



## «En seguimiento de Orlando»: variantes de autor en dos romances ariostescos de Pedro de Padilla

«En seguimiento de Orlando»: author's variants in two ariostesque romances by Pedro de Padilla

**Citación:** LASKARIS, Paola (2023), «“En seguimiento de Orlando”: variantes de autor en dos romances ariostescos de Pedro de Padilla», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12, pp. 249-286. <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.11>

**Paola Laskaris**

Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia

[paola.laskaris@uniba.it](mailto:paola.laskaris@uniba.it)

<https://orcid.org/0000-0003-2221-3536>

**Financiación:** Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación (PRIN) «*La tradizione del testo letterario in area iberica nel Secolo d'Oro, tra varianti d'autore e redazioni plurime*» (prot. n° 2017T2SK93).

### Resumen

La obra de Pedro de Padilla, después de un largo periodo de silencio, ha despertado en los últimos años un renovado interés que ha llevado a la publicación de la casi totalidad de su producción poética. Fue uno de los primeros autores en cuidar la publicación de sus obras y uno de los pocos poetas de los que conservamos un repertorio autógrafo de gran interés. Fue también uno de los poetas implicados en la revitalización del romancero nuevo. El presente trabajo se inserta en una investigación más amplia cuyo intento es profundizar el estudio de las variantes de autor (ámbito hasta ahora no tratado por la crítica) para ahondar no solo en el proceso de reescritura (del autógrafo a los impresos salidos al cuidado del propio autor) sino también en las propias dinámicas de transmisión y circulación de sus textos, entre cancioneros manuscritos anónimos y ediciones impresas oficiales. En concreto el caso de dos romances, «En seguimiento de Orlando» y «La hermosa Bradamante / celosa y desesperada», pertenecientes al ciclo romanceril de tema ariostesco, es revelador de cómo los diferentes niveles de revisión autorial reverberen en el resto de la tradición.

**Palabras clave:** Padilla; romance; Ariosto; autógrafo; variante

### Abstract:

The works of Pedro de Padilla, after a long period of scholarly silence, have aroused renewed interest in recent years, leading to the publication of almost all of his poetic production. He was one of the first

**Conflicto de intereses:** La autora declara no tener conflicto de intereses.



**Licencia:** Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



authors dedicated to the publication of his works and one of the few poets whose repertoire of autographs is of great interest. He was also one of the poets involved in the revitalisation of the *romancero nuevo*. This article is part of a broader research project whose aim is to study the Padilla's variants in greater depth, an area hitherto not dealt with by critics. Our purpose is to study the process of rewriting (which from the autograph converge in the printed copies produced by the author himself) and also the dynamics of the transmission and circulation of Padilla's texts, between anonymous manuscript songbooks and official, printed editions. In particular, two Ariostesque cycle romances «En seguimiento de Orlando» and «La hermosa Bradamante / celosa y desesperada», reveal of how the different levels of authorial revision reverberate through the rest of the tradition.

**Keywords:** Padilla; *romance* (Spanish ballad); Ariosto; autograph; variant



«Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo Romancero.»  
Antonio Machado, «Prólogo» a *Campos de Castilla* (1917)

«Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto»  
Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, I, vv. 1-2.

El conocido íncipit del más afamado poema épico caballeresco del Renacimiento europeo puede servir de síntesis de los temas abordados por una de las voces poéticas españolas más significativas, aunque ignorada, de la segunda mitad del siglo XVI, la de Pedro de Padilla. El poeta originario de Linares, antes de sacudir sus «humanas plumas», entregándose a más espirituales y divinos lances de amor (desde su ingreso en 1584 en la orden del Carmelo calzado),<sup>1</sup> vivió con intensidad y plenitud la parábola profana, conjugando en sus versos los motivos de la poesía lírica cancioneril con el canon petrarquista garcilasiano, hasta llegar a las modernas turbaciones conceptistas del manierismo finisecular.

No obstante la sistematicidad con la que hacia finales del siglo XVI sus obras circularon manuscritas e impresas, su fama no resistió el paso del tiempo que le consignó a una larga 'desmemoria', sólo interrumpida en las últimas dos décadas por el meticuloso estudio bio-bibliográfico de Valladares Reguero<sup>2</sup> y la magna operación de rescate editorial de sus obras llevada a cabo por José Labrador y Ralph DiFranco (*Proyecto Padilla*).<sup>3</sup>

A distancia de casi un siglo del caso emblemático de Juan del Encina, quizás sea el de Padilla el ejemplo más llamativo de auto promoción editorial. Si, de hecho, nos centramos en las fechas de publicación de sus libros nos sorprende su concentración en la década de los Ochenta:<sup>4</sup>

- 1576: *Romance de Don Manuel glosado por Padilla* en dos pliegos sueltos poéticos, uno sin datos editoriales, el otro impreso en Toledo por Francisco de Guzmán en 1576<sup>5</sup>
- 1580: *Thesoro de varias poesías* (Madrid, Francisco Sánchez), reeditado en 1587 por Querino Gerardo<sup>6</sup>
- 1582: *Églogas pastoriles* (Sevilla, Andrea Pescioni)
- 1583: *Romancero* (Madrid, Francisco Sánchez)
- 1585: *Jardín espiritual* (Madrid, Querino Gerardo); *Ramillete de flores espirituales, recogido de católicos y graves autores* (Alcalá de Henares)<sup>7</sup>
- 1587: *Grandezas y excelencias de la Virgen señora nuestra. Compuestas en octava rima* (Madrid, Pedro Madrigal)

1. Es el mismo Miguel de Cervantes quien alude al más alto vuelo poético del amigo, ahora fraile, Pedro de Padilla, en la composición laudatoria que campea en los preliminares de la edición del *Jardín espiritual* publicada en 1585: «tal, famoso Padilla, / has sacudido tus humanas plumas, / porque con marauilla / intentes y presumas / llegar con nuevo buelo al alto asiento / donde aspiran las alas de tu intento. / [...] ¡Qué sancto trueco y cambio: por las humanas, las diuinas musas! / ¡Qué interés y recambio! / ¡Qué nuevos modos vsas de adquirir en el suelo vna memoria / que dé fama a tu nombre, al alma gloria!» (Padilla 2011a: 56, vv. 7-12, 25-30).

2. Véase Valladares Reguero 1995, 2008, 2010 y 2011.

3. Véanse las siguientes ediciones de sus obras: Padilla 2006a, 2007, 2008, 2010, 2011a, 2011b, 2011c; Padilla *et al.* 2009; 2011. Señalamos también la publicación de una selección antológica de romances de Pedro de Padilla al cuidado de Fredo Arias del Canal (Padilla 2006b).

4. Para un catálogo de los ejemplares de sus obras conservados en bibliotecas y archivos véase Wilkinson 2010.

5. Valladares Reguero 1995: 199-205. Una reproducción anastática del pliego se halla en apéndice a la edición del Ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March (Padilla *et al.* 2011: 775-792).

6. En esta segunda entrega, que reduce el formato pasando del cuarto al octavo, las composiciones están reunidas por tipología métrica, según un intento de racionalización y ordenación editorial que quizás se deba más al propio editor que a la iniciativa individual del autor. Se hipotiza también una tercera edición, hoy perdida, del repertorio publicada en 1589 (Gallardo, 1888: n° 3322, 1066).

7. El repertorio encontró el desfavor de la Inquisición que lo retiró de la circulación. Véase Valladares Reguero 2010: 37-45, donde se citan fragmentos de los informes de la censura.

- 1590: *Monarchia de Christo* (Valladolid, Diego Fernández de Córdoba y Oviedo); es traducción del texto del italiano Giovanni Antonio Pantera
- 1597: *La verdadera historia y admirable suceso del segundo cerco de Diu [...]* (Alcalá, Juan Gra-  
cián); es traducción de la obra del portugués Jerónimo de Corte-Real

Pedro de Padilla, que conocía perfectamente el panorama literario y editorial de su tiempo y las dinámicas comerciales que lo regían,<sup>8</sup> figura de hecho como uno de los primeros poetas en manifestar la preocupación de fijar en letras de molde lo que de suyo circulaba de forma incontrolada e indiscriminada en los cancioneros manuscritos,<sup>9</sup> según confiesa él mismo al «discreto y curioso lector» en el Prólogo a la primera edición de su *Thesoro*:

Aunque esta obra, por no tener determinado sujeto, no tenía necesidad de prólogo o prefación alguna, he querido, discreto y curioso lector, hazer esta para disculpar la temeraria osadía de auer sacado a luz estas imperfectas y mal limadas poesías, entre las de tan illustres y famosos poetas como en este tiempo florecen. Ello no ha sido perderme de confiado, porque sé la poca razón que tengo de serlo, sino lástima de ver algunos hijos de mi pobre entendimiento tratados menos bien que merecen de muchos que no siendo sus padres los han hecho hijos adoptivos, para solo destruirlos: y temeroso de que faltando yo se hiziese lo mismo con los que me quedauan, quise más sujetarlos a la piadosa censura de los buenos entendimientos, que dexarlos a elección de quien sabrá mejor acabarlos de hazer imperfectos, que corregirlos y perfeccionarlos.<sup>10</sup>

A la ‘imperfeción’ del conjunto alude, no sin cierta ironía, el amigo Cervantes en las páginas del *Quijote*.<sup>11</sup> Sin embargo, más allá de la explícita acusación de prolijidad poética, la presencia del *Thesoro* en la biblioteca personal del hidalgo manchego y su providencial salvación de las llamas de la hoguera censoria son un claro indicio del éxito de la obra de Padilla y de su valor representativo en el ámbito de la poesía que a distancia de un lustro seguía leyéndose en España.<sup>12</sup>

Posiblemente sea esta misma exhuberancia editorial la que le condenó al olvido, según admite Valladares Reguero:

Quizá nuestro autor, que tenía acreditada fama de fácil versificador y de envidiables dotes para la repen-  
tización, así como una vasta cultura y dominio de varias lenguas, lo que le permitía conocer no sólo la literatura española, sino la de otros países, incluida la clásica, quiso deslumbrar con su fecundidad a los lectores; y justo cuando la mayoría de los poetas de su tiempo ni siquiera se planteaban dar a la estampa su producción lírica. Una mínima selección que hubiera hecho le habría dado, sin duda, resultados más positivos, tanto en su época (en la que no le faltó crítica en este sentido) como en la posteridad (1995: 257).<sup>13</sup>

Y más adelante, volviendo sobre el carácter ‘prolijo’ de su actividad poética y anotando los juicios poco o nada lisonjeros de Menéndez Pidal, Menéndez y Pelayo, Ticknor o Gallardo —que le achaca

8. Su conocimiento de la imprenta pasa también por su actividad de censor de libros, que corre paralela a su producción, entre 1585 y 1600 (Valladares 2010: 48).

9. Según aclaran Labrador y DiFranco: «Hoy sabemos que sus poemas, en letra impresa y manuscrita, circulaban por Europa y por América; es más, sabemos también que fueron copiados profusamente por admiradores antes incluso de que apareciera impreso el *Thesoro* en 1580. Cuando comenzaron a circular impresos y llegaron a un público más amplio y diverso estos alcanzaron una mayor difusión en forma manuscrita» (Padilla 2008: 18).

10. Véase el «Prólogo al lector» (f. III<sup>v</sup>) en Padilla 2008: 35.

11. *Primera Parte*, Capítulo VI.

12. Véase lo que dice Rey Hazas en la introducción al *Romancero* (Padilla 2010: 17-18). Sobre la relación entre Cervantes y el jiennense véase también Bajona Oliveras 1955.

13. Además del archiconocido pasaje cervantino sobre el tamaño del repertorio cabe destacar el juicio del sevillano Baltasar del Alcázar que satiriza el ‘peso específico’ del *Thesoro* «unos lo llaman liviano, / y otros que pesa un quintal» (Padilla 2010: 17-18).

«poco espíritu y poca alma poética» (Valladares Reguero 1995: 357)— sostiene que: «la extraordinaria fecundidad del autor perjudicó un tanto la calidad de su producción, porque nadie puede negarle su capacidad y aptitudes en todo tipo de temas y metros» (1995: 334).

*Varietas y abundantia* consituyen, desde luego, el rasgo distintivo de los repertorios poéticos de Padilla, como manifiestan los mismos textos preliminares que acompañan tanto la edición del *Thesoro* —que en palabras de Alonso de Ercilla es una recopilación «de canciones amorosas en todo género de verso, justo y limado, y demás de los buenos conceptos que tiene, hay cosas de mucho ingenio agudas y graciosamente dichas» (Padilla 2008: 32)—<sup>14</sup> como la del *Romancero* cuya edición Juan López de Hoyos aprueba sin reservas por contener:

muchas y diferentes cosas, principalmente la historia de Flandes en romances castellanos, puesto con mucho artificio y decoro de la historia. También contiene sonetos muy artificiosos de muy buenos conceptos y agudas sentencias. Y ultra desto tiene una muy agradable variedad de poesía, la qual haze que la obra sea en sí muy ilustre y digna de que como Jardín de Floresta española, para enriquecer nuestra lengua, salga a luz [...].<sup>15</sup>

En sus florilegios poéticos se suceden, de hecho, metros y estilos diferentes que van del villancico a la égloga pasando por letras, canciones y romances, a menudo enriquecidos, estos últimos, con secuencias intercaladas de otros versos.<sup>16</sup> Como subrayan Labrador y DiFranco:

Característico de sus romances es su manifiesto interés por mezclar el verso corto con las estancias, añadiendo así una dimensión más a la composición. No olvidemos que Padilla escribe para que sus poemas se canten en el ambiente urbano de Madrid. [...] Supo componer para el lector de sus días, procuró inyectar en sus versos aspectos de la lírica garcilasiana, se aprovechó de la lírica popular para glosarla y para imitarla y empleó el canto llano y pausado para llegar a los distintos niveles de lectores (Padilla 2007: 26, 30).

