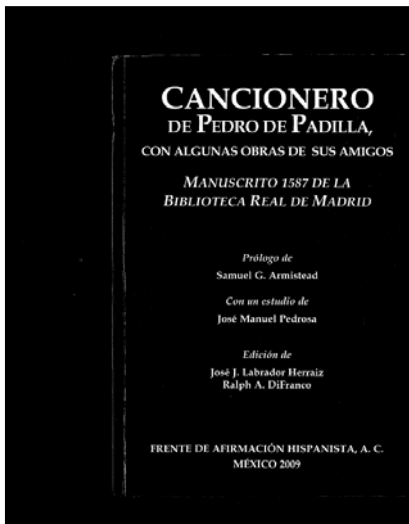


José J. Labrador Herraiz and Ralph A. DiFranco, eds. Prólogo de Samuel G. Armistead. Estudio introductorio de José Manuel Pedrosa. *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*. México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2009. 516 págs. ISBN: 978-84-613-2974-8.

Reviewed by Juan Manuel Noguero Gómez
Universidad de Santiago de Compostela



Con el título de *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos* el emérito profesor José J. Labrador Herraiz y su habitual colaborador, Ralph A. DiFranco, en las honrosas tareas de transcripción y edición de los numerosos manuscritos que recopilan poemas del Siglo de Oro revisan y reeditan el manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid, anteriormente publicados por ellos mismos bajo el epígrafe de *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid* (Madrid, Visor Libros, 1994). Tal repaso responde a una mayor profundización en el objeto de estudio y en sus elementos constituyentes que redundará, aparte de en una mayor exhaustividad filológica y bibliográfica en el consabido cambio de título,

atribuyéndosele así a Pedro de Padilla la autoría del cancionero: “Nuestra quinta edición fue el *manuscrito 1587*, un «poesías varias» entonces que ahora, vuelto a estudiar con más detenimiento, aparece como un cancionero que no dudamos en asignarlo a Pedro de Padilla” (62).

El esmero y el cuidado de la presente publicación del manuscrito 1587 viene avalada por la ingente tarea editora y catalográfica llevada a cabo por Labrador y DiFranco en sus anteriores trabajos, fruto del rastreo incansable en unos 1270 manuscritos y documentos impresos custodiados en 96 bibliotecas de todo el mundo. Entre sus muchos trabajos anteriores son dignos de mencionarse, por su relación con el aquí tratado y con el poeta linaerense, el *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid* (México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2007) y el *Thesoro de Varias Poesías* (México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2008), también del propio Padilla. Asimismo, la laboriosa investigación de estos editores ha culminado en la *Bibliografía de la Poesía Áurea (BIPA)*, una más que meritoria base de datos informática que se hace indispensable para el investigador especializado en la lírica del Siglo de Oro y que posibilita la identificación, la localización en bibliotecas o las posibles atribuciones de un poema a partir de su primer verso.

Un prólogo de Samuel G. Armistead (11-20), miscelánea de dos textos separados por casi veinte años, es el encargado de presentar la edición del manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid. Fundamentalmente, Armistead enfoca su discurso preliminar en función de la relación existente entre los textos recopilados en el manuscrito y el romancero viejo (con fronteras cada vez menos infranqueables con el nuevo, 12) y destaca la labor de Labrador y DiFranco por aportar un “instrumento de trabajo indispensable para el descubrimiento progresivo de los más intrincados vericuetos del Romancero en todas sus épocas y en todas sus modalidades” (15). Así, pone de relieve los abundantes subtipos temáticos característicos del romancero nuevo que se hallan presentes en distintos poemas del cancionero de Padilla. Al mismo tiempo, la presencia del romancero viejo se hace palpable, en mayor o menor medida, en diversas composiciones, en las que o bien se rescatan literalmente versos y motivos, o bien se parafrasean. Finalmente, el prólogo de Samuel G. Armistead postula la deuda que los hispanistas han de contraer con el trabajo de Labrador y DiFranco por facilitarles unas herramientas de investigación imprescindibles a la hora de dar a conocer textos desconocidos del Siglo de Oro (16).

