

# Cancioneros en Roma: el caso de un manuscrito (impertinente) con poemas de Pedro de Padilla (Vat.Reg.Lat. 1635)

Patrizia Botta

Los cancioneros del Siglo de Oro conservados en Roma que venimos estudiando con mi equipo en el marco de dos proyectos financiados<sup>1</sup> son los que acogen la lírica tradicional. Elegimos cinco, todos manuscritos de fines del siglo XVI y principios del XVII: dos de la Accademia dei Lincei (*Corsini 625*, que es musical, y *Corsini 970*) y tres de la Vaticana (*Ottoboniano 2882*, *Barberini Latini 3602*, y *Reginensis Latini 1635*). Los que mejor conocemos son *Corsini 625* del que publicamos una edición colectiva<sup>2</sup>, y *Ottoboniano 2882* que está por editar Aviva Garribba<sup>3</sup>, a los que se suma *Reginensis Latini 1635* que estudiamos solo parcialmente (en sus rasgos generales y en el caso de ocho textos de Padilla)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Se trata de dos Proyectos PRIN que fueron financiados por el Ministero dell'Università e Ricerca (MUR): el PRIN 2012, *Canzonieri spagnoli tra Rinascimento e Barocco* (prot. 2012H7X9SX), coordinado por Antonio Gargano, y cuya unidad romana dirigí yo, y el 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 dirigió Isabella Tomassetti.

<sup>2</sup> La edición que yo coordiné (Botta, coord. 2022) fue el resultado de una labor colectiva entre historiadores (Isabella Iannuzzi), musicólogos (Francesco Zimei), paleógrafos (Francesca Santoni y Cristina Mantegna) y filólogos (Aviva Garribba, Massimo Marini, Debora Vaccari y yo misma).

<sup>3</sup> Aviva Garribba como labor previa a la edición del *Ottoboniano 2882* fue exhumando algunos de sus inéditos y abordando varios aspectos (Garribba 2015, 2017, 2018, 2020, 2024, en prensa, y Garribba, Vaccari, Marini 2018).

<sup>4</sup> De los rasgos generales me ocupé yo (Botta en prensa a, en prensa b), mientras que ocho poemas de Padilla los abordamos en dos artículos colectivos (Botta, Garribba, Vaccari 2023

Patrizia Botta, Sapienza University of Rome, Italy, patrizia.botta@fondazione.uniroma1.it, 0000-0001-6782-6059

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Patrizia Botta, *Cancioneros en Roma: el caso de un manuscrito (impertinente) con poemas de Pedro de Padilla (Vat.Reg.Lat. 1635)*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5.08, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *Estemática: el Siglo de Oro por las ramas. Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales*, pp. 123-150, 2025, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0751-5, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5

Antes de entrar en la cuestión de los *stemmata*, aclaro algo que es obvio y que sabemos todos, pero que igual repito: no se puede hacer un *stemma* de un cancionero entero si el cancionero es antológico y colectivo (o de autores varios) y ni siquiera si el cancionero es individual (de un poeta solo), porque cada poema en él copiado tiene su propia fortuna editorial y su propia transmisión textual manuscrita e impresa que no coincide con la de los demás textos compañeros de la colectánea. Por tanto, solo se puede trazar el *stemma* de cada poema en sí (o sea que hay que proceder texto por texto).

Del punto de vista crítico-textual, los rasgos generales de estos cancioneros romanos son tres:

- 1) el primero es la gran cantidad de piezas únicas que en ellos se copian, o sea textos poéticos que no se recogen en otra fuente ni española ni italiana y que tienen en el cancionero romano su única documentación (en su mayoría son poemas inéditos)<sup>5</sup>. Varios de esos *unica* son de tema local, italiano, lo que demuestra que se escribieron en Italia entre los hispanos residentes. Ello nos documenta una vida de la poesía tradicional hispánica totalmente autónoma y allende las fronteras, una tradición métrica española aunque separada de la tradición peninsular, así como ocurría en la América virreinal con los villancicos que se cantaban en las catedrales y se componían allí, a nivel local. Es el Ultramar no del costado Atlántico sino Mediterráneo. Por lo que atañe a la estemática, claro está que un *unicum* impide establecer parentescos entre los testimonios.
- 2) El segundo rasgo, en caso de tradición múltiple, es que algunos de los textos tienen una difusión solo italiana, incluso solo romana, tema que estudió Aviva Garribba para el *Corsini 625* (Garribba 2019), destacando que cinco poemas solo se copian en florilegios conservados en Roma, Florencia y Módena, y que en estos casos, en el plano estemático, el *Corsini* se mostró independiente de sus compañeros italianos (que en cambio estaban emparentados entre sí). Una vez más podemos suponer que estos textos se compusieran en Italia.
- 3) El tercer rasgo, también en caso de tradición múltiple, es el nivel distinto de redacción que exhiben algunos poemas con respecto a su propia versión canónica. La versión romana suele ser marginal, con variantes propias y aisladas del resto de la tradición, incluso con estrofas nuevas, adicionales y no documentadas por el resto de la transmisión, como si a Italia, área lateral, hubiesen llegado papeles más antiguos o versiones primitivas de los poemas. Y huelga decir que el testimonio italiano echa nueva luz sobre la historia de la redacción del texto. Del punto de vista estemático debemos tener cuidado porque nos las habemos con variantes de redacción que pueden ser de autor.

