



Cinco poemas de Padilla en la versión del Ms. Reg.Lat. 1635

Five of Padilla's poems in the version of Ms. Reg.Lat. 1635

Citación: BOTTA, Patrizia, AVIVA GARRIBBA & DEBORA VACCARI (2023), «Cinco poemas de Padilla en la versión del Ms. Reg.Lat. 1635», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12, pp. 214-248. <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.10>

Patrizia Botta

Sapienza, Università di Roma, Italia
patrizia.botta@uniroma1.it
<https://orcid.org/0000-0001-6782-6059>

Aviva Garribba

LUMSA - Roma, Italia
a.garribba@lumsa.it
<https://orcid.org/0000-0003-2330-4800>

Debora Vaccari

Sapienza, Università di Roma, Italia
debora.vaccari@uniroma1.it
<https://orcid.org/0000-0002-9498-8288>

Financiación: Esta entrega se inscribe en el marco del proyecto PRIN 2017 (*La tradizione del testo letterario in area iberica nel Secolo d'Oro, tra varianti d'autore e redazioni plurime*, prot. 2017T2SK93_003), coordinado por Antonio Gargano, y cuya unidad romana dirige Isabella Tomassetti.

La autoría de los apartados I y IV es de Patrizia Botta, mientras que el apartado II es de Aviva Garribba y el III de Debora Vaccari.

Resumen

En la entrega se estudia la difusión en Italia de los poemas de Padilla y se analizan las variantes de cinco textos documentados en los florilegios del autor (el *Autógrafo* y dos impresos por él cuidados) y en un cancionero conservado en Roma, el manuscrito de la Biblioteca Vaticana Reg.Lat.1635 que perteneció a la reina Cristina de Suecia. El códice es de origen andaluz y de fecha temprana (1570-1580) y pertenece, pues, a la misma época y a la misma zona en que se van formando las primeras colecciones de Padilla. Del cotejo entre los testimonios se concluye que este manuscrito nos guarda lecturas arcaicas y a menudo coincidentes con la redacción primitiva del *Autógrafo* de Padilla y asimismo que es depositario de estrofas y versos que se perdieron en el resto de la tradición.

Palabras clave: Poesía áurea; Pedro de Padilla; variantes de Autor; cancioneros en Roma; Ms. Reg.Lat. 1635

Abstract

In this paper, we study the distribution in Italy of Padilla's poems and the variants of five texts transmitted by the author's collections (the *Autograph* and two printed books edited by Padilla) and by a songbook preserved in Rome, a Vatican Library manuscript (Reg.Lat.1635) that belonged to Queen Cristina of Sweden. The codex is of Andalusian origin and is of early date (1570-1580), and therefore

Conflicto de intereses: Las autoras declaran 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/>



belongs to the same period and to the same area in which the first Padilla collections were made. By comparing these manuscript witnesses, it is concluded that this testimony preserves archaic readings and often coincides with the original version of Padilla's *Autograph*. We also conclude that it is the repository of stanzas and verses that were lost in the rest of the tradition.

Keywords: Golden Age Poetry; Pedro de Padilla; author's variants; *cancioneros* in Rome; MS Reg.Lat. 1635



I

En estas páginas estrenamos una investigación sobre las variantes textuales en los poemas de Pedro de Padilla, y de momento empezamos con la tradición italiana de sus textos, sea porque la fortuna del poeta linarense por nuestras tierras fue notable, sea porque seguimos una línea de estudios a la que últimamente nos venimos dedicando con calas sistemáticas en manuscritos españoles custodiados en Italia, y sobre todo en Roma.¹

Lo que sabemos de las poesías de Padilla en bibliotecas italianas se debe a la inmensa labor que han venido realizando por una parte Aurelio Valladares² y José Labrador y Ralph DiFranco en sus estudios y ediciones del poeta³ (en el marco del *Proyecto Padilla* financiado por el Frente de Afir-mación Hispanista), y por otra Maite Cacho en sus catálogos de los fondos españoles conservados en Italia.⁴ Su legado nos da un importantísimo punto de partida, ya de por sí nutrido, y quedamos muy agradecidas a estos estudiosos. Pero siempre es una incógnita adentrarnos en la floresta de los cancioneros españoles guardados en nuestras bibliotecas (catalogados y no catalogados), y es mucho lo que falta por averiguar. A ello se agrega, por parte nuestra, que la de Pedro de Padilla es una pesquisa recién comenzada y todavía en marcha, por lo que los datos que siguen a continuación han de considerarse del todo provisionales y por completar.

Podemos contar con unos 60 textos de Padilla que cruzaron las fronteras para llegar a Italia o para ser copiados en Italia en una época en que el «modelo español de cancionero» estaba en pleno auge en nuestros ambientes hispanófilos. Los florilegios que acogen sus poemas⁵ se conservan en varias ciudades, y en esta primera entrega nos centramos en los de las bibliotecas de Roma y sobre todo en uno de ellos.⁶

En la Ciudad Eterna contamos con un cancionero manuscrito de la Biblioteca Corsiniana (Accademia dei Lincei) y con cuatro de la Biblioteca Apostólica Vaticana:

1. En el marco de un proyecto anterior (PRIN 2012, *Canzonieri spagnoli tra Rinascimento e Barocco*, prot. 2012H7X9SX), estuvimos estudiando 4 cancioneros manuscritos españoles conservados en Roma, dos de la Vaticana (Ms. Ottoboniano Latino 2882 y Ms. Barberini Latini 3602) y dos de la Biblioteca Corsiniana (Ms. Corsini 625 y Ms. Corsini 970), de los que dimos tanto descripciones de conjunto —todas publicadas en la *RCIM*— como estudios de sendos textos, rematando en una edición colectiva de uno de ellos (el Ms. Corsini 625): véanse Botta 2015, Garribba 2015, Marini 2015, Vaccari 2015, y para la ed. colectiva Botta 2022.
2. Véase Valladares 1995, 2009, 2010, 2011.
3. Véase Labrador & DiFranco 1991, 1992a, 1992b, 1998, 2005, 2007, 2008a, 2008b, 2008c, 2009, 2010a, 2010b, 2011a, 2011b, 2011c, 2011d.
4. Véase Cacho Palomar 2001, 2002-2004, 2003, 2004, 2005, 2006, 2009, 2012, 2020.
5. En nuestros tres apartados, en todas las citas normalizamos parcialmente las grafías de los originales (*u/v*, *y/i/j*, *rr-/r-*, separación de palabras, acentos, mayúsculas y puntuación). Indicamos entre corchetes las correcciones, entre angulares las supresiones, y en cursiva los versos de la cabeza y su recuperación en las coplas glosadoras.
6. Otras bibliotecas italianas donde se guardan poemas de Padilla son, de Norte a Sur, las de: Milán, Bibl. Trivulziana, Ms. 994 [*Cancionerillo*] (contiene: *Para qué tan cruel ninfa hermosa* (octavas), ff. 7^v-8^r). Rávena, Bibl. Classense, Ms. 263, *Libro romanero de canciones, romances y nuevas para pasar la siesta a los que para dormir tienen la gana*, de Alonso de Navarrete (contiene [numeración de Pindacuda 2005]: n° 9, *Es la hermosura* (canción); n° 15, *Pidiendo entráis, señora Olalla* (octava); n° 67, *Si va a desir verdad, señora Olalla* (octavas); n° 65, *En un monte junto a Burgos* (romance); n° 105, *Huyendo va el cruel Eneas* (romance). Módena, Bibl. Estense: Ms. alfa.P.6.22, *Canciones en lengua española* (contiene: *Con esperanzas espero*, f. 18); Ms. alfa.Q.8.21, *Canzoni diverse* (contiene: *Con esperanzas espero*, f. 16); Ms. alfa.R.6.4, *Canciones en lengua española* (contiene: *Con esperanzas espero*, f. 4); Ms. gamma.X.5.45, *Poesías españolas* (contiene: *De tierra soy y en tierra me resuelvo*, f. 15; *La cautiva desdichada*, f. 53; *No me mata mi tormento*, f. 25; *Pierda el ausente cuidado*, f. 7). Florencia, Bibl. Nazionale, Fondo Magliabechiano, Ms. Cl.VII-353, Girolamo da Sommaia, *Poesía española* (contiene: *Ay, vida, vida, no más desengaños*, ff. 149^{r-v}). Florencia, Bibl. Medicea Laurenziana, Fondo Ashburnham, Ms. 791 [*Miscellanea letteraria*] (contiene: *Con esperanzas espero*, f. 383^r). Florencia, Bibl. Riccardiana, Ms. 3358, *Rime spagnole* (contiene los 4 sonetos siguientes: *De un évano sutil dos vellas piernas*, ff. 180^{r-v}; *Llegando amor a do Sirena estava*, f. 95^r; *Puntoso y alto pino, verde prado*, f. 98^v; *Quando el gusano con labrar su seda*, f. 100^v). Nápoles, Bibl. Nazionale, Brancacciana, Ms. V.A.16, *Canzoniere spagnuolo* (contiene [numeración de Molinaro 2019]: n° 27, romance, *Galanes y Caballeros*; n° 51, *Señora yo me despido* (letra, que Padilla en sus fuentes acoge y glosa).

- Corsiniana, Ms. 970 (*olim* 44-A-21), *Raccolta di varie poesie in lingua spagnuola* (s. xvii);⁷
- Vaticana, Ms. Chigi L.VI.200, *Libro de Cartas y Romances españoles del Illustrissima señora Duchessa de Traetta* (1599);⁸
- Vaticana, Ms. Ottoboniano Latino 2882 [*Poesías varias*], (fines del s. xvi);⁹
- Vaticana, Ms. Patetta 840 [*Cancionero Hispano-saboyano*], (fines del s. xvi);¹⁰
- Vaticana, Ms. Reginensis Latini 1635 [*Cancionero de poesías varias*], (1570-1580).

Puesto que el último manuscrito (sigla *Reg*) es el más copioso de todos en cuanto a número de poemas de Padilla acogidos, y al mismo tiempo es el que trae las variantes textuales de más peso, en estas páginas nos vamos a centrar en él. En el listado de los poemas que daré a continuación, en cada caso indico de forma abreviada (con su sigla) las fuentes de Padilla donde consta el texto.¹¹ Las siglas son, para las fuentes de Padilla, las de *Aut* (manuscrito autógrafo con correcciones) y *Tes, Rom, Jard* (tres impresos salidos al cuidado del Autor) y, para los manuscritos colectivos con obras de Padilla, las de *Amigos* y *Palma*. A saber:

- *Aut* = *Cartapacio del señor Pedro Hernández de Padilla criado de Celia*, Madrid, Bibl. Palacio, Ms. 1579 (1578); [numeración de Labrador & DiFranco 2007];
- *Tes* = *Tesoro de varias poesías*, Madrid, Francisco Sánchez, 1580 (2ª ed. Madrid, Querino Gerardo, 1587); [numeración de Labrador & DiFranco 2008];
- *Rom* = *Romancero de Pedro de Padilla*, Madrid, Francisco Sánchez, 1583; [numeración de Labrador & DiFranco 2010];
- *Jard* = *Jardín Espiritual*, Madrid, Querino Gerardo Flamenco, 1585; [numeración de Labrador & DiFranco 2011a];
- *Amigos* = [*Cancionero de Pedro de Padilla con algunas obras de sus amigos*], Madrid, Bibl. Palacio, Ms. 1587 (h. 1587-1590); [numeración de Labrador & DiFranco 2009];
- *Palma* = *Varias poesías manuscritas*, Palma, Bibl. Bartolomé March, Ms. 23/4/1, signatura actual B90-V1-08 (1596); [numeración de Labrador & DiFranco 1992].

7. Los poemas a nombre de Padilla en *Cors970* son [numeración de Marini 2015]: nº 10, ff. 37^v-38^v, *No fuera infierno en mí la dulce gloria* (glosa del soneto *Qué cosa podrá haver que dé contento*); nº 11, ff. 38^v-40^r, *De tierra soy y en tierra me resuelvo* (octavas); nº 21, ff. 54^v-55^r, *Para qué tan cruel, ninfa hermosa* (octavas); nº 26, ff. 59^v-62^r, *Sobre las frescas yedras recostada* (glosa de las octavas de Acuña *Tan alta puso amor mi fantasía*); sin atribución, también constan el nº 23, ff. 56^v-57^r, *Ay vida, vida no más dulce engaño* (glosa de *La muger militar que tiene el pecho*), y el nº 15, ff. 44^r-45^v, *A su albedrío y sin orden alguna* (octavas). Sobre este manuscrito véase Marini 2015.
8. El poema de Padilla en *Chig200* es *De soledad y pena acompañado* (octavas), f. 19^r. Sobre este manuscrito véanse Labrador & DiFranco 2008a.
9. Los poemas de Padilla en *Ottob* son [numeración de Garribba 2015]: nº 14, ff. 14^v-15^v, *Con esperanças espero* (letra, con glosa incorporada *De esperança me entretengo*); nº 19, ff. 20^v-22^r, *A trueque de miraros* (letra, con glosa incorporada *Quando mereci veros*); nº 55, ff. 65^r-66^r, *En la villa de Antequera* (romance); nº 56, ff. 66^r-68^r, *La cautiva desdichada* (carta, continuación del nº 55); nº 57, ff. 68^r-69^r, *Ausente vivo y temo que olvidado* (octavas). Sobre este manuscrito véase Cacho Palomar 1994 y Garribba 2015.
10. Los poemas de Padilla en *Pat* son [numeración de Labrador & DiFranco 2005]: nº 19, f. 9^v, *Quando entendí tener asegurado* (glosa del mote incorporado *A triste soledad soy condenado*); este mismo poema nº 19 se vuelve a copiar en los nnº 88 (f. 26^r) y 166 (f. 45^r); nº 30, ff. 13^{r-v}, [*Vos estáys de amor cautiba* (letra, con la glosa incorporada *Para qué disimuláis*); nº 37, f. 15^r, *Ausente de mi bien y de mi gloria* (letra, con la glosa nº 38, ff. 15^{r-v}, *Ay vida, vida, no más dulce engaño*); nº 62, f. 21^r, *La que nunca a nadie amó* (letra, con la glosa nº 63, ff. 21^{r-v}, *La que xamás hizo cuenta*); nº 81, ff. 24^{r-v}, *Es privilegio y favor* (letra, con la glosa incorporada *Grande abisso es menester*); nº 168, ff. 45^{r-v}, *A trueque de miraros* (letra, con la glosa incorporada *Quando meresí beros*). También constan en este cancionero algunas cabezas ajenas o anónimas que Padilla en sus fuentes acoge y dota de glosa propia o bien inserta como cita, así por ejemplo el nº 29, ff. 12^v-13^r, *Tiempo turbado y perdido*; el nº 45, ff. 16^v-17^r, *Tal me veo en tal fatiga*; el nº 59, ff. 20^v-21^r, *Mejor es trocar*; el nº 66, f. 22^r, *De piedra pueden decir*; el nº 76, f. 23^v, *Las tristes lágrimas mías*; o el mote nº 12, f. 8^v, *Yo me lo sé por qué, aunque no lo digo*. Sobre este manuscrito, véase Labrador & DiFranco 2005 y 2008.
11. Para no sobrecargar la lista, omito de momento la indicación de otros testimonios de la tradición, que en cambio se detallará para los cinco poemas que vamos a comentar.