Es especialmente en el ámbito del romancero donde Pedro de Padilla alcanza un papel innovador, representando una etapa más en la evolución del género y en la transición del canon antiguo a la moda aurisecular del romancero artificioso:

Padilla es uno de los poetas integrantes de la llamada «generación de 1580», por lo tanto uno de los creadores del romancero nuevo. De sobra es conocido el ánimo reformador de Padilla tanto en los aspectos formales de sus romances como en su interés por dar un nuevo aspecto a los temas que trata, ya sean estos de amores pastoriles o rústicos, de lances moriscos o de aproximación al lenguaje llano inspirado en refranes y coplas populares.<sup>17</sup>

14. Según aclaran Labrador y DiFranco en su edición: «El *Thesoro* conjunta todas las tendencias que entretiene la lírica de finales del XVI: poesía amorosa cortesana, pastoril, mitológica, rústica, toda ella enhebrada en versos castellanos e italianos por designio de Padilla. Visto su autógrafo, no se puede decir que improvisaba, que era poeta repentista, pero queda claro que tenía enorme facilidad de pluma para alcanzar tan voluminosa obra. Sus poemas se leían y sus libros se vendían. Él mismo supo hacerse un hueco en el grupo madrileño de López de Hoyos, a los que Montesinos llamó “la generación de 1580”» (Padilla 2008: 27-28).
15. Padilla 2010: 178. Al elogio del carácter artificioso del repertorio publicado por Padilla en 1583, le hacen eco los tres sonetos firmados por Francisco de Montalvo, Miguel de Cervantes y López Maldonado, quienes rinden homenaje al «ingenio enriquecido» que hace descubrir los «nuevos ricos mineros» de la poesía aurisecular y que con su «divina imbención ingenio y arte [...] va templando / la aguda consonancia con la graue» (Padilla 2010: 180-182).
16. Según se aclara en Pintacuda 2011: 36-43. Las inclusiones, a menudo sacadas de la tradición italiana (octavas; terza rima, etc.), no son exclusivas de Padilla, aunque el poeta bien puede llevarse la palma de haber sido uno de los primeros en convertir este rasgo estilístico en una moda, como sugiere el propio Pintacuda (2011: 35).
17. Padilla 2007: 26. Para Gallardo (1888: 1071) Padilla fue uno de los que «más contribuyeron a poner esta composición [el romance] en chapines, aunque la generalidad de los suyos sea muy a la llana [...] fue uno de los primeros que empezó a hacerlos pastoriles y aun moriscos, floreando ya así lo seco de la narración histórica de los romances antiguos». Carrasco Urgoiti (2004: 93) opina que los coetáneos de Padilla «no le conocían como recopilador de romances, sino como un hombre de letras prestigioso y versátil, que cultiva con éxito todas las formas de la poesía italianizante» un poeta capaz de colocarse «a la vanguardia de las innovaciones y manejar un amplio marco de referencias».

Su propio *Romancero* figura, de hecho, entre los primeros repertorios de autor que se presentan al público de lectores con este rótulo,<sup>18</sup> que encubre, sin embargo, una miscelánea polimétrica en la que el componente romanceril constituye sólo una porción, y no preponderante, del conjunto:<sup>19</sup> después de una primera sección (tripartita) formada por 41 romances,<sup>20</sup> el repertorio ensarta luego una variedad de metros diferentes en la misma línea ya adoptada por el poeta en su *Thesoro*.

Creemos que la elección del título responde a un preciso intento de colocar el producto en un segmento editorial altamente rentable, en la estela del extraordinario éxito obtenido por Lorenzo de Sepúlveda con su *Cancionero de romances*<sup>21</sup> o a imitación del repertorio de Lucas Rodríguez que ya circulaba a comienzos de los años Ochenta<sup>22</sup> y que comparte con el de Padilla el carácter misceláneo y polimétrico al reunir, bajo el marbete exitoso de *Romancero Hystoriado*, «muchas variedades de glosas, y sonetos, y al fin una floresta pastoril y cartas pastoriles» (Rodríguez 1967).<sup>23</sup>

En los poemarios de Padilla los octosílabos asonantados no cubren ni la mitad del total de las composiciones, como puede apreciarse de la tabla siguiente:

Repertorio	Nº de romances	Nº total de poemas
<i>Thesoro I</i> 1580	38	359
<i>Thesoro II</i> 1587	29 (12 romances + 17 ensaladillas)	351
<i>Romancero</i>	64	181
<i>Jardín espiritual</i>	6	155

Si en este recuento, además de las obras impresas, consideramos también el *Cartapacio del Señor Pedro Hernández de Padilla criado de Celia* —el manuscrito autógrafo del autor conservado en la Real Biblioteca de Madrid (Ms. II-1579), que reúne una amplia variedad de textos (278)—<sup>24</sup> contamos, de hecho, con un número aún más limitado de composiciones romanceriles. Al lado de las casi doscien-

18. Con Padilla y Rodríguez se inaugura el uso del término *romancero* como sinónimo de *cancionero* y con igual dignidad: o sea repertorio de textos poéticos prevalente pero no exclusivamente romanceriles. Este primato es subrayado en Beltran 2016: 130. El cambio onomástico abre una segunda e importante fase en la circulación de los florilegios poéticos en el siglo XVI, marcando el paso del *Cancionero de Romances* impreso por Nucio en Amberes (alrededor de 1547) al *Romancero general* de 1600.

19. A pesar de lo que afirman Labrador y DiFranco que consideran que el *Romancero* está «dedicado casi por entero a esta forma poética tradicional; si bien en un apartado final nos ofrece —en dosis más pequeña, obviamente— una miscelánea lírica similar a la de 1580» (Padilla 2008: 13).

20. La primera sección del volumen se abre con 22 romances de materia histórica reciente («De algunas cosas notables de los sucesos de Flandes») seguidos de treinta de «historias diferentes» (nº 23 al 53), al cabo de los cuales enlaza la serie de los «Romances imitados del Ariosto» (nº 54 al 63). El último romance del ciclo (nº 64) trata de la batalla alegórica entre Amor e Interés y da paso idealmente a la parte más lírico-pastoril del repertorio.

21. Repertorio que gozó de al menos una docena de ediciones a lo largo de tres décadas (de las ediciones flamencas de 1551 a la sevillana de 1584), tantas cuantas fueron (de 1549 a 1583) las ediciones de la traducción del *Orlando Furioso* por Jerónimo de Urrea (Ariosto 2002: 72-74). De la relación de algunos romances de Padilla con el modelo divulgado por Lorenzo de Sepúlveda trata Mariano de la Campa en Padilla 2010: 125-130.

22. La más antigua edición de la que se conservan ejemplares es la impresa en Alcalá de Henares por Querino Gerardo en 1582, aunque se hipotiza una circulación más temprana. Sobre la historia de este cancionero véase Rodríguez 1967.

23. En este repertorio figuran también dos breves romances ariostescos, uno sobre Angélica y Medoro («Sobre la desierta arena») y otro de Bradamante («La hermosa Bradamante / muy descontenta viuia») (Rodríguez 1967: 158-159).

24. Sobre la composición del manuscrito véanse Menéndez Pidal 1914: 300-307 y Padilla 2007: 24-30.

tas coplas y glosas octosilábicas, los veintisiete sonetos, las diez octavas y dos ensaladas, figura sólo una docena de romances,<sup>25</sup> algunos de los cuales polimétricos.<sup>26</sup>

Dentro del conjunto de romances que salieron de la pluma de Padilla un grupo consistente está reservado a los que tratan episodios sacados del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto<sup>27</sup>. El interés que el poema caballeresco italiano despertó en los romancistas áureos es significativo del propio papel que el género romanceril ejerció en el Siglo de Oro en cuanto espacio funcional de divulgación y popularización de temas selectos de la historiografía<sup>28</sup> o de la ficción literaria culta.<sup>29</sup> Como anotó Chevalier al reunir un corpus de un centenar de composiciones inspiradas en el *Orlando Furioso*, «los romances ariostescos no constituyen ninguna excepción dentro del romancero y [...] han participado de su vida siempre fluctuante»; el caudal de estos romances «demuestra elocuentemente la seducción que ejercieron los relatos ariostescos sobre la imaginación y la sensibilidad de los poetas españoles del Siglo de Oro» (1968: 15).<sup>30</sup>

En 1580 Padilla ya había incluido en su *Thesoro* seis romances centrados en los amores entre Rugero y Bradamante.<sup>31</sup> La serie (confluida también en la segunda edición)<sup>32</sup> constituye un conjunto unitario en el que las composiciones se disponen según un orden consecucional que sigue la narración trazada en los cantos XLIV y XLV del *Orlando furioso*, como se desprende de los epígrafes que acompañan los poemas:

- «A Grecia parte Rugero / el gallardo enamorado» Romance de Rugero y León Augusto, traducido del Ariosto
- «Cuando con mayor sosiego / toda la gente dormía» Segundo romance de la misma historia
- «De sospechas ofendida / se queixa desta manera» Tercer romance prosiguiendo la historia
- «Al tiempo que el sol salía / sobre su carro dorado» Cuarto romance prosiguiendo la historia
- «Si Rugero se congoja / y el alma tiene angustiada» Quinto romance prosiguiendo
- «Estava la triste dama / casi fuera de sentido» Sexto romance con que se da fin a la historia

25. Trece si consideramos el que se incorpora en la glosa «De la Fortuna, ofendido» (véanse n<sup>o</sup> 276 y 277 en Padilla 2007: 329-334 y 402-403).

26. Acerca de las interpolaciones de otros metros en las series octosilábicas remitimos al ya citado estudio de Pintacuda (2011).

27. Sobre la incidencia de los temas ariostescos en el romancero hispánico véase el imprescindible estudio de Maxime Chevalier (1968) a raíz del cual es posible fijar el período de mayor auge del género: «El esplendor del romancero ariostesco sigue situándose entre 1570 y 1605. Pasada esta fecha, la influencia de Orlando se va esfumando» (Chevalier 1998: 403).

28. El compendio de historias que reúne Lorenzo de Sepúlveda en su *Cancionero de romances* a mediados del siglo XVI nace expresamente con un intento divulgativo.

29. El *Orlando Furioso* representó para los romanceristas del Siglo de Oro lo que la materia carolingia o la troyana habían representado para los autores del romancero viejo: un espacio de conjunción entre historia y ficción literaria. Los romanceristas van escogiendo de la historia medieval o antigua y de la reciente aquellos episodios de mayor diversión para el público que, tanto de forma oral como escrita, contribuía a retransmitirlos. Véase el prólogo de Samuel G. Armistead a la edición del *Cancionero de poesías varias* conservado en la Biblioteca Real (Ms. II-1587) al cuidado de Labrador y DiFranco (Padilla *et al* 2009: 11-20).

30. La clave de este éxito estriba en el perfecto equilibrio entre el carácter épico de la obra y su componente lírico-amoroso. Según Chevalier el propio Padilla a la hora de elegir la materia de sus romances ariostescos: «va espigando en varias partes del poema [...] se interesa más por las aventuras sentimentales que por los encuentros caballerescos: en el *Orlando Furioso* le seducen más los amores que las armas [...] como muchos españoles del siglo XVI, ve ante todo en el *Orlando Furioso* una gesta nupcial» (Chevalier 1968: 21-22).

31. Véanse los textos reunidos bajo el número 308 en Padilla 2008: 599-615.

32. «Cuando en 1587 se imprime la segunda edición del *Thesoro* con una nueva organización y disposición del material (ahora distribuido por forma métrica), el conjunto de las seis composiciones ariostescas se colocará al comienzo de la sección destinada a los romances, concediéndole por tanto una evidente posición de relieve» (Pintacuda 2013: 301-302).

Escenas y personajes del poema caballeresco italiano figuran también en diez de las composiciones del *Romancero* donde, sin embargo, se altera el diseño narrativo y consecuencial del modelo, dando pie a una distribución más casual, según se infiere de los propios epígrafes que, a diferencia del *Thesoro*, se limitan a anotar la secuencia numérica:<sup>33</sup>

- «De la espantosa batalla / tan sangrienta y tan reñida» *Romances imitados del Ariosto, y en número trigésimo primo*
- «A los muros de París / con furia terrible y brava» *Otro romance. Trigésimo segundo*
- «El soberbio Rodamonte / de Doralice negado» *Otro romance. Trigésimo tercio*
- «Con su querido Bireno / contenta Olimpia vivía» *Romance trigésimo cuarto*
- «En seguimiento de Orlando / Cerbino se partió un día» *Otro romance. Trigésimo quinto*
- «La hermosa Bradamante / en Montalbán atendía» *Otro Romance trigésimo sexto*
- «La hermosa Bradamante / celosa y desesperada» *Otro Romance trigésimo séptimo*
- «Con el cuerpo de su rey / iba Medoro cargado» *Romance trigésimo octavo*
- «Llorando desconsolada / Bradamante estaba un día» *Otro Romance trigésimo nono*
- «En el solemne convite / siendo Rugero casado» *Otro romance quadragésimo*

De estos diez romances ninguno procede del *Thesoro*, nueve se hallan copiados en el cartapacio autógrafo y en otros repertorios manuscritos y uno, «Con el cuerpo de su rey / iba Medoro cargado», aparece de forma exclusiva en el *Romancero*.

A una lectura seguida de las diez composiciones notamos que el episodio de la muerte de Zerbiño («En seguimiento de Orlando», canto XXIV) es anterior al que trata de los amores de Ángelica y Medoro y la locura de Orlando («Con el cuerpo de su rey», cantos XIX y XXIII del *Orlando Furioso*). En los estudios sobre este ciclo no se ha reservado especial atención a la secuencia de los romances. Esta distribución no representa efectivamente ninguna novedad en el panorama del romancero, más bien inclinado a leer cada romance como una unidad mínima y autónoma, incluso cuando se inserta en una serie.<sup>34</sup> El de Ángelica y Medoro es además el único romance ajeno al resto del *corpus* transmitido por el autógrafo, donde la secuencia aparece aún más alterada, debido al propio carácter facticio del «cuaderno de apuntes».<sup>35</sup> En la siguiente tabla mostramos la diferente secuencia de los poemas en el autógrafo y en el impreso.

Manuscrito autógrafo (romances 41-49)	<i>Romancero</i> (romances 54-63)
El soberbio Rodomonte	De la espantosa batalla
De la batalla espantosa	A los muros de París
En seguimiento de Orlando	El soberbio Rodamonte
La hermosa Bradamante / celosa y desesperada	Con su querido Bireno
A los muros de París	En seguimiento de Orlando
Con su querido Bireno	La hermosa Bradamante / en Montaluán atendía
En el solemne convite	La hermosa Bradamante / celosa y desesperada
Llorando desconsolada	Con el cuerpo de su rey
La hermosa Bradamante / en Montalbán atendía	Llorando desconsolada
	En el solemne combate

33. Los romances ocupan los folios 151<sup>v</sup>-181<sup>v</sup> (véanse los números 54 a 63 en Padilla 2010: 382-420).

34. A este aspecto dedicaré unas reflexiones en un artículo de próxima publicación.

35. «El hológrafo, por ser cuaderno de trabajo, “renglones sueltos” en borrador, carece de un determinado orden, simplemente refleja las preferencias de Padilla» (Padilla 2007: 14).