y 2024). El *Reginensis Latini 1635* ya fue publicado por Labrador, DiFranco y Parrilla, con un amplio “Estudio Preliminar” (2008b, 19-39).

<sup>5</sup> De textos *unica* nos ocupamos en Botta y Garribba (2017), Botta, Garribba y Vaccari (2022) y Botta 2023.

Este tercer rasgo se aprecia en varios casos<sup>6</sup> y también en los textos de Pedro de Padilla que ilustro en estas páginas y que son los que copia el *Reginensis Latini 1635* (en adelante *Reg*)<sup>7</sup>.

Este manuscrito reúne 323 textos, de los que 95 son *única*. No es un cancionero desconocido porque fue descrito por Jones (1972) cuando él andaba por la Vaticana preparando su *Catálogo* de los manuscritos españoles del fondo Barberini (1978). *Reg* no fue publicado por Jones, como él prometía, sino treinta años más tarde por Labrador, DiFranco y Parrilla (2008). El cancionero, originario de España, fue llevado a Amberes antes de 1586, como leemos en un folio preliminar («Este libro es del Señor Martín Alonso López, Enveres a 4 de agosto de 1586»). Unos setenta años después, en 1655, el manuscrito de Flandes pasó a Roma al formar parte del fondo de la reina Cristina de Suecia, quien, tras renunciar al trono, se trasladó a la Ciudad Eterna, pasando antes un año (1654-1655) en Amberes, donde compró el tomo. Antes de morir (1689), la Reina donó sus libros a la Biblioteca Vaticana y de ahí deriva el título de *Reginensis* que marca toda su colección. El cancionero es andaluz y fue copilado por dos sevillanos que reunieron poetas de ambiente granadino (Pedro de Padilla, Diego Hurtado de Mendoza, Gregorio Silvestre), y también poetas sevillanos (Baltasar del Alcázar, Gutierre de Cetina, Diego de Dueñas, Juan de Salinas). Entre todos, Padilla es el autor más presente, con 24 textos. En cuanto a la datación, Jones (1972, 372) adelanta su fecha de 1586 a la década de 1570-1580 porque en su opinión el estadio documentado por los romances de Padilla y Lucas Rodríguez representa una «etapa anterior a la de los impresos» (es de 1583 el *Romancero* de Padilla y de 1582 el *Romancero Historiado* de Rodríguez). Por tanto, *Reg* es de la misma época (década de los 70) y de la misma zona (Andalucía) en que se van formando las primeras colecciones de Padilla.

Entre dichas colecciones del autor, tenemos la suerte de poder contar con un manuscrito autógrafo, el ms.1579 de Palacio, terminado en 1578 (sigla *Aut*):

*Aut = Cartapacio del señor Pedro Hernández de Padilla criado de Celia,  
Madrid, Palacio, ms.1579 (h. 1578)*

<sup>6</sup> Ejemplos de variantes aisladas del resto de la tradición, incluso con estrofas enteras no documentadas por otros testimonios los detectamos en unas octavas de Lope del *Corsini* 970 (*Aquel sangriento paño descogiendo*: Garribba y Marini en Botta, Garribba, Vaccari, y Marini 2019), en unas décimas de Quevedo del *Corsini* 625 (*Las cuerdas de mi instrumento*: Botta 2019), en un romancillo de Góngora del *Ottoboniano* 2882 (*Érase una vieja*: Botta en prensa c), en una endecha de Espinel del *Ottoboniano* 2882 (*Coraçón cansado*: Botta 2024), en dos romances con desecha de Liñán de Riaza del *Ottoboniano* 2882 (*El disanto fue Velilla y Riñó con Juanilla*: Botta en prensa d), en otro romance de Padilla de *Reg.Lat.1635* (*Con su querido Vireno*: Garribba en Botta, Garribba, Vaccari 2023), y en otros dos textos de Padilla en el mismo *Reg.Lat.1635* (una canción, *No me mata mi tormento*, y una epístola en liras, *Del mal que el amor me ha dado*: Vaccari en Botta, Garribba, Vaccari 2023 y 2024).