Le sigue al prólogo un estudio de José Manuel Pedrosa, “*Los estados de la mujer amada*, o la doncella, la casada, la viuda, y la monja frente al amor (entre el folclore y Boccaccio)”, 21-57, el cual aprovecha dos composiciones insertadas en el manuscrito 1587, que “acumula joyas poéticas en cantidad y de calidad asombrosas” (21), para realizar un estudio intertextual tanto del motivo de las gracias femeninas o estadios de la mujer a los que se alude en el título como de la estructura seriada, presentes en la composición número 1 (unas coplas encomiásticas de Fray Melchor de la Serna) y número 93 (un villancico con trísticos cejelescos: “¡Ay, Dios, quién hincase un dardo”). Partiendo de estas dos composiciones contenidas en el cancionero de Pedro de Padilla, José Manuel Pedrosa explora una amplia tradición literaria que va desde una cancioncilla de Lope de Vega incluida en el *Peribáñez* (“¡Trébole, ¡ay, Jesús, cómo güele!”; 28-31) hasta distintas tradiciones modernas de carácter oral (catalana, portuguesa, hispanoamericana, sefardí oriental, 31-38) que sugieren un común parentesco de afines moldes estructurales, poéticos e ideológicos (31). Asimismo, los semejantes ejemplos intertextuales se siguen ampliando y desarrollando en otros textos literarios (39-55), tales como el *Filocolo* de Boccaccio (novela extensa traducida al castellano en 1541 en el *Laberinto de amor*, que plantea en su capítulo IV las controversias sobre los amores en los distintos estados de las mujeres), el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, el *Diálogo de mujeres* de Castillejo, el romance “Hortelano era Belardo” de Lope, o el romance de Quevedo “Madre, asperísima sois” (quien, a su vez, en su *Premática* va dilatando y deformando con su corrosiva pluma barroca el tópico de los distintos estados de la mujer amada. José Manuel Pedrosa concluye su estudio ocupándose también del tratamiento del tópico de los estados en distintas versiones escritas de carácter serio (filosofía, didáctica, moral), frente al tono más desenfadado y de oralidad de la tradición anteriormente analizada (56-57).

Las numerosas composiciones que constituyen el repertorio lírico del cancionero de Pedro de Padilla vienen precedidas por un minucioso “Estudio preliminar” de los editores (59-92). En dicho estudio, aparte de la descripción meramente física y material del manuscrito (tipo de letra, encuadernación, numeración, catalogación bibliotecaria) se tratan otros aspectos que atañen tanto al entramado de gestación compositiva del códice (autoría, datación, amanuense) como a la propia tipología literaria e historiográfica de los textos que allí se reúnen (contenido, variedades métricas y temáticas, cotejo de los poemas en otras fuentes o posibles atribuciones). De esta forma, el manuscrito 1587, que Labrador y DiFranco fechan como del año 1588 (en función de determinados datos históricos a los que se hace referencia explícita en las obras que lo integran [68-70]) recoge un repertorio de 322 poemas numerados y pertenecientes a “un grupo de poetas amigos que por los ochenta vivían en Madrid agrupados en torno al maestro López de Hoyos” (62). Especialmente significativa es la amplísima presencia en el manuscrito 1587 de una larga lista de poemas elaborados “con toda seguridad” (70) por Pedro de Padilla y que no hacen sino revalorizar la importancia del códice editado, al no haber más constancia de ellos (en su gran mayoría) que en este manuscrito (62-63). Junto con los 27 poemas que Labrador y DiFranco le asignan indubitablemente a Pedro de Padilla (78-79) se halla en el cancionero una larga lista de composiciones sin atribución explícita, lo que lleva a pensar a los editores que su autor sería el mismo Padilla (67). Respecto a la génesis del códice, Labrador y DiFranco determinan en su estudio que Pedro de Padilla reuniría un grupo de poemas de su agrado (suyos propios y de amigos) y se los entregaría a un amanuense a sueldo para que los copiase de forma conjunta. La finalidad de este repertorio no tendría más uso que el personal y privado del carmelita linaerense, quedando descartada la imprenta, según se desprende del indisciplinado proceso de copia que los múltiples errores en las composiciones atestiguan (66-67). Entre los ilustres “amigos” de Pedro de Padilla a los que se les atribuyen composiciones del manuscrito estarían, entre otros, Hernando de Acuña, Cervantes, Gutierre de Cetina, Vicente Espinel, Figueroa, Diego Hurtado de Mendoza, Pedro Laínez o Juan de Almeida. En cuanto al repertorio lírico del códice, los 323 poemas que integran el cancionero adoptan las más variadas formas métricas de la época y aúnan la tradición castellana hispánica con la influencia clásica e italiana. Así, aparecen octavas, tercetos, sonetos, liras, cuartetos coplas, glosas y, por supuesto, romances, siendo ésta la variedad métrica más habitual en la colección (49 romances), hecho que revela la gran afluencia y el éxito del género en el momento. De este modo, el manuscrito 1587 reúne romances derivados del romancero viejo y de todas las variedades temáticas confluyentes en el romancero nuevo: moriscos, pastoriles, del ciclo carolíngio, de Bernardo del Carpio, del cerco de Zamora, nacionales de tema épico, clásicos-mitológicos, de tema ariostesco, caballerescos y amorosos. A cada uno de los poemas los editores les asignan un número de orden con el fin de facilitar su localización en los textos e índices complementarios. Asimismo, según queda constancia en los criterios de edición del final del estudio preliminar (90), en la