Si quisiéramos reordenarlos respetando la colocación de los episodios en el poema italiano la secuencia debería ser la siguiente:

De la espantosa batalla (O.F., I)  
 Con su querido Bireno (O.F., X-XI)  
 A los muros de París (O.F., XIV-XVI)  
 Con el cuerpo de su rey (O.F., XIX-XXIII)  
 En seguimiento de Orlando (O.F., XXIV)  
 El soberbio Rodamonte (O.F., XXVIII-XXIX)  
 La hermosa Bradamante / en Montaluán atendía (O.F., XXXII)  
 La hermosa Bradamante / celosa y desesperada (O.F., XXXV-XXXVI)  
 Llorando desconsolada (O.F., XLIV)  
 En el solemne combite (O.F., XLVI)

La inclusión en la *princeps* del romance «Con el cuerpo de su rey» parece corroborar la lectura propuesta por Chevalier a la hora de examinar la preminencia de algunos episodios sobre otros y trazar una cronología de los gustos literarios de la época:

La aventura de la princesa y del moro inspiró de manera constante a los poetas del Siglo de Oro, desde Pedro de Guzmán hasta López de Zárate. Con todo es evidente que se trató más a menudo después de 1580 que en los años anteriores. La curva que describe el tema es exactamente inversa de la que se podría trazar para esquematizar el éxito de los amores de Rugero y Bradamante en el romancero: cuando el primer motivo va a llegar a su apogeo, está declinando el segundo (Chevalier 1968: 235).

El cambio de perspectiva subrayado por Chevalier se intuye en la misma evolución que este ciclo tiene en la producción de Padilla: desde la primera serie —exclusivamente dedicada a Rugero y Bradamante, publicada en las dos ediciones del *Thesoro*—, se pasa luego por los romances copiados en el manuscrito autógrafo (que aún en su variedad, no incluye referencia alguna a los amores de Angélica y Medoro), hasta llegar a la edición del *Romancero* en 1583, donde no solo se añade un romance dedicado a la célebre pareja ‘desigual’, sino que su inserción interrumpe la serie protagonizada por Rugero y Bradamante. Chevalier anota que en este romance Padilla parece emprender con cierta dejadez la refundición romanceada de las octavas de los cantos XIX y XXIII del poema caballeresco, traduciendo «torpemente» algunos pasajes y revelando «el carácter apresurado y casi mecánico» de su trabajo (Chevalier 1968: 251). Quizás sea esta la razón de su colocación ‘excéntrica’, junto a la necesidad de ajustarse a los nuevos gustos, integrando en la serie derivada del autógrafo el episodio de aquella «doncella distraída, andariega y algo antojadiza» que, según Don Quijote «tan lleno dejó el mundo de sus impertinencias como de la fama de su hermosura».<sup>36</sup>

## LAS VARIANTES DE AUTOR EN LOS ROMANCES DE PADILLA

Más allá de estas consideraciones generales, lo que nos parece interesante destacar aquí, y que finalmente constituye un ámbito aún no explorado sistemáticamente por la crítica, es la cuestión de las variantes de autor, no sólo por lo que nos revela de la labor de revisión y reescritura a la que Padilla sometía sus textos, sino por lo que puede descubrirnos acerca de las relaciones entre manuscritos e impresos en una época en que estos dos ámbitos corrían paralelamente, multiplicando y confundiendo las versiones. Según apunta Higashi

36. *Segunda Parte*, cap. 1 (Cervantes 2004: 559).

cuando la obra se pone por escrito en un cancionero manuscrito, parecería que merece este lugar por haber alcanzado cierto estado de madurez. Mientras para el lector actual el manuscrito presenta una naturaleza provisional y caduca, para el autor del siglo XVI parece investido por una estabilidad prestigiosa similar a la de cualquier impreso. [...] el mismo autor fungía como lector de cancioneros manuscritos, romanceros impresos y pliegos sueltos, al tiempo que era compilador y aportaba sus correcciones al fluido cauce de la tradición, tanto al tratarse de obras propias como al compilar ajenas (Higashi 2013: 61).

En la poesía áurea, cuya circulación seguía vertebrándose en una serie de copias manuscritas más o menos dependiente del núcleo autorial original, asistimos, entonces, a un grado elevado de ‘dispersión’. Sobre todo con referencia al romance, que desde su origen se configura como un género poético abierto, susceptible de un número potencialmente ilimitado de variaciones, tantas cuantas eran sus ‘lecturas’.

Ahora bien, el estudio crítico de las variantes de autor del autógrafo conservado en la Real Biblioteca es la pieza que aún faltaba en el mosaico de ediciones dedicadas a la obra de Padilla y que ha motivado el interés del grupo de investigación coordinado por Isabella Tomassetti en el ámbito de la unidad romana del PRIN 2018. Un trabajo aún más necesario, ya que no solo nos permite entrar en el taller de escritura del poeta, sino que consiente desbrozar el entramado de las intervenciones que afloran y se superponen en el autógrafo, y enlazarlo con el resto de la tradición, revelando el estrecho diálogo que el *Cartapacio* establece con otros repertorios manuscritos que recogen los poemas de Padilla.<sup>37</sup>

En su edición del manuscrito Labrador y DiFranco subrayan de entrada el carácter ambivalente del autógrafo, que si por un lado tiene las características de un borrador al que el autor pone mano *in itinere*,<sup>38</sup> por otro refleja un estadio ya formalizado del texto que el poeta se limita a transcribir a partir de distintas fuentes, propias o ajenas:

Muchos poemas, la mayoría, son *work in progress*, que diría Wardropper, con versos tachados, enmendados, remendados, emborronados. Entre líneas, Padilla ha puesto nuevos versos. Inservibles para él, apenas descifrables para nosotros. Nuevo tachón, y sobre éste ha vuelto a poner otros y otros versos, haciendo la lectura de su autógrafo difícil tarea, aunque el hecho de haber salido impresos posteriormente algunos poemas (aunque con interesantes cambios) facilita la labor del transcriptor. En otros casos, los menos, Padilla copia limpiamente sus composiciones de papeles que tendría delante. A juzgar por la nitidez insólita de las mismas. En ellas no hay tachaduras ni cambios, lo que contrasta con las que se quedaron incompletas y las muchas que a poco a poco, lima en mano, iba sacando adelante (Padilla 2007:15).<sup>39</sup>

De los trece romances que el autógrafo comparte con las obras impresas nueve son los que confluyen en la edición del *Romancero* y son de temática ariostesca. Dentro de este reducido corpus de

37. Según apuntaba Cesare Segre al abordar el estudio de las variantes de autor en las *Soledades* de Antonio Machado, las varias fases de elaboración de una obra constituyen unos sistemas o estructuras que se yuxtaponen y no pueden clasificarse solo desde una perspectiva mejorativa: «La critica delle varianti ha sempre trovato numerosi avversari. Una volta che l'opera letteraria ha raggiunto il suo stadio definitivo, in sé compiuto e autosufficiente, i tentativi precedenti dello scrittore (si dice) hanno poco interesse. Considerazioni involontariamente corroborate dai "variantisti" più ingenui, che confondendo la definitività cronologica con quella qualitativa, riducono l'analisi delle varianti a una salmodia in cui il brutto lascia il posto al bello, l'impreciso al preciso, e così via. In verità, le varie fasi dell'elaborazione di un'opera sono delle strutture o dei sistemi: la sostituzione d'una forma, d'un episodio a quelli precedenti produce solo in rari casi un incremento localizzato di bellezza, ma più spesso contribuisce all'istituzione d'una nuova struttura o d'un nuovo sistema alla cui perfezione complessiva ogni nuova variante è destinata a dare il suo apporto» (Segre 2014: 730).

38. «El cartapacio es un cancionero todavía en borrador, con un mínimo orden, con poemas iniciados unos terminados los más. Pero casi nunca en la forma definitiva, es decir la versión impresa, que fue la manera de "sujetarlos a piadosa censura de los buenos entendimientos", como escribió el propio poeta. Al vuelo de la pluma los fue haciendo sobre los folios del cartapacio. Aunque no los componía en ese momento, porque algunos de ellos, los menos, han quedado tan limpios que sólo el tenerlos previamente escritos explicaría la ausencia de enmiendas y tachaduras» (Padilla 2007: 25).

39. Esos papeles que Padilla tenía delante a la hora de reunir los poemas dedicados a la amada Celia podrían ser otras versiones de mano del propio autor o procedentes de los muchos manuscritos colectáneos que circulaban y en los que figuraban obras del poeta.

textos romanceriles queremos detenernos aquí en dos ejemplos especialmente interesantes. Se trata de los romances «En seguimiento de Orlando / Cerbino se partió un día» y «La hermosa Bradamante / celosa y desesperada».

Ambos textos aparecen copiados seguidos en el *Cartapacio* (ff. 28<sup>v</sup>-30<sup>v</sup> y 31<sup>r</sup>-32<sup>v</sup>) para confluír luego en la *princeps* del *Romancero* (ff. 163<sup>r</sup>-165<sup>v</sup> y 169<sup>r</sup>-172<sup>v</sup>). Al margen de esta línea autorial, los dos poemas se hallan transmitidos también por otro testimonio manuscrito: un cancionero misceláneo que reúne poemas de varios autores entre los cuales un buen número atribuido a Padilla.

Este cancionero de poesías varias se conserva en la Biblioteca Bartolomé March de Palma de Mallorca con signatura B90-V1-08 (*olim* 23/4/1)<sup>40</sup> y ha sido editado recientemente por Labrador y DiFranco (Padilla *et al.* 2011)<sup>41</sup>. Según la descripción de los editores el manuscrito tiene todas las características de una copia en limpio: «La caligrafía es uniforme, dando la impresión de haber sido preparado el manuscrito para que algún día llegara a manos de un impresor» (2011: 13). En cuanto a la datación se señala la dificultad de establecerla con seguridad:

No nos es posible decir con exactitud la fecha de composición de esta miscelánea. La fecha de 1600 en Sevilla que aparece en una guarda es a todas luces fruto de otra mano, acaso de un poseedor, y pensamos que bastante posterior al contenido del códice, acaso una década posterior. Los textos que en él se copiaron se compusieron durante todo el reinado de Felipe II: unos corresponden a la década 1560-1570 y otros a la década siguiente, cuando el manuscrito se nutre de una importante colección de poemas compuestos por Pedro de Padilla. (Padilla *et al.* 2011: 15)

La presencia preponderante en este cancionero de tema profano y carácter facticio («carece de orden o de partes definidas» Padilla *et al.* 2011: 19), de un cuantioso número de composiciones de Padilla (un centenar inéditas y 32 testimoniadas exclusivamente por este cancionero) (2011: 23), consiente deducir cierto vínculo entre el jiennense y el anónimo compilador:

Desde luego que debió ser un amigo de Padilla y muy buen conocedor de su obra anterior a las *Églogas* y al *Jardín espiritual*, es decir, antes de su vida como carmelita calzado cuando gozaba de la fama que le proporcionaron el *Thesoro* y el *Romancero*. Conocía muy bien su obra manuscrita y su obra impresa, y tendría en su poder el centenar de poemas que nunca fueron impresos antes de que Padilla entrara en religión, más los exclusivos de otros ingenios que vieron la luz en esta antología. Son en realidad la parte más sustanciosa de este *cancionero de poesías varias*. [...] Nuestro desconocido compilador parece que tuvo que estar muy cerca de Padilla para poder reunir tantos poemas suyos en el cartapacio. [...] Pudiera ser que el mismo Padilla confiara sus papeles —los suyos y los que tuviera a su alcance— a algún amigo cuando se separó del mundo, para salvar sus poemas y que algún día llegaran a la imprenta. [...] La proximidad del compilador a Padilla pudiera defenderse por el hecho de que existen composiciones que salieron del cartapacio autógrafo en que el todavía laico Pedro de Padilla compuso sus poemas, no sin muchas enmiendas, repetidos intentos y esfuerzos para limarlos y escandirlos (2011: 20, 25).<sup>42</sup>

40. Con esta signatura ya había sido estudiado en Labrador y DiFranco (1992).

41. Cabe destacar que el primer verso del poema «La hermosa Bradamante / celosa y desesperada» aparece en el manuscrito Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana, encabezando otro romance del todo distinto del nuestro (nº 60, ff. 169<sup>r</sup>-172<sup>v</sup>, 206 versos). Véase Labrador, DiFranco & Parrilla (2008) y el estudio sobre dicho cancionero como transmisor temprano de los poemas de Padilla, firmado por Botta, Garribba y Vaccari en este mismo número de *RCIM*.

42. Del corpus de textos presentes en el autógrafo y en el manuscrito de la Biblioteca March: «Dos poemas salieron del *Autógrafo* y llegaron al *March* sin paradas intermedias, y además ambos tienen la misma versión en las dos fuentes: el soneto a Silena, “De mi Silena el ser, la gallardía” (125) y el soneto “Entenderéis que tengo de ahorcarme” (213), que cierra las ocho estancias dedicadas a la mujer amada: “Celia cruel, pues mi morir te agrada / no quiero trabaquentas ya contigo”. El compilador también tuvo delante las obras impresas de Padilla, además de muchos otros papeles de donde sacó los poemas que puso en el cartapacio» (Padilla *et al.* 2011: 25).

Con respecto a la relación de este cancionero misceláneo con la tradición manuscrita e impresa coetánea se afirma que el códice:

comparte piezas con más de un centenar de manuscritos [...] En cuanto a fuentes impresas, se acerca —como era de esperar— a las propias obras de Padilla: el *Thesoro* y el *Romancero*, a las obras de Hurtado de Mendoza y a las de Figueroa. En resumen, más de una treintena de poetas forman parte de este testimonio poético que empieza a cerrar el siglo para dejar paso a otros poetas más jóvenes que se encargarán de impulsar un cambio a la lírica que venía dependiendo de planteamientos iniciados con el petrarquismo garcilasiano. (Padilla *et al.* 2011: 27).

En el caso específico de los dos romances ariostescos aquí tratados, el cotejo entre la versión que transmite este manuscrito conservado en la Biblioteca March (que denominamos *P*)<sup>43</sup> y las intervenciones autoriales del autógrafo es ciertamente revelador de un vínculo estrecho entre ambos.

De los dos romances ofrecemos en apéndice la transcripción del texto tal como se halla en el autógrafo (*A*) acompañada de un doble aparato, genético y evolutivo. Al disponer para los tres repertorios de las valiosas ediciones de Labrador y DiFranco facilitadas por el Frente de Afirmación Hispanista, hemos optado por dar prioridad al autógrafo, porque consideramos que de esta forma resulta más evidente la existencia de sucesivos niveles textuales que repercuten de forma distinta en el resto de la tradición.