<sup>7</sup> Ya estudiamos con mi equipo las variantes de los textos de Padilla que nos documenta *Reg* (cfr. *infra*, nota 9).

Como se ve en los fragmentos que siguen (fol. 126v), este autógrafo trae autocorrecciones como tachaduras, reescrituras encima de la letra o interlineares, y correcciones con una tinta más oscura escritas en una tercera fase de revisión:



Figura 1 – Madrid, Biblioteca de Palacio, ms. 1579, fol. 126v (fragmentos).

A cada tipo de intervención en el autógrafo le dimos una subsigla distinta:

Aut = si no hay variaciones en el Autógrafo

Aut<sup>1</sup> = la primera redacción tachada (que se lee por debajo de la tachadura)

Aut<sup>2</sup> = la corrección interlineal (encima o debajo) o al margen de la línea

Aut<sup>3</sup> = una tercera fase de corrección (en tinta más oscura)

Entre las colecciones del linarense, siguen tres impresos salidos al cuidado del autor, el *Thesoro* de 1580 que se reedita en 1587, el *Romancero* de 1583 y el *Jardín Espiritual* de 1585, con textos religiosos, mientras que entre los cancioneros colectivos con obras de Padilla tenemos dos manuscritos más, uno conservado en Palacio y titulado por sus editores *Cancionero de Padilla con algunas obras de sus amigos* (de hacia 1587-1590) y otro conservado en Palma en la Biblioteca de Bartolomé March, de 1596:

*Thes* = *Thesoro de varias poesías*, Madrid, Francisco Sánchez, 1580 (2ª ed. Madrid 1587)

*Rom* = *Romancero*, Madrid, Francisco Sánchez, 1583

*Jard* = *Jardín Espiritual*, Madrid, Querino Gerardo Flamenco, 1585

*amigos* = [*Canc.de Padilla con algunas obras de sus amigos*], Madrid, Palacio, ms.1587 (h.1587-1590)

*Palma* = *Varias poesías manuscritas*, Palma, Bibl. Bartolomé March, ms.23/4/1 (=B90-V1-08), (1596)

En todos estos casos la edición moderna fue llevada a cabo por Labrador y Di Franco que a Padilla le fueron dedicando varios tomos del Frente de Afirmación Hispanista, en México<sup>8</sup>.

*Reg* se relaciona con casi todos estos testimonios del autor, pero lo que abunda sobremanera es su nexa con la parte alta de la tradición, con los testimonios más antiguos y más próximos a la fecha de composición de los textos: *Aut* terminado en 1578 y dos ediciones tempranas (*Thes* 1580 y *Rom* 1583), ambas portadoras de las correcciones del autor para la veste impresa. Porque, en efecto, estamos ante variantes de autor: las que van del manuscrito al impreso y las que están dentro del propio autógrafo, que, como vimos, trae autocorrecciones. Y *Reg* coincide casi siempre con la parte más alta de la tradición, anterior al impreso.

Lo que propongo en estas páginas es un caso bastante heterodoxo, porque, si poseemos el autógrafo, y si también poseemos la segunda voluntad del autor con los impresos editados en vida de Padilla, la verdad es que no necesitamos trazar un *stemma*, que notoriamente se esboza cuando no tenemos el original y queremos reconstruirlo a través de un arquetipo (o padre del error). *Reg* tampoco representa un caso de Filología de Autor porque no es un manuscrito autógrafo, ni trae notas al margen, sino que por el contrario, como vemos en el fragmento que sigue (fol. 18r), es una copia en limpio muy pulcra, casi sin tachaduras o correcciones. Sin embargo, presenta unas variantes muy curiosas, que hacen pensar que su modelo es una fuente de primerísima mano. Por eso, en lo que sigue, voy a desafiar a la ortodoxia.