transcripción del cancionero se sigue la foliación antigua, se indica la foliación y las columnas (en el caso de haberlas), se transcriben los epígrafes, se respetan las grafías y se enmiendan los errores del copista en función de otras lecturas.

Al igual que la publicación del manuscrito 1587 todas las ediciones preparadas por Labrador y DiFranco se han venido distinguiendo, además de por la fidedigna rigurosidad de sus transcripciones, por aportar en las “Notas” elaboradas con la ayuda de la *BIPA* (369-453) todo un exhaustivo aparato crítico perfectamente documentado con las referencias cruzadas de las fuentes manuscritas e impresas de las composiciones recopiladas. A menudo, se ofrecen también comentarios y observaciones de otros investigadores y se remite a otras ediciones. Tal contribución catalográfica, reforzada, asimismo, con la completísima “Bibliografía” (de fuentes manuscritas, impresas, ediciones modernas, antologías, catálogos y estudios, 455-483) se torna en una herramienta imprescindible y en una referencia obligada para el acercamiento a los textos poéticos de la poesía áurea hispánica, relegados hasta entonces en los polvorientos anaqueles de las bibliotecas. Resulta muy útil, por ejemplo, el rastreo de un determinado códice en la “bibliografía de fuentes manuscritas”, que aparecerá catalogado por su localización bibliotecaria y acompañado, además, de las referencias de índices o ediciones modernas. Igualmente, una práctica herramienta de consulta a la hora de establecer la localización en el cancionero de un autor o poema concreto es la que se constituye con los “Índices” (de autores, de poemas que comparte con otras fuentes, de nombres propios y de primeros versos, 485-509) que posibilitan el análisis textual de los poemas desde diversas perspectivas de búsqueda. Finalmente, unas “Láminas” (511-16) sirven de colofón a la edición del manuscrito 1587 y de ilustrativo ejemplo de la apresurada caligrafía del amanuense al que Padilla entregó sus legajos.

El manuscrito 1587 se erige, por consiguiente, como un palpable testimonio de los problemas de transmisión y autoría al que las composiciones poéticas del siglo XVI estaban sujetas. Así, a pesar de que en el momento de elaboración del cancionero (1588) Pedro de Padilla ya tenía publicadas algunas de sus obras (religiosas y profanas) en forma impresa (*Thesoro de varia poesía*, 1580; *Segunda parte de las obras de Pedro de Padilla*, 1582; *Romancero*, 1583; *Jardín espiritual*, 1585; *Grandezas y excelencias de la Virgen señora nuestra*, 1587), el análisis de la génesis del códice, plasmado por Labrador y DiFranco en su estudio preliminar, demuestra, como ligeramente se ha soslayado, que el destino último del cancionero que Padilla estaba componiendo no eran los tipos de la imprenta, habida cuenta de las continuas imperfecciones en las que el amanuense incurría a menudo, impelido por el cansancio y por la rapidez de copia y al que, además, en muy poco ayudaba la mala caligrafía de los testimonios originales que Pedro de Padilla le había facilitado: “Es evidente que tenía gran dificultad para leer los documentos originales que le entregó, a nuestro entender, Pedro de Padilla” (66). Esto no hace sino refrendar el descuido editorial al que los escritores-poetas del siglo XVI estaban sometidos y que, en última instancia, daría lugar, por una parte, a las múltiples controversias sobre la autoría y el