Como se verá en breve y en el Apéndice, los resultados de la *collatio* considerados a la luz de la estratificación de los niveles o sistemas textuales autoriales del autógrafo, permite relacionar de forma insospechada el texto transmitido por *P*, con la versión ‘primitiva’ escrita por Padilla, y relevar que la copia en limpio conservada en la Biblioteca March de Palma de Mallorca desconoce la revisión tardía a la que Padilla somete las composiciones transcritas en su *Cartapacio* y que se fijan en letras de molde en 1583.

En otras palabras, el análisis de las variantes de autor nos permite ver que los últimos cambios que Padilla introdujo en su borrador y que confluyen sin mayores reservas en la *princeps* no se hallan en el Ms. March, que, al contrario, nos restituye la primera versión del texto aún no enmendada por su propio autor.

Si prescindieramos de este paso por el taller del autor y nos limitáramos a recoger las versiones del romance transmitidas por *A* (en su última definición textual), *R* y *P*, juzgaríamos las diferencias que este último testimonio nos brinda, simplemente como variantes ajenas a la mano del autor y fruto de la iniciativa del copista.

Veamos, por ejemplo, lo que sucede con el verso 7 del romance «En seguimiento de Orlando»:

<i>A</i>	<i>P</i>	<i>R</i>
y haziendo su jornada	caminando desta suerte	y siguiendo su jornada

Del aparato evolutivo inferimos que los testimonios presentan tres lecciones distintas. Mirando más de cerca lo que sucede en el autógrafo nos damos cuenta de la compleja labor de lima que sufre el verso:

caminando desta suerte → y su jornada siguiendo → y su jornada haziendo → y haziendo su jornada

A pesar de que la tipología y posición de las intervenciones dificulta establecer con toda seguridad el proceso de corrección del autor, nos atrevemos a conjeturar la siguiente secuencia: el autor quiso corregir el verso primitivo «caminando desta suerte» con «y su jornada siguiendo»; al darse cuenta de

43. El primer romance «En seguimiento de Orlando» se coloca en el cancionero misceláneo en los ff. 159-163<sup>v</sup> (nº 107) después de la *Fábula de Dafnes y Apolo* de Gregorio Silvestre y unas *Estançias del mismo Padilla a una partida* y consta de 204 versos (incluidas las 8 octavas reales) El segundo, «La hermosa Bradamante / celosa y desesperada» se halla en los ff. 357-361<sup>v</sup> (nº 239) después de una glosa de la canción «En el canpo me metí» del mismo Padilla. Véase Padilla *et al.* 2011: 298-304; 556-561.

la repetición con respecto al v. 5 substituyó la palabra rima *siguiendo* con *haciendo*, lo cual, sin embargo, provoca el hiato cacofónico (*jornada haciendo*); quizás por esta razón volvió a añadir el verbo *haciendo* a la izquierda del verso corregido<sup>44</sup>. Todo este complicado proceso de reelaboración hallaría su fijación definitiva en la edición del *Romancero*, donde leemos: «y siguiendo su jornada». Esta solución le permite al autor corregir la anomalía del autógrafo, recuperando y anticipando el verbo *siguiendo*. De este modo Padilla consigue salvar tanto la medida métrica, como la rima, creando un quiasmo con el verso 5.

Al margen de los ajustes formales, el dato más relevante que podemos destacar es que la transcripción primitiva de *A* y la versión copiada en *P* coinciden casi totalmente.

Esta proximidad se registra en los demás lugares del texto autógrafo interesados por el último nivel de corrección autorial (realizado a distancia de tiempo y con pluma y tinta distintas del resto del romance, según puede verse en el verso 10 con respecto a la posición del relativo que resulta anticipada en la última revisión de Padilla y también en *R*, mientras que *P* lee con la versión inicial del autógrafo («y un cavallo que») y no con su sucesiva enmienda:

A	P	R
y que un cavallo	y un caballo que	y que un caballo

Otra intervención tardía del autógrafo, ignorada por *P*, es la del v. 15, donde leemos «y bio luego ser las armas» que se convierte en «y aquellas bio ser las armas», lección incluida luego en *R*:

A	P	R
y aquellas bio ser las armas	y vio luego ser las armas	y aquellas bio ser las armas

Lo mismo puede decirse a propósito de la enmienda del v. 34 con la sucesiva interpolación en el autógrafo de los vv. 34-36 («que aunque su dueño las dexa / Zerbino las defendía») que *P* desconoce, coincidiendo en su lectura del verso con la versión inicial de *A* («que se le demandaría»). En el v. 66 la variante «el poder», enmendada posteriormente en «no más que» («no más de» en *R*), aparece inalterada en *P*, así como el pronombre *se*, en vez de *le*, en el v. 86.

Una situación análoga es la que nos brinda el segundo romance analizado «La hermosa Bradamante». En los vv. 17-18 *P* mantiene la protolección de *A* («y que en Arles con su rey / Agramante el par estava») ignorando la sucesiva adición de los vv. 21-22, «y q en arles con su rei / agramante el par estaua» → «con el rey agramante en arles el par estaua»:

A	P	R
que con el rey Agramante / en Arlés el par estaua.	y que en arles con su Rey / Agramante, el par estaua	que con el rey Agramante / en Arlen el par estaua R

En el incipit (v. 147) de la primera de las tres estancias intercaladas —que como veremos es deudora de la traducción del *Orlando Furioso* de Jerónimo Urrea— en *P* leemos «como que tales labios bese aquella» que coincide con la primera versión apuntada en *A* y luego enmendada en «como que tanta gloria goze aquella», variante acogida en el *Romancero*.

Ahora bien, todos estos casos revelan con toda evidencia un parentesco entre *A* y *P* tanto en el caso de que se trate de una vinculación directa (el copista de *P* está copiando del cartapacio de Padilla o viceversa) como en el caso de que ambos deriven sus lecciones de un autógrafo común.

44. Entre tantos cambios al final al verso le sobra una conjunción que Padilla se olvida de borrar «y haciendo y su jornada», corregimos enmendando la segunda *y*.

Finalmente el copista de *P* da la impresión de ignorar los textos de Padilla que circulaban impresos, no solo, como se ha visto a propósito del *Romancero* en los dos romances ariostescos examinados, sino también en lo que atañe al propio *Thesoro*, como se infiere de la glosa al romance «Los ojos tristes llorosos» cuyo incipit es «De la Fortuna ofendido». Este texto nos brinda, además, un ejemplo ulterior de la familiaridad entre *A* y *P*. El romance «Los ojos tristes llorosos» aparece copiado dos veces por Padilla en su cartapacio, en dos momentos distintos —a juzgar por el papel, la tinta y la grafía— una en el f. 59<sup>r</sup> y otra en los ff. 176<sup>r</sup>-179<sup>r</sup>.<sup>45</sup> En el f. 59 Padilla copia la versión a lo divino del romance, que está tachado con dos rayas verticales y marcado por un asterisco (en tinta más oscura, como la de las intervenciones tardías de los dos romances analizados). La segunda transcripción, que ocupa el f. 176 y que va marcada por una cruz, nos brinda el texto glosado. La contrahechura en clave sacra confluye en el *Jardín espiritual* de 1585 (f. 200<sup>v</sup>) mientras que la versión profana del romance de Liranio junto con su glosa están recopiladas en las dos ediciones del *Thesoro* (1580, f. 71<sup>v</sup>-74<sup>v</sup>; y 1587, ff. 128<sup>v</sup>-131<sup>r</sup> sin variantes respecto a la *princeps*).<sup>46</sup> La glosa también se halla transmitida por dos cancioneros manuscritos: el propio *P* (f. 311<sup>v</sup>) y el cancionero Magliabechiano de la Biblioteca Nacional de Florencia (FN VII-353, 57<sup>v</sup>).<sup>47</sup>

La versión de *P*, introducida por el epígrafe *Glosa de Padilla al Romance de Liranio*, difiere, como se ha adelantado, de la del *Thesoro*, lo cual hace pensar que el copista no tuviese a su inmediato alcance el libro. Si confrontamos las variantes de *P* con las de *A* notamos que, análogamente a cuanto visto antes, el primer texto apuntado por Padilla coincide con la versión de *P*, que ignora las correcciones y enmiendas posteriores del autor. Es más, cotejando las dos versiones se tiene la impresión de que Padilla pudiera estar copiando del propio manuscrito de Palma de Mallorca. Registramos en la siguiente tabla las intervenciones del autógrafo (para los signos diacríticos remitimos al apéndice) y las variantes de *P*:

Variantes de autor en <i>A</i>	Variantes de <i>P</i>
	12 a la mar <i>A</i> al mar <i>P</i>
42 mostrando los accidentes] <sup>a</sup> y que mostrava accidentes <sup>b</sup> T	
50 que cupo] •que cabe → cupo	
51 provocando <sup>48</sup> ] <sup>a</sup> prouocaua <sup>b</sup> T	51 provocando <i>A</i> prouocaua <i>P</i>
53 pues que no] <sup>a</sup> que culpa <sup>b</sup> T	53 pues que no <i>A</i> que culpa <i>P</i>
54 culpa al mal] al <i>daño</i> <sup>b</sup> T	54 culpa al mal <i>A</i> al <i>daño</i> <i>P</i>
61-62 para poderme acabar / con su favor tienes brío] <sup>a</sup> pensandola granjear / me ofendes a su aluedrio <sup>b</sup> T	61-62 para poderme acabar / con su fauor tienes brío <i>A</i> pensandola granjear / me ofendes a su aluedrio <i>P</i>
69 mudó] <sup>a</sup> dio su <sup>b</sup> T	
70 el bien se acaba] <sup>a</sup> se me acaba <sup>b</sup> T	

45. Véanse los n<sup>o</sup> 113 y 276-277 de la edición de Labrador y DiFranco (Padilla 2007: 171-172, 329-334).

46. El romance está recopilado en dúplice versión en un manuscrito que reúne poesías varias y que se conserva en la Real Biblioteca (II- 1580). El Ms., también conocido como cartapacio de Ramiros Cid y Piscina, se conserva en tres tomos encuadernados disponibles digitalizados en la Real Biblioteca Digital (<<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/2421#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-751%2C-64%2C2270%2C1277>>). Concretamente el romance «Los ojos tristes llorosos» se halla copiado en los ff. 203<sup>r-v</sup> y 239<sup>r</sup> del tomo que reúne los ff. 183-270. Ambas versiones presentan unas variantes con respecto al *Thesoro*, aunque la primera se aleja más que la segunda del texto impreso. En todo caso ninguna de las dos parece haberse realizado a partir de las ediciones de 1580 y 1587.

47. Cacho 2001. Este cancionero ha sido objeto de estudio en una tesis doctoral aún inédita (De Santis 2006). El manuscrito reproduce la versión del *Thesoro*.

48. En la edición moderna leemos *prouocan*.

	72 en dulce A con mayor P
77 y quieres me la] <sup>a</sup> quieremele <sup>b</sup> T	
78 ti] <sup>a</sup> la <sup>b</sup> T	
91 que a] <sup>a</sup> quen <sup>b</sup> T	91 que a A que en P
126 por fuerza me ha de quedar] <sup>a</sup> forzoso me as de dexar <sup>b</sup> T	
127 de mí <sup>49</sup> ] <sup>a</sup> de? <sup>b</sup> T	

Habría, obviamente, que extender el análisis puntual de las variantes de autor al resto de las veinticinco composiciones que el cancionero de la Biblioteca March (P) comparte con el Autógrafo (A),<sup>50</sup> para poder llegar a conclusiones más precisas.

Otro aspecto que despierta cierto interés es que de los dieciséis romances de tema ariostesco compuestos por Padilla y en los que se integran las octavas de endecasílabos, los manuscritos A y P comparten los únicos dos poemas que acuden —total o parcialmente— en las octavas a la traducción de Urrea, cuando los demás, como ha apuntado Pintacuda (2013: 321), se adhieren más de cerca a la fuente original italiana:

El poeta español siempre escribe teniendo a la vista el original italiano (como dicho, el único contacto con las anteriores versiones castellanas se establece en las tres estancias de Urrea citadas en el núm. 13 [«La hermosa Bradamante / celosa y desesperada»], y en las ocho de la versión manuscrita del núm. 11 [«En seguimiento de Orlando»]).

A propósito del papel que la traducción castellana del *Orlando furioso* de Jerónimo de Urrea ejerció en la difusión y recepción del poema, María de las Nieves Muñiz Muñiz afirma que:

La versión de Urrea no fue sólo la indiscutible vía de acceso al poema de Ariosto en España, sino un producto naturalizado en su cultura durante buena parte del Siglo de Oro. De su rápida conversión en “vulgata” da idea el saqueo a que fue sometida por los autores de romances y de glosas (pero también por algunos escritores), que le hurtaron estancias enteras, las resumieron y parafrasearon, o mezclaron el plagio y la invención con traducciones de primera mano (prueba ulterior de la subordinación del original y la copia incluso entre los lectores que tenían a su alcance la fuente primaria) (Muñiz Muñiz 2002: 35).

La alusión a Padilla no puede ser más explícita, según se confirma el primero de los ejemplos aducidos, que justo pertenece a nuestro romance «En seguimiento de Orlando», cuyas octavas intercaladas recuperaran sin apenas intervenciones el texto de Urrea. Sin embargo, la editora indica en nota que el texto de la octava está sacado de la edición del *Romancero* de 1583.<sup>51</sup>

Creemos oportuno matizar la acusación de escasa originalidad movida por Muñiz Muñiz, ya que este inserto ‘ajeno’ no solo no figura integralmente en el autógrafo sino que tampoco fue acogido en la edición del *Romancero*, que representa la última voluntad del autor.<sup>52</sup> Exclusión de la que se infiere, según Pintacuda, una evolución de gusto que mira a contener las interpolaciones polimétricas y que desde la poesía de Padilla reverbera en la de sus contemporáneos:

49. Los editores modernos leen *al ques mi pensamiento*.

50. Véase el listado en Padilla *et al.* 2011: 26-27.

51. Señalamos también que en la tabla propuesta (Muñiz Muñiz 2002: 36) se indica erróneamente que se trata del canto XXIII, octava 86 de la traducción de Urrea, cuando en realidad las octavas intercaladas pertenecen al canto XXIV. Otra errata es relativa a la página del repertorio de Chevalier indicada, que es la 95 (nº 12) y no la 92.

Tale propensione a contenere le variazioni metriche interne ai componimenti, troverebbe poi conferma nelle varianti di *En seguimiento de Orlando / Cerbino se partió un día*, romance ariostesco che, privo di qualsiasi strofa eccentrica nel *Romancero*, è invece trådito dal codice II/1579 della Real Biblioteca di Madrid —antere a la stampa del volume— con una serie di ottave inserite nel corpo del testo: per amor di precisione, va detto che il copista annotò solo il verso iniziale delle prime sei ottave, come se si trattasse di un promemoria, mentre trascrisse integralmente le ultime due (le otto strofe figurano complete in un altro manoscritto di quegli anni, il codice 23/4/1 della Biblioteca Bartolomé March ora a Palma de Mallorca). Come già avanzava Chevalier con giustificata prudenza, dal momento che non sapeva della versione del manoscritto posseduto da March, Padilla dovette decidere di eliminarle al momento di pubblicare il libro. (Pintacuda 2011: 32).