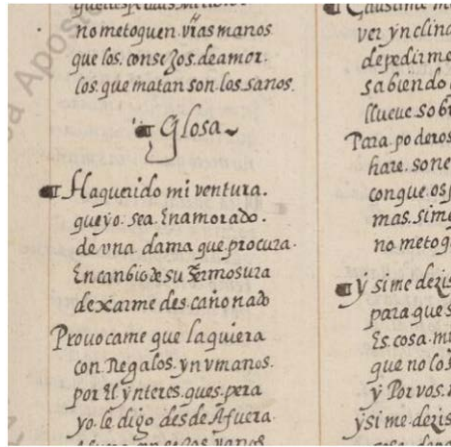


Figura 2 – Roma, Biblioteca Vaticana, ms. Reginensis 1635, fol. 18r (fragmento).

<sup>8</sup> *Aut* lo editaron en 2007; *Thes* en 2008; *Rom* en 2009a; *Jard* en 2011b; *amigos* en 2009b; y *Palma* en 1992 y 2011a.

Entre los 24 poemas de Padilla copiados en *Reg* seleccioné los que reúnen dos condiciones: resultar en *Aut* y en uno de los impresos de Padilla para ver cómo se comporta *Reg* ante variantes de autor. Los poemas que responden a estos requisitos son seis: dos en *Thes* y cuatro en *Rom*:

Reg 155 Glosa	<i>Muerte que pones espanto</i>	<i>Aut + Thes + MN3806</i>
Reg 221 Epístola	<i>El mal que Amor me ha dado</i>	<i>Aut + Thes + Jac.López</i>
Reg 159 Romance de Rodamonte	<i>En el solene conbite</i>	<i>Aut + Rom</i>
Reg 165 Otro [romance]	<i>Con su querido Vireno</i>	<i>Aut + Rom + Sepúlveda</i>
Reg 233 Otras [letrilla]	<i>Presumes de muy arquero</i>	<i>Aut + Rom</i>
Reg 297 Romance	<i>El soberuio Rodomonte</i>	<i>Aut + Rom</i>

Se trata de seis poemas cuyas variantes ya publicamos con mi grupo en dos entregas<sup>9</sup> pero sin llegar a trazar ningún *stemma*, cosa que en cambio hago en estas páginas, texto por texto<sup>10</sup>. Por el espacio limitado del que dispongo, de esos seis solo comentaré los tres que edité yo: el primero, *Muerte que pones espanto* (nº155, fol. 59r) y los dos últimos, *Presumes de muy arquero* (nº233, fols. 98r-v) y *El soberbio Rodomonte* (nº297, fols. 123r-125v).

Comienzo por el primero que consta en *Thes* (*Muerte que pones espanto*). Aclaro enseguida que la segunda edición de *Thes* (1587), si bien no es una simple reimpresión, en este texto no trae variantes con respecto a la primera de 1580 y la copia tal cual, representando, pues, un *descriptus* de la *princeps*, y por eso no la incorporo ni en la *collatio* ni en el *stemma* correspondiente (por *eliminatio codicum descriptorum*).

Este poema es una glosa de una letra de Garci Sánchez de Badajoz, *Salgan las palabras mías*, que tuvo gran fortuna en el XVI, y tiene por tema el de la muerte que es invocada para dar fin a la pena de amor. De esta glosa tenemos un testimonio más, el ms.3806 de la Nacional titulado *Cancionero de cosas de amor a diferentes propósitos*, estudiado por Isabella Tomassetti (2006). También este manuscrito es de fecha temprana (se termina de copiar en enero de 1575) y pertenece al mismo círculo granadino que *Reg*.

En la *collatio* que sigue, dispuesta en columnas sinópticas, omito la cabeza de cinco versos de Garci Sánchez de Badajoz que no presenta variantes de peso, y empiezo directamente con la glosa de Padilla, que en todos los testimonios es de cinco coplas, una por cada verso de la letra, salvo en *Aut* donde en el folio correspondiente falta la copla II. En realidad, esta estrofa se añade suelta y fuera de

<sup>9</sup> En la primera (Botta, Garribba y Vaccari 2023) estudiamos 5 poemas de Padilla, de los que 4 interesan nuestra lista de ahora: *Muerte que pones espanto* (Botta), *En el solene conbite* (Vaccari), *Con su querido Vireno* (Garribba) y *Presumes de muy arquero* (Botta). En la segunda entrega (Botta, Garribba y Vaccari 2024) estudiamos 3 textos suyos, de los que 2 interesan la presente lista: *El mal que el amor me ha dado* (Vaccari) y *El soberbio Rodomonte* (Botta).