Los textos de *Reg* [numeración de Labrador & DiFranco & Parrilla 2008] que también constan en los citados florilegios de Padilla son los siguientes:

- n° 34, ff. 18^{r-v}, *Ha querido mi ventura* (glosa de la letra [ajena] n° 33, *Afuera consejos vanos*), [en *Tes*, n° 285, ff. 363^v-364^v, y en *Amigos*, n° 110, ff. 71^r-72^r];
- n° 37, f. 19^r, *Pues a vuestra causa muero* (glosa de la letra [ajena] n° 36, *Ojos, dezíselo vos*), [en *Tes*, n° 359, f. 480^v];
- n° 47, f. 22^v, *Quién podrá olvidaros* (canción), [en *Aut*, n° 174, f. 92^v];
- n° 49, f. 232^r, *Pagá lo que os quiero* (glosa de la letra [ajena] n° 48, *Si con tanto olvido*), [en *Palma*, n° 192, f. 325^r];
- n° 51, ff. 23^{r-v}, *No me mata mi tormento* (letra de Padilla, con glosa n° 52 *No tengo en tanto la pena*), [letra y glosa de Padilla *El grave mal que poseo* en *Rom*, nn° 134 y 135, ff. 303^{r-v}, y en *Amigos*, nn° 98 y 99, ff. 66^v-67^r];
- n° 136, f. 50^{r-v}, *Qué harán dos coraçones* (glosa de la letra [ajena] n° 135, *Qué harán dos que amor halla*), [en *Tes*, n° 165, ff. 213^v-214^r];
- n° 144, ff. 52^r-54^r, *Satanás que no reposa* (ensalada), [en *Palma*, n° 234, f. 170^v];
- n° 147, f. 54^v, *Quién me aconsejó cuitado* (glosa de la letra [ajena] n° 146, *Pastores herido vengo*), [en *Rom*, n° 95, ff. 238^v-239^r];
- n° 155, ff. 59^{r-v}, *Muerte que pones espanto* (glosa de la letra de Garcí Sánchez de Badajoz n° 154, *Salgan las palabras mías*), [incipit *Retrato del mismo espanto* en *Aut*, n° 214, f. 114^r, y en *Tes*, n° 243, ff. 301^r-302^r];
- n° 158, ff. 60^{r-v}, *Por nuestra naturaleza* (glosa de la letra [repetida] de Garcí Sánchez de Badajoz n° 157, *Salgan las palabras mías*), [en *Aut*, n° 137, f. 70^v, y en *Jard*, n° 73, ff. 193^v-194^v];
- n° 159, ff. 60^v-61^r, *En el solene conbite* (romance de Rodamonte, 52 vv.), [versión de 106 vv. en *Aut*, n° 47, ff. 35^{r-v}, y en *Rom*, n° 63, ff. 179^r-181^v];
- n° 165, ff. 64^v-65^v, *Con su querido Vireno* (romance, 132 vv.), [versión de 120 vv. en *Aut*, n° 46, ff. 34^{r-v}, y de 116 vv. en *Rom*, n° 57, ff. 160^v-162^v];
- n° 172, f. 69^r, *Magdalena quiesme bien?* (coplas de María Magdalena), [en *Aut*, n° 130, f. 67^v];
- n° 186, ff. 72^v-73^r, *Ya, Cupido, no me aplazen* (glosa de la letra [ajena] n° 185, *He dado en dárseme poco*), [en *Aut*, n° 196, f. 103^v];
- n° 210, ff. 84^r-85^r, *Tan cansado está ya mi sufrimiento* (octavas rimas), [en *Tes*, n° 153, ff. 199^r-200^v, y en *Palma*, n° 255, f. 136^r];
- n° 218, ff. 90^r-92^r, *Forzada de amoroso sentimiento* (glosa del soneto de Jorge de Montemayor n° 217, *Estávase Marfida contemplando*), [en *Palma*, n° 137, f. 80^r];
- n° 221, ff. 94^r-95^r, *El mal que Amor me á dado* (epístola), [incipit *Del mal que amor me á dado* en *Aut*, n° 194, ff. 102^v-103^v, y en *Tes*, n° 92, ff. 124^v-125^v];
- n° 227, ff. 96^v-97^r, *Ya no más amor de aldea* (canción), [en *Aut*, n° 274, f. 177^r];
- n° 233, ff. 98^{r-v}, *Presumes de muy arquero* (letrilla), [incipit *Presumes de buen arquero* en *Aut*, n° 102, f. 54^v, y en *Rom* (que aclara que la cabeza es ajena), n° 169, ff. 328^r-329^r];
- n° 255, ff. 106^{r-v}, *Pierda el ausente cuidado* (glosa de la letra de Jorge Manrique n° 254, *Quien no estuviere en presencia*), [en *Aut*, n° 68, f. 47^r, y en *Rom*, n° 93, ff. 237^r-238^r];
- n° 269, ff. 110^{r-v}, *Mis ojos quando os miraron* (glosa de la letra [ajena] n° 268, *Las tristes lágrimas mías*), [en *Aut*, n° 185, f. 96^v, y en *Tes*, n° 229, ff. 289^{r-v}];
- n° 271, ff. 110^v-111^r, *Es tanta mi perdición* (glosa de la letra [ajena] n° 270, *Véngome a buscar acá*), [en *Aut*, n° 180, f. 94^v, y en *Amigos* (solo la cabeza), n° 14, f. 23^r];
- n° 285, ff. 116^r-117^v, *Salía repastando* (canción alirada), [en *Tes*, n° 177, ff. 228^r-229^r];
- n° 297, ff. 123^r-125^v, *El sobervio Rodomonte* (romance, 246 vv.), [versión de 136 vv. en *Aut*, n° 41, ff. 25^r-26^r, y en *Rom*, n° 56, ff. 157^r-160^r].

Son de señalar, además, dos romances de los que *Reg* brinda una versión aislada que solo coincide en el primer verso:

- nº 160, ff. 61^{r-v}, *La hermosa Bradamante / del mal de amores herida* (romance, 58 vv.), [dos versiones distintas en *Rom*, nº 59, ff. 165^v-168^v, *La hermosa Bradamante / en Montalbán atendía* (148 vv.) y nº 60, ff. 169^r-172^v, *La hermosa Bradamante / celosa y desesperada* (206 vv.)];
- nº 312, f. 129^r, *El valiente don Manuel / ese león afamado* (romance, 52 vv.), [una versión distinta en *Tes*, nº 324, f. 436^r, *Al valiente don Manuel, / que de León se dezía* (419 vv.) que consta en forma más breve (44 vv.) en *Amigos* nº 20, ff. 24^v-25^r].

También es de remarcar que en *Reg* se copian algunas cabezas ajenas o anónimas, con sus glosas, que Padilla en sus florilegios acoge y dota de glosa propia, como por ejemplo:

- nº 12, f. 9^v, *En un campo me metí* (letra, 4 vv.), [en *Rom*, nº 98, f. 240^v];
- nº 31, ff. 173^{r-v}, *Puesto ya el pie en el estribo* (letra, 5 vv.), [en *Tes*, nº 356, f. 479^r];
- nº 50, f. 23^r, *Suspiros de dó salís* (letra, 3vv), [en *Aut*, nº 96, f. 52^r];
- nº 53, f. 23^v, *Vida y muerte no me quieren* (letra, 3 vv.), [en *Aut*, nº 99, f. 53^v];
- nº 77, f. 28^r, *Desde el corazón al alma* (letra, 3 vv.), [en *Tes*, nº 48, f. 78^r];
- nº 101, f. 43^r, *No soy mío qual lo nuestro* (letra, 4 vv.), [en *Aut*, nº 77, f. 48^r];
- nº 124, f. 47^v, *Quién podrá no amaros* (letra, 4 vv), [en *Amigos*, nº 298, f. 182^v];
- nº 142, f. 51^v, *Si el galán es avisado* (letra, 3 vv.), [en *Aut*, nº 191, f. 99^v];
- nº 292, f. 120^r, *Di Gil qué siente Juana que anda triste* (letra, 3 vv.), [en *Tes*, nº 186, f. 237^v];
- nº 305, f. 127^r, *De piedra pueden decir* (letra, 4 vv.), [en *Tes*, nº 129, f. 167^v];
- nº 310, f. 128^v, *Socorred con agua al fuego* (letra, 3 vv.), [en *Tes*, nº 191, f. 240^v].

Y por último, en *Reg* se copian algunos textos ajenos que Padilla en sus obras inserta como cita:

- nº 213, f. 88^r, *El consejo, justicia y sentimiento* (soneto), [cit. entero en *Tes*, ensaladilla *Un sacristán de un aldea*, nº 314, f. 430^r];
- nº 314, f. 130^r, *Más vale trocar* (villancico de Juan del Encina), [cit. solo 3 vv. en *Rom*, ensaladilla *Decid como puede ser*, nº 120, f. 286^v];
- nº 399, f. 126^r, *De las batallas cansado* (romance), [cit. solo 3 vv. en *Rom*, ensaladilla *Decid como puede ser*, nº 120, f. 287^v].

Como se ve, el que nos brinda *Reg* es un buen caudal de poemas de Padilla, que por demás es un caudal «peculiar» ya que de los textos a menudo nos da versiones distintas, con variantes de redacción de gran peso.

Habida cuenta de que del manuscrito al impreso el Autor va puliendo y reescribiendo sus propios versos, y de que las correcciones comienzan ya en el *Autógrafo* donde él aplica de su puño varios tipos de intervención en etapas sucesivas, a partir del listado anterior, hemos seleccionado aquellos poemas de *Reg* que también aparecen sea en un manuscrito de Padilla (*Aut*) o relacionado con Padilla (*Amigos*, *Palma*) sea en un impreso editado al cuidado del Autor (*Tes*, *Rom*, *Jard*) para averiguar cómo y dónde se ubican, en la historia del texto, las variantes que *Reg* nos documenta. Y tras evaluar los poemas que reúnen estos criterios, para la presente entrega, hemos decidido comentar los cinco casos siguientes:

en este apartado:

- nº 155, f. 59^r, *Muerte que pones espanto* (glosa de 1 letra de G. Sánchez de Badajoz) [en *Aut+Tes*]
- nº 233, ff. 98^{r-v}, *Presumes de muy arquero* (letrilla) [en *Aut+Rom*]

en el apartado II:

- nº 165, ff. 64^v-65^v, *Con su querido Vireno* (romance) [en *Aut+Rom*]

en el apartado III:

- nº 51-52, ff. 23^{r-v}, *No me mata mi tormento* (letra y glosa) [en *Amigos+Rom*]
- nº 159, ff. 60^v-61^r, *En el solene conbite* (romance) [en *Aut+Rom*]

Pero antes de proceder al examen de las variantes de *Reg*, dedico dos palabras a este manuscrito, que fue descrito por Jones (1972), quien tenía proyectado editarlo, y que más tarde fue publicado y estudiado por Labrador, DiFranco y Parrilla (2008);¹² en lo que sigue resumiré los resultados de su labor y añadiré unos pocos datos nuevos.¹³ El *Codex Reginensis Latini* 1635 es un manuscrito anterior a 1586 porque en uno de sus folios preliminares se lee la siguiente nota: «Este libro es del Señor Martín de... [tachado apellido], Enveres a 4 de agosto de 1586», pero por debajo de la tachadura en la reproducción digital hemos podido leer el nombre de «Martín Alonso López» que fue quizás el señor español que poseyó el tomo en Amberes en el año de 1586.¹⁴ El manuscrito vino a parar a Roma por formar parte del fondo de la reina Cristina de Suecia que, tras renunciar al trono, se trasladó a la Ciudad Eterna, pasando antes un año (1654-1655) en Amberes, donde es probable que comprara el tomo, porque este ya constaba registrado como *Poeti spagnuoli* en el catálogo que realizó su bibliotecario Isaac Vossius antes de enviar los libros a Roma a fines de 1655. Antes de morir (1689), la reina Cristina donó sus libros a la Biblioteca Vaticana y de ahí deriva el título de *Reginensis* que marca toda su colección (y nuestro manuscrito).¹⁵

El códice es originario de España, y por los muchos andalucismos que presenta se deduce que fue copiado por dos amanuenses sevillanos.¹⁶ No sabemos ni cómo ni cuándo el manuscrito desde Andalucía fue a parar a Amberes, ni si fue el propio poseedor Martín Alonso López quien se lo llevó de una parte a otra, pero seguramente el traslado ocurrió antes de 1586. *Reg* comparte varios poemas con otros manuscritos coetáneos, por ejemplo, con el *Sevillano* de Nueva York [Hispanic Society, Ms. B-2486 (h. 1580-1590)]¹⁷ y con los manuscritos e impresos de Padilla, máxime los más tempranos ya que dominan los textos comunes al *Autógrafo* (1578) y al *Tesoro* (1580).¹⁸ Al mismo tiempo brinda 95 textos exclusivos, de los que 20 son romances con un buen número de ariostescos, que interesaron desde luego a los especialistas de Romancero. Siendo anterior a 1586, y siendo andaluz, *Reg* es de la misma época y de la misma zona en que se van formando las primeras colecciones de Padilla, sobre todo en la fase de su estancia granadina (anterior a 1571),¹⁹ por lo que *Reg* es un testimonio antiguo y digno de toda atención: según Jones (1972: 372), es fechable entre 1570 y 1580 porque los romances de Padilla y de Lucas Rodríguez representan una «etapa anterior a la de los impresos» (es de 1583 el

12. Tras el trabajo de Jones (1972) que lo dio a conocer, los estudiosos que sucesivamente citaron o utilizaron *Reg* fueron Gabin (1980), Núñez (2001), Frenk (2003), Rubio (2004), Montero (2005), Pintacuda (2005 y 2013), Laskaris (2005), Díez Fernández (2007) y desde luego Labrador y DiFranco en sus numerosas entregas.

13. El manuscrito original de *Reg* puede verse digitalizado en digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.1635 [consulta: 21/06/2022].

14. En Medina del Campo en el Archivo Simón Ruiz (hombre de negocios del siglo XVI) se encuentra, con el nombre de Martín Alonso López (quizás el mismo que poseyó el cancionero), una *letra de cambio* por él firmada en Amberes a 10 de septiembre de 1574, cuya descripción es: «Letra de cambio girada en Amberes por Martín Alonso López a Amador de Retes, a pagar en la Feria de Mayo de Medina del Campo a Luis Gomes de Elvas 2.000 ducados de oro por el valor recibido de Jerónimo Lindo» (<https://archivos.museoferias.net/uploads/r/archivo-simon-ruiz-2/1/e/4/1e43ac9fb-9dd3bbd14df762d566f8bb192cf47f4d107925f4468333e32143678/01-18-18.pdf> [consulta: 02/07/2022]).

15. Sobre el fondo de la reina Cristina de Suecia véase Nilsson Nylander 2011, sobre todo el cap. «Departure from Sweden and Interlude in Antwerp: Books on the Move», pp. 65-72, donde se describe la labor en Amberes del bibliotecario Isaac Vossius para redactar el *Catalogus librorum Ser. Reginae Suetiae qui Antwerpia reperiuntur* [1654-1655]. Dicho catálogo acompañó los libros a la Vaticana, donde se conserva con la signatura Ms. Vat. Lat. 8171 (puede verse digitalizado en digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.8171 [consulta: 21/06/2022]). En la p. 156 se lee el título *Poeti spagnuoli* que, si bien escueto, alude seguramente a nuestro manuscrito ya que no hay otra mención de libros españoles. De ello se deduce que el tomo fue adquirido en Amberes, donde unos 80 años antes lo poseyera Martín Alonso López.

16. La primera mano copia hasta el f. 130^v, y la segunda del 131^v al 135^v.

17. El *Cancionero Sevillano* fue editado por Frenk & Labrador & DiFranco 1996.

18. Según Labrador & DiFranco 2008: 20, *Reg* comparte poemas también con otros cancioneros: *MP531* Morán de la Estrella (74 composiciones), *MP1580* (60) [de este testimonio hablaremos *infra*], y *MN3915* Jacinto López (34), entre otros.

19. Valladares (2009: 778) afirma que Padilla deja Andalucía para pasar a Madrid: «En 1571-1572 frecuenta Alcalá y Madrid donde se codea con Cervantes y Lope».

Rom y de 1582 el *Romancero Historiado*). Según sus tres editores (2008: 38) es un «cancionero recopilado por sevillanos para sevillanos» ya que, si bien todos los textos vienen anónimos, los autores más presentes son los andaluces de ambiente granadino Pedro de Padilla, Diego Hurtado de Mendoza y Gregorio Silvestre, a quienes se agregan los sevillanos «Baltasar del Alcázar, Gutierre de Cetina, Diego de Dueñas, Juan de Salinas y Juan Sánchez Burguillo» (2008: 23) y, entre todos, el más representado en el cancionero es sin duda el linarense Pedro de Padilla.

Todo ello nos interesa como marco previo, a la hora de analizar las variantes de redacción que el manuscrito nos brinda, y que pasamos a comentar en lo que sigue. El primer caso que ilustro de *Reg* es el n° 155, f. 59^v, *Muerte que pones espanto* que glosa la letra de Garci Sánchez de Badajoz, *Salgan las palabras mías*, que tuvo gran fortuna en el s. XVI. No es la única glosa que Padilla le dedica a esta letra cuatrocentista, ya que también lo hace en el texto subsiguiente de *Reg*, n° 158, ff. 60^{r-v}, *Por nuestra naturaleza*, pero en este caso las variantes de *Reg* frente a los testimonios de Padilla²⁰ no son relevantes, y por eso no las comento.

En el n° 155, ff. 59^{r-v}, *Muerte que pones espanto*, la tradición textual amén de los florilegios de Padilla (*Aut*, n° 214, f. 114^r, y *Tes*, n° 243, ff. 301^r-302^r, con incipit *Retrato del mismo espanto*, fruto de una corrección de Autor), comprende un testimonio más, MN3806, ff. 79^{r-v} (*Cancionero de cosas de amor a diferentes propósitos*, terminado de copiar en enero de 1575), él también de fecha temprana y del mismo círculo literario sevillano-granadino,²¹ con el que *Reg* a menudo coincide. En *Aut* en este texto hay cuatro correcciones de Autor, dos al principio de la primera glosa y dos en la segunda (desplazada, como se dirá).

En la *collatio*, dispuesta en columnas sinópticas, omito la cabeza de 5 vv. de Garci Sánchez de Badajoz, que no presenta variantes de peso, y empiezo directamente con la glosa, que en todos los testimonios es de 5 coplas glosadoras, una por cada verso del modelo, salvo en *Aut* donde en el f. 114^r falta la copla II. En realidad, esta copla se copia suelta y fuera de lugar, al final del folio anterior, 113^v, col. b, precedida por la rúbrica «2^a», y sin otra nota ni aquí ni en el folio siguiente que señale que se ha de incorporar esta copla en segunda posición, lo que se intuye, sin embargo, con el libro abierto donde vienen (casi) frente a frente: a la izquierda (vuelto) la copla suelta, aunque no esté a la misma altura de donde se debe incorporar (porque viene al fondo de la página), y a la derecha (recto) el poema entero, falto de la copla II, si bien no tiene ningún hueco en el paso de una copla a otra.²² En la *collatio* la acojo como segunda de *Aut* entre corchetes.

Texto base: *Aut*. Omito la lección de cada testimonio si comparte la de *Aut*, y solo indico *ad locum* las variantes, desechando las gráficas y fonéticas. Destaco en azul las de *Reg* y de MN3806 si coinciden con la primera redacción del *Autógrafo*, a su vez destacada en azul en el Aparato, y en rojo lo que *Reg* cambia o añade.