Quizás Padilla, que no podemos reducir a un mero saqueador de versos, consideró inoportuno publicar las octavas de Urrea intercaladas en el romance «En seguimiento de Orlando», no habiendo tenido tiempo o deseo de reelaborarlas de forma más original.

Tal y como aparecen en el autógrafo, las dos últimas octavas (que corresponden a las 85 y 86 del *Orlando furioso*),<sup>53</sup> presentan unas variantes con respecto a la traducción de Urrea, transcrita en cambio fielmente por el copista de *P*. Este dato nos hace interrogar una vez más acerca de la relación entre *A* y *P* y sobre el por qué Padilla en su cartapacio haya copiado solo el íncipit de seis de las ocho octavas intercaladas, transcribiendo por entero las últimas dos con unas variantes. ¿Cuál sería la fuente de Padilla? Según Chevalier:

En un principio había planeado Padilla una obra más amplia en la que se hubiera desarrollado largamente el diálogo de Isabela y Zerbino moribundo, como lo demuestran las octavas del manuscrito 1579. Concluidas o esbozadas, son traducción, o proyecto de traducción, de las octavas 78-83 y 85-86 del canto XXIV del *Orlando furioso*. Padilla renunció finalmente a pulir y publicar este fragmento. Es posible que haya querido abreviar su texto: sin embargo parecerá atrevida la hipótesis si recordamos que el poeta muchas veces intercala octavas en las composiciones del *Tesoro* lo mismo que en las del *Romancero*. Más bien se puede pensar que Padilla, el cual escribía y publicaba apresuradamente, no quiso tomarse el trabajo de terminar un trozo que no pasaba de ser un esbozo (Chevalier 1968: 99).

Una operación análoga de interpolación de la traducción de Urrea puede verse en el segundo romance ariostesco que *A* comparte con *P*, «La hermosa Bradamante / celosa y desesperada» que también incluye tres octavas intercaladas, esta vez no ‘censuradas’ en la *príncipeps*. Según aclara Chevalier:

Después de aludir brevemente a los acontecimientos narrados en la composición precedente y recordar el combate de Bradamante y Rodamonte (*O. F.* XXXV, 47-52), resume este largo romance una serie de octavas del *Orlando Furioso* (XXXV, 59-80; XXXVI, 11-68). Los versos 139-162 son traducidos de las octavas 32-34 del canto XXXVI, pero a ratos se inspiran en un texto intermediario. Es cierto que al escribir este trozo se inspiró Padilla en la traducción de Jerónimo de Urrea, en la cual se leen con forma exactamente idéntica los versos 141-143, 147-149 y 161-162 de la composición que nos interesa (Chevalier 1968: 189).

Cotejemos la versión castellana del *Orlando Furioso* con las tres transmitidas por el autógrafo (*A*), el *Romancero* (*R*) y el manuscrito de la Biblioteca March de Palma de Mallorca (*P*).

52. Sobre todo considerando que en el Siglo de Oro la glosa o la interpolación de los versos de autoridades reconocibles, como en este caso, no se percibía necesariamente como una falta de originalidad, ya que podía responder a la voluntad de establecer un diálogo explícito con el referente textual original.

53. Señalamos la omisión de la octava 84 del *Orlando Furioso* donde se alude a la impiedad de Odorico «vizcaíno cruel profano» (v. 6).

Urrea, Canto XXXVI, octavas 32-34<sup>54</sup>

- 32 —¿Cómo, que tales labios bese aquélla,  
que besar yo no puedo? Oh dura cosa.  
Ay Dios, no sea verdad mi clara estrella,  
que si no a mí, tú tengas otra esposa.  
Más que morir rabiando y con querella  
deseo morir por mí de mí piadosa,  
que si yo aquí te pierdo, el justo infierno  
conmigo te pondrá para en eterno.
- 33 Si tú me matas, quedásme debiendo  
la muerte y la venganza, y esto es cierto,  
que ley divina manda, aconteciendo,  
que quien a otro mata, aquél sea muerto.  
Mas no se iguala el daño, yo voy viendo,  
que mueres tú a razón, yo muero a tuerto:  
un alma mataré mi matadora,  
mas tú, cruel, quien te ama y quien te adora.
- 34 ¿Por qué no eres, mano, tú atrevida,  
d'abrir con hierro a mi enemigo el pecho,  
que tantas veces muerto me ha la vida  
debajo amor y paz, so ingrato pecho?  
¿Puedes sufrir me mate ya vencida,  
sin piedad de verme en tanto estrecho?  
Toma contra el ingrato esfuerzo fuerte,  
venga mil vidas mías con su muerte.—

Variantes de *A*, *R* y *P*:

**Octava 32**

v. 1, tales labios bese] tanta gloria goze *A*

v. 2, besar yo no puedo] yo acabar no puedo *A* yo acabar no pude *R*

v. 7: que al fin si te perdiera el justo infierno *R* y si yo aqui te pierdo, el justo ynfierno *P*

**Octava 33**

v. 4, a otro mata, aquel] matare a otro quel *A R*

v. 5, yo voy viendo] porque entiendo *R*

v. 7, un alma] y vn alma *R*

v. 8: mas tu, la que te ama y que te adora *R*

**Octava 34**

v. 1, tú] di *R*

v. 4: quedando de hazello satisfecho *A R*

v. 5, puedes sufrir] sufrir puedes *R*

54. Ariosto 2002: tomo II, 2297.

Lo que salta a la vista de inmediato es que las cuatro versiones coinciden más allá de los versos señalados por Chevalier. Si nos centramos en las pocas variantes notaremos que el testimonio más ‘innovativo’ es el de la versión impresa en 1583 y el que más se adhiere al texto de Urrea, retocándolo apenas, es *P*, cuya lectura concuerda con la primera versión apuntada por Padilla en su autógrafo, como se ha visto más arriba a propósito del v. 147.

En conclusión, volviendo a las variantes de autor entre el autógrafo y el *Romancero* relativas a los dos romances ariostescos objeto de estudio, podemos hacer algunas consideraciones ulteriores acerca de los diferentes sistemas redaccionales, como los define Segre. Si el *Cartapacio* se presenta como un *zibaldone* de poemas que Padilla iba transcribiendo y reuniendo, y sobre los que interviene en diferentes momentos retocando algunos versos, no siempre de forma acertada (como es el caso del trabajado verso 7 de «En seguimiento de Orlando»), la versión impresa en el *Romancero* presenta en general un nivel de normalización y reajuste formal, encaminado a una simplificación.

Si consideramos las variaciones con respecto al cartapacio, recogidas en el aparato evolutivo del apéndice, notamos en *R*, por ejemplo, cierto intento de reducción del hipérbaton del que Padilla hace un uso más frecuente en el autógrafo. Véamos algunos ejemplos:

«En seguimiento de Orlando»

Autógrafo	<i>Romancero</i>
v. 17: de bello quedó espantado	quedó de verlo espantado
v. 25: las armas todas recoge	y recogiendo las armas
v. 56: quel troyano Héctor traía	que Héctor un tiempo traía

«La hermosa Bradamante»

Autógrafo	<i>Romancero</i>
v. 181: y aunque venía Bradamante	v. 173: y aunque Bradamante viene
v. 194: de blanco mármol obrada	v. 186: de mármol blanco labrada

La propia caída de los vv. 49-50 que aluden a la cobardía de Orlando («Si él por cobarde la dexa / yo de ella me serviría») o la omisión de los vv. 95-96 y 101-102, con los detalles innecesarios de la partida de Doralice y la inmovilidad de Zerbino, podrían interpretarse como una manera de aligerar el pasaje. En esta línea podemos entender también la ausencia de las estancias endecasilábicas que, además de reproducir especularmente el texto de Urrea, caracterizaban de excesivo patetismo el último diálogo entre los dos enamorados. Quizás el autor (o el editor) consideró más oportuno censurar la escena del beso entre la ‘castísima doncella’ y el desdichado caballero, así como ocultar el diseño de la dama —reprobable desde una perspectiva cristiana— de quitarse la vida para seguir a su amado en el último tránsito.<sup>55</sup>

Finalmente, no obstante el largo y articulado proceso de revisión del romance, no podemos dejar de compartir el juicio poco halagüeño expresado por Chevalier:

Este romance historial resume las octavas 48-53, 57-72 y 76-92 del canto XXIV del *Orlando Furioso*. Es obra seca y falta de arte. La desaparición de las imágenes que prestaban color e intensidad al combate de Mandricardo y Zerbino priva de toda poesía los versos 56-96 de Padilla; la muerte de Zerbino, narrada en tono pedestre, no despierta ninguna emoción. Se alarga el relato en forma bastante aburrida en los veinte últimos versos cuya función es enlazar este romance con los acontecimientos narrados en *El sobervio Rodamonte*. (Chevalier 1968: 98-99)

55. Sobre el tema véase Sandoval Parra 2017.

Como apuntábamos al comienzo del presente estudio, la *fama interrupta* de la obra de Padilla, que, tras su momento de máximo auge en la década de los Ochenta, no resistió el paso al siglo xvii, se debe a una producción marcada por un evidente hibridismo estilístico que nace de la voluntad de conciliar los modelos renacentistas con los efectos rebuscados del «manierismo conceptista» (Padilla 2007: 12).

Padilla es finalmente un ejemplo de literato ‘de o en transición’, cuyo estilo —más intelectualista que apasionado, más erudito que natural— es la manifestación exacta de lo que Orozco Díaz afirmó a propósito del paso estético entre Manierismo y Barroco, representado el primero por aquella «actitud intelectualista, ultraconsciente, del poeta y del artista que como tal artista —y no en general como hombre— busca la expresión de lo nuevo, forzosamente complicado y sorprendente, que en lo esencial tiende a actuar sobre el intelecto» (1969: 18).

No carecía de toda razón el juicio que don Agustín Durán reservó a los romanceristas de finales del siglo xvi (Lucas Rodríguez, Lasso de la Vega, Juan de la Cueva y el propio Padilla) por la artificiosa frialdad con la que trataron de colocarse en la estela exitosa del género en el último tercio del Quinientos.<sup>56</sup> Aquel amaneramiento de formas y contenidos —bien representado por los dos romances ariostescos aquí analizados desde la perspectiva de las variantes de autor— estaba inevitablemente destinado a quedarse al margen del nuevo curso que trazarían las plumas de Lope y Góngora dando muy otro vuelo al género.

## APÉNDICE

### NOTA PRELIMINAR

Se ofrece aquí el texto de ambos romances tal como aparece en el manuscrito autógrafo de Pedro de Padilla (A) conservado en la Real Biblioteca de Madrid (II-1579), acompañado por dos aparatos. En el primer aparato, llamado genético, se fotografían las diversas fases de revisión autorial, que pueden distribuirse en tres estadios o momentos de intervención distintos:

1. nivel de intervención inmediato, al que pertenecen las autocorrecciones *in itinere* y las sustituciones inmediatas<sup>57</sup>
2. nivel de intervención sucesivo aunque próximo a la transcripción del texto, ya que no se ponen de manifiesto diferencias gráficas (de tinta o pluma) sustanciales
3. nivel de intervención tardío, perteneciente a una revisión textual posterior y definitiva, según se infiere del cambio de pluma, tinta y de su colocación

56. Durán marca una distinción entre los romanceristas de la época de mediados del siglo, como Sepúlveda o Timoneda, —que aún careciendo de «espontaneidad y sencillez» en su imitación de los romances viejos, supieron conservar algunos vestigios de los mismos— y los de la época artística o de la “nueva escuela popular”, entre los cuales Pedro de Padilla, que al refundir estilos y temas del romancero viejo «lo hicieron por su cuenta, teniendo en poco los romances viejos, despreciados por los modernos, que aspiraban a mayor cultura. Pero como en su tiempo predominaba el mal gusto, y dichos autores carecían acaso de las dotes del ingenio necesarias para excitar el entusiasmo, lejos de mejorar lo antiguo, no hicieron más que sustituirlo con obras un tanto pedantescas e hinchadas que deslucían sus trabajos» (Durán 1877, VIII: nota 5 y XLVII).

57. Véanse, por ejemplo, los versos 61 o 194 de «En seguimiento de Orlando» o 181 de «La hermosa Bradamante», donde el poeta anticipa el verso 183 y percatándose del error se corrige en seguida; lo cual es, creemos, otra muestra de que el cartapacio no constituiría *tout court* el prototipo creativo del autor, sino un estadio sucesivo en que Padilla va copiando textos de varia procedencia, propia o ajena, como subraya en el prólogo del *Thesoro*.

Siguiendo tal diferenciación las correcciones *in itinere* van introducidas por • y seguidas por una flecha →; las intervenciones posteriores están indicadas con las letras a, b, c en ápice,<sup>58</sup> en el caso de que las enmiendas estén escritas en tinta más oscura y pluma más fina (lo que corresponde al último estadio de revisión del texto) van marcadas en subrayado.<sup>59</sup>

Las partes enmendadas, borradas y sustituidas se indican en *letra cursiva*. Con la letra T se indica la versión definitiva y última del texto que se edita. Las omisiones se indican con el símbolo Ø.

Con el signo + después del número de un verso se indica la presencia de una porción de texto intercalada y que finalmente en T se omite. El signo de interrogación indica letras o palabras ilegibles.

El segundo aparato es, en cambio, evolutivo y nos consigna las variantes de la tradición que, en el caso de los dos romances examinados, se limita a la versión copiada en el manuscrito conservado en la Biblioteca March de Palma de Mallorca (P) y a la impresa que nos consigna el *Romancero* (R).

En este segundo aparato se prescinde de las variantes gráficas.

Para la transcripción del texto de A seguimos unos criterios moderadamente conservativos: se regularizan las alternancias vocálicas *u/v*, *y/i/j* y consonánticas *c/qu*, el uso de las consonantes dobles *r/rr* y *f/ff* (excepto *s/ss*), se desarrollan las abreviaciones, se unen o separan las palabras (incluidas las aglutinaciones del tipo *della* > *de ella*; *quen* > *que en*; *questa* > *que esta*) y se uniforman acentuación y puntuación según los criterios actuales. En el aparato las variantes redaccionales y las de la tradición se transcriben sin modernizar ni acentuar.