<sup>10</sup> En esta entrega retomo y amplío el examen de las variantes que publiqué en los trabajos mencionados, a los que remito para ver los colores y otros diacríticos con los que allí destacamos cada tipo de variante en las columnas sinópticas (que aquí en cambio se imprimen en blanco y negro).

lugar, al final del folio anterior (en una parte que sobraba en blanco), precedida por la rúbrica «2ª», y colocada casi frente a frente (si se mira con el libro abierto, viene el texto en el lado recto y la copla suelta en el lado vuelto, especulares). En mi edición puse esta copla entre corchetes.

El texto en la primera columna es el de *Aut* y en las restantes indico *ad locum* solo las variantes de copia (las de *Thes* en la segunda columna, las de *Reg* en la tercera y las de *MN3806* en la cuarta). En el Aparato al pie vienen las variantes de autor, tanto las internas de *Aut* como las que marcan el paso del manuscrito al impreso, con flechas que indican cada fase. Para este texto en *Aut* contamos con cuatro autocorrecciones de autor, dos en la primera copla glosadora (vv. 1, 2) y dos en la segunda (vv. 16, 17).

En la *collatio* sinóptica se puede apreciar lo que *Reg* cambia o añade (casos de *lectio singularis*), o las variantes que *Reg* y *MN3806* comparten con la primera redacción de *Aut*, o incluso el único caso en que *Reg* y *MN3806* coinciden en una lección (v. 24 «notorio», *vs* «público») que no viene en los textos autoriales y que ambos derivan del antecedente común.

Llama la atención, en los dos primeros versos, que *Reg*, junto con *MN3806*, coincide con la primera redacción de *Aut*<sup>t</sup> (la tachada) antes de que se corrigiera desplazando la palabra *muerte* del primero al segundo verso. Y justo allí donde hubo una corrección autorial, los dos manuscritos (ambos tempranos y andaluces) guardan la redacción primitiva en los dos versos: «Muerte que pones espanto / trabajosa acerva y dura», lo que demuestra que acuden a la primera fase de la historia textual antes de que se modifique en *Aut* para pasar a ser, con la corrección, «Retrato del mismo espanto / muerte trabaxosa açerba y dura», con un segundo verso que resulta hipermétrico (por repetir «muerte» borrada en línea 1) y que *Thes* corrige y reajusta en «muerte rigurosa y dura».

En segundo lugar, ambos (*Reg* y *MN3806*) son portadores de la copla II, que en *Aut* se copia fuera de lugar, lo que no obsta para que la pudieran sacar de allí, aunque con seguridad no deriva del impreso, *Thes*, 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» *Reg* y «no conviene» *MN3806*), lo cual significa que *Reg* y *MN3806* están emparentados con una tradición independiente del impreso. Al mismo tiempo, precisamente en esta copla II ambos vuelven a coincidir con la primera redacción de *Aut*<sup>t</sup> antes de que se tachase (juntos leen en el v. 16 «dispusición» *vs*. «demostración», mientras que solo *MN3806* comparte con *Aut*<sup>t</sup> en el v. 17 «no conviene» *vs*. «no es bastante»), lo cual confirma que su modelo está muy cerca de *Aut* antes de que se corrigiera.

En los versos que siguen, ambos testimonios vuelven a coincidir en *lectiones* distintas del texto autorial, justo cuando este sufre correcciones. En los vv. 24-25 en *Aut* se repetía «público» y «publican», lo que corrige *Thes* sustituyendo «publican» con «pregonan». Y justo ahí ambos manuscritos concuerdan en una *lectio* distinta («notorio» *vs*. «público») que no solo evita la repetición

Muerte que pones espanto		
<i>Aut.</i> , n° 214, f. 114 <sup>r</sup> (y f. 113 <sup>v</sup> ) (1578)	<i>Thies.</i> , n° 243, ff. 301 <sup>r</sup> -302 <sup>r</sup> (1580) (1587: ff. 154 <sup>r</sup> -155 <sup>r</sup> )	
<i>Reg.</i> , n° 155, ff. 59 <sup>r-v</sup> (1570-1580)	<i>MN</i> 3806, ff. 79 <sup>r-v</sup> (enero de 1575)	
Rúbr. Glosa	Glosa	
Retrato del mismo espanto muerte trabaxosa açerba y dura por qué te detienes tanto que no das con sepultura 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	Glosa a estos quatro versos antiguos Muerte que pones espanto trabajosa acerva y dura remedio a mi porque no gozen [contiene la copla II ]
[( <i>om.</i> ) copla. II en f. 114 <sup>r</sup> , sí en f. 113 <sup>v</sup> ]	[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 las dexas entorneçadas. Y si tal demostración no es bastante a mi pasión para poderse decir entonçes podrán salir 20 <i>sangrientas del corazón.</i> ]	se duelan entorneçadas	las dexas entorneçadas Y si tal dispusición no conviene a
Manifestar se á con ello de mi muerte el desengaño Manifestar se á con ello de mi muerte el desengaño porque lo sangriento dellas hará más público el daño	hará más notorio el	hará más notorio el