En nuestros tres apartados, en el Aparato solo vienen las variantes de Autor, tanto las del *Autógrafo* como las que marcan el paso del manuscrito al impreso, con flechas que indican cada fase. Para los distintos tipos de intervención en el *Autógrafo*, utilizaremos tres subsiglas que significan, respectivamente:

- - *Aut*¹, la primera redacción tachada;
- - *Aut*², la corrección encima, debajo o al margen de la línea;
- - *Aut*³, una tercera fase de corrección en tinta más oscura.

Usamos solo la sigla *Aut* si no hay variaciones en el *Autógrafo*.

20. La segunda glosa de Padilla a la letra de Garci Sánchez de Badajoz, *Por nuestra naturaleza*, amén de *Reg*, solo consta en *Aut*, n° 137, f. 70^v, y en *Jard*, n° 73, ff. 193^v-194^v.

21. Tomassetti (2006) coloca este Cancionero en el círculo literario andaluz de la década de los 70 del s. XVI y en el Apéndice nos da la Tabla de los poemas en él contenidos.

22. La copla II («Y del alma producidas»), que falta en el f. 114^r de *Aut*, se edita sin más como segunda (entera y sin corchetes) en la ed. del *Autógrafo* de Labrador y DiFranco 2007: 268. La derivan del folio anterior, 113^v, y antes de los poemas (n° 213, cabeza, y n° 214, glosa) agregan solo el primer verso, seguido de la nota «Pertenece al poema 214, verso 11».

<i>Aut</i> , n° 214, f. 114 ^r (y f. 113 ^v) (1578)	<i>Tes</i> , n° 243, ff. 301 ^r -302 ^r (1580)	<i>Reg</i> , n° 155, ff. 59 ^{r-v} (1570-1580)	<i>MN3806</i> , ff. 79 ^{r-v} (enero de 1575)
Rúbr. Glossa	Glossa propia	Glosa	Glosa a estos quatro versos antiguos
Retrato del mismo espanto muerte trabaxosa açerba y dura por qué te detienes tanto que no das con sepoltura 5 reparo a mi triste llanto? Y si acaso te desvías porque no goze mis días de tan dulce sentimiento a publicar mi tormento 10 <i>salgan las palabras mías.</i>	muerte rigurosa y dura	Muerte que pones espanto trabajosa acerva y dura	Muerte que pones espanto trabajosa acerva y dura
[<i>(om.)</i> copla. II en f. 114 ^r , sí en f. 113 ^v]	[contiene la copla II]	[contiene la copla II]	[contiene la copla II]
[Y del alma producidas se muestren tan lastimadas que las más enpedernidas entrañas y más eladas 15 <i>las dexten</i> enterneçidas. Y si tal demostración no es bastante a mi pasión para poderse deçir entonces podrán salir 20 <i>sangrientas del coraçón.</i>]	se duelan enterneçidas	<i>las dexten</i> enterneçidas <i>Y si tal dispusición</i> no <i>bastare</i> a	<i>las dexten</i> enterneçidas <i>Y si tal dispusición</i> no <i>conviene</i> a
Manifestar se á con ello de mi muerte el desengaño porque lo sangriento dellas hará más público el daño 25 que <i>publican</i> mis querellas. Entonará el afición la boz de mi perdiçión y las pasiones que siento irán en su seguimiento 30 <i>entonadas a aquel son.</i>	que pregonan mis	hará más <i>notorio</i> el que <i>publican</i> mis y las <i>palabras</i> que <i>serán</i> en su	hará más <i>notorio</i> el que <i>publican</i> mis
Lleve mi fee el contrapunto y sigan suspiros pausa sobre mi qüerpo difunto y la que de todo es causa 35 se le sacrifique junto. Y vayan mis fantasías despojadas de alegrías porque puedan conçertar el miserable cantar 40 <i>que cantava Jeremías.</i>	y hagan suspiros	y hagan suspiros se <i>la</i> sacrifique	y hagan suspiros
Y canción tan dolorida si no puede enterneçella			

acábase allí mi vida	acábase allí
pues se gana con perdella el	
45 triumpho de bien perdida.	
Que aunque no aya compasión	
de mi muerte avrá ocasión	
en la qual ansia secreta	en la que el ansia
la ponga como al profeta	
50 en el monte de Sión.	

Variantes de autor

- v. 1: Muerte que pones espanto *Aut*¹ → Retrato del mismo espanto *Aut*³ → Retrato del mismo espanto *Tes*
v. 2: trabaxosa açerba y dura *Aut*¹ → muerte trabaxosa açerba y dura *Aut*³ → muerte rigurosa y dura *Tes*
v. 7: porque no goze mis días *Aut* → porque no gozen mis días *Tes*
v. 15: [copla fuera de lugar] las dexten enternecidas *Aut* → se duelan enternecidas *Tes*
v. 16: [copla fuera de lugar] Y si tal disposición *Aut*¹ → Y si tal demostración *Aut*³ → Y si tal demostración *Tes*
v. 17: [copla fuera de lugar] no conviene *Aut*¹ → no es bastante *Aut*³ → no es bastante *Tes*
v. 26: que publican mis querellas *Aut* → que pregonan mis querellas *Tes*
v. 32: y sigan suspiros pausa *Aut* → y hagan suspiros pausa *Tes*

Llama la atención, en los primeros 2 vv., que *Reg*, junto con *MN3806*, coincida con la primera redacción de *Aut*¹ antes que se corrija desplazando la palabra *muerte* del 1° al 2° verso (lo que acaba produciendo un verso hipermétrico, «muerte trabaxosa açerba y dura», que *Tes* corregirá en «muerte rigurosa y dura»). Y justo allí donde hubo una corrección autorial, los dos manuscritos (tempranos y andaluces) guardan la redacción primitiva en ambos versos: «Muerte que pones espanto / trabaxosa açerba y dura», lo que demuestra que acuden a la primera fase de la historia textual antes que se modifique en el *Autógrafo*.

En segundo lugar, ambos son portadores de la copla II, que en *Aut* se escribe fuera de lugar, lo que vuelve difícil que la puedan copiar de él, pero no por ello la derivan del impreso de 1580, *Tes*, que trae lecciones distintas ya sea contra sus lecturas concordantes (v. 15 «se duelan» vs. «las dexten»; v. 16 «tal demostración» vs. «tal dispusición»), ya sea contra *lectiones singulares* de cada uno (v. 17 «no es bastante» vs. «no bastare» y «no conviene»), lo cual significa que *Reg* y *MN3806* están emparentados con una tradición manuscrita paralela e independiente del impreso. Al mismo tiempo, precisamente en esta copla II (fuera de lugar en *Aut*, y sin embargo portadora de nuevas correcciones autoriales), *Reg* y *MN3806* vuelven a coincidir con la primera redacción de *Aut*¹ antes que se tachase (juntos leen en el ya citado v. 16 «dispusición» vs. «demostración», mientras que solo *MN3806* comparte con *Aut*¹ en el v. 17 «conviene» vs. «no es bastante»), lo cual significa una vez más que el modelo de ambos es muy cercano al *Autógrafo* antes que se corrija.

Más adelante, ambos testimonios vuelven a estar concordantes, pero en *lectiones* que difieren de los testimonios de Padilla, justo cuando estos sufren correcciones. En los vv. 24-25 en *Aut* se repetía «público» y «publican», lo que corrige *Tes* sustituyendo «publican» con «pregonan». Y justo *ad locum*, ambos, *Reg* y *MN3806*, concuerdan en una *lectio* distinta («notorio» en lugar de «público») que no solo evita la repetición sino que brinda una voz culta y jurídica en un contexto que es precisamente el jurídico de «daño» y «querellas» citados en estos versos. Una lección mejor, sin lugar a dudas.

En otras variantes los dos manuscritos se alejan entre sí, como en los respectivos casos de *lectio singularis*: uno solo en *MN3806* (v. 5 «remedio» vs. «reparo»), y varios en *Reg* (v. 28 «palabras» vs. «pasiones»; v. 29 «serán» vs. «irán»; v. 35 «se la» vs. «se le»; v. 43 «acábase» vs. «acábese»; v. 48 «en la que el ansia» vs. «en la qual ansia»). Y no todos son corregibles por conjetura, lo que demuestra que ambos testimonios no derivan el uno del otro, sino que proceden por separado de una fuente común, manuscrita y próxima al *Autógrafo*, que les proporciona las *lectiones* primitivas que estuvimos comentando.

El segundo poema de *Reg* que voy a ilustrar es el n° 233, ff. 98^{r-v}, *Presumes de muy arquero* (letrilla), que (con íncipit distinto: *Presumes de buen arquero*) solo consta en dos florilegios de Padilla: en *Aut*,

nº 102, f. 54^v, y en *Rom* (que aclara que la cabeza es ajena), nº 169, ff. 328^r-329^r. En *Aut* hay una sola corrección (una tachadura ilegible en el v. 7).

Para este poema, en la *collatio* transcribo el texto completo de cada testimonio, porque hay cambios en el orden de las coplas glosadoras y al mismo tiempo coplas que faltan y otras que se añaden. Marco en azul las coplas comunes a *Aut*, *Rom* y *Reg*, en verde las dos coplas *unica* que *Rom* añade, y en rojo las dos coplas *unica* que agrega *Reg*. Destaco en cursiva los 4 vv. de la cabeza y en las glosas el verso final con rima «unisonante» (-arte), mientras que en la copla IV de *Reg* a la cursiva agrego el subrayado para remarcar la recuperación de los últimos 2 vv. de la letra.

<i>Aut</i> , nº 102, f. 54 ^v (1578)	<i>Rom</i> , nº 169, ff. 328 ^r -329 ^r (1583)		<i>Reg</i> , nº 233, ff. 98 ^{r-v} (1570-1580)
Rúbr: [om.]	Otro quadragésimo. Ageno el texto		Otras
<p><i>Presumes de buen arquero, ciego amor, por alabarte y lo más haze el dinero que el diablo por su parte.</i></p>	<p><i>Presumes de buen arquero, ciego amor, por alabarte y lo más haze el dinero y el diablo por su parte</i></p>		<p><i>Presumes de muy arquero, çiego amor, por alabarte y lo más haze el dinero y el diablo por su parte.</i></p>
<p>5 Tú lo que puedes hazer es el corazón herir y el diablo persuadir y los dineros vencer de suerte que no á de ser</p>	<p>Tu poder no ay quien le tema ni tu fuego quien le sienta porque si el tuyo calienta interés abrasa y quema y el diablo también rema su parte desta galera y assí no es mucho que quiera <i>entrar contigo a la parte.</i></p>	I	<p>De ese tu arco y aljava y de esas doradas flechas no sé de qué te aprovechas ni el mundo de qué te alaba porque harto más acaba con las damas un doblón que ese dorado <h>arpón <i>de que tú sueles preçiar te.</i></p>
<p>10 tuya toda la victoria pues otros ganan la gloria <i>que tú sueles aplicarte.</i></p>	<p>Tú lo que puedes hazer es el corazón herir y el diablo persuadir y los dineros vencer de suerte que no á de ser tuya toda la victoria pues otros ganan la gloria <i>que tú sueles aplicarte.</i></p>	II	<p>Presumes de aver vençido con tus tiros amorosos los fuertes y poderosos y es donaire conoçido pues muchas más á rrendido antes de agora y después en un ora el Interes <i>que tu arco en otra parte.</i></p>
<p>15 Es engaño de amadores entender que amor pudiese vençer quando no tuviese tan buenos los valedores qu'estos ganan los favores qu'él no puede granjear y saben solicitar 20 <i>el gusto que se reparte.</i></p>	<p>En dándoles ocaçión al interés y al tercero quitará el uno el dinero y el otro la tentación 25 y qualquiera pretensión que con los dos es muy llana sin ellos quedará vana <i>y podrás desesperarte.</i></p>	III	<p>Tú lo que puedes hazer es el corazón herir y el diablo persuadir y los dineros vençer de suerte que no ha de ser tuya toda la vitoria pues otros ganan la gloria <i>que tú sueles aplicarte.</i></p>
<p>[(om.) copla I de <i>Rom</i>]</p>	<p>30 Es engaño de amadores entender que amor pudiese vencer quando no tuviese tan buenos dos baledores que estos ganan los favores que él no puede grangear 35 y saben solicitar <i>el gusto que se reparte.</i></p>	IV	<p>Es engaño de amadores entender que amor pudiese vencer quando no tuviese tan buenos dos valedores estos ganan los favores <i>y el gusto que se reparte</i> <i>y lo más haze el dinero</i> <i>y el diablo por su parte.</i></p>
<p>[(om.) copla III de <i>Rom</i>]</p>	<p>30 Es engaño de amadores entender que amor pudiese vencer quando no tuviese tan buenos dos baledores que estos ganan los favores que él no puede grangear 35 y saben solicitar <i>el gusto que se reparte.</i></p>	IV	<p>Es engaño de amadores entender que amor pudiese vencer quando no tuviese tan buenos dos valedores estos ganan los favores <i>y el gusto que se reparte</i> <i>y lo más haze el dinero</i> <i>y el diablo por su parte.</i></p>

Orden de las coplas glosadoras:

Aut: I Tú lo que puedes hazer — II Es engaño de amadores [(om.) coplas I y III de *Rom*]

Rom: I Tu poder no hay quien le tema — II Tú lo que puedes hazer — III En dándoles ocassión — IV Es engaño de amadores

Reg: I De ese tu arco y aljava — II Presumes de aver vençido — III Tú lo que puedes hazer — IV Es engaño de amadores

Variantes de Autor:

v. 4: que el diablo por su parte *Aut* → y el diablo por su parte *Rom*

v. 7: y el diablo persuadir: [*Aut*¹ en «persuadir» tacha a la altura de -sua- (lo tachado es ilegible) y *Aut*² por encima corrige «ua»]

v. 16: tan buenos los valedores *Aut* → tan buenos dos valedores *Rom*

Antes de entrar en el tema del orden de las coplas, cabe notar que una primera divergencia entre los tres testimonios es la distinta manera de incluir, al final de las coplas glosadoras, los versos «unisonantes» de la letra que encabeza el texto. En *Aut* y en *Rom* las coplas no traen los 4 vv. que leemos («Presumes... por su parte») sino otros versos con rima «unisonante» (-arte, la última de la cabeza —cuyo esquema es yzyz—). Dichos versos podrían representar ya sea una de las modalidades de las coplas glosadoras (recuperación de la última rima de la cabeza) ya sea otros versos del mismo poema, ausentes en nuestra cabeza, que se incorporan como cita.²³ Ellos son:

- que tú sueles aplicarte (*Aut* copla I y *Rom* copla II)
- el gusto que se reparte (*Aut* copla II y *Rom* copla IV)
- entrar contigo a la parte (*Rom* copla I)
- y podrás desesperarte (*Rom* copla III)

También *Reg* al final de las primeras dos coplas incluye otros versos con la misma rima «unisonante», que no coinciden con los de *Aut* y *Rom*:

- de que tú sueles preçiararte (*Reg* copla I)
- que tu arco en otra parte (*Reg* copla II)

Pero todo cambia, en *Reg*, al final de la última copla, la IV, cuando reúne un verdadero concentrado de 3 versos «unisonantes», de los que 2 tomados de la cabeza,

- y el gusto que se reparte
- y lo más haze el dinero
- y el diablo por su parte

aún a costa de romper el esquema rímico de sus propias glosas (que en todas era abbaaccz y en esta IV muda de pronto a abbaazYZ). Y es cuando *Reg* retoma, como antepenúltimo, un verso en -árte («y el gusto que se reparte») que es el mismo del verso final de *Aut* copla II y *Rom* copla IV —siendo esta la única coincidencia entre los tres testimonios en lo que atañe al verso «unisonante»—. Al mismo tiempo, en penúltima y última posición, *Reg* incorpora dos versos juntos que son los finales de nuestra cabeza, esto es, los cita: «y lo más haze el dinero» (rima y) y «y el diablo por su parte» (rima z). Destaca, pues, el comportamiento singular de *Reg* en esta última copla en cuanto a la modalidad de inserción de versos del modelo, o de recuperación de su rima. Y huelga decir que, tratándose de una copla común a los tres testimonios (*Aut* copla II, *Rom* copla IV, *Reg* copla IV) cuyo texto en lo demás coincide (salvo menudencias como v. 33 «estos» vs. «que estos»), en el caso de estos tres últimos versos *Reg* se aparta de ambos testimonios autoriales y, sin compartir las rimas cc (presen-

23. Editan en cursiva todos estos versos «unisonantes» también Labrador y DiFranco en sus dos ediciones de *Aut* (2007: 161-162) y de *Rom* (2010: 607-608). No he podido hallar nuevas presencias del poema en otras fuentes que no sean estas tres ya citadas de Padilla y por tanto no sé si dichos versos «unisonantes» distintos proceden acaso de una versión diferente.

tes en *Aut* vv. 18-19 y *Rom* vv. 34-35: «qu'él no puede granjear / y saben solicitar»), procede de otra forma, con la acumulación de versos de la letra ajena, no sabemos si innovando por su cuenta o si derivándola del modelo.²⁴

Y vengamos a la otra gran divergencia entre los tres testimonios, esta vez macroscópica, que ya pudimos entrever por los colores: la que atañe a las coplas glosadoras sea en cuanto a número sea en cuanto al orden de las mismas. El número implica la historia de la redacción del poema, que en el *Autógrafo* comienza corta (apenas dos estrofas) y después es sometida a una expansión con 4 coplas nuevas, dos seguramente autoriales (las de *Rom*) y otras dos, distintas, testimoniadas por la tradición (las de *Reg*). Las dos series de coplas adicionales son casos de *única* de cada portador (*Rom* y *Reg* respectivamente) y huelga decir que dichas coplas faltan en los dos restantes testimonios. Por su parte, el orden de las coplas también apunta a una voluntad de Autor. Veamos los detalles.