## TEXTO 1: «EN SEGUIMIENTO DE ORLANDO»

A= MP II-1579, *Cartapacio de Pedro Hernández de Padilla*, ff. 28<sup>v</sup>-30<sup>v</sup>

### *Romançe*<sup>60</sup>

En seguimiento de Orlando  
Zerbino se partió un día,  
al tiempo que sus dorados  
rayos el sol esparcía,  
5 los mismos pasos siguiendo  
por donde el conde venía.  
Y haziendo su jornada<sup>61</sup>  
vió lexos que reluía  
un arnés tendido en tierra,

58. La mayoría de las intervenciones recaen bajo esta tipología. En un par de casos, vv. 98 y 194 de «En seguimiento de Orlando», se registran hasta tres fases de enmienda, más o menos próximas entre sí. En caso de registrarse casos de sustituciones inmediatas dentro de una de estas fases se utilizan los símbolos • → antes explicados.

59. Este último ámbito de intervención es el que más nos interesa porque no está recogido por P.

60. En el margen izquierdo del folio se lee una anotación no muy clara, quizás *una deja* o *dejar*. Según apuntan Labrador y DiFranco en su edición: «Las llamadas de atención que determinan a un alto número de poemas tienen, a nuestro parecer, una función bastante clara. La selección de aquellos señalados con una cruz determinaría cuáles pasarían al *Thesoro* y cuáles se reservarían para la edición del *Romancero*. Los que iban sin marcar saldrían en las *Églogas pastoriles* y en el *Jardín*. [...] Nueve textos están marcados con un asterisco, todos ellos de tema religioso. Además, tres de ellos (119, 120, 121) fueron tachados y definitivamente condenados a no salir del cartapacio. Siete apostillados con «ojo» (39, 116, 117, 121, 123, 158, 171)» (Padilla 2007: 28). No se menciona nuestro romance, que es el número 43.

61. En la edición moderna leemos: *y su jornada haciendo*. Como se ha explicado en el texto, por la tipología de intervenciones y su colocación en el margen izquierdo o derecho del verso, creemos que la versión última es esta. Véase el aparato.

- 10 y que un cavallo traía  
del arçón colgado el freno  
y mansamente paçía.  
Zerbín luego reconoze  
que Roldán le poseía,  
15 y aquellas<sup>62</sup> bio ser las armas  
del mismo que le rejía.  
De bello quedó espantado,  
sin saber lo que sería,  
hasta que de un pastorçillo,  
20 que de un monte deçendía,  
supieron que el señor de ellas  
el seso perdido avía.  
Zerbín dexó su cavallo  
y a Isabela deçendía,  
25 las armas todas recoje  
y en un pino las ponía,  
pretendiendo defendellas  
al que llevarlas querría,  
y en la corteza del tronco  
30 este letrero escrevía:  
*Estas son las ricas armas  
de que Orlando se vestía,  
ningún hombre toque a ellas  
que le costará la vida,  
35 que aunque su dueño las dexa,  
Zerbino las defendía.*  
Y acabada aquella obra,  
ya que descansar quería,  
vio venir a Mandricardo  
40 que, cuando las armas vía,  
informándose del caso,  
por el espada acudía,  
y del pino la descuelga  
y estas palabras deçía:  
45 «Orlando finjió ser loco,  
porque entiendo que sabía  
lo mucho que le é buscado  
por esta espada que es mía.  
Si él por covarde la dexa,  
50 de ella yo<sup>63</sup> me serviría».  
Zerbín, a m[u]y grandes boces:  
«Déxala, moro», deçía,  
«y si la piensas llevar,  
gánala por balentía,  
55 si así ganaste el arnés  
que el troyano Héctor traía,

62. En Padilla 2007: 92 leemos *aquello*.

63. En Padilla 2007: 93 se lee: *yo della*.

que claro está que le hurtaste»  
 Y sin que otra cosa diga  
 por el uno para el otro  
 60 con sobervia gallardía  
 la rigurosa batalla  
 en todo el valle se oía.  
 Zerbino teme la espada  
 que su contrario tenía,  
 65 porque sabe que le inporta  
 no más que salvar la vida;  
 y aunque a una y otra parte  
 los fieros golpes huía,  
 uno no pudo escusar  
 70 que en el arnés recibía,  
 y aunque no fue peligroso  
 le hizo una gran herida,  
 por la cual la sangre sale  
 que todo el campo teñía.  
 75 Y a Isabela, que mirava,  
 el corazón le partía.  
 Zerbín, con un brabo golpe,  
 de esto se satisfaía,  
 que a la cerviz del cavallo  
 80 la de Mandricardo inclina.  
 Mas presto se vengó el moro,  
 que en poco tiempo traía  
 tan herido su contrario  
 que aliento le fallecía.  
 85 Isabela, que mirava  
 el extremo en que le<sup>64</sup> vía,  
 a una dama muy hermosa  
 que Mandricardo traía,  
 que estorve aquella batalla  
 90 por Dios del cielo pedía.  
 Doralice, que este nombre  
 la jentil dama tenía,  
 hizo a ruego de Isabela  
 todo cuanto le pedía,  
 95 y partió luego del campo  
 con el que venido avía.  
 Quedó Zerbino de suerte  
 que en su rostro se entendía  
 lo poco que le faltava  
 100 para acabar con la vida.  
 Quiso provar a partirse,  
 pero vio que no podía;  
 sentose par de una fuente  
 que por el prado corría,  
 105 con Isabela a su lado,

64. Los editores del *Cancionero autógrafo* leen *se*.

que en velle como le vía,  
 diera, por dalle remedio,  
 la salud que ella tenía.  
 No sabe sino quejarse  
 110 con dolor entristezida,  
 que las piedras ablandaran  
 las lástimas que deçía.  
 Y Zerbino, que la tiene  
 [d]entro del alma inprimida,  
 115 la començó a consolar  
 del grave mal que sentía.

#### ESTANÇIAS

1<sup>a</sup>

«Ansí, mi corazón, queráis», decía,  
 [...]

2<sup>a</sup>

Mas, pues mi fiero hado inicuo y duro  
 [...]

3<sup>a</sup>

A esto la castíssima donçella,  
 [...]

4<sup>a</sup>

No estéis, mi corazón, de esto medroso,  
 [...]

5<sup>a</sup>

De nuestros cuerpos esperança eterna  
 [...]

6<sup>a</sup>

Zerbín, la débil boz más reforzando,  
 [...]

7<sup>a</sup>

165 En el amargo extremo no á podido  
 hablar que entendiese, y á quedado  
 cual vela que el pavilo á consumido  
 y el umor por quien arde le á faltado.  
 ¿Qué mano escrevirá lo que á sentido  
 170 viéndole sin color, desfigurado,  
 la triste dama entre sus brazos yerto  
 a su bien y Çerbín del todo muerto?

8<sup>a</sup>

Sobre el sangriento cuerpo se abandona  
 y de copiosas lágrimas le baña,  
 175 el balle gime y con su boz se entona,  
 atruena su gritar selva y montaña.

A tierno pecho y rostro no perdona,  
 oféndelos con rabia muy estraña,  
 destroza aquel cabello tan dorado  
 180 llamando en vano siempre el nombre amado.

Y estando de esta manera,  
 con el ansia que sentía,  
 a sí misma se matara  
 si no fuera socorrida  
 185 de un santo viejo ermitaño  
 que de ordinario acudía,  
 por agua de aquella fuente,  
 de la celda en que bivía.  
 Y cuando vio tal la dama,  
 190 y lo que hazer quería,  
 con muy discretos exenplos  
 de su intento la desvía,  
 y prometió de llevalla  
 y hazelle compañía,  
 195 do quiera que ella quisiese,  
 y que no la dexaría.  
 Aceptó la triste dama  
 lo que el viejo le ofreçía,  
 y el cuerpo de su Cerbino  
 200 sobre un cavallo ponían.  
 Y a un monesterio partieron  
 que el hermitaño sabía,  
 do pudiesen enterrarle  
 del modo que mereçía,  
 205 y acabase allí la dama  
 todo el resto de su vida.

## TESTIMONIOS

### Manuscritos:

*P= Varias poesías manuescritas*, Palma de Mallorca, Biblioteca Bartolomé March, B90-V1-08 (*olim* 23/4/1), ff. 159<sup>r</sup>-163<sup>v</sup> (204 versos)

### Impresos:

*R= Romancero de Pedro de Padilla en el qual se contienen algunos sucessos que en la jornada de Flandres los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*, Madrid, en casa de Francisco Sánchez, a costa de Blas de Robles, 1583, ff. 162<sup>v</sup>-165<sup>v</sup> (138 versos)

### Ediciones modernas:

Padilla 1880: 302-306; Chevalier 1968: n° 12, 95-99; Padilla 2007: n° 43, 91-97; Padilla 2010: n° 58, 396-400; Padilla *et al.* 2011: n° 107, 298-304.

## APARATO GENÉTICO DEL AUTÓGRAFO

- 5 los mismos pasos siguiendo] <sup>a</sup>*sus mismos pasos siguiendo* <sup>b</sup>T  
 7 y haziendo su jornada] <sup>a</sup>•*y* → Ø *caminando desta suerte*<sup>65</sup> <sup>b</sup>T<sup>66</sup>  
 10 y que un cavallo] <sup>a</sup>*y un cauallo que* <sup>b</sup>T  
 13 reconoze] <sup>a</sup>*leconoze* <sup>b</sup>T  
 14 que Roldán le poseía] <sup>a</sup>*porque Roldan le traya* <sup>b</sup>T  
 15 y aquellas bio ser las armas] <sup>a</sup>*y bio luego* <sup>b</sup>y aquellas bio  
 21 que el señor] <sup>a</sup>*que ell?* <sup>b</sup>que el señor  
 30 este letrero] <sup>a</sup>*estas letras* <sup>b</sup>T  
 34-36 que le costará... las defendía] <sup>a</sup>*que se le demandaria* <sup>b</sup>T  
 42 por el espada acudía] <sup>a</sup>*pa la espada partia* <sup>b</sup>T  
 50 de ella yo] <sup>a</sup>*yo della* <sup>b</sup>T  
 52 Déxala, moro] <sup>a</sup>*que la dexase* <sup>b</sup>T  
 55 ganaste] *gana?* <sup>b</sup>T  
 61 rigurosa] •*vigorosa* → T  
 66 no más que] <sup>a</sup>*el poder* <sup>b</sup>T  
 72 hizo] <sup>a</sup>*dio* <sup>b</sup>T  
 84 que aliento le fallecía] <sup>a</sup>*que su aliento no tenia* <sup>b</sup>T  
 86 le] <sup>a</sup>*se* <sup>b</sup>T  
 88 que Mandricardo traía] <sup>a</sup>*qual en esto llegado avia* <sup>b</sup>T  
 89 que estorve aquella batalla] <sup>a</sup>*porque* <sup>b</sup>que [corrige la hipermetría]  
 94 le pedía] <sup>a</sup>*el le* <sup>b</sup>T  
 98 que en su rostro se entendía] <sup>a</sup>*que su muerte conoçia* <sup>b</sup>quen su rostro se *via?* <sup>c</sup>T  
 100 para acabar con la vida] <sup>a</sup>*para acabarse con su vida* <sup>b</sup>T [corrige la hipermetría]  
 114 [d]entro<sup>67</sup> del alma] <sup>a</sup>*en el anima?* <sup>b</sup>T  
 116 del grave mal que sentía] <sup>a</sup>*estas palabras deçia* <sup>b</sup>T  
 192 de su] <sup>a</sup>*de aquel* <sup>b</sup>T  
 194 y] •*con* → T  
 194+ Ø] <sup>a</sup>*adondella le mandase* <sup>b</sup>que *adondella le mandase* <sup>c</sup>T  
 203 do pudiesen enterrarle] <sup>a</sup>*donde enterrasen el querpo* <sup>b</sup>T  
 205-206 y acabase allí la dama / todo el resto de su vida] <sup>a</sup>*y se quedase la dama* <sup>b</sup>y acabase allí la dama / todo el resto de •*sus d* → *vida*<sup>68</sup>

## APARATO EVOLUTIVO DE VARIANTES DE LA TRADICIÓN<sup>69</sup>

INCIPIT: Romance] Romance de padilla / sacado de orlando *P* otro Romance trigesimo quinto. *R*

- 7 y haziendo su jornada] *caminando desta suerte P* y *siguiendo su jornada R*  
 10 y que un cavallo] *y vn caballo que P* y *que vn caballo R*  
 13 reconoze] *le conoçe P*

65. Al estar la palabra borrada la lectura vacila entre *suerte* y *parte*.

66. La secuencia de intervenciones, todas contextuales y referibles al último nivel de revisión del texto (en tinta más oscura) es la siguiente: *y su jornada siguiendo* → *y su jornada haziendo* → *y haziendo y su jornada*. En el texto final, como se ha dicho más arriba, enmendamos el lapsus calami de Padilla, eliminando la segunda de las dos conjunciones.

67. Al revisar el verso Padilla se olvida de corregir la preposición inicial *entre* añadiendo la *d* de *dentro del*.

68. No se lee muy bien la corrección: es posible que Padilla quisiera escribir *sus días* y corrige de inmediato con *su vida*.

69. En el aparato prescindimos de las variantes gráficas a no ser que sean de especial interés.

- 15 y aquellas bio ser las armas] y uio luego ser las armas *P*  
 16 de bello quedó] quedo de verlo *R*  
 21 supieron] se supo *R*  
 25 las armas todas recoje] y recogiendo las armas *R*  
 30 este lebrero escrevía] estos versos escrivia *P*  
 34 que le costará la vida] que se le demandaria *P*  
 35-36 que aunque su dueño las dexa / Zerbino las defendía] Ø *P*  
 49-50 si él por cobarde la dexa / yo de ella me serviría] Ø *R*  
 56 quel troyano Héctor] que Hector vn tiempo *R*  
 57 qué claro] claro *P* (v. 55) claro *R* (v. 55)  
 64 tenía] traya *P* (v. 62)  
 66 no más que] el poder *P* (v. 64)<sup>70</sup>  
 71 y aunque] que aunque *R* (v. 69)  
 81 vengó] venga *P* (v. 79) *R* (v. 79)  
 82 tienpo] espacio *R* (v. 80)  
 83 su] a su *P* (v. 81) *R* (v. 81)  
 86 le] se *P*  
 94 todo cuanto le pedía] lo que demandado auia *R* (v. 92)  
 95-96 y partió luego del campo / con el que venido avía] Ø *R*  
 97 quedó Zerbino de suerte] dexando tal a Cerbino *R* (v. 93)  
 102-103 quiso provar a partirse / pero vio que no podia] Ø *R*  
 111 ablandaran] ablandara *P* (v. 109) *R* (v. 105)  
 116 del grave mal que sentía] de la suerte que podia *R* (v. 110). En *R* leemos luego los siguientes versos que, al omitirse las octavas, enlazan las dos partes del romance: «y en este officio dio el alma / que de su cuerpo salida<sup>71</sup> / quando Ysabela lo vio» (vv. 111-113).