mimetismo de los poemas con los que la crítica moderna se ha de enfrentar en la actualidad y, por otra parte, vendría a motivar las enormes dificultades consideradas a la hora de establecer una fijación definitiva en muchas de las composiciones que, de forma idéntica o con variantes, pululan en los cuantiosos manuscritos de la época. De este modo, en el cancionero de Pedro de Padilla sólo aparecen explicitadas en sendos epígrafes dos atribuciones, una de Espinel (la número 188) y la otra de Lope de Vega (la número 208). Según Labrador y DiFranco, la ausencia casi completa de atribuciones en el manuscrito 1587 respondería a que la sobrada celebridad y fama de las composiciones haría innecesario el epígrafe, o bien a que, como queda apuntado, muchos de los ejercicios líricos pertenecerían al propio Padilla (67). En cualquiera de los casos, “tanta indisciplina pudiera indicar que es un cartapacio sin intención alguna de llegar a la imprenta. Es más bien consecuencia del deseo de reunir un ramillete de poemas para uso personal” (67).

En suma, ese ramillete de poemas que se juntan en el manuscrito 1587 reúne composiciones de muy diversa naturaleza temática (amorosas, eróticas, cómicas, filosóficas, bucólicas, religiosas, mitológicas), métrica y estilística, acorde con el carácter misceláneo de los materiales allí compendiados y con el período literario en el que se encuadran, un momento de transición entre unos primigenios pasos petrarquistas de influencia italiana y un exacerbado perfeccionamiento estilístico, preámbulo de una nueva tendencia poética en la que, sin embargo, los cauces líricos más tradicionales y populares, lejos de desestimarse, se ennoblecen y dignifican con ropajes artísticos más cultos y pulimentados. Del mismo modo, junto a los autores representativos de un incipiente petrarquismo italianista, heredero de Garcilaso (Hernando de Acuña, Gutierre de Cetina, Hurtado de Mendoza), convive en el cancionero una segunda remesa de poetas continuadores del andamiaje poético de aquéllos (Herrera, Figueroa, Laínez, Silvestre, Juan de Almeida o el propio Padilla) y a los que finalmente se les sumarán, con nuevos aires renovadores los ingenios de un joven Lope o de un Cervantes en plena efervescencia creativa. Todo este ecléctico entramado poético vendrá a cristalizar en una esplendorosa y significativa muestra artística de la poesía áurea, que se materializa de forma efectiva y antológica en el manuscrito 1587, auténtica síntesis lírica y fidedigna instantánea poética de un rico y brillante período de la literatura hispánica.

Las composiciones atribuidas en el cancionero al prolífico Pedro de Padilla adquieren alguno de los rasgos estilísticos y compositivos propios de su autor: gusto por las formas polimétricas o “ensaladas” conceptos y estructuras prebarrocas o su predilección por los ojos, la mirada y el gesto de la amada (71-84). La canción exclusiva del manuscrito 1587 “Ojos que a tal muerte dais” (número 141) desarrolla de antitética y delicada forma conceptista, bajo la idealizada óptica de sublimación de la amada, con origen en el petrarquismo y en el amor cortés, el ambivalente poder de la mirada, ora arrebatadora de vida, ora capaz de revitalizar al amante, que en simbólico juego de opuestos delata los contradictorios efectos del amor. Los poemas 185 y 302, ambos también presumiblemente de Padilla, pertenecen al subgénero