25	que publican mis querellas. Entonará el afición la voz de mi perdición y las pasiones que siento irán en su seguimiento 30 <i>entonadas a aquel son.</i>	que pregonan mis	que publican mis	que publican mis
35	Lleve mi fee el contrapunto y sigan suspiros pausa sobre mi cuerpo difunto y la que de todo es causa 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 la sacrifique	y hagan suspiros
45	Y canción tan dolorida si no puede enternecella acábase allí mi vida pues se gana con perdella el triumpho de bien perdida. Que aunque no aya compasión de mi muerte avrá ocasión en la qual ansia secreta la ponga como al profeta 50 <i>en el monte de Sión.</i>	acábase allí	en la que el ansia	

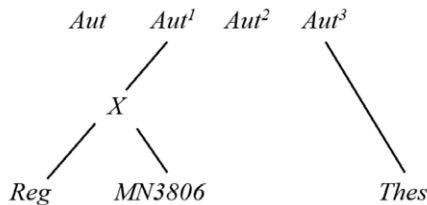
Variantes de autor

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

sino que brinda una voz culta y jurídica en un contexto que es precisamente el jurídico de «daño» y «querellas» citado en estos versos. Una lección mejor, sin lugar a dudas.

En otras variantes los dos manuscritos se alejan entre sí, en casos de *lectiones singulares* de cada uno (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») no todas corregibles por conjetura, lo que demuestra que no derivan el uno del otro, sino que proceden por separado de una fuente común, manuscrita y próxima a *Aut*, que en el *stemma* llamaremos *x*.

En todos los *stemma* que siguen, en la primera línea puse a la misma altura *Aut*, *Aut*<sup>1</sup>, *Aut*<sup>2</sup> y *Aut*<sup>3</sup> porque se trata del mismo manuscrito, el mismo libro material, el original del autor que se escribe o se corrige en momentos distintos (pero el testimonio físico es uno solo). En el caso de *Muerte que pones espanto*, la versión del impreso *Thes* viene de *Aut*<sup>3</sup> (la corrección en tinta más oscura, como demuestran los primeros dos versos y otras variantes), mientras que *x* deriva directamente del original antes de que se corrija (*Aut*<sup>1</sup>) y da lugar a dos descendencias por separado, *Reg* y *MN3806*:



Paso ahora a los dos poemas de *Reg* que constan en el otro impreso, *Rom*. El primero es una letrilla, *Presumes de muy arquero*, presente en dos florilegios de Padilla, *Aut* y *Rom*. En *Aut* hay una sola autocorrección (una tachadura ilegible en el v. 7, que no nos sirve). El tema central es el menoscabo del amor (Cupido, implícito en «arquero») para conseguir los favores de la dama, que se logran más fácilmente acudiendo al dinero y al diablo.

En este caso copio el texto completo de cada testimonio. No comento las variantes menores y paso directamente a la gran divergencia, que es macroscópica y que atañe al número de las coplas glosadoras y al orden de las mismas. En efecto, son de destacar las dos coplas (I, II) comunes a los tres testimonios *Aut*, *Rom* y *Reg*, y también las cuatro coplas *unica* de sendas fuentes, de las que dos (I y III) las añade solo *Rom*, y dos más (I y II) las agrega solo *Reg*.

El número de las coplas glosadoras implica la historia de la redacción del texto, que en *Aut* comienza corta (apenas dos estrofas) y después recibe una expansión con cuatro coplas nuevas, dos seguramente autoriales (las dos de *Rom*) y dos documentadas por la tradición (las dos de *Reg*). Ambas series de coplas adicionales son casos de *unica* de cada testimonio portador (*Rom* y *Reg* respectivamente).