El paso del manuscrito (*Aut*) al impreso (*Rom*) nos muestra un Padilla que no solo añade dos coplas nuevas, las impares (marcadas en verde), sino que también desplaza las viejas en posición de pares alternantes, manteniendo casi idéntica su primitiva redacción (salvo corregir en el v. 16 «los valedores» por «dos valedores», que es lección mejor por referirse «dos» al dinero y al diablo, los dos agentes que conquistan la dama mucho más que el amor con sus doradas flechas). En cuanto a contenidos, ambas coplas nuevas de *Rom* retoman el motivo central de la cabeza, que es el menoscabo del poder del amor para conseguir favores. En efecto, la copla I de *Rom* sigue denigrando el amor (vv. 5-6 «tu poder no ay quien le tema / ni tu fuego quien le sienta») en pro de la mayor eficacia sea del resorte financiero (v. 8 «interés abrasa y quema») sea del demonio (v. 9 «y el diablo también rema»). Y la copla III de *Rom* vuelve una vez más sobre el interés (v. 22 «al interés y al tercero») y menciona expresamente el dinero (v. 23 «quitará el uno el dinero»), retomando la misma palabra de la cabeza (v. 3 «y lo más haze el dinero») y lo ya expresado en la vieja copla I de *Aut* (v. 8 «y los dineros vencer» —*Rom* copla II, v. 16—), copla que por su parte ya aludía al demonio (v. 7 «y el diablo persuadir» —*Rom* copla II, v. 15—). Por lo tanto, estas dos coplas impares añadidas en *Rom* se mantienen en el ámbito del mismo léxico y de las mismas ideas de la cabeza y de lo dicho en la copla I primitiva, ya que ambas amplifican precisamente dicha copla, resultando de alguna manera redundantes.

Distinta es la situación en lo que hace *Reg*. Él también desplaza las dos coplas primitivas, pero sin alternarlas entre par/impar sino reuniéndolas al fondo de la glosa (como III y IV), y casi sin mudar su redacción —salvo cambiar en el ya citado v. 33 «estos» vs. «que estos» (vv. 17 *Aut* y 33 *Rom*) y en el v. 34 «y el gusto» vs. «el gusto» (vv. 20 *Aut* y 36 *Rom*), y salvo compartir con *Rom* la citada lección mejor del v. 32 «dos valedores» vs. «los valedores» (v. 16 *Aut*)—. Al mismo tiempo, añade dos coplas nuevas (la I y la II, marcadas en rojo) que coloca al principio del poema. En cuanto a contenidos, las dos coplas nuevas de *Reg* desarrollan el motivo inicial del arco y de las flechas de Cupido (no nombrado, pero implícito en la cabeza: «ciego amor» del v. 2 que embraza el arco en el v. 1, «arquero»²⁵), y lo hacen con una serie de voces técnicas: v. 5 «arco y aljava», v. 6 «doradas flechas», v. 11 «dorado <h>arpón», v. 14 «tus tiros amorosos» y v. 20 (¿portador de cita?) «que tu arco en otra parte». Ello supone una innovación con respecto a las coplas primitivas I y II de *Aut* donde faltaban estos campos, y no una reiteración de lo que ya decía la copla I, como vimos que ocurre en *Rom*. Otro elemento de coherencia con la cabeza es la alusión al tema financiero, el dinero («un doblón» en el v. 10). También se reitera el interés (v. 5), que coincide con el «interés» del impreso (*Rom* v. 8 «interés abrasa y quema», v. 22 «al interés y al tercero»), que aún no venía en la redacción de *Aut*. Falta del todo en *Reg* la am-

24. También cabe conjeturar que en el modelo se hubiesen perdido dos versos (los de rima cc, vv. 34-35 «qu'él no puede granjear / y saben solicitar») dando lugar a una estrofa trunca. De ello se percataría el copista, quien enmendaría acudiendo a los últimos dos versos de la letra para subsanar la laguna, si bien quebrando la andadura formal del resto del poema.

25. La palabra *arquero* en textos coetáneos suele connotar a Cupido: véanse en el *Romancero General de 1600* las menciones I, 93.22 [Luis de Góngora]: «del rapaz arquero», y I, 108.35 [Anónimo]: «Libre estoy del niño arquero», como también ocurre lógicamente con las palabras *flecha* y *arco* —I, 18.9 [Anónimo]: «Una flecha de Cupido», y I, 59.19 [Liñán de Rianza]: «hechos arcos de Cupido»— menciones que recoge el *Glosario RG1600* que yo coordino.

plificación del diablo, citado en la cabeza (v. 4) y en la que insisten los dos florilegios de Padilla (*Aut* v. 7 y *Rom* vv. 9 y 15). Pero *Reg* tiene otros elementos de continuidad con la cabeza y con las coplas autoriales. De la cabeza retoma el incipit «Presumes» (v. 13 «Presumes de aver vencido») y el verbo «alaba» (v. 8), homólogo de «alabarte» del v. 2. Con las coplas autoriales comparte la denigración del poder del amor: la copla I (vv. 7-8 «no sé de qué te aprovechas / ni el mundo de qué te alaba») nos recuerda la copla I ya comentada de *Rom*. La copla II (v. 16 «y es donaire conoçido») insinúa que es risible («donaire») la pretensión del «arquero» de vencer a todos «los fuertes y poderosos» (v. 15), ya que lo logra mucho más el resorte económico (vv. 17-20 «pues muchas más á rendido [...] / en un ora el interés / que tu arco en otra parte») sobre el que insisten las coplas autoriales. Y ello lo dice *Reg* procediendo por comparaciones entre dos (*más... que*) que recuerdan los enfrentamientos de las coplas I y II de *Rom* (vv. 7-8 «si el tuyo calienta / interés abrasa y quema»; y vv. 24-25 «el uno... / el otro»). Otra coincidencia es el sintagma *que tú sueles* en los versos de rima «unisonante» (*Reg* v. 12 «de que tú sueles preçiararte», que ya venía en «que tú sueles aplicarte» en *Aut* v. 12 y *Rom* v. 20). Y también utiliza el verbo *vencer* en el v. 13 «aver vencido», que vemos reiterado en *Aut* copla I v. 8 «vencer» y en el implícito «victoria» del v. 10, y en copla II v. 15 «vençer» (y en *Rom* en los correspondientes vv. 16, 18, 31). Pero también añade, solo *Reg*, un elemento de lógica absoluta, que falta en las dos versiones autoriales, la palabra *damas* que es el blanco de la conquista y razón de competición entre amor, dinero y diablo: vv. 9-10, «porque harto más acaba / con las damas un doblón».

Como acabamos de ver, en este poema hay todo un palpitar, en *Reg*, de motivos, palabras, decires y modalidades de los versos autoriales, y asimismo de añadidos de mayor coherencia (arco y flechas, damas) que, todos juntos, se configuran como trazas de una posible redacción de Autor que solo se salvó en un manuscrito marginal, pero andaluz y antiguo (esto es, coetáneo y coterráneo del *Autógrafo* de Padilla).

II

El nº 165 de *Reg* (ff. 64^v-65^v), *Con su querido Bireno*, es uno de los 16 romances ariostescos compuestos por Padilla.²⁶ El episodio del *Orlando furioso* que se relata en este largo poema de más de cien versos es el protagonizado por Olimpia y Bireno —una de las parejas de «famosi amanti» cuyos avatares y desventuras Ariosto trae a colación— y se halla repartido entre los cantos IX, X y XI del poema.²⁷ Olimpia, duquesa de Holanda, durante un viaje por mar es abandonada en una isla desierta por su prometido Bireno —al que ella acaba de liberar de la prisión con la ayuda de Orlando— debido a que él se ha enamorado de la hija de su enemigo derrotado, el rey Cimosco. Cuando Olimpia se da cuenta de que Bireno se ha marchado de la isla mientras ella dormía, se desespera en la orilla del mar viendo desde una roca las naves que huyen sin ella. A continuación, llegan a la playa unos corsarios que la raptan y la llevan a una isla donde es ofrecida como comida a un monstruo, de cuyas garras la salva Orlando.

Según su costumbre, Padilla compuso el romance siguiendo en algunas partes muy de cerca el poema de Ariosto, incluso retomando literalmente palabras o expresiones, y en otras resumiendo más o menos escuetamente las octavas originales.²⁸ El cotejo entre estas últimas y el poema de Padi-

26. En la monografía de Chevalier 1968 es el nº 28; véase además Pintacuda 2013.

27. La historia de Olimpia y Bireno se desarrolla en las octavas 84-88 del canto IX, 1-34 del canto X y 30-58 del canto XI (en lo que sigue, cito el texto a partir de la edición bilingüe al cuidado de Cesare Segre y M^a de las Nieves Muñiz, Ariosto 2002). Según destacó Chevalier esta historia de amor malogrado fue uno de los episodios del *Orlando Furioso* que más dieron pie a la composición de romances nuevos, pues los autores de este género mostraron una marcada preferencia hacia los aspectos elegíacos del poema de Ariosto. La mayoría de los romances centrados en esta narración se detiene en el lamento de Olimpia (Chevalier 1968: 133-160) ya que «los poetas del siglo XVI, los romanceristas de fines de siglo en especial, no se cansan de celebrar la desesperación de los amantes» (Chevalier 1998: 403), pero en este caso nuestro romance desarrolla la narración más ampliamente.

28. Pintacuda (2003: 307) describe la técnica de Padilla como una alternancia con movimiento ondulatorio «resumiendo más o menos secamente algunas octavas, para luego detenerse más en las siguientes, dejando pasar al romance expresiones y *iuncturae* del poema italiano, para después aumentar otra vez la velocidad narrativa, volviendo a resumir».

lla demuestra que el carmelita llevó a cabo su labor a partir del texto italiano y no de las traducciones que circularon ampliamente en la segunda mitad del s. XVI, la de Jerónimo Jiménez de Urrea (de 1549, *apud* Ariosto 2002) y la de Hernando de Alcócer (Ariosto 1550), aunque debió de conocerlas y tal vez las tuvo en cuenta en algún punto específico.²⁹

Las fuentes que nos transmiten *Con su querido Bireno* son cuatro: además que en *Reg*, este romance consta en dos florilegios de Padilla, *Aut* (nº 46, ff. 34^{r-v}) y *Rom* (nº 57, ff. 160^v-162^v), y asimismo consta en otra colección de romances, la cuarta y última versión de *Cancionero de romances sacados de las corónicas de España* de Lorenzo de Sepúlveda (*Sep*, f. 248) impresa en Sevilla en 1584, solo un año después del *Romancero* de Padilla.³⁰ La extensión del poema es distinta en cada uno de los testimonios: en *Aut* tiene 120 versos, en *Rom* 110, en *Reg* 132 y en *Sep* solamente 36, siendo esta última una versión resumida y acortada (termina con el abandono de Olimpia por parte de Bireno).³¹ Como veremos a continuación, las variantes de *Reg* son muy abundantes y ponen de manifiesto una vez más el valor de esta fuente, mientras que las de *Rom* y *Sep* son menos numerosas pero también de interés, por lo que se comentarán al final.

Ante todo, cabe subrayar que en *Aut* el texto de nuestro romance fue objeto de muchas enmiendas, por lo que la versión de este manuscrito es portadora de numerosas variantes de Autor: hay varios versos tachados y corregidos, hay versos añadidos escritos en los márgenes o colocados en la interlínea, y también hay correcciones de palabras sueltas (tachadas y sustituidas por otras escritas encima o al lado). Todas estas enmiendas se escribieron en una tinta más oscura, que pertenece a una última fase de corrección que indicamos con *Aut*³. En un solo caso hay una enmienda aportada en la misma tinta del texto y en el aparato señalamos esta fase de corrección con *Aut*². Las intervenciones aportadas en *Aut*² y *Aut*³ pasaron todas (salvo dos que comentaré) a la versión impresa del *Romancero* de 1583, vigilada por el Autor, en la que a su vez se introdujeron otros cambios, si bien mucho más limitados, que detallaré después.

Antes de pasar al análisis de las variantes, cabe adelantar que, al igual que en el primer texto ya analizado (*Muerte que pones espanto*), *Reg* transmite una versión emparentada con la primera redacción de *Aut*¹, la que posteriormente fue enmendada en varias fases (*Aut*², *Aut*³) y que es legible total o parcialmente por debajo de las tachaduras del manuscrito. Sin embargo, es preciso aclarar que aunque estas variantes de *Reg* se parecen mucho a las de *Aut*¹ casi nunca coinciden del todo con ellas y que, al lado de estas variantes compartidas con *Aut*¹, *Reg* trae numerosas *lectiones singulares* que también comentaré.

En la *collatio* sinóptica que sigue, *Aut* es el texto base. En las columnas restantes, no indico la lección de los otros testimonios si comparten la de *Aut*, y solo inserto *ad locum* las variantes, desechando las gráficas y fonéticas. Destaco en azul las de *Reg* si coinciden con la primera redacción de *Aut* (a su vez destacadas en azul) y en rojo los versos que *Reg* añade o cambia.

29. Tras comparar los versos de *Con su querido Bireno* con las octavas correspondientes del poema original y de sus traducciones me parece que solo en muy contadas ocasiones Padilla se sirvió de estas últimas; por ej., podría proceder de la traducción de Alcócer el v. 27 «saltaron todos en tierra» («Olimpia en tierra ha saltado», (que no tiene ninguna correspondencia en el original) y coincide en cambio con la versión de Urrea el «qué te costava» en el v. 75 (donde en Ariosto, X.25, se lee «poco gli nuoce»). Pintacuda (2013: 304) en su análisis de todos los romances ariostescos de Padilla opina que no se puede detectar en ellos «ninguna dependencia evidente» de las dos traducciones de mediados del XVI, salvo en dos casos, de los que uno fue señalado ya por Chevalier (1968: 189) y luego por Muñiz (Ariosto 2002: 2996) a propósito del romance *La hermosa Bradamante*. Y añade que además de ser «muy normal» el conocimiento directo de la versión original en la España de la época, en el caso de Padilla tenemos aún más certeza, pues el carmelita fue admirado por su conocimiento de varias lenguas, entre ellas el italiano, un idioma desde el cual hasta tradujo más tarde una obra de Giovanni Antonio Pantera entre 1584 y 1585, luego publicada en 1590.

30. Sobre las distintas versiones de este florilegio, véase Rodríguez-Moñino 1967. Al final de la cuarta versión, impresa en Sevilla un año después del *Romancero* de Padilla y compuesta por romances ya aparecidos en ediciones anteriores, se añadieron al final 6 romances, cuyo primero es *Con su querido Bireno*.

31. *Sep* en algunos puntos resume aún más la narración y el romance se cierra con la huida de Bireno por la noche. Falta, curiosamente, la lamentación de Olimpia, que como ya dije, fue el elemento que más atrajo el interés de los romancistas del XVI. Véase Chevalier 1968 : 133-160.