polimétrico y con estribillo tradicional de las “ensaladas”; en este caso se trata de dos “bodas”, composiciones de circunstancias que prolongan la tradición del epitalamio griego y que Padilla dota de un gracioso costumbrismo a través de los coloquiales e hipocorísticos nombres de los protagonistas (“Juan Mançano”, “Juana la Prieta”) y de la prosaica enumeración acumulativa de los manjares. Igual tono cotidiano y desenfadado comparte el poema, sin atribución explícita, número 184, “otras” coplas rebosantes de erotismo que, con ambigua picardía y graciosa sencillez narrativa, desarrollan la descripción fálica y el encuentro carnal bajo la inocente apariencia del “conexito” y de su “gaçapera”. El poema 236 “La bella malmaridada” es un ejemplo de las múltiples coplas y glosas que integran el cancionero y en cuya nota Labrador y DiFranco aportan, muy meritoriamente, la larga tradición de glosadores y de las más de cien fuentes de la letra a la que Padilla tampoco supo resistirse; al mismo tiempo, los editores aprovechan el poema para traer a colación en su extensa nota algunos de los textos que tratan el motivo de “la mal casada”. Como ejemplo de composición erótico-cómica, aunque ya no perteneciente a Pedro de Padilla, no puede tampoco dejar de indicarse la ya mencionada de Fray Melchor de la Serna, que abre el volumen con el título de “Gustos” (tratada en el estudio inicial de José Manuel Pedrosa) y que reflexiona de manera jocosa sobre la idoneidad de los distintos estados de la mujer amada, tema de amplio recorrido tradicional.

A Juan de Almeida, el que fuera rector de la Universidad de Salamanca, ilustre amigo de fray Luis de León o el Brocense y por diversos motivos relacionado con Francisco de la Torre, se le atribuye únicamente en el cancionero la composición número 57, unas octavas de contenido pastoril en las que con el título de “Despedida” se alude, en una interrelación poética de la albada provenzal con la tradición bucólica, a la separación inminente que un aquejado pastor está a punto de sufrir de su ninfa. Toda la secuencia, asimismo, se contempla y evidencia (*sermocinatio*) a través de los ojos furtivos de otro pastor al que la escena sorprende mientras acompaña a su ganado y que permanece oculto mientras los amantes, en un rasgo propio del género, dialogan sobre su próximo distanciamiento. Además de los propios pastores y su ganado contribuye a la configuración del ambiente bucólico en las octavas “el berde prado” (v. 6) “cubierto de rroçío” (v. 6), cuyas tonalidades paisajísticas cromáticamente se contraponen al color “rosa” del semblante de la ninfa: “Mudado aquel color, como de rrosa, / que está en el verde prado con rroçío” (vv. 27-28). El motivo del rocío que cubre el prado es el resultado hiperbólicamente poetizado de las lágrimas vertidas por los amantes a causa de su separación. La musicalidad y la sencillez deudora de la poesía tradicional resuena en figuras de repetición como la antítesis, el paralelismo y las bimebraciones, que a su vez potencian la dualidad de los amantes (“yo” – “tú”) ante sus rumbos divergentes: “Tú alegre biuirás biéndome ydo, / yo triste moriré, pues que te dexo; / tú pagarás mi pena con oluido, / yo lloraré mi culpa, pues me alexo” (vv. 17-20); “Ella sin alma y él casi difunto, / él al camino y ella a la cauaña” (vv. 45-46).

Le sigue a ésta otra hermosa composición, la número 58, también de carácter pastoril y llena de motivos petrarquistas (“La mata de cauellos muy hermosa / su

cristalino rostro le cubrían, / y entrellos, como perlas, ban cayendo / las lágrimas que llora allí durmiendo”, vv. 5-8) entrelazados con lo onírico y lo mitológico. Una pastora es ahora la que se cobija en la corteza de una encina mientras duerme arrullada “Al rruydo de una fuente sonora” (v. 1). Sobresaltada de espanto por su propia voz, que “el nombre de Fileno pronunçiaua”, se despierta y entona un órfico canto para conmover a las criaturas y a la fuente cercana, simbólica emulación del derramamiento de lágrimas de la pastora ante la desesperación producida por la ausencia de su amado Fileno. La doble imprecación a los elementos naturales, a la fuente para que detenga su corriente y a las criaturas para que lloren y se conmuevan, se plasma en el poema de manera contrastiva para translucir empáticamente el estado anímico de la doliente amante: “¡O dulce y clara fuente, que manando / ymitas a mis ojos de contino, / detén a su corriente de camino / mis ansias desiguales escuchando! / ¡Llorad bosotras, fieras, contemplando / la triste de Dorida en este enzierro, / que aunque tengáis el pecho diamantino / os dolerá de verme ansý rabiando!” (vv. 25-32). Aunque el apelativo de Fileno, como *alter ego* poético, era compartido en la época por varios autores (Juan de Almeida, Ramírez Pagán, Juan de la Encina, Timoneda), no deja de ser significativo el hecho de que la composición, sin autoría explícita, se coloque en el cancionero justo a continuación de las octavas de Almeida.