#### Estancias:

En *A* se transcribe solo el primer verso de las primeras seis estrofas mientras que se copian enteras la séptima y la octava [las estancias se omiten en *R*]. Como se ha dicho en el estudio introductorio el texto de las octavas esbozado en *A* y reproducido integralmente en *P* procede, con mínimas variantes, de la traducción del *Orlando furioso* de Jerónimo Urrea:<sup>72</sup>

78 —Así, mi corazón, queráis (decía),  
 después de muerto yo, también amarme,  
 ¡cómo dexaros sola aquí sin guía,  
 me duele más que el ver así acabarme!  
 Que si en segura parte viera el día  
 de la rabiosa muerte arrebatarme,  
 cuán contento y dichoso, y de bien lleno  
 muriera yo, pues muero en vuestro seno.

79 Mas pues mi fiero hado, cruel y duro,  
 quiere que os deje, y no sé en cuál estado,

70. En la edición moderna del *Romancero* hallamos «no más de salvar la vida» (Padilla 2010: 398), sin embargo la *princeps* de 1583 lee con el autógrafo «no más que salvar la vida» (f. 164).

71. En la edición moderna se corrige con *salía*.

72. Canto XXIV, octavas 78-86. Cf. Ariosto 2002: tomo II, 1563-1567.

por esta dulce boca y ojos, juro,  
y cabellos do fui tan enlazado,  
que voy desesperado en hondo, oscuro  
infierno, do el pensar que os he dejado  
sola, moza, hermosa, en tierra ajena,  
sentiré más que no la infernal pena—.

- 80 A esto la tristísima doncella,  
inclinando su cara lacrimosa  
y juntando su boca con aquélla  
de su Zerbín, marchita como rosa,  
rosa cogida no en sazón, donde ella  
mustia se queda so la rama umbrosa,  
dijo: —No penséis vos, mi dulce vida,  
hacer sin mí esta última partida.
- 81 No estéis, mi corazón, desto medroso,  
que yo os seguiré al cielo o al infierno:  
vuestro espirtu y el mío han d'ir forzoso  
juntos, y juntos vivan en eterno.  
No apenas os veré en final reposo  
que el dolor no me acabe el cuerpo tierno,  
y si esto no podrá, júr'os de hecho  
con vuestra espada traspasarme el pecho.
- 82 De nuestros cuerpos, esperanza entera  
tengo que en muerte habrán muy mejor suerte,  
quizá alguno vendrá a la selva fiera  
que a sepultarlos de piedad acierte—.  
En esto, la reliquia postrimera  
de espirtu vital que roba muerte,  
con fríos labios coge tal cual puede,  
sin que un mínimo aliento se le quede.
- 83 Zerbín, la débil voz más reforzando,  
dijo: —Ruégooos, mi alma, encarecido  
por el amor que me mostraste cuando  
por mí dejastes patria y bien cumplido,  
y si mandarlo puedo (dixo), os mando  
que viváis mientras Dios fuere servido,  
y no olvidéis por caso mi cuidado  
que cuanto amar se puede, os he yo amado».
- 84 Dios proveerá quizá por tal manera  
que os libre de cualquier acto villano,  
como cuando a la cueva a caso fuera,  
donde os librara el senador romano.  
también la su merced os socorriera  
en mar del vizcaíno cruel profano.  
si os avendrá después morir por suerte,  
escogé el menor mal y mejor muerte—.

- 85 En el amargo extremo no ha podido  
hablar para entenderse, y ha quedado  
cual vela que la cera ha consumido,  
o el humor por quien arde ha ya gastado.  
¿Qué mano escribirá lo que ha sentido,  
viéndolo sin color, desfigurado,  
la jovencilla entre sus brazos yerto  
a su bien, y Zerbín del todo muerto?
- 86 Sobre el sangriento cuerpo se abandona  
y de copiosas lágrimas lo baña.  
El valle gime y con su voz se entona;  
atruena su gritar selva y montaña.  
A tierno pecho y rostro no perdona:  
al uno y otro hiere rabia extraña,  
rompe a tuerto el cabello tan dorado,  
llamando en vano siempre el nombre amado.

---

Variantes de *A* y *P*:

**Octava 78**

v. 1, queráis] quereis *P*

**Octava 79**

v. 1, cruel] inicuo *A*

**Octava 80**

v. 1, tristísima] castissima<sup>73</sup> *A P*

**Octava 81**

vv. 3-4: que tu alma y la mía an de ir forçoso<sup>74</sup> / juntas, y juntas vivan en eterno *P*  
v. 7, jur'os] juraros *P*

**Octava 82**

v. 1, entera] eterna *A* entera<sup>75</sup> *P*

**Octava 83**

v. 3, mostraste] mostrastes *P*

**Octava 84:** omitida en *A* y *P*

---

73. A propósito de la variante *castissima*, registrada en *A* y *P*, respecto a *tristísima*, que traduce el *mestissima* de Ariosto, Muñoz Muñoz señala que: «En las eds. de 1550, 1564 y 1572: castísima; una variante presente en diversos romances anónimos, cfr.: “La castísima Isabela” (*Entre las armas del Conde*); “la hermosa y casta dama” (*¿Adónde vais, mi bien, sin más valerme?*); “¡O castísima Isabela!” (*Muerte, si te das tal priesa*)» (Ariosto, 2002: II, 1562, n. 141).

74. En el manuscrito se añade el verso en la interlínea que separa el segundo del tercero, que presenta una variación: «su espíritu y el mio an de ir forçoso».

75. Los editores modernos transcriben *eterna*.

**Octava 85**

- v. 2, para entenderse] que entendiese A  
 v. 3, que la cera] quel pavilo A  
 v. 4, ha ya gastado] le a faltado A  
 v. 7, la jovencilla] la triste dama A

**Octava 86**

- v. 6, al uno y otro hiere rabia] ofendelos con rabia muy estraña A  
 v. 7, rompe a tuerto el] destroza aquel A

194 y hazelle compañía] haziendole compañía R (v. 126)

195 do quiera que ella quisiese] donde quiera que quisiese R (v. 127)

205 y acabase allí la dama] y allí acabase la dama R (v. 138)

**LAS APOSTILLAS DE P**

En *P* al margen de algunos versos, oportunamente subrayados, aparecen unas anotaciones de mano ajena a la que copia el texto, que, como señalan los editores: «son fruto de dos comentaristas» (Padilla *et al.*, 2011: 13). Se trata, en efecto, de breves comentarios enfáticos que, a pesar del escaso valor filológico, revelan el grado de apreciación de los lectores por ciertos pasajes de índole amorosa. Por este motivo creemos oportuno transcribirlos, indicando los versos en correspondencia de los cuales aparecen:

octava II, vv. 6-7: *qual quiera de estas causas bastaba.*

octava III, v. 3: *quien no quisiera morir tal muerte.*

octava V, vv. 7-8: *dichoso*

octava VI, v. 8: *no debia mas aunq mucho le debia*

v. 194: *todos hiciesemos / lo mismo*

**TEXTO 2: «LA HERMOSA BRADAMANTE / ÇELOSA Y DESESPERADA»**

A= MP II-1579, *Cartapacio de Pedro Hernández de Padilla*, ff. 31<sup>r</sup>-32<sup>v</sup>

*Romanze*

- La hermosa Bradamante,  
 çelosa y desesperada,  
 de Montalván su castillo  
 se partiera una mañana.  
 5 En busca va de Rujero,  
 por hazerse de él vengada,  
 y dar el pago a Marfisa  
 de aver sido tan osada  
 que de Rujero estuviese  
 10 rendida y afiçionada.  
 Llevávala el pensamiento,  
 tan triste y tan congoxada,  
 que el rostro del duro suelo  
 nunca jamás levantava.  
 15 De Marfisa y de Rujero

un hombre nuevas le dava,  
que con el rey Agramante  
en Arlés el par estava.  
Y después de aver vençido  
20 a Rodomonte en batalla,  
por querer vedarle el paso,  
de una puente que guardava,  
y ganándole un cavallo  
que Frontino se llamava,  
25 con Flordelís se venía,  
y en Arlés siendo llegada,  
el caballo que traía  
a Rujero le enbiava,  
y con la que se le lleva  
30 así lo desafiava:  
que un cavallero extranjero  
que cerca del puente estava,  
dize que sus armas tome  
y haga con él batalla,  
35 y que le provará en ella  
que no cumple su palabra.  
Rujero quedó confuso  
cuando oyó tal enbaxada,  
creyó que era Rodomonte  
40 con quien enojado estava.  
Bradamante más no espera,  
que el cuerno luego tocava,  
por el cual dava a entender  
que allí batalla esperava.  
45 A Marsilio y Agramante  
esta nueva le fue dada,  
y Serpentín de la Estrella  
ante ellos se arrudillava,  
suplicando que le dexen  
50 cunplir aquella demanda.  
Los reyes se la conceden  
y a los muros se paravan,  
y vieron al que salía  
de otra suerte que pensavan,  
55 porque del primer encuentro  
solo el cavallo dexara,  
el cual dio luego a huir  
cuando se vio sin la carga.  
Bradamante fue tras él  
60 y al moro se le tornava,  
y dixo: «Dile a tu rey  
que yo a ti no te buscava».  
El rey estava espantado,  
mirando lo que pasava;  
65 Grandonio salió el segundo,  
el más sobervio de España,  
y al que en el canpo le espera

con gran ira amenazava.  
Sucediole de otra suerte  
70 al moro que imaginava,  
por que dexando el cavallo,  
por aquel canpo rodava,  
y Bradamante le toma  
y al moro le presentava,  
75 el qual se bolvió corrido  
a donde su rey estava.  
Ferraguto fue el terçero  
que ençendido en ira y saña,  
de todas armas armado,  
80 al canpo se presentava.  
Bradamante le pregunta  
quién era, y él lo declara,  
y en tanto que lo hazía  
a Bradamante mirava,  
85 y viendo rostro tan bello  
el alma le enamorava.  
Después, tomando del canpo  
lo que a cada cual bastava,  
parte el uno para el otro,  
90 y Ferraguto quedara  
como los dos compañeros  
en la refriega pasada.  
Preguntole el rey quién era  
el que ansí los maltratava,  
95 él dixo que de Reinaldo  
a un hermano semejava,  
y que a Rujero quería  
y otro ninguno buscava.  
Entendió Rugero luego  
100 que era la que tanto amava,  
y apriesa las armas pide,  
y Marfisa, que allí estava,  
por que Rugero no uviese  
la gloria desta batalla,  
105 salió al canpo prestamente  
por que sienpre estava armada.  
Bradamante le pregunta,  
cuando la vio tan bizarra,  
quién era, y ella lo diçe,  
110 por que jamás lo negava.  
Sin aguardar más razones,  
buelbe Bradamante airada,  
pensando de aquel encuentro  
quedar libre y descargada  
115 del tormento y pesadumbre  
y çelo que esta le dava.  
Y así, del primer encuentro,  
le fue forzoso a la dama  
dexar sin dueño el cavallo,

- 120 cosa harto desusada.  
 Cuando se vido en el suelo,  
 puso mano por la espada  
 y a Bradamante arremete  
 qual bívora enponçoñada;  
 125 mas Bradamante la hiere  
 de otra segunda lançada,  
 y en el arena la tiende  
 de los golpes maltratada.  
 Rujero estava mirando  
 130 este suceso y tenblava,  
 porque conoçe a Marfisa  
 fuerte, valerosa y brava.  
 Mas la jente de anbas partes  
 que la batalla mirava,  
 135 para poder socorrer  
 la parte que le tocava,  
 entre las dos se pusieron  
 y a entranbas las apartavan,  
 y una fiera escaramuza  
 140 con esto se començava,  
 a la cual salió Rujero,  
 a quien Bradamante aguarda,  
 y el donaire que traía  
 y el apostura mirava,  
 145 y puestos en él los ojos  
 desta manera hablava:

## ESTANÇIAS

- «¿Cómo que tanta gloria goze aquella  
 que yo acabar no puedo? ¡O dura cosa!  
 ¡Ay Dios! no sea verdad, mi clara estrella,  
 150 que si no a mí, tú tengas otra esposa.  
 Más que morir rabiando y con querella  
 deseo morir por mí, de mí piadosa,  
 que si yo aquí te pierdo el justo infierno<sup>76</sup>  
 conmigo te pondrá para en eterno.
- 155 Si tú me matas, quédasme deviendo  
 la muerte y la vengança, y esto es çierto,  
 que ley divina manda, aconteçiendo,  
 que quien matare a otro, que él sea muerto.  
 Mas no se iguala el daño, yo voy viendo,  
 160 que mueres tú a razón, yo muero a tuerto.  
 Un alma mataré, mi matadora,  
 más tú, cruel, quien te ama y quien te adora.

¿Por qué no eres, mano, tú, atrevida,  
 de abrir con hierro a mi enemigo el pecho,

76. En Padilla 2007: 101 se lee *¡o injusto infierno!*

165 que tantas vezes muerto me á la vida,  
quedando de hazello satisfecho?  
¿Puedes sufrir me mate, ya vençida,  
sin piedad de verme en tanto estrecho?  
Toma contra el ingrato esfuerzo fuerte,  
170 venga mil vidas mías con su muerte».

Y en diciendo estas razones  
con el cavallo arrancava:  
«Guárdate, traidor Rujero»,  
diçe con boz alterada,  
175 y en ella la á conoçido  
Rujero, y así aguardava.  
Y cuando la vio venir,  
su lança luego enristrava,  
mas no la lleva tendida  
180 que teme de lastimalla,  
y aunque venía Bradamante  
furiosa y desatinada,  
llegando a dar el encuentro  
no pudo sufrille el alma  
185 de ofender al que la tiene  
rendida y aprisionada;  
y el encuentro sin efeto  
de entranbos a dos pasava,  
y la bella Bradamante  
190 con la mano le señala  
que se saliese con ella  
a un valle que cerca estava,  
adonde una sepoltura,  
de blanco mármol obrada,  
195 estava entre unos çipreses  
a una fuente muy çercana.  
Entre los dos vio Marfisa  
el concierto que pasava,  
y fue allá y tuvo con ella  
200 una sangrienta batalla,  
y con Rujero después  
que no consintió acaballa.  
Y estándose combatiendo,  
del sepulcro que allí estava,  
205 salió una boz que les dijo  
a los dos que peleavan:  
«No es justo que más se ofendan  
oy el ermano y hermana»,  
y allí les declaró luego  
210 el caso cómo pasava.  
Y así quedó Bradamante  
del temor asigurada,  
y Rugero muy contento  
con la hermana que ganaba.