<i>Aut</i> , n° 46, ff. 34 ^r -34 ^v (1578) Otro romance	<i>Romancero</i> , ff. 160 ^v -162 ^v (1583) Romance trigesimo quarto	<i>Reg</i> , ff. 64 ^v -65 ^v (1570-1580) Otro	<i>Sep</i> , f. 248 ^v (1584) Otro romance de Olimpia
Con su querido Bireno contenta Olinpia bivía, [a qui]en el famoso Orlando de prisión librado avía.			
5 Y con ver ante sus ojos la cosa que más quería, de todo el daño pasado ninguna cosa sentía aunqu'el amor de Bireno	con ver delante sus ojos	que del trabajo pasado ninguna cosa sentía viendo delante sus ojos [copiado en v. 3] [copiado en v. 4] porque lo tiene prendado una hija que tenia muy hermosa a maravilla con el fuego del Amor como yesca se encendía y el primer fuego apagava el nuevo que sucedía	por ver delante sus ojos de todo el tiempo pasado
10 de falso correspondía, porque estava aficionado de una hija que tenía el rei de Frisa ya muerto, de admirable gallardía.			
15 Olinpia le fastidiava, la otra le da alegría, para su hermano le diçe a Olinpia que la quería, y que a Selandia se partan			pero su hermano le dize
20 con gran amor le pedía. En alta mar se metieron, y quando a Selandia arriban fueles el tiempo contrario y a una despoblada isla		el viento le fue contrario	fueles el viento contrario y llegaron a otra isla [om.] [om.]
25 llevó la fuerça del viento las naves en que venían. Saltaron todos en tierra, que refrescarse querían, de la fortuna del mar	llegó la fuerça del viento	que fastidiado se avían	[om.]
30 que tanto los perseguía. Vireno y Olinpia solos fuera del mar dormían, porque los demás entraron a dormir donde solían.	que tanto les perseguía	que tanto los perseguía	[om.]
35 Con el gran trabaxo y miedo Olinpia s'endormecía, y el malvado de Bireno, quando la sintió dormida, dexola sola en la cama,	fuera de la mar dormían	fuera de la mar dormían los otros todos se entraron	fuera de la mar dormían [om.] [om.]
	Olimpia se adormecía	Olimpia se adormecía	Olimpia se adormecía quando la sintió adormida levantose de la cama

<p>40 y a las naves se acogía, y con un silencio extraño a la vela se hacía. Olinpia, no bien despierta, ya que amanecer quería,</p> <p>45 la mano a Bireno tiende, mas fue la presa vacía. El lecho de nuevo tienta, piernas y brazos tendía, y ninguna cosa halla</p> <p>50 de aquello que pretendía. El temor desterró el sueño, y abriendo los ojos mira, la soledad sola halla, porque otra cosa no avía.</p> <p>55 La cama biuda dexando, a la mar luego corría, y arañando el rostro bello, su desventura adivina,</p> <p>que a la lunbre de la luna</p> <p>60 solamente el puerto vía. Bireno a bozes llamava, y el mismo nombre hacía eco dentro de las peñas que Bireno respondía.</p> <p>65 Sobre una peña á subido a donde la mar batía, y vio las hinchadas velas de Bireno que huían, y sin poder sustentarse</p> <p>70 amortecida caía, y después que bolvió en sí, estas palabras decía: Por qué me huyes, cruel, pues más que a mí te quería.</p> <p>75 Llevar, di, qué te costava, pues tan poco te inpedía, el qüerpo, pues que mi alma llevas en tu compañía el viento que llevava</p> <p>80 las velas del que huía, las querellas también lleva que la triste Olinpia enbía. Tres veçes quiso ahogarse, y antes al lecho bolvía</p>	<p>al sueño el temor destierra</p> <p>y soledad sola halla</p> <p>adivina su desdicha,</p> <p>porque a la luz de la luna</p> <p>y en un risco se ha subido</p> <p>y después bolvió en sí</p> <p>mas el viento que llevava</p>	<p>el sueño lanco [sic] el temor</p> <p>la sola soledad halla</p> <p>la cama viuda á dexado</p> <p>y arando [sic] su rostro bello su desventura adivina los cabellos se mesava y en los pechos se hería y a la lunbre de la luna</p> <p>eco dentro de las cuevas</p> <p>Sobre una peña á subido</p> <p>y sin poderse tener</p> <p>y después que bolvio en si</p> <p>al tiempo de la partida</p> <p>mas los vientos que llevavan</p> <p>las querellas también llevan</p>	<p>y a las naves se bolvía</p> <p>[(om.) vv. 41-120]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------

85	en lágrimas le bañava, y estas palabras deçía: Ay cama, pues que nos diste anoche a dos acojida, dame el depósito entero		en lágrimas lo bañava o cama pues que nos diste por qué me dexaste sola desanparada y perdida cuitada que hare aquí
90	que yo en ti hecho tenía! Cuitada qué haré sola, miserable y afligida Quien me socorra, no veo, pues que, aunque pierda la vida,		no veo quien me socorra que aunque perdiese la vida
95	no avrá quien dé sepultura a esta triste carne mía, sino son las brabas fieras qu'en aquesta selva avía, y ellas daranme una tumba;	a la triste carne mía, [om.]	a esta triste carne mía sino los lobos o fieras ellos daranme una muerte
100	mas yo mil vezes moría por ti, pérfido Bireno, a quien más que a mí quería.	[om.] [om.] [om.]	y yo mill veces moría por ti pérfido Vireno que tu voluntad esquiva no te quiero dar en cara con lo que por ti perdía pues tú malvado lo sabes dezirlo no enportaría dexásteme el galardón que de todo recibía
	Con estas lamentaciones otra vez al mar bolví,		Con estas lamentaciones a la mar tornado avía
105	sobre una peña se asienta por mirar si algo vería. Y estando puesta sobre ella	y estando desta manera	sobre una peña se sienta por mirar si algo vía y estando suspensa en ella otra piedra parecía estando desta manera
	unos cosarios venían, y en viéndola la prendieron, que nadie la defendía, y a la ínsula cruel con presteza la traían, para ser pasto de un monstruo que le davan cada día	fue con presteza traída, para ser pasto del monstruo	para ser pasto de un monstruo
115	una donçella hermosa para su pasto y comida. Y estando ya Olinpia puesta donde comer la tenía, don Roldán se la á quitado	y estando Olinpia en el puesto	para sustento y comida y estando ya Olinpia puesta
120	y en libertad la ponía. FIN		

Variantes de Autor

3: que del trabajo pasado *Aut*¹ → a quien el famoso Orlando *Aut*³ → a quien el famoso Orlando *Rom*

4: ninguna cosa sentía *Aut*¹ → de prisión librado auia *Aut*³ [en el margen izquierdo] → de prisión librado avía *Rom*

5: viendo delante sus ojos *Aut*¹ → y con ver ante sus ojos *Aut*³ → con ver delante sus ojos *Rom*

7: [en *Aut*³ se desplaza el que era el v. 3 originario «de todo el trabajo pasado» escribiéndolo en a la interlínea de los vv. 6 y

- 8 pero mudando «trabajo» en «daño». Las primeras palabras de esta corrección se borraron y son ilegibles, y al lado sigue la corrección citada que luego pasa a *Rom*]
- 8: [en el margen izquierdo en *Aut*³ se desplaza el v. 4 originario «ninguna cosa sentía» al v. 8.] → ninguna cosa sentía
- 14: y hermosa en demasia *Aut*¹ → de admirable gallardía *Aut*³ → de admirable gallardía *Rom*
- 23: el viento les fue *Aut*¹ → fueles el tiempo *Aut*³ → fueles el tiempo *Rom*
- 25: llevó la fuerça del viento *Aut* → llegó la fuerça del viento *Rom*
- 28: que fastidiados venían *Aut*¹ → que refrescarse querían *Aut*³ → que refrescarse querían *Rom*
- 30: los perseguía *Aut* → les perseguía *Rom*
- 36: Olinpia s'endormecía *Aut* → Olinpia se adormecía *Rom*
- 51: El temor desterró el sueño *Aut* → al sueño el temor destierra *Rom*
- 53: la soledad sola halla *Aut* → y soledad sola halla *Rom*
- 58: su desventura adivina, *Aut* → adivina su desdicha *Rom*
- 59: que a la lumbre de la luna *Aut* → porque a la luz de la luna *Rom*
- 65: Sobre una peña á subido *Aut* → y en un risco se ha subido *Rom*
- 72: y después que bolvió en sí *Aut* → y después bolvio en si *Rom*
- 73-78: estos seis versos en *Aut* están tachados en bloque con unas líneas oblicuas (trazadas con una tinta parecida a la del resto del texto). Debajo del v. 78 y en el margen izquierdo se añadieron en tinta más oscura otras palabras que luego se tacharon (ilegibles)
- 79: los vientos que llevaba *Aut*¹ → el viento que llevaba *Aut*¹ → mas el viento que llevaba *Rom*
- 89: porque me dexaste aquí [¿?] *Aut*¹ → dame el depósito entero *Aut*³ → dame el depósito entero *Rom*
- 90: desamparada y perdida *Aut*¹ que yo en ti hecho tenía *Aut*³ → que yo en ti hecho tenía *Rom*
- 93: no veo quien me socorra *Aut*¹ quien me socorra no veo *Aut*³ → quien me socorra no veo *Rom*
- 94: pues que aunque perdiere la vida *Aut*¹ → pues aunque pierda la vida *Aut*³ → pues aunque pierda la vida *Rom*
- 96: a esta triste carne mía *Aut* → a la triste carne mía *Rom*
- 99-102: [om.] *Rom*
- 103: [verso tachado e ilegible] *Aut*¹ → a quien más que a mí quería *Aut*³ (colocado debajo del verso tachado) → a quien más que a mí quería *Rom*
- 104: [verso tachado e ilegible] *Aut*¹ → otra vez al mar bolvía *Aut*³ (colocado encima del verso tachado) → otra vez al mar bolvía *Rom*
- 107: Y estando puesta sobre ella *Aut* → y estando desta manera *Rom*
- 111: ...sula *Aut*¹ → ínsula *Aut*² → insula *Rom*
- 112: con presteza la traían *Aut* → fue con presteza trayda *Rom*
- 116: para ser pasto de un monstro *Aut* → para ser pasto del monstro *Rom*
- 118: y estando ya Olinpia puesta *Aut* → y estando Olinpia en el puesto *Rom*

Las enmiendas de *Aut*³ se concentran especialmente al comienzo y hacia el final del romance. Y ya desde el principio vemos que las variantes de *Reg* se acercan a las de la primera redacción de *Aut*¹: *Reg* en los vv. 3-4 lee «que del trabajo pasado / ninguna cosa sentía», dos versos que en *Aut*¹ se encontraban en la misma posición (aunque un poco distintos: «de todo el daño pasado / ninguna cosa sentía») mientras que en *Aut*³ se desplazan más adelante (vv. 7-8) y se sustituyen por «a quien el famoso Orlando / de prisión librado avía». Estos dos nuevos versos añadidos en *Aut*³ tenían evidentemente la función de recordar al lector el comienzo del episodio de Olinpia y Bireno (en el canto IX) para destacar la deuda moral que tenía Bireno hacia Olinpia, algo que hacía su abandono aún más cruel. *Reg*, pues, transmite la versión donde esta enmienda aún no consta, y sus versos 3-4 se refieren a las adversidades superadas por Olinpia en la primera parte del episodio. También el verso siguiente en *Reg*, «viendo delante sus ojos», coincide con *Aut*¹ primitivo («viendo delante sus ojos») y no con el verso enmendado en *Aut*³ («y con ver ante sus ojos»). Un poco más adelante, en el v. 14, *Aut*¹ y *Reg* vuelven a coincidir parcialmente en la descripción de la hija del rey de Frisa, en *Reg*: «hermosa a maravilla» y en *Aut*¹ «hermosa en demasía», mientras que en *Aut*³ leemos «de admirable gallardía»: de nuevo, pues, la variante de *Reg* se acerca más a la primera redacción de

Aut¹, aunque no es idéntica. En el v. 23, *Aut¹* rezaba «el viento les fue contrario» (coherentemente con el verso original del poema: «quando da un vento fur sopravvenuti», X.16, v. 5), pero en *Aut³* se corrigió en «fueles el tiempo contrario», una lección peor por razones de ritmo, surgida quizás para evitar la repetición de la palabra *viento* dos versos después; y una vez más *Reg* tiene un verso muy parecido al de *Aut¹* pero no igual, «el viento le fue contrario». Otro caso similar se encuentra más adelante, donde *Reg* trae la *lectio* «que fastidiado se avían», muy parecida a la de *Aut¹* (v. 28, «que fastidiados venían»), que fue tachada y sustituida por «que refrescarse querían», siendo ambas innovaciones de Padilla, ya que los vv. 28-30 no tienen correspondencia en el poema de Ariosto ni en las traducciones de Urrea y Alcócer.³²

Otros casos en los que las variantes de *Reg* coinciden con las de la primera versión de *Aut¹* vuelven a encontrarse hacia el final del romance, en correspondencia con nuevas correcciones autoriales. Los vv. 73-78 (que contienen la primera lamentación de Olimpia) son un caso especial: en *Aut¹* están tachados por unas barras oblicuas que parecen indicar la voluntad de eliminarlos o sustituirlos;³³ sin embargo, estos versos se mantienen, amén que en *Reg*, también en el *Romancero* de Padilla y en el de Sepúlveda, por lo que evidentemente Padilla cambió de parecer y decidió mantenerlos también en la versión final. Un ejemplo más de la coincidencia entre *Reg* y *Aut¹* lo vemos en el v. 79, donde Padilla corrigió «los vientos» (*Aut¹*) por «el viento» (*Aut³*) ya que el verbo estaba en singular (*llevaba*) y *Reg* mantiene el plural originario («los vientos que llevaban»); pero es aún más interesante lo que ocurre en los vv. 89-90: en *Aut³* Olimpia, dirigiéndose a la cama donde ha pasado la noche con Bireno («Ay cama pues que nos diste / anoche a dos acogida»), exclama: «dame el depósito entero / que yo en ti hecho tenía», una reformulación original de Padilla³⁴ de los versos de Ariosto «iersera desti insieme a dui ricetto; / perché insieme al levar non siamo dui». La lección que *Reg* trae aquí («por qué me dexaste sola / desanparada y perdida») es muy parecida a la primera versión de *Aut¹*, sin duda mucho menos original («por qué me dexaste aquí / desamparada y perdida»). Otras lecciones de *Reg* que se corresponden con la primera versión de *Aut¹* son el «no veo» colocado al comienzo del v. 93 (en *Aut³* desplazado al final del verso) y, en el verso siguiente, «que aunque perdiese la vida», el verbo *perdiese* que en *Aut²* fue corregido en «pierda».

Cabe destacar asimismo, en ausencia de correcciones de *Aut*, una serie de lecciones en las que *Reg* coincide con *Aut* contra *Rom*, lo que confirma que la versión del manuscrito andaluz se relaciona de todas formas con la fase de circulación manuscrita de la obra de Padilla y no con las correcciones de la fase impresa; por ejemplo: v. 30 «los perseguía» vs. «les perseguía» *Rom*, v. 58 «su desventura» vs. «su desdicha» *Rom*, v. 59 «a la lumbre» vs. «a la luz» *Rom*, v. 65 «sobre una peña», vs. «en un risco» *Rom*, v. 71, «que volvió» vs. «volvió» *Rom*, v. 96 «a esta» vs. «a la» *Rom*, v. 113 «de un» vs. «del» *Rom*, v. 117 «ya Olimpia puesta» vs. «Olimpia en el puesto» *Rom*.

Por otra parte, *Reg* es también portador de una serie de *lectiones singulares* muy interesantes que lo apartan del *Autógrafo*. Entre estas *lectiones* cabe destacar ante todo cuatro breves inserciones que añaden 12 versos y nuevos detalles a la narración y de las que no hay rastro en el resto de la tradición. Lo interesante es que estos versos añadidos proceden fielmente del *Orlando furioso*, y parecen estar compuestos según el ya citado procedimiento utilizado por Padilla (seguir a la letra alternado a resumir). El primer bloque añadido, de 4 versos, está colocado después del v. 14, y traduce, resumiendo, los versos de las octavas X.11-12 donde se compara el nuevo amor de Bireno con un fuego

32. Esta enmienda de «refrescarse» quizás se deba al deseo de evitar la repetición del verbo *fastidiar*, ya utilizado en el v. 15.

33. Debajo del v. 78 hay una serie de versos escritos en la interlínea y en el margen y luego tachados que quizás Padilla insertó en la fase de revisión para sustituirlos con los tachados, pero al no resultar satisfactorios, los eliminó y prefirió la primera versión que había tachado.

34. Padilla utiliza la palabra *depósito* en su sentido legal, de algo que se deja guardado en algún sitio (véase *Autoridades*, s.v. El término *depósito* se refiere sea a la cosa depositada, sea a la «obligación que contrahe expresa o virtualmente el que recibe la alhaja o dinero, de tenerlo en guarda, custodia y resguardo»).

que al encenderse apaga el fuego que ya estaba encendido.³⁵ La segunda inserción, de dos versos, añade un detalle a la escena de desesperación de Olimpia: donde en *Aut*, vv. 57-58, se dice que «y arañando el rostro bello / su desventura adivina», en *Reg* se añade a continuación que «los cabellos se mesava / y en los pechos se hería», traduciendo el «si straccia i panni e il petto si percuote» del original.³⁶ El tercer grupo de versos que se añaden en *Reg* es el más largo y es el caso más complejo, porque se insertan en un punto donde consta una enmienda de *Aut*³⁷ y una omisión de *Rom* que no imprime los versos 99-102 del *Autógrafo*:³⁷ en *Aut*¹ los versos 102 y 104 están tachados sin que se pueda leer lo que ponían³⁸ y, debajo del uno y encima del otro aparecen las siguientes correcciones: «a quien más que a mí quería» (casi una repetición del v. 76) y «otra vez al mar bolvía». Entre ellos se queda sin cambios el v. 103 «Con estas lamentaciones». En *Reg*, en lugar del verso 102 se leen 7 versos nuevos de los que no hay rastro en *Aut* ni en los otros testimonios y que representan el resumen fiel de dos octavas del poema de Ariosto (X.31-32):³⁹ «que tu voluntad esquiva / no te quiero dar en cara / con lo que por ti perdía / pues tú malvado lo sabes / dezirlo no enportaría / dexáste me el galardón / que de todo recibía». La última inserción de versos en *Reg* se encuentra después del v. 107 de *Aut*, «Y estando puesta sobre ella»: este verso en *Reg* presenta la variante «y estando suspensa en ella» y es seguido por dos versos añadidos: «otra piedra parecía / estando desta manera».⁴⁰ Lo curioso es que el último verso «estando desta manera» (que de alguna forma repite el anterior «estando suspensa en ella») se encuentra también en *Rom* como variante del v. 107, y esta es una de las pocas lecciones que comparten estos dos testimonios.

Otro rasgo que caracteriza la *varia lectio* de *Reg* es que algunos versos de *Aut* aparecen en él reformulados (al igual de lo que hemos visto en sus versos comunes con *Aut*¹, que nunca son idénticos). Los ejemplos son muchos: me limito a mencionar el v. 11 «porque lo tiene prendado / una hija que tenía» *Reg* vs. «porque estaba aficionado / de una hija que tenía» *Aut*; el v. 33 que en *Aut* reza «porque los demás entraron» mientras que en *Reg* se lee «los otros todos se entraron»; el v. 51, en *Aut* «el temor desterró al sueño» (y en *Rom* «el sueño el temor destierra») vs. «el sueño lanco [*sic*] el temor» de *Reg*. Otras veces *Reg* presenta variantes que solo cambian el orden de las palabras, como en el v. 53 que en *Aut* reza «la soledad sola halla» y en *Reg* «la sola soledad halla». En ocasiones la reformulación podría deberse al deseo de evitar las repeticiones, como en el v. 116 donde *Aut* lee «para su pasto y comida» (repitiendo *pasto* ya empleado en el v. 114: «para ser pasto de un monstruo») que *Reg* resuelve en «para sustento y comida».