Por su parte, el orden de las coplas también apunta a una voluntad de autor: el paso del manuscrito (*Aut*) al impreso (*Rom*) nos muestra un Padilla que no solo añade dos coplas nuevas (las impares en *Rom*), sino que también desplaza las viejas (las ubica como pares alternantes) aun manteniendo su primitiva redacción. En cuanto a contenidos, la primera copla nueva de *Rom* («Tu poder no ay quien le tema») sigue criticando el amor en pro de la mayor eficacia del dinero y del demonio. Y también la copla III («En dándoles ocassión») retoma el tema del interés y del dinero. Por lo tanto, las dos coplas impares añadidas en *Rom* mantienen las mismas ideas y el mismo campo léxico de la cabeza y de la copla I primitiva, ya que ambas amplifican precisamente dicha copla, resultando de alguna manera redundantes, repetitivas.

Distinta es la situación de *Reg*. Este también desplaza las dos coplas primitivas, pero sin alternarlas entre par e impar sino reuniéndolas al fondo de la glosa (como III y IV), y casi sin mudar su redacción. Al mismo tiempo, añade dos coplas nuevas (I y II) que reúne al principio del poema. En cuanto a contenidos, en dichas estrofas nuevas se desarrolla el motivo inicial del arco y de las flechas de Cupido que quedaba implícito en la cabeza (con «arquero»<sup>11</sup> y «ciego amor»), lo cual se logra con una serie de voces técnicas: v. 5 «arco y aljava», v. 6 «doras flechas», v. 11 «dorado harpón», v. 14 «tiros amorosos» y v. 20 «*que tu arco en otra parte*». Ello supone un enriquecimiento de las coplas primitivas de *Aut*, y no una reiteración de lo que ya decía la copla I, como vimos en *Rom*. *Reg* tiene otros elementos de continuidad con la cabeza y con las coplas autoriales: por ejemplo, del exordio retoma el íncipit «Presumes» (en el v. 13 «Presumes de aver vençido») y en el v. 8 el verbo «alaba», homólogo de «alabarte» del v. 2. Otra coincidencia es el sintagma «que tú sueles» en los versos de rima unisonante (v. 12 «*de que tú sueles preçiararte*», que ya venía en «*que tú sueles aplicarte*» de *Aut* v.12). También retoma el verbo «vencer» (en el v. 13 «aver vençido»), que en *Aut* se reitera unas tres veces (v. 8 «vencer», v. 10 «victoria», v. 15 «vençer»). Pero también añade, solo *Reg*, un elemento de lógica absoluta, que falta en las dos versiones autoriales: en los vv. 9-10 dice «porque harto más acaba / con las damas un doblón», o sea introduce la palabra *damas* que es el blanco de la conquista y la razón de la competición entre amor, dinero y diablo.

Como acabamos de ver, en la versión de *Reg* hay todo un palpitar de motivos, palabras, decires y modalidades de los versos autoriales, y asimismo de añadidos de mayor coherencia («arco», «flechas», «damas») que, todos juntos, se configuran como trazas de una posible redacción de autor que, tras copiarse en el modelo más antiguo (o sea en *x*, perdido), solo se salva en *Reg*, un

<sup>11</sup> La palabra *arquero* en textos coetáneos suele connotar a Cupido, según documenta el *Glosario del Romancero General de 1600* en la página *Glossari di ispanistica* que yo coordino (Botta 2004): véanse las menciones I,93.22 [Luis de Góngora]: «del rapaz arquero», y I,108.35 [Anónimo]: «Libre estoy del niño arquero». Ello también ocurre con las palabras *flecha* y *arco*: I,18.9 [Anónimo]: «Una flecha de Cupido», y I,59.19 [Liñán de Riaza]: «hechos arcos de Cupido».

Presumes de muy arquero

*Aut.*, n° 102, f. 54<sup>r</sup>  
(1578)  
Rúbr: [(om.)]

*Presumes de buen arquero, ciego amor, por alabarte y lo más haze el dinero que el diablo por su parte.*

5 Tú lo que puedes hazer es el coraçón 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 *que tú sueles aplicar.*

Es engaño de amadores entender que amor pudiese vencer quando no tuviese tan buenos los valedores qu'estos ganan los favores qu'él no puede granjear y saben solicitar  
20 *el gusto que se reparte.*

*Rom.*, n° 169, ff. 328<sup>r</sup>-329<sup>r</sup>  
(1583)  
Otro quadrágésimo. Ageno el texto

*Presumes de buen arquero, ciego amor, por alabarte y lo más haze el dinero y el diablo por su parte*

I Tú 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 *entrar contigo a la parte.*

II Tú lo que puedes hazer es el coraçón 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 *que tú sueles aplicar.*

III En dándoles ocaçión al interés, y al tercero quitará el uno el dinero y el otro la tentaçión  
25 y qualquiera pretensión que con los dos es muy llana sin ellos quedará vana *y podrás desesperarte.*