A Juan de Almeida, también erróneamente, le fue atribuido el poema número 25, “Tan alto es el favor y bien que siento”, que Juana de Zúñiga, viuda de Hernando de Acuña, se apresuró a incluir, sin embargo, entre las *Varias poesías* (1591) de su marido con el fin de evitar cualquier atisbo de pretendida autoría o de plagio, dado el carácter manuscrito y la gran difusión que las octavas de Acuña habían tenido en la época (85). En ellas la mujer amada vuelve a idealizarse bajo los cánones del amor cortés y de las influencias neoplatónicas (“Temor tengo, señora, de alauaros / y naçe del que tengo de ofenderos, / porque el que biendo’s no supo estimaros / tanpoco mereció ni supo ueros”, vv. 17-20), que la transforman, bajo el tradicional tópico del *natura naturans*, en una suerte de *donna angelicata*, imagen sublimada y representación artística de la bondad que el cielo ejerce sobre “natura” (“Y quanto el bien el çielo acá reparte. / Y bemos obra que, para formarse / conbino por rrazón que fuese el arte / ygual al pensamiento, que así natura / al mundo lo mostró con tal pintura”, vv. 12-16). Todo ello se organiza desde los presupuestos estilísticos propios de la poesía cancioneril, que conceptualmente combina derivaciones, antítesis y paradojas en un contrastivo juego de opósitos enfrentados (“Tan alto es el fauor y bien que siento / en berme qual estoy tan bien perdido, / que nadie sufrió pena más contento / de quantos por amor an padeçido”, vv. 1-4).

De los 14 sonetos que se pueden leer en el manuscrito, casi su totalidad se colocan en el principio del mismo, hecho que para Labrador y DiFranco denotaría un inicial propósito de agrupación de las composiciones en el cancionero (71). Abre el conjunto de sonetos preliminares el número 5 de Figueroa “¡Ai, de quán ricas esperanças bengo!”. Amigo reconocido de Pedro de Padilla, Cervantes, Ramírez Pagán o Laínez, el alcaláino, cuya fecha de defunción (1588-89) se equipara significativamente con la

de la composición del códice (86), vierte en el poema uno de los temas neurálgicos de su producción, el desdén de la amada, representado a través de hipálages e imágenes petrarquistas (“llaga tan cruel”, v. 4; “bien será más que piedra elada y dura”, v. 14). Tanto el desdén como el hipotético reconocimiento amoroso de la mujer se ilustran en el soneto a través del recurrente motivo neoplatónico de sus ojos (“otro más dulce galardón no espero, / sino que Fyli un punto alze sus ojos”, vv. 9-10”), capaces, no obstante, de propiciar la comunión de los amantes en una anegación espiritual (“y aun quisá baña sus ojos”, v. 13).

A Pedro Laínez, poeta fallecido sólo cuatro años antes de la recolección del repertorio, pertenece el italianista soneto número 7 “Ay tanto que temer do no ay bentura”, que se atiene a las convenciones de la época del amor cortés y a sus conceptistas juegos cancioneriles (“temer” – “temor”, “bentura – “desbentura”, “desdichado” – “desdicha”), y en donde el desventurado amante se representa como un “onbre desdichado” (v. 3), comparado a un cadáver (“que al onbre desdichado, como al muerto, / le pueden luego abrir la sepultura”, vv. 3-4) a causa de los celos de su “señora” (v. 9). El carácter reflexivo del soneto de Laínez manifiesta con claridad la deuda establecida con Petrarca en lo que al análisis introspectivo del sentimiento amoroso se refiere.