Finalmente, cabe destacar un caso en el que la variante de *Reg* parece surgir de un intento de corrección del texto de *Aut* en los vv. 62-63 «y el mismo nombre hacía / eco dentro de las peñas». Aquí

35. «Non pur di lei Bireno s'inamora, / ma fuoco mai così non accese esca, / né se lo pongan l'invide e nimiche / mani talor ne le mature spiche; come egli se n'accese immantinente, / come egli n'arse fin ne le medolle, / che sopra il padre morto lei dolente / vide di pianto il bel viso far molle. / E come suol, se l'acqua fredda sente, / quella restar che prima al fuoco bolle; / così l'ardor ch'accese Olimpia, vinto / dal nuovo successore, in lui fu estinto» (X.11, vv. 5-8; X.12; cursiva mía).

36. X.22, v. 3. Véase también la traducción de Urrea de este verso: «Hería el pecho y cabellos se mesava».

37. Esta falta en *Rom* de 4 versos pertenecientes a la segunda queja pronunciada por Olimpia (la parte del romance más llena de *pathos* y que más se apreciaba) resulta un poco extraña. El hecho de que los versos falten justo al comienzo del f. 162^v me hace pensar que quizás se deba a un error de imprenta.

38. No es de excluir que debajo de la tachadura se encuentren los mismos versos de *Reg* pero no deja de ser una hipótesis, pues apenas se reconocen algunas letras.

39. «Tu m'hai lo stato mio, sotto pretesto / di parentado e d'amicizia, tolto. / Ben fosti a porvi le tue genti presto, / per aver il dominio a te rivolto. / Tornerò in Fiandra? ove ho venduto il resto / di che io vivea, ben che non fossi molto, / per sovenirti e di prigione trarte. / Mischina! dove andrò? non so in qual parte. / Debbo forse ire in Frisa, ove io potei, / e per te non vi vòlsi esser regina? / il che del padre e dei fratelli miei / e d'ogn'altro mio ben fu la ruina. / Quel c'ho fatto per te, non ti vorrei, / ingrato, impropverar, né disciplina / dartene; che non men di me lo sai: / or ecco il guiderdon che me ne dai» (X.31-32).

40. Versos una vez más basados en el poema de Ariosto: «Or si ferma s'un sasso, e guarda il mare; / né men d'un vero sasso, un sasso pare» (X.34).

la palabra *peñas* no está bien escogida, pues Ariosto habla de *antri*, y además se repite dos versos después (v. 65 «sobre una peña ha subido»). *Reg* parece tener en cuenta el texto original italiano «antri» (o incluso las traducciones de Urrea y Alcócer),⁴¹ pues sustituye «peñas» con «cuevas» («hacia / eco dentro de las cuevas») y deja *peña* en el v. 65 (*sasso* en el poema italiano). Padilla debió de darse cuenta asimismo de este error a la hora de imprimir el *Rom*, pero intervino en el lugar equivocado: no en el v. 63, donde hacía falta, sino en el v. 65 cambiando «peña» por «risco». Otra variante de *Reg* que podría tal vez delatar el deseo de enmendar la versión de *Aut* es el verso «al tiempo de la partida» que en *Reg* se coloca en lugar del v. 76 de *Aut* «pues tan poco te impedía», ya que este último es en realidad una repetición del contenido verso anterior «Llevar di qué te costava» (v. 75). Otra lección de *Reg* mejor con respecto a la de *Aut* se encuentra en el v. 99: en *Aut* el verso «ellas daranme una tumba» referido a las «bravas fieras» representa una repetición de lo dicho en los vv. 95-98, mientras que «ellos daranme una muerte» de *Reg* es más fiel al poema original.⁴² Finalmente, en el v. 32 se encuentra otra de las pocas lecciones en las que *Reg* concuerda con *Rom* y no con *Aut* («fuera de la mar dormían» *vs.* «fuera del mar dormían» *Aut*), pero, como el verso en *Aut* es hipométrico, podría tratarse de una corrección autónoma de *Reg* para reestablecer el octosílabo.

Antes de concluir, dos palabras sobre las variantes de *Rom* y de *Sep*. Las de *Rom* no son muy numerosas y en algunos casos se deben al arreglo de versos que en *Aut* resultan hipermétricos (v. 71 «y después que bolvió en sí» *Aut vs.* «y después bolvió en sí» *Rom*) o hipométricos (el ya comentado v. 32 «fuera del mar dormían» *Aut vs.* «fuera de la mar dormían» *Rom*; v. 79: «el viento que llevaba» *Aut¹ vs.* «mas el viento que llevaba» *Rom*). Otras veces la variante de *Rom* mejora el ritmo del verso de *Aut* (v. 51, v. 58), y ya hemos comentado la sustitución de *peña* por *risco* (v. 65) tal vez debida al deseo de eliminar una repetición. En el v. 25, en cambio, se trata de un error de imprenta de *Rom* («llegó» en lugar de «llevó»).

Por lo que se refiere a las variantes de *Sep*, hay que destacar que, siendo una versión acortada, no solo se interrumpe antes del lamento de Olimpia, sino que también va omitiendo a lo largo del romance algunos de los versos no fundamentales para la narración (en concreto, los correspondientes a los vv. de *Aut* 25-26, 29-30 y 33-34). La versión de *Sep* sin duda depende de la de *Rom*, pero tiene variantes propias. La más interesante se halla en el v. 23 de *Aut* («fueles el tiempo contrario»): aquí, como hemos visto, *Aut³* corrige «viento» en «tiempo» y esta variante pasa a *Rom*.⁴³ Sin embargo, en *Sep* se halla «viento», la lección de *Aut¹* y *Reg*, a la cual tal vez *Sep* pudo volver acudiendo al *Orlando furioso* («quando da un vento fur sopravvenuti») o a sus traducciones (Urrea: «a deshora un gran viento se ha movido»; Alcócer, f. 39^v: «Cuando un viento á sobrevenido») o, incluso, simplemente sustituyéndola por la expresión más común. Otras dos variantes que merece la pena destacar son dos errores quizás debidos a malentendido del texto: en el v. 17 «pero» (en lugar de «para»), y, en el v. 7 «de todo el tiempo pasado» *vs.* *Rom* «de todo el daño pasado».

En definitiva, todo lo dicho apunta a que *Reg* procede de un modelo temprano relacionado con la primera versión de *Aut* pero no del todo coincidente, que debió de circular manuscrito antes de que Padilla procediera a las enmiendas que representarían su última voluntad de Autor, la que pararía en la imprenta.

41. Urrea: «Que de piedad las cuevas respondían» (X.22). Alcócer: «Las cuevas de piedad la han respondido» (f. 39^v).

42. Ariosto: «darmi una morte, so, lor parrà assai» (X.29). Urrea: «en matarme una vez serán contentos». Alcócer: «Que aquí podrían darme cruda muerte» (f. 40^r).

43. *Tiempo contrario* es un sintagma propio de la lengua marinera del que se encuentran muchas ocurrencias en *CORDE* a partir de finales del s. xv hasta comienzos del xix (por ej.: «porque hacía tiempo contrario para las naves» A. Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, 1550; «y por ser verano, tiempo contrario para navegar de allí a Túmbez» F. López de Gómara, *La primera parte de la Historia natural de las Indias*, 1554; «teníamos mal tiempo y contrario, y los portugueses eran cantidad» P. Sarmiento de Gamboa, *Los viajes al estrecho de Magallanes*, 1580-1590). El propio Padilla lo emplea también en otros dos romances suyos: «desalojar al contrario / que el pasage le impedía / con cinco muy grandes varcas / que para aquello traía / fuele tan contrario el tiempo / por lo mucho que llovía / que se uvo de retirar» (*Romancero*, f. 36^v); «en tempestad convierte la bonança, / contrario tiempo de temor de olvido» (*Romancero*, f. 138^v).

III

En su versión autorial, la del *Rom*, *No me mata mi tormento* (nn^o 51-52, ff. 23^{r-v}) es una canción octosilábica con una redondilla como cabeza (yzyz) y tres coplas glosadoras formadas por una redondilla y una cuarteta («unisonante») que se cierra con los dos últimos versos de la cabeza (abba czYZ), con un total de 28 versos.

Con respecto a su difusión, encontramos el poema en dos florilegios de Padilla, el ya citado *Rom* (nn^o 134-135, ff. 302^{r-v}) y *Amigos* (nn^o 98-99, ff. 66^v-67^r). También contamos con dos manuscritos colectivos conservados en la Biblioteca de Palacio de Madrid: el llamado *Manuscrito Fuentelsol* (MP973, fechado en 1586 ca.),⁴⁴ en el que *No me mata mi tormento* aparece anónimo en los ff. 111^{r-v}, y el salmantino *Cartapacio de Ramiros Cid y Piscina* (MP1580, de hacia 1590),⁴⁵ en el que nuestra canción, también anónima, se copia en el f. 202^v. En Italia, además de *Reg*, el poema aparece, igualmente anónimo, en un cancionero de la Biblioteca Estense de Módena, el Ms. Gamma.X.5.45.⁴⁶ Otras dos versiones son parciales o contrahechas: solo la letra se conserva en el f. 131^r de un cancionero conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura Ms. 3985,⁴⁷ y una versión a lo divino, anónima, se incluye en el f. 320^v del *Cancionero de Jesuitas* del fondo Rodríguez-Moñino de la Real Academia Española (RAE E-30-6226, finales del xvi).⁴⁸

En la *collatio* he adoptado *Rom* (1583) como texto base (primera columna) al ser un impreso editado al cuidado de Padilla, seguido por *Amigos*, manuscrito vinculado con el linarense pero posterior al *Romancero* (y por esto colocado en la segunda columna). En las restantes columnas aparecen los demás testimonios, empezando por *Reg*, luego el *Cartapacio de Ramiros Cid y Piscina* (MP1580) y el *Manuscrito Fuentelsol* (MP973). He excluido de la tabla el de Módena por ser una versión idéntica a la de *Rom*, como también MN3985 por presentar solo la cabeza del poema y el de *Jesuitas* por ser un *contrafactum*. Como en los demás casos analizados, he señalado *ad locum* las variantes con respecto a *Rom*, omitiendo lo que con él coincide (salvo en caso de coplas diferentes que copio por entero). Destaco en rojo las glosas de *Reg* y de *Cid* MP1580, estrechamente emparentadas entre sí (a pesar de estar invertidas) y en azul los 4 versos que ambos comparten con *Rom*, mientras que indico en verde las coplas de *Fuentelsol* MN973, que, por el contrario, es portador de dos exclusivas. No hay variantes de Autor ni el poema consta en el *Autógrafo*, por lo que no hay Aparato correspondiente.

44. El Ms. MP II/973 se puede consultar en línea: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/2531#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-563%2C-51%2C1784%2C1004> [consulta: 19/06/2022]. El Ms. Fuentelsol, procedente de la biblioteca del Conde de Gondomar, ha sido inventariado por José J. Labrador Herraiz, Ralph DiFranco y Lori Bernard (1997).

45. El Ms. MP II/1580(1) se puede consultar en línea: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/2420#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-700%2C-64%2C2270%2C1277> [consulta: 19/06/2022]. Véase Menéndez Pidal 1914: 307-314.

46. Véase Cacho Palomar 2006: 253-259.

47. MN3985 también puede leerse en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000213707&page=1> [consulta: 19/06/2022]. El manuscrito, facticio y procedente de la biblioteca del Duque de Uceda, está fechado en el primer tercio del siglo xvii y acoge poesías atribuidas, entre otros, a Góngora, Quevedo y Salinas. Según Alzieu *et al.* 2000: 318, «el núcleo principal de la producción poética que contiene puede situarse entre 1610 y 1620». En el f. 131^r del MN3985 se lee solo la cabeza: «No me mate mi tormento / por ser vos la que lo dais, / sino que me respondáis / si es fingido lo que siento» (que presenta algunas variantes con respecto a *Rom*: v. 1, «mate»; v. 2, «lo dais»; v. 4, «si es»).

48. Sobre este Ms. RAE E-30-6226 véanse Rodríguez-Moñino 1969 y Labrador 2007. Bajo la rúbrica *Villancico* se lee el siguiente *contrafactum*: «No me mata mi tormento, / mi Dios, pues vos me le dais: / márame que me encubráis / si os doy en ello contento. / El morir y el padecer / en destierro tan estraño / no tengo por tanto daño / como no daros placer. / De las penas que me dais / ninguna yo tanto siento / como ver que me encubráis / si os doy en ello contento».

	Rom, n° 134-135, ff. 302 ^{r-v} (1583)	Amigos, n° 98-99, ff. 66 ^v -67 ^r (1587-1590)	Reg, n° 51-52, ff. 23 ^{r-v} (1570-1580)	Cid, MP1580, f. 202 ^v (1590)	Fuenteolsol, MP973, ff. 111 ^{r-v} (1586)
Rúbr.	Otro undécimo propio		Otra	Coplas	Letra
	<i>No me mata mi tormento por ser vos la que le dais, sino que me respondáis que es fingido lo que siento.</i>	<i>fingido el sentimiento</i>	<i>siendo vos la que lo fingido el sentimiento</i>	<i>siendo vos la que lo fingido el sentimiento</i>	<i>lo dais fingido el sentimiento</i>
5	El grave mal que poseo, ni de muerte el desengaño, no me hazen tanto daño como dezir: «No lo creo».	que paseo y de muerte no me haze un dezir no	[om.]	[om.]	y de muerte no me haze
10	Si mi muerte procuráis, señora, yo la consiento con que no me respondáis que es fingido lo que siento.	<i>fingiendo el sentimiento</i>			
15	Ver que no queréis quererme, puesto que podría matarme, no puede desesperarme como no querer crearme:	aunque bastara a matarme no es parte desesperarme con el no querer	No tengo en tanto la pena que siento después que os vi como dezir que fingí lo que a muerte me condena. Creeme o no me creáis, matame si os da contento, con que no me respondáis que es fingido el sentimiento.	No me muero con verme arder de vuestra llama ençendido, sí de ver que por fingido pronunçies mi padecer. Qualquiera cosa que me hagáis sufriré si os da contento con que no respondáis que es fingido el sufrimiento.	Tan a mi costa holgaros no es razón, ni Dios lo quiere, que os holguéis del que se muere y más siendo por amaros: basta la pena que siento y que d'ella vos holgáis y que no me respondáis que es fingido [el sentimiento].
20	creeme y no me queráis, muera yo si os da contento con que no me respondáis que es fingido lo que siento.	matame si os da <i>fingido el sentimiento</i>			
25	Estando de amores muerto no siento no ser querido, sino que llaméis fingido lo que en mi daño es tan cierto, y ver que vos me acabáis será mi contentamiento con que no me respondáis que es fingido lo que siento.	[om.]	No muero con verme arder de vuestra llama ençendido, sí de ver que por fingido pronunçieis mi padecer. Qualquier mal que me hagáis sufriré si os da contento con que no me respondáis que es fingido el sentimiento	No tengo en tanto la pena que siento después que os vi como dezir que fingí lo que jamás me condena. Credme y no me queráis matadme si os da contento, con que no me respondáis que es fingido el sentimiento.	Los celos más rigurosos y del olvido el temor no me dan tan gran dolor, ni vuestros ojos hermosos, como, cuando mi tormento os cuento, ver que os burláis y con risa me atajáis que es fingido el sentimiento.

Ahora bien: lo que salta inmediatamente a la vista es que, salvo el mencionado caso de la Estense que coincide con *Rom*, ningún testimonio es portador de una glosa idéntica. De hecho, si examinamos las coplas, vemos que *Rom* nos transmite tres, que llamaremos I («El grave mal que poseo»), II («Ver que no queréis quererme») y III («Estando de amores muerto»), de las que *Amigos* incluye dos, la I y II, y omite la tercera. *Reg* también presenta solo dos coplas, pero diferentes de las anteriores, una de ellas parcialmente coincidente con la II de *Rom* y *Amigos* (en sus últimos 4 versos) y que por esto denomino II^{bis} («No tengo en tanto la pena») y otra diferente y nueva, la IV («No muero con verme arder»). *Reg* comparte con *MP1580* la II^{bis} y la IV, pero en orden invertido. Finalmente, *MP973* cuenta con tres coplas, de las que solo una coincide con *Rom*, la I, mientras que las otras dos son exclusivas de este testimonio y las llamo V («Tan a mi costa holgaros») y VI («Los celos más rigurosos»). En la Tabla a continuación resumo la situación, indicando el orden que ocupa la copla en su propio poema mediante el número árabe al lado de la correspondiente sigla:

I «El grave mal que poseo»	II «Ver que no queréis quererme»	III «Estando de amores muerto»	II ^{bis} «No tengo en tanto la pena»	IV «No me muero con verme arder»	V «Tan a mi costa holgaros»	VI «Los celos más rigurosos»
<i>Rom</i> -1	<i>Rom</i> -2	<i>Rom</i> -3				
<i>Amigos</i> -1	<i>Amigos</i> -2					
			<i>Reg</i> -1	<i>Reg</i> -2		
			<i>MP1580</i> -2	<i>MP1580</i> -1		
<i>MP973</i> -1					<i>MP973</i> -2	<i>MP973</i> -3

De la tabla se infiere la existencia de un estrecho parentesco entre *Reg* y *MP1580* —además de la previsible cercanía de *Rom* y *Amigos*—, mientras que *MP973* se nos presenta como un testimonio aislado, al compartir con *Rom* solo la primera copla glosadora. Por otra parte, *Reg* y *MP1580* tienen en común en la cabeza también la lección del v. 2, «siendo vos la que lo dais» *vs.* «por ser vos que le dais» de *Rom*, *Amigos* y *MP973*. En cambio, la variante del v. 4 «lo que siento» es única de *Rom*, ya que en todos los testimonios de tradición manuscrita encontramos «el sentimiento». Algunas *lectiones singulares* se deben claramente a error de copia: es el caso de «paseo» (v. 5) de *Amigos* o de «sufrimiento» (v. 20) de *MP1580*.