## TESTIMONIOS:

### Manuscritos:

P= *Varias poesías manuscritas*, Palma de Mallorca, Biblioteca Bartolomé March, B90-V1-08 (olim 23/4/1), ff. 357<sup>r</sup>-361<sup>v</sup> (214 versos)

### Impresos:

R= *Romancero de Pedro de Padilla en el qual se contienen algunos sucessos que en la jornada de Flandres los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*, Madrid, en casa de Francisco Sánchez, a costa de Blas de Robles, 1583, ff. 169<sup>r</sup>-172<sup>v</sup> (206 versos)

### Ediciones modernas:

Padilla, 1880: 313-319; Chevalier, 1968, n<sup>o</sup> 12, pp. 95-99; Padilla, 2007, n<sup>o</sup> 44, pp. 97-102; Padilla, 2010, n<sup>o</sup> 59, pp. 400-404; Padilla *et al.*, 2011, n<sup>o</sup> 239, pp. 556-561.

## APARATO GENÉTICO DEL AUTÓGRAFO

17-18 que con el rey Agramante / en Arlés el par estava] <sup>a</sup>y q en arles con su rei / agramante el par estaua <sup>b</sup>con el rey agramante en arles el par estaua

21-22 por querer vedarle el paso, / de una puente que guardava] <sup>a</sup>Ø <sup>b</sup>T

23 y ganándole un cavallo] <sup>a</sup>y ganandole el cauallo [¿?]<sup>77</sup> <sup>b</sup>T

25 se venía] <sup>a</sup>se lo enbia <sup>b</sup>T

30 así] <sup>a</sup>luego <sup>b</sup>T

46 esta nueva le] <sup>a</sup>nuevas le → nueva <sup>b</sup>y vino a ser las nuevas <sup>c</sup>T

62 buscava] <sup>a</sup>esperaua <sup>b</sup>T

62+ Ø] <sup>a</sup>q me enbie cauallero <sup>b</sup>T

68+ Ø] <sup>a</sup>y palabras descortes <sup>b</sup>T

73 y] <sup>a</sup>y a <sup>b</sup>T

90 quedara] <sup>a</sup>quedaua <sup>b</sup>T

122 por la] <sup>a</sup>pa la <sup>b</sup>T

126 de] <sup>a</sup>con → T

130 este suceso] <sup>a</sup>esta ? → T

140 esto] <sup>a</sup>ese <sup>b</sup>T

144 y el] <sup>a</sup>y ? → T

### Estancias

147 Cómo que tanta gloria goze aquella] <sup>a</sup>como q tales labios bese aquella <sup>b</sup>T

149 ¡Ay Dios!] <sup>a</sup>a?os → T

161 mataré] <sup>a</sup>vn alma fuera <sup>b</sup>T

178 enristrava] <sup>a</sup>enristra? <sup>b</sup>T

181 y aunque] <sup>a</sup>y llegando → T [aquí Padilla anticipa el comienzo del verso 183 y se corrige]

193 adonde una sepoltura] <sup>a</sup>adonde abia vn? <sup>b</sup>T

194 de blanco mármol obrada] <sup>a</sup>de marmol avia entallado? <sup>b</sup>de blanco marmol estaua obrada <sup>c</sup>T

202 acaballa] <sup>a</sup>acabada → T

77. Al margen del verso se hallan unas palabras añadidas y luego tachadas. La tachadura impide descifrarlas.

## APARATO EVOLUTIVO DE VARIANTES DE LA TRADICIÓN

- INCIPIT: Romance] Romance del mismo / sacado de Orlando *P* Romance trigesimo septimo *R*  
 4 partiera] salia *R*  
 9-10 que de Rujero...aficionada] Ø *R*  
 11-12 llevávala...congoxada] Y yendo con su cuydado / aflixida y congoxada *R* (vv. 9-10)  
 13-14 quel rostro... levantava] Ø *R*  
 17 que con el rey Agramante] y que en arles con su Rey *P*  
 18 en Arlés el par estava] Agramante, el par estaua *P* en Arlen el par estaua *R* (v. 14)<sup>78</sup>  
 19 y despúes de aver vençido] despues de auer vençido *P* [hipométrico]  
 20 Rodomonte] Mandricardo *P* Rodamonte *R* (v. 16)  
 21-22 por querer... guardava] Ø *P*  
 29 lleva] ynbia *P* (v. 27)  
 30 lo] le *R* (v. 25)  
 32 del] la *R* (v. 28)  
 33 tome] tiene *P* (v. 31)  
 39 Rodomonte] Rodamonte *P* (v. 37) *R* (v. 35)  
 41 Bradamante más] mas Bradamante *R* (v. 37)  
 42 tocava] ha tocado *P* (v. 40)<sup>79</sup>  
 45 A] Y a *R* (v. 41)  
 46 le] les *P* (v. 44) *R* (v. 42)  
 54 pensavan] pensaua *P* (v. 52) *R* (v. 50)  
 56 dexara] dexaua *R* (v. 52)  
 59 fue tras él] fue tras del *P* (v. 57) le alcanço *R* (v. 55)  
 60 se le] se lo *P* (v. 58)  
 63 El rey estava] y estando el rey *R* (v. 59)  
 67 y al que en el campo] y a quien en canpo *P* (v. 65)  
 72 rodava] rodara *P* (v. 70)  
 77 terçero] postrero *R* (v. 73)  
 83 lo hazía] lo deçia *P* (v. 81)  
 90 quedara] quedaua *R* (v. 86)  
 96 a un hermano] vna hermana *P* (v. 94)  
 97-98 y que...buscava] Ø *R*  
 99 Rugero luego] luego Rugiero *R* (v. 93)  
 104 gloria] honrra *R* (v. 98)  
 107 le pregunta] la pregunta *P* (v. 105)  
 111 Sin aguardar más razones] y con esta informacion *R* (v. 105)  
 113 pensando] creyendo *R* (v. 107)  
 117 del primer encuentro] del golpe primero *R* (v. 111) [Aquí Padilla corrige por no repetir la palabra *encuentro* del v. 113]  
 128 de los golpes] offendida *R* (v. 122)  
 138 apartavan] apartaron *P* (v. 136)

### *Estançias*

- 147 tanta gloria goze] tales labios bese *P* (v. 145)  
 148 que yo acabar no puedo] q uesar yo no puedo *P* (v. 146) que yo acabar no pude *R* (v. 140)  
 153 que si yo aquí te pierdo el justo infierno] y si yo aqui te pierdo el justo ynfierno *P* (v. 151) que al fin si te perdiere el justo infierno *R* (v. 144)

78. En la edición moderna se enmienda *Arlen* en *Arles* también en el v. 22.

79. Error que altera la rima asonante. En la edición moderna leemos *tocaua* sin más aclaraciones.

- 158 que quien matare a otro, que él] q quien a otro mata aquel P (v. 156) que quien matare a otro aquel R (v. 150)
- 159 yo voy viendo] porque entiendo R (v. 151)
- 161 un alma] y vn alma R (v. 153)
- 162 mas tú cruel, quien te ama y quien te adora] mas tu la que te ama y que te adora R (v. 154)
- 163 tú] di R (v. 155)
- 166 quedando de hazello satisfecho] debaxo amor y paz so yngrato pecho P (v. 164)
- 167 puede sufrir] sufrir puedes R (v. 159)
- 175 la] le R (v. 167)
- 181 venía Bradamante] Bradamante viene R (v. 173)
- 184-185 de ofender...aprisionada] offender asi la cosa / que en el mundo mas amaua R (vv. 177-178)
- 189 bella] gentil R (v. 181)
- 193 adonde una sepultura] donde vna sepultura P (v. 190)
- 194 blanco mármol obrada] blanco marmol labrada P (v. 192) marmol blanco labrada R (v. 186)
- 196 a una fuente muy çercana] junto de vna fuente clara R (v. 188)
- 197 entre] y entre P (v. 195) R (v. 189)
- 199-200 y fue...batalla] y fue alla y con Bradamante / tuuo vna fiera batalla R (v. 105)
- 208 oy el] el P (v. 206)

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARIOSTO, Ludovico (2002), *Orlando furioso*, edición bilingüe de Cesare Segre y M.<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz Muñiz, traducción de Jerónimo de Urrea (1549); introducción de Cesare Segre; texto de Ariosto fijado por Cesare Segre; traducción de las octavas omitidas por Urrea de M.<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz Muñiz; transcripción del texto de Urrea de Isabel Andreu Lucas, Madrid, Cátedra, 2 tomos.
- BAJONA OLIVERAS, Ignacio (1955), «La amistad de Cervantes con Pedro de Padilla», *Anales Cervantinos*, 5/enero, pp. 231-241.
- BELTRAN, Vicenç (2016), *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Edition Reichenberger.
- CACHO, María Teresa (2001), *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia. (Descripción e Inventario)*, 1, Florencia, Alinea, pp. 28-58.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (2004), «El romancero morisco de Pedro de Padilla en su *Thesoro de varia poesía* (1580)», en *Actas del XIV Congreso Asociación Internacional de Hispanistas* (New York, 16-21 de Julio de 2001), 2, ed. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, Madrid, Juan de la Cuesta, pp. 89-99.
- CERVANTES, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV centenario al cuidado de F. Rico, Madrid, Real Academia Española - Alfaguara.
- CHEVALIER, Maxime (1968), *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- CHEVALIER, Maxime (1998), «El romancero ariostesco revisitado», *Bulletin Hispanique*, 100/2, pp. 401-410. <https://doi.org/10.3406/hispa.1998.4979>
- DE SANTIS, Francesca (2006), *Il manoscritto magliabechiano VII-353. Edizione dei testi e studio*, Tesis doctoral de la Università degli Studi di Pisa, Dottorato in Letterature Straniere Moderne, Tutores: Blanca Perriñán y Patrizia Botta. <https://etd.adm.unipi.it/t/etd-04102006-133233/> [consulta: 20/09/2022].
- DURÁN, Agustín (1859<sup>2</sup>), *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Don Agustín Durán*, 1, Madrid, M. Rivadeneyra.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, 3, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello.
- HIGASHI, Alejandro (2013), «La variante en el romancero manuscrito e impreso del siglo XVI: pautas en

- la corrección de copistas, impresores y autores», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXI/1, pp. 29-64. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v61i1.1124>
- LABRADOR HERRAIZ José J. y DiFRANCO Ralph A. (1992), «El manuscrito 23-4-1 de la Biblioteca de don Bartolomé March», *Bulletin Hispanique*, 94, pp. 293-325. <https://doi.org/10.3406/hispa.1992.4767>
- LABRADOR HERRAIZ, José J., Ralph DiFRANCO & Carmen PARRILLA (eds.) (2008), *Cancionero de Poesías varias. Ms. Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana*, Almería, Editorial de la Universidad.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1914) «Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI», *Boletín de la Real Academia Española*, 1, pp. 298-320.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1969): *El teatro y la teatralidad del Barroco. Ensayo de introducción al tema*, Madrid, Planeta.
- PADILLA, Pedro de (1880), *Romancero de Pedro de Padilla. Publícalo la Sociedad de Bibliófilos Españoles*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta.
- PADILLA, Pedro de (2006a), *Tesoro de varias poesías*, versión y prólogo de Virgilio López Lemus, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2 tomos.
- PADILLA, Pedro de (2006b), *Antología del Romancero de Pedro de Padilla*, selección y prólogo de Fredo Arias del Canal, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- PADILLA, Pedro de (2007), *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Moalde, PO, Colección Cancionero Castellanos.
- PADILLA, Pedro de (2008), *Thesoro de Varias Poesías*, Prólogo de Aurelio Valladares, ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- PADILLA, Pedro de (2010), *Romancero*, estudios de Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa, ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- PADILLA, Pedro de (2011a), *Jardín espiritual / Grandezas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora*, prólogo de Aurelio Valladares, ed. José J. Labrador y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- PADILLA, Pedro de (2011b) [traductor], *Monarquía de Cristo*, estudio de Ciríaco Morón Arroyo, ed. José J. Labrador y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- PADILLA, Pedro de (2011c) [traductor], *La verdadera historia y admirable suceso del Segundo Cerco de Diu*, Estudios de Hélio J. S. Alves, Marsha Swislocki y Lara Vilà; ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- PADILLA, Pedro de, et al. (2009), *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Ms. 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, prólogo de Samuel G. Armistead, estudio de José María Pedrosa, ed. José J. Labrador-Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- PADILLA, Pedro de, et al (2011), *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI. Ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March*, estudios de Álvaro Alonso, J. Ignacio Díez, Christopher Maurer y Juan Montero, ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- PINTACUDA, Paolo (2011), «Note sui romances polimetrici di Pedro de Padilla», en *Studi sul Romancero nuovo*, ed. Paolo Pintacuda, Lecce, Pensa MultiMedia, pp. 11-46.
- PINTACUDA, Paolo (2013), «Los romances ariostescos de Pedro de Padilla», *Edad de Oro*, 32, pp. 299-325.
- RODRÍGUEZ, Lucas, *Romancero historiado (Alcalá, 1582)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia.
- SANDOVAL PARRA, Victoria (2017) *El crimen del suicidio en la Edad Moderna. Tratamiento institucional en la literatura moral y jurídica europea*, Madrid, Dykinson.
- SEGRE, Cesare (2014), *Sistema e strutture nelle "Soledades di A. Machado" (Appendice: Le varianti di "Soledades" VI)*, en Cesare Segre, *Opera critica*, ed. Alberto Conte y Andrea Mirabile, introd. Gian Luigi Beccaria, Milán, Mondadori pp. 690-735 («I Meridiani»).
- VALLADARES REGUERO, Aurelio (1995), *El poeta linarense Pedro de Padilla. Estudio bio-bibliográfico y crítico*, Jaén, UNED.

- VALLADARES REGUERO, Aurelio (2008), «Pedro de Padilla», en *Diccionario filológico de la literatura española (siglos XVI-XVII)*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, pp. 777-785.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio (2010), *Pedro de Padilla. Una singular aportación giennense a la poesía española del siglo XVI*, Jaén, Universidad de Jaén.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio (2011), «La revalorización crítica del poeta linarense Pedro de Padilla», *Siete esquinas*, 2, pp. 67-84.
- WILKINSON, Alexander S. (2010), *Iberian Books. Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601 / Libros Ibéricos: libros publicados en español o portugués o en la Península Ibérica antes de 1601*, ed. Alexander S. Wilkinson, Leiden-Boston, Brill.