Como integrante de la primera generación petrarquista se incluye en el cancionero al ilustre y afamado aristócrata Diego Hurtado de Mendoza (“su fama de poeta fue tan grande que no hubiera hecho falta recurrir a la amistad para que Padilla mandara copiar un par de poemas de tan señalado renombre”, 86-87), del que en el manuscrito 1587 se reúnen seis composiciones, entre ellas el soneto número 8 (“Salí, lágrimas mías, ya cansadas”), que trata el recurrente motivo del llanto del amante como desahogo ante el sufrimiento producido por la inmutabilidad y la dureza de la amada (“y por tan gran rrazón seréis vertidas”, v. 6). Con origen en la lírica cortesana, el motivo del llanto alcanza su mayor auge en Petrarca, como la máxima expresión del dolor del amante despreciado, y se amplía en una larga tradición de seguidores (Petrarca, soneto XVII: “Piovonmi amare lagrime del viso”; Garcilaso, soneto XXXVIII: “Estoy contino en lágrimas bañado”; Cetina, soneto LXXVI: “Llorando vivo, y si en el fiero pecho”; también en el soneto de Boscán “Si sospiros bastasen a moveros” [II-93]). Además, el motivo aparece matizado en el soneto de Hurtado de Mendoza con la apelación a las propias lágrimas, también rastreable en diversos autores precedentes: Virgilio (Bucólicas, VIII), Sannazaro (Arcadia, XI, vv. 3, 22), Garcilaso (égloga I, vv. 70, 98, etc.). Asimismo, en el soneto de Hurtado de Mendoza la muerte (“Y si después, llegado, al fin al día / do por la muerte dexaré de aueros”, vv. 9-11) se representa con la dicotómica contraposición clásica de cuerpo-alma (“[La] alma, que aun en la muerte á de quereros / a solas sin el cuerpo llorarían / lo que en la uida á llorando sin moueros”, vv. 12-14), y lejos de manifestarse como liberadora del sufrimiento amoroso, neoplatónicamente perpetúa el llanto anímico (ya no sólo físico) y el dolor del amante, que así permanecerá constante más allá de la vida y de la mera contemplación material de la amada.

Del sevillano Gutierre de Cetina, contemporáneo de Hurtado de Mendoza, son dos composiciones del cancionero, el soneto número 6 (“Exçelsos montes, do el romano estrago”) y el romance número 44 (“Al pie de una berde haya”). El soneto, de carácter circunstancial se inspira en el fracaso tunecino y gozó de una gran difusión en la época, a menudo con fluctuaciones de autoría, como era frecuente (86). El romance, tamizado por los códigos del amor cortés se inserta dentro del ciclo carolíngio de los amores entre Galván y Moriana. Temáticamente se sustenta en la oposición entre el recuerdo dichoso del amor pasado y el indiferente olvido presente (“Acordársete debería, / te debías acordar”, vv. 15-16), que Galván verbaliza a través de una patética exhortación a la indolente Moriana (“Moriana, Moriana, / preñçipio y fin de mi mal, / señora, ¿cómo es posible / no dolerte de mi mal?”, vv. 11-14). Las continuas derivaciones conceptuales y la anáfora de “cuando” refuerzan la argumentación apelativa de Galván hacia su amada, quien, “señora” encumbrada en su “castillo fuerte”, física y convencionalmente adopta una posición superior a la de Galván. El verso que da comienzo al romance es muy similar a otro (“Al pie de un pino verde”) que inicia una canción atribuida, según los diversos testimonios en los que se encuentre, a Juan de Almeida o a Figueroa, otro síntoma de la indeterminación de autorías y del contaminante mimetismo en el que estos textos se movían.

Uno de los mayores méritos de la publicación de este cancionero reside en la reivindicación literaria que de Pedro de Padilla quieren hacer los editores al dar a conocer los textos poéticos de uno de los autores más prolíficos y con más fama de su tiempo, así como lo acredita la gran difusión (escrita e impresa) de la que sus obras gozaron a finales del siglo XVI: “Esperamos que nuestra edición sirva para continuar los estudios de este interesante poeta que supo preparar el terreno a Lope y Góngora” (89). Tal popularidad, no obstante, se contradice paradójicamente con la postergación crítica que el poeta carmelita venía sufriendo en la actualidad. En este sentido, obras como las de Labrador y DiFranco contribuyen a conferir meticulosidad filológica y quizá cierta “justicia poética” al, en ocasiones, poco diáfano panorama literario del siglo XVI, a la par que abren el camino a los nuevos investigadores, que encuentran en las ediciones, como la del manuscrito 1587, un valiosísimo e indispensable instrumento de trabajo con el que poder afrontar con rigor y fidelidad testimonial el estudio del vasto y rico patrimonio poético del Siglo de Oro.