Pero volvamos a la copla glosadora II^{bis} que comparten, en orden invertido, *Reg* y *MP1580*. Como hemos visto, de los ocho versos que constituyen la copla, los primeros cuatro no coinciden con *Rom* y *Amigos*, mientras que los últimos cuatro sí, aunque con variantes, lo que demuestra la existencia de un vínculo entre la rama del impreso autorial y una de las ramas de tradición manuscrita. Entre las variantes de la segunda parte de II^{bis} común a las dos ramas, destaca una separativa, la del v. 17, en el que *Reg* presenta «creeme o no me creáis» y en cambio *MP1580* «creeme y no me queráis» compartiendo con *Rom* y *Amigos* una lección mejor: en efecto, en *Rom*, el verso «creeme y no me queráis» forma parte del juego conceptuoso que empieza en el v. 13 «Ver que no queréis quererme» y prosigue en los vv. 16-17: «como no querer creerme / creeme y no me queráis», con quiasmo y políptoton entre «querer» / «queráis» y «creerme» / «creeme». Juego que, por otra parte, representa el núcleo temático de la canción, en la que el yo poético, dirigiéndose directamente a su amada, declara que la razón de su tormento no es la indiferencia de la dama sino su desconfianza. Quizás debido a la falta del v. 16 de *Rom* y de su juego lingüístico, *Reg* brinda la disyuntiva «creeme o no me creáis», posible corrección por *divinatio* pero menos eficaz que la *lectio* del Autor. Además, en el verso siguiente, el 18, la lección «muera yo» de *Rom* se opone a «matame» de tradición manuscrita (*Amigos*, *Reg* y *MP1580*) con un importante cambio de perspectiva: en *Rom* el poeta afirma que para complacer a la dama está dispuesto a morir —y nótese el acento puesto en el pronombre de primera persona («muera yo»)—, mientras que en *Amigos*, *Reg* y *MP1580* con un imperativo («matame») le exhorta que sea ella misma

a darle muerte, recuperando el verbo *matar* de *Rom* (v. 14, «matarme») cuyo sujeto es, una vez más, la suspicacia de la dama del verso anterior: «Ver que no queréis quererme».

En los versos nuevos de las coplas glosadoras de *Reg* y *MP1580* llama la atención el nexo que se establece con el texto autorial. Un primer ejemplo es su primera copla («No tengo en tanto la pena... como dezir que fingí») que retoma el mismo esquema de *no tanto... como* sobre el que se arma la copla I de *Rom* («no me hazen tanto daño / como dezir “no lo creo”»). Un segundo ejemplo es la repetición de la subordinada condicional «si os da contento»: en *Rom* aparece una sola vez en el v. 18, mientras que en esta rama de la tradición cierra dos versos, el v. 18 y el v. 26, que retoman con coherencia el sintagma del Autor. Además, pasan del «matame si os da contento» del v. 18 a «sufriré si os da contento» del v. 26, mudando (con «sufriré») a la primera persona, la misma del v. 18 de *Rom* («muera yo si os da contento») que subraya el sacrificio del yo poético a través de la persona verbal. Un tercer ejemplo es el verbo *fingir*. Como he apuntado, el yo poético de *Rom* insiste en la idea de que su dolor no es causado por el rechazo desdeñoso de la dama sino por su insinuación de que «es fingido lo que siento»: de allí la importancia del verbo *fingir*, que se repite como un eco amplificado por la cita de la cabeza de cada copla (vv. 4, 12, 20, 28: «que es fingido lo que siento») a la que se añade el v. 23: «sino que llaméis fingido». Y también en este caso ambos testimonios manuscritos retoman con coherencia el verbo autorial, y de hecho la presencia de *fingir* aumenta en la versión que traen, a pesar de su extensión inferior (al faltarles la primera copla se pasa de los 28 versos de *Rom* a los 20 de *Reg* y *MP1580*): más allá de la triple repetición del cuarto verso de la cabeza («fingido», v. 4, v. 20 y v. 28), se agrega «fingí» en el v. 15 y otra vez «fingido» en el v. 23.

Por lo que atañe al solo *MP1580*, se observa una hipermetría en el v. 21 («No me muero con verme arder») que en *Reg* es regular, y asimismo una *lectio singularis* en el v. 17 («qualquiera cosa» vs. «qualquier mal» de *Reg*) y por último en el v. 24 una variante que no hace sentido: «lo que jamás me condena» vs. «lo que a muerte me condena» de *Reg*, lo que demuestra que *Reg* y *MP1580* no derivan el uno del otro sino que descienden, por separado, de un modelo común.

En cuanto a *MP973*, es el testimonio más aislado por traer dos coplas *unica* y por recoger en una de ellas (la II, «Tan a mi costa holgaros») un estado inmaduro de la redacción, como sugiere la triple repetición del verbo *holgar* («holgaros» v. 13, «holguéis» v. 15, «holgáis» v. 17). En compensación, su tercera copla («Los çelos más rigurosos») retoma el mismo esquema de *no tanto... como* sobre el que se arma la copla I de *Rom* y al que también se amoldan, como dijimos, *Reg* y *MP1580* en su primera copla, y este sería, pues, un elemento de semejanza entre las tres ramas.

Como acabamos de ver, la tradición de *No me mata mi tormento* no presenta variantes de autor pero sí importantes cambios de redacción que ponen de manifiesto la existencia de tres ramas diferentes de la tradición (*Rom* y *Amigos*, *Reg* y *MP1580* y *MP973*) pero emparentadas entre sí. La rama a la que pertenece *Reg* conecta directamente con la autorial al compartir 4 versos en la copla II^{bis} y al retomar en sus coplas nuevas varias voces y estilemas presentes en la versión del Autor, pero a la vez se perfila como estrechamente emparentada con *MP1580* al tener en común dos glosas independientes de *Rom*, que copian por separado de un modelo manuscrito y paralelo a la versión impresa.

El segundo poema que voy a comentar de *Reg* es *En el solemne conbite* (nº 159, ff. 60^v-61^r) que también nos transmiten *Aut* (nº 47, ff. 35^{r-v}) y *Rom* (nº 63, ff. 179^r-181^v). El romance, en *á-o*, es de tema ariostesco y, de hecho, Maxime Chevalier lo incluye con el nº 64 en su monografía de 1968 sobre la influencia del *Orlando furioso* en el romancero. *En el solemne conbite*, en efecto, es otro de los dieciséis romances ariostescos de Padilla:⁴⁹ en él se describe el enfrentamiento final entre Rugero y Rodomonte, episodio que cierra el último canto del poema italiano (*Orlando furioso*, XLVI, oct. 101-140) y que el linarense resume.⁵⁰ Texto base: *Aut*. En azul marco las coincidencias de *Reg* con *Aut* y *Aut*^l, y en rojo lo que *Reg* cambia o añade.

49. Además de Chevalier 1968, véase Pintacuda 2013, especialmente las pp. 312-313.

50. Para las referencias al *Orlando furioso* también utilizo la edición bilingüe del poema con trad. esp. de Urrea al cuidado de Cesare Segre y M^a de las Nieves Muñiz y publicada en 2002.

<p><i>Aut</i>, nº 47, ff. 35^{r-v} (1578)</p> <p>Romance En el solemne conbite, siendo Rugero casado, que hizo el emperador valeroso Carlomagno 5 para celebrar la fiesta, aviéndose ya sentado con todos los principales cavalleros de su estado, ven salir de la floresta 10 un gran cavallero armado que, llegándose a las mesas con semblante denodado, sin abaxar la cabeza ni apearse del cavallo 15 y sin hazer reverençia a los que le están mirando, muestra tenellos en poco. Dexándolos espantados, dexó que tanta licençia 20 solo un ombre aya tomado: los manjares todos dexan y lo que estavan tratando para poder escuchar hombre tan determinado 25 que nunca habló palabra hasta ser çerca de Carlo. Y quando junto se vido, en alta voz á hablado: «Yo soy Rodomonte», dize, 30 «rey de Sarza coronado, que a batalla desafío a ti, Rugero nonbrado, y antes qu'el sol se ponga as de conozer forzado 35 que traidor falto de fe a tu Rey ayas estado y por esto no merezes entre buenos ser onrado. Tu falsedad bien se muestra 40 en el tornarte cristiano, que, aunque negallo quisieses, no te dexarán negallo. Y porque más se parezca vengo en el campo a provallo,</p>	<p><i>Rom</i>, nº 63, ff. 179^r-181^v (1583)</p> <p>Otro romance quadragésimo</p> <p>dexándolos admirados de ver que tanta</p> <p>dexan todos</p> <p>Sarja</p> <p>a tu Rugero malvado y antes que la noche venga</p> <p>contra tu Rey has estado</p> <p>y porque mejor se entienda</p>	<p><i>Reg</i>, nº 159, ff. 60^v-61^r (1570-1580)</p> <p>Romance de Rodamonte</p> <p>estando acaso sentado</p> <p>de una floresta</p> <p>quedan todos espantados de ver que tanta</p> <p>todos dexan</p> <p>mas nunca</p> <p>çerca se vido con alta Rodamonte Çarça</p> <p>a ti Rugero malvado y antes que el sol se ponga conoser</p> <p>a tu Rey ayas estado mereses</p> <p>y porque más se parezca</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

45	y, si tú no lo aceptares, salgan 3 o salgan 4 y todos quantos quisieren en tu nombre sustentallo».	o solgan 4	aceutares y por ti quiere aceptarlo alguno de aquí, prometo de salir a sustentarlo con uno con dos con sinco que quisieren demandarlo y después de averlo dicho quedó respuesta esperando.
50	Y después de avello dicho, quedó respuesta esperando. Levantose el buen Rugero, liçencia avida de Carlo, y dijo al Moro que miente quien traidor quiera llamarlo,	respuesta quedó aguardando y dize al Moro	[[<i>om.</i>] los vv. 51-106 de <i>Aut</i>]
55	y que a defender su causa él estava adereçado. Luego las armas traxeron que al tártaro avía quitado, y Bradamante y Marfisa	avía ganado	
60	en un punto le an armado. Los dos famosos guerreros entran en el estacado y, rotas ambas las lanzas, las espadas an tomado.		
65	Dio Rodomonte a Rugero un golpe desatinado que le tuvo sin sentido. Para caer del cavallo dióle 2° y 3°		
70	con que el espada á quebrado y quedole desarmada a Rodomonte la mano. Y así arremetió a Rugero, qu' estava desacordado,		
75	y por el cuello lo çïne con el poderoso brazo, y con tal fuerza lo asierra que con él en tierra á dado. Rugero, muy vergonzoso		
80	de lo que le avía passado, a Rodomonte se llega y el Moro paró el cavallo.	con el cavallo	
85	Por una parte o por otra procurava derribarlo, mas Rugero se defiende y arremetió por un lado, y asiendo el braço derecho en tierra le á derribado. Rodomonte, que se vido		

su v. 50 recupera el verbo «quisieren» que aparece en el v. 47 de *Aut*, y en su v. 49 («con uno con dos con sinco») reelabora el v. 46 de *Aut* y *Rom* («salgan 3 o salgan 4»).⁵¹

Desde el punto de vista de los contenidos, la omisión de la segunda mitad del romance conlleva el hecho de que *Reg* se limita a relatar las circunstancias en las que Rodomonte —llamado «Rodamonte» en *Reg* en la rúbrica y en el v. 29—⁵² desafía a Rugero (o sea, durante el «solemne convite» organizado por Carlomagno para celebrar las nupcias entre el propio Rugero y Bradamante, vv. 1-28) y a referir las palabras amenazantes del Moro (vv. 29-52). Por lo tanto, queda fuera de la narración la reacción de Rugero y la descripción del combate entre los dos caballeros que acaba con la muerte de Rodomonte.

En *Aut*, *En el solemne combite* presenta por lo menos siete correcciones autógrafas y de estas una, la primera, la del v. 6, es la que más nos interesa: la primera redacción de *Aut*¹, visible a pesar de las tachaduras, es «estando acaso sentado», lección que difiere de la de *Rom*, «aviéndose ya sentado», pero coincide con la de *Reg*. Y aquí también, como en otros casos ya comentados en estas páginas (por ejemplo, en *Retrato del mismo espanto* o en el romance *Con su querido Bireno*), *Reg* todavía conserva la primera redacción de *Aut*¹, la que luego Padilla desecha prefiriéndole la segunda que, de hecho, es la que pasa a *Rom*. Las otras correcciones de Autor —puestas principalmente en el interlineado y posteriores a la primera redacción, que generalmente se tacha con unas rayas que impiden su lectura— las encontramos en el v. 24, el v. 48, el v. 67 (en el que se pasa de «le saca de sentido» a «le tuvo sin sentido»), el v. 75 (con una corrección *in itinere* de lo que parecería un error de copia: por equivocación Padilla empieza a transcribir el comienzo del verso siguiente, «con el poderoso brazo», y al darse cuenta enseguida corrige: «y por el cuello lo çíñe»), y el v. 102.

Las *lectiones* de *Rom*⁵³ nos muestran numerosos casos en los que *Reg* (hasta donde coincide) comparte la *lectio* de la tradición manuscrita del *Autógrafo* y no la innovación del impreso. Ejemplos son: en el v. 17 una sustitución («admirados» *vs.* «espantados» *Aut, Reg*); en el v. 21 una inversión de palabras («dexan todos» *vs.* «todos dexan» *Aut, Reg*); en el v. 33 otra sustitución («y antes que la noche venga» *vs.* «y antes qu'el sol se ponga» *Aut, Reg*, un verso que recuerda el del *Orlando furioso*);⁵⁴ en el v. 36 pequeños retoques («contra tu Rey has» *vs.* «a tu Rey hayas» *Aut, Reg*); en el v. 50 otra inversión con variante sinonímica («respuesta quedó aguardando» *vs.* «quedó respuesta esperando» *Aut, Reg*). Pero quizás la variante más interesante es la del v. 43: en *Aut* y *Reg* el verso reza: «Y porque más se parezca», una reformulación de lo que se lee en el *Furioso*, especialmente en la parte que pongo en cursiva: Ariosto: «Ben che tua fellonia si vegga aperta, / perché essendo cristian non pòi negarla; / pur per farla apparere anco piú certa, / in questo campo vengoti a provarla», Urrea: «Bien que tu follonía se vea abierta, / que mal puedes cristiano ya negarla, / pero, por la mostrar más clara y cierta, / en este campo vengo así a probarla» (canto XLVI, oct. 106, vv. 1-4). Sin embargo, *Aut* resulta poco claro, ya que el sujeto del verbo «se parezca» es el sintagma nominal «Tu falsedad» del v. 39, demasiado lejano. Quizás por esto Padilla en *Rom* corrige el v. 43 con «mejor se entienda», una lección sin duda más diáfana que la de *Aut*. Pero interesa destacar que en este caso también *Reg* nos guarda la redacción primitiva de *Aut* antes de que se corrija.

Cuando *Reg* se interrumpe, prosigue *Rom* con sus innovaciones con respecto a *Aut*: en el v. 53 sustituye «dize» al preferible «dixo» de *Aut*, indefinido coherente con el resto del romance; en el v. 58

51. *Rom* presenta un error en este verso, el segundo «solgan» en lugar de «salgan». De paso, señalo que el v. 47 añadido de *Reg* («alguno de aquí, prometo») presenta una curiosa coincidencia con el *Orlando furioso* y la traducción de Urrea: el adverbio «aquí» que consta sea en el sintagma nominal «alguno de aquí» de *Reg* sea en el verso «e se persona hai qui» del *Furioso* como en su traducción, «Y si hay persona aquí» (v. 5 de la octava 106).

52. Las dos versiones del nombre, Rodomonte y Rodamonte, se alternan en la tradición: Rodamonte es la forma que aparece en el *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo y en la traducción del *Furioso* de Urrea, mientras que Rodomonte consta en Ariosto. En el caso de nuestro romance, el nombre «Rodomonte» lo encontramos en *Aut* y *Rom*, mientras que «Rodamonte» es el que viene en *Reg*.

53. Son meras erratas de *Rom* las del v. 30 («Sarja», ya que en el *Orlando* el nombre es «Sarza»), del v. 32 («a tu») y la ya citada del v. 46 («solgan»).