*Reg.*, n° 233, ff. 98<sup>r</sup>  
(1570-1580)  
Otras

*Presumes de muy arquero, ciego amor, por alabarte y lo más haze el dinero y el diablo por su parte.*

I 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 harpón *de que tú sueles preciar.*

II Presumes de aver vencido 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 *que tu arco en otra parte.*

III Tú lo que puedes hazer es el coraçón herir y el diablo persuadir y los dineros vencer de suerte que no ha de ser tuya toda la victoria pues otros ganan la gloria *que tú sueles aplicar.*

<p>Es engaño de amadores          30 entender que amor pudiese          vencer quando no tuviese          tan buenos dos valedores          que estos ganan los favores          que él no puede grangear          35 y saben solicitar  <i>el gusto que se reparte.</i></p>	<p>IV</p>	<p>Es engaño de amadores          entender que amor pudiese          vencer quando no tuviese          tan buenos dos valedores          estos ganan los labores  <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

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

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

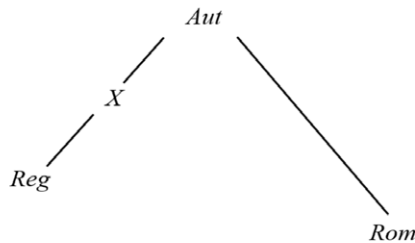
Variantes de autor:

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

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

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

manuscrito marginal, pero andaluz y antiguo. El *stemma* derivado de *Presumes de muy arquero* es:



donde, no habiendo correcciones en el *Autógrafo*, en la primera línea la sigla solo es una (*Aut*). El *Rom* deriva directamente del *Autógrafo* y antes de imprimirse aplica sus propios cambios de redacción (como añadir dos coplas nuevas). *Reg* depende de su modelo *x*, que alcanza alguna papeleta coetánea de *Aut* que recoge ese estadio distinto de redacción, muy próximo a la forma de escribir de Padilla. Nada impide que esas estrofas adicionales recogidas por el perdido *x* y documentadas solo por *Reg* sean efectivamente de Padilla (y que luego fuesen por él desechadas).

Paso al tercero y último ejemplo de *Reg* que voy a comentar, que es un largo romance de tema ariostesco cuyas partes añadidas con respecto a *Aut* se acercan sorprendentemente al *Orlando Furioso* que justo se está vertiendo al castellano en ese texto<sup>12</sup>. Se trata de *El sobervio Rodomonte*, uno de los 16 romances ariostescos de Pedro de Padilla que fueron estudiados por Chevalier (1968, 1998), luego por Pintacuda (2011, 2013), por Laskaris (2023a, 2023b, 2024, en prensa), y por nuestro grupo (2023, 2024), y fueron mencionados en los prólogos a las muchas ediciones de Labrador y DiFranco. Este romance es el nº 13 de Chevalier y el nº 9 de Pintacuda y su relato se corresponde con lo narrado en el *Orlando Furioso* en los cantos XXVIII.87-102 y XXIX.5-26.

El texto cuenta el episodio de la muerte de Isabela. Comienza con Rodomonte que, decepcionado por el rechazo de Doralice, se va a vivir a un sitio desierto. Tras algún tiempo, por ahí pasan Isabela, un monje y un caballo que carga el cadáver de Zerbino. Ante su belleza, Rodomonte se olvida de Doralice y se enamora de Isabela, pero esta no acepta sus propuestas. Rodomonte tiene una feroz discusión con el monje que la acompaña y acaba por arrojarlo al mar. Isabela ya no tiene quien la defienda y ha de jugar con astucia. Le ofrece a Rodomonte una poción mágica que le volverá invulnerable (en realidad solo es una mezcla de yerbas odoríferas). Tras beberla ella misma le dice a Rodomonte que compruebe si funciona

<sup>12</sup> Según Pintacuda (2013, 304), Padilla traduce directamente del original italiano y no de las traducciones españolas que ya circulaban en la península, como las de Jerónimo Jiménez de Urrea (1549), Hernando Alcocer (1550) y Diego Vázquez de Contreras (1585).

y averigüe si ya es invulnerable, con lo cual Rodomonte, que se lo cree, saca la espada y la mata. El guerrero se queda tan impresionado por este sacrificio que decide transformar su casa en un sepulcro dedicado a Isabela y a su amado Zerbino.

También en este caso copio de forma sinóptica el texto completo de los tres testimonios