54. Ariosto: «e qui ti vo' prima che 'l sol tramonte». Urrea: «y quiero, antes que al sol nos cubra el monte» (XLVI, oct. 105, v. 5).

cambia en «había ganado» el «había quitado» de *Aut*; en el v. 82 un retoque más, mudando la sintaxis de la frase («con el caballo» en lugar de «paró el caballo» *Aut*); y por último unos leves retoques en el v. 90 («desta suerte» vs. «de tal suerte» *Aut*) y en el v. 100 («lo ha privado» vs. «le ha privado» *Aut*).

Las *lectiones singulares* de *Reg* no son muchas y a veces se trata de menudencias: v. 9 («de una» vs. «de la» *Aut, Rom*); v. 25 («mas» vs. «que» *Aut, Rom*); v. 27 («çerca» vs. «junto» *Aut, Rom*); v. 28 («con» vs. «en» *Aut, Rom*); v. 29 («Rodamonte» vs. «Rodomonte» *Aut, Rom*); v. 45 («aceutares», error de *Reg*. por «acceptares»). Además, en *Reg* se detectan tres casos de seseo: «conoser» en el v. 34, «mereses» en el v. 37, y «sinco» en el v. 49. Un caso particular es el del v. 18: si en *Aut* se lee «dexándolos espantados» y *Rom* propone «dexándolos admirados» —donde «admirados» es sinónimo de «espantados»—,⁵⁵ *Reg* trae «quedan todos espantados», en la que conserva el adjetivo de *Aut*, «espantados», pero cambia el verbo, de *dejar* de *Aut, Rom* a *quedar*, así como su modo y tiempo, de gerundio con el pronombre objeto enclítico («dejándolos» *Aut, Rom*) al presente indicativo con explicitación del sujeto («quedan todos» *Reg*).

Son solo dos las lecciones comunes que *Reg* tiene con *Rom*: una es la del v. 19, donde al verso inicial «dejó que tanta licencia» de *Aut* prefieren «de ver que tanta licencia», con una solución más convincente que evita la repetición del verbo *dejar* (en *Aut* vv. 18-19 «Dexándolos» y «dexó») y que convierte el v. 19 en una subordinada causal dependiente del adjetivo *admirados* (*Rom*) y *espantados* (*Reg*). Y otra es la del v. 32: «malvado» (lección que prefiere Chevalier 1968: 218) contra «nonbrado» de *Aut* que editan Labrador y DiFranco 2007: 109.

En conclusión, también el romance *En el solemne convite* da pie a una serie de interesantes consideraciones sobre el rol de *Reg*: una vez más, el testimonio andaluz conecta directamente con la fase primitiva de redacción del poema al conservar variantes luego desechadas por Padilla en la fase impresa, incluso una del *Autógrafo* primitivo antes que se corrigiese.

IV

Encaminándonos hacia un balance del manuscrito *Reginensis*, el examen de los cinco poemas comentados (tres líricos —*Muerte que pones espanto, Presumes de muy arquero, No me mata mi tormento*— y dos romances de tema ariostesco —*Con su querido Bireno, En el solemne convite*—) pone de manifiesto algunas tendencias constantes en cuanto al comportamiento del manuscrito.

Ante todo cabe recordar que *Reg* es un testimonio temprano, de los mismos años en que se va armando el *Autógrafo* de Padilla, y que además se copia en el mismo ambiente y en las mismas tierras, o sea en los círculos literarios andaluces que ven nacer sus primeras colecciones. De ahí que tenga un estrecho parentesco con otro manuscrito de origen andaluz y de los mismos años (*MN3806, Cancionero de cosas de amor a diferentes propósitos*), como lo vimos (frente a *Aut* y *Tes*) en el caso del primer texto comentado, *Muerte que pones espanto*. El segundo parentesco que resulta evidente es el de *Reg* con *MP1580 (Cid)*, por compartir con él (frente a la rama autorial de *Rom* y *Amigos* y a la rama suelta de *FuenteIsol*) las mismas glosas adicionales en el poema *No me mata mi tormento*: aun siendo este testimonio algo posterior (1590) entronca con una tradición temprana (la misma que recoge *Reg*) de circulación manuscrita de coplas glosadoras paralela a las de los florilegios de Padilla. En los tres casos restantes *Reg* no tiene parentescos y se enfrenta solo a la rama de dos colecciones del Autor que son, las tres veces, el *Autógrafo* y el *Romancero: Presumes de muy arquero* y *En el solemne convite* (vs. *Aut* y *Rom*); y *Con su querido Bireno* (vs. *Aut* y *Rom*, y con *Sep* suelto).

Ahora bien, que venga con parentescos o sin ellos, *Reg* siempre nos muestra unas tendencias constantes, entre las que sobresalen dos: la primera, su *lectio* que coincide con la primitiva del *Autógrafo* (*Aut*¹) antes de que se corrija por la mano del Autor, o incluso, a falta de corrección manual, coincide de todas formas con la versión manuscrita del *Autógrafo* frente a la sucesiva del impreso autorial:

55. Véase el verbo *admirar* en *Autoridades*: «Mirar una cosa con espanto de su calidad, de su valor, o de su grandeza».

es decir, el texto que *Reg* nos transmite es anterior a las novedades introducidas en la fase impresa (*Tesoro* 1580, *Romancero* 1583). La segunda, el traer coplas glosadoras adicionales que parecen escritas por Padilla (o por un fino refundidor), ya que las más veces son coherentes con los versos autoriales y retoman sus voces y estilemas, y en el caso de los dos romances ariostescos hasta demuestran que los versos añadidos implican una lectura directa del Ariosto (son adiciones «eruditas» y pertinentes, hechas por una mano «que sabe»); esto es, en caso de adiciones (cuando no las comparte con otros testimonios como ocurre en *No me mata mi tormento*), *Reg* es el único depositario de estrofas y versos que se perdieron en el resto de la tradición.

Claro está, por varios ejemplos que comentamos, que *Reg* no deriva directamente del *Autógrafo*. Lo más probable es que copie de cartapacios coetáneos, o de hojas sueltas, que recogían versiones del Autor con correcciones *in itinere* (por ejemplo, los versos añadidos) o estadios arcaicos de redacción antes de que sufrieran cambios autoriales (por ejemplo, las coincidencias con *Aut¹*); en otras palabras, *Reg* deriva de un modelo muy temprano, y anterior a 1575 siquiera en el caso de *Muerte que pones espanto* (común al andaluz MN3806 terminado de copiar en enero de 1575). Lo demás es historia posterior de *Reg*, que de Andalucía pasó a Amberes y finalmente vino a parar a Roma (para dejarse descubrir por los filólogos).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALZIEU, Pierre, *et al.* (eds.) (2000), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- ARIOSTO, Ludovico (1550), *Orlando furioso de Ludovico Ariosto nuevamente traduzido de bervo ad verbum de vulgar toscano en el nuestro castellano por Hernando Alcozer*, Toledo, Juan Ferrer.
- ARIOSTO, Ludovico (1990), *Orlando furioso*, ed. Cesare Segre, Milano, Mondadori.
- ARIOSTO, Ludovico (2002), *Orlando furioso, edición bilingüe de la traducción de Jerónimo de Urrea (1549)*, ed. Cesare Segre y M^a de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra.
- Autoridades (1726-1739)*, Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro. <https://apps2.rae.es/DA.html> [consulta: 24/06/2022].
- BOTTA, Patrizia (2015), «Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (I): il Ms. Corsini 625», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 4, pp. 1-12.
- BOTTA, Patrizia (coord.) (2022), *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625*, Nápoles, Liguori.
- CACHO PALOMAR, María Teresa (1994), «Poesías castellanas manuscritas en el fondo Ottoboniano de la Biblioteca Apostólica Vaticana», en *Hommage a Robert Jammes*, ed. Francis Cerdan, Toulouse, Presses Université du Mirail, I, pp. 111-129.
- CACHO PALOMAR, María Teresa (2001), *Manuscritos Hispánicos en las bibliotecas de Florencia (Descripción e inventario)*, Florencia, Alinea, 2 vols.
- CACHO PALOMAR, María Teresa (2002-2004), «El Cancionero del fondo Boncompagni-Ludovisi de la Biblioteca Apostólica Vaticana», *Archivo de filología aragonesa*, 59-60/2, pp. 1901-1918.
- CACHO PALOMAR, María Teresa (2003), «Canciones españolas en cancioneros musicales florentinos», en *Rime e suoni alla spagnola, Atti della Giornata internazionale di studi sulla chitarra barocca* (Florencia, Biblioteca Riccardiana, 7-II-2002), ed. Giulia Veneziano, Florencia, Alinea, pp. 83-95.
- CACHO PALOMAR, María Teresa (2004), «Canciones españolas en cancioneros musicales de la Biblioteca Nacional de Florencia», en *Siglos Dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, ed. Pierre Civil, Madrid, Castalia, pp. 155-176.
- CACHO PALOMAR, María Teresa (2005), «Manuscritos hispánicos de los siglos xv y xvi en las bibliotecas italianas», en *Nápoles-Roma 1504: cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica*, ed. Javier Gómez Montero y Folke Gernert, Salamanca, SEMYR, pp. 189-203.
- CACHO PALOMAR, María Teresa (2006), *Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena*, Kassel, Reichenberger.

- CACHO PALOMAR, María Teresa (2009), *Manuscritos hispánicos de las Bibliotecas de Parma y Bolonia. Biblioteca Palatina de Parma, Biblioteca Universitaria de Bolonia y Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia*, Kassel, Reichenberger.
- CACHO PALOMAR, María Teresa (2012), «El Cancionero musical hispano de la Accademia dei Lincei», en *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, ed. Ángeles Ezama Gil et al., Zaragoza, Prensas Universitarias, pp. 593-604.
- CACHO PALOMAR, María Teresa (2020), *La poesía y el teatro en castellano en los fondos manuscritos de la Biblioteca Apostólica Vaticana*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana.
- 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.
- CORDE: Real Academia Española, Banco de datos *Corpus diacrónico del español*. <http://corpus.rae.es/cordenet.html> [consulta del 25-06-2022]
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio (2007), Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- FRENK, Margit, José J. LABRADOR & Ralph DiFRANCO (eds.) (1996), *Cancionero Sevillano de Nueva York*, Sevilla, Universidad.
- FRENK, Margit (2003), *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, FCE, 2 vols.
- GABIN, Rosalind (ed.) (1980), *Cancionero del canciller Johan López*, Madrid, Porrúa.
- GARRIBBA, Aviva (2015), «Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (II): il Ms. Ottoboniano 2882», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 4, pp. 47-59.
- Glosario del «Romancero General» de 1600*, coord. Patrizia Botta, en <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/> [consulta del 06/07/2022].
- JONES, Harold G. (1972), «El cancionero español (Cod. Reg.Lat. 1635) de la Biblioteca Vaticana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 21, pp. 370-392.
- LABRADOR, José J. (2007), «El cancionero de Jesuitas. Manuscrito 6226 de la Real Academia Española», *Miscelánea Comillas: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 65/126 (número dedicado a *Humanismo, Utopía y Educación. Homenaje a Juan Manuel Cobo Suero, 1937-2006*), pp. 45-70.
- LABRADOR, José J., & Ralph DiFRANCO (1991), «Pedro de Padilla y los manuscritos 1579 y 1587 de la Biblioteca Real de Madrid», *Cuadernos de ALDEU*, 7/2, pp. 163-174.
- LABRADOR, José J., & Ralph DiFRANCO (1992a), «Inventario de los manuscritos inéditos MP1579 y MP1587. El primero con poesías autógrafas de Pedro de Padilla», *Crítica Hispánica*, 14/1-2, pp. 135-171.
- LABRADOR, José J., & Ralph DiFRANCO (1992b), «El manuscrito 23/4/1 de la Biblioteca de don Bartolomé March», *Bulletin Hispanique*, 94/1, pp. 293-325.
- LABRADOR, José J., Ralph A. DiFRANCO & Lori BERNARD (eds.) (1997), «El Manuscrito Fuentelsol (Madrid, Palacio II-973) [con poemas de fray Luis de León, fray Melchor de la Serna, Hurtado de Mendoza, Liñán, Lope y otros, seguido ahora de un apéndice con las poesías del fraile benito fray Melchor de la Serna]», *Analecta Malacitana*, 20, pp. 189-265 [con tirada a parte (1997), Anejo de la Colección de «Cancioneros Castellanos», Cleveland, Cleveland State University].
- LABRADOR, José J., & Ralph DiFRANCO, & L. BERNARD (1998), «Entre Fray Melchor y Fray Luis. Inventario anotado del ms. MN 22028 con poesías de Acuña, Cetina, Góngora, Padilla, Silvestre y otros», *Analecta Malacitana*, 21/1, pp. 185-255.
- LABRADOR, José J., & RALPH DiFRANCO (2005), «Nuevas fuentes para estudiar la lírica áurea: el manuscrito español de la Biblioteca Vaticana Patetta 840», en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. Pedro Piñero, Sevilla, Universidad, II, pp. 875-933.
- LABRADOR, José J., & Ralph DiFRANCO (eds.) (2007), *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Palacio*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR, José J., & Ralph DiFRANCO (2008a), *Dos cancioneros hispano-italianos: Patetta 840 y Chigi*

- L. VI.200, prólogo de Giovanni Caravaggi, Málaga, Universidad de Málaga («Anejos de *Analecta Malacitana*», 68).
- LABRADOR, José J., & Ralph DiFRANCO (eds.) (2008b), Pedro de Padilla, *Thesoro de varias poesías*, prólogo de Aurelio Valladares, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR, 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.
- LABRADOR, José J., & Ralph DiFRANCO (eds.) (2009), *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR, José J., & Ralph DiFRANCO (eds.) (2010a), Pedro de Padilla, *Romancero*, estudios de Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR, José J. & Ralph DiFRANCO (eds.) (2010b), *Églogas pastoriles de Pedro de Padilla y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR, José J., & Ralph DiFRANCO (eds.) (2011a), Pedro de Padilla, *Jardín espiritual y Grandezas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora*, prólogo de Aurelio Valladares, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR, José J., & Ralph DiFRANCO (eds.) (2011b), Pedro de Padilla, *Monarquía de Cristo*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR, José J., & Ralph DiFRANCO (eds.) (2011c), *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI. Ms. B90-VI-08 de la Biblioteca de Bartolomé March*, estudios de Álvaro Alonso, José Ignacio Díez, Christopher Maurer, Juan Montero, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR, José J., & Ralph DiFRANCO (eds.) (2011d), Pedro de Padilla, *La verdadera historia y admirable suceso del segundo cerco de Diu*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- LASKARIS, Paola (ed.) (2005), *Romancero del Cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita siglos XV-XVII*, Málaga, Universidad de Málaga («Anejos de *Analecta Malacitana*», 58).
- MARINI, Massimo (2015), «Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (III): il Ms. Corsini 970», *Revista de Cancioneros impresos y manuscritos*, 4, pp. 60-77.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1914), «Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI», *Boletín de la Real Academia Española*, 1, pp. 42-55, 151-170, 298-320.
- MOLINARO, Antonietta (ed.) (2019), *Il «Cancionero» Ms. brancacciano V A 16 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Pisa, ETS.
- MONTERO, Juan (2005), «Viejos y nuevos datos sobre la controversia poético-teológica entre Juan de Alcalá y Jorge de Montemayor», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53, pp. 163-179.
- NILSSON NYLANDER, Eva (2011), *The Mild Boredom of Order. A Study in the History of the Manuscript Collection of Queen Christina of Sweden*, Lund, Lund University.
- NÚÑEZ, Valentín (ed.) (2001), Baltasar del Alcázar, *Obra poética*, Madrid, Cátedra.
- PINTACUDA, Paolo (ed.) (2005), «Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas para passar la siesta a los que para dormir tienen la gana», *compilato da Alonso de Navarrete (Ms. 263 della Biblioteca Classense di Ravenna, 1589)*, Pisa, ETS.
- PINTACUDA, Paolo (2013), «Los romances ariostescos de Pedro de Padilla», *Edad de Oro*, 32, pp. 299-325.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1969), «Tres cancioneros manuscritos (Poesía religiosa de los Siglos de Oro)», *Ábaco*, 2, pp. 127-272.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (ed.) (2004), *El cancionero de Juan de Escobedo (Ms. 330 de la Biblioteca Real Academia Española)*, Pisa, ETS.
- SEPÚLVEDA, Lorenzo de (1584), *Cancionero de romances sacados de las coronicas de España...*, Sevilla, Fernando Diaz.
- TOMASSETTI, Isabella (2006), «El Cancionero de cosas de amor (BNM, Ms. 3806) ¿un libro de autor?», en *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, ed. Vicenç Beltran y Juan Paredes, Granada, Universidad, pp. 759-786.
- VACCARI, Debora (2015), «Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (IV): il Ms. Barberini 3602», *Revista de Cancioneros impresos y manuscritos*, 4, pp. 110-131.

- VALLADARES, Aurelio (1995), *El poeta linarense Pedro de Padilla. Estudio biobibliográfico y crítico*, Úbeda-Linares, Centro asociado de la UNED - Ayuntamiento.
- VALLADARES, Aurelio (2009), «Padilla, Pedro de (Linares 1543 ó 1549/1550 - Madrid, finales de 1600)», en *Diccionario Filológico de Literatura Española (siglos XVI-XVII)*, I, dir. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, pp. 776-785.
- VALLADARES, Aurelio (2010), *Pedro de Padilla. Una singular aportación giennense a la poesía española del siglo XVI*, Jaén, Universidad de Jaén.
- VALLADARES, Aurelio (2011), «La revalorización crítica del poeta Pedro de Padilla», *Revista Siete Esquinas*, 2, pp. 67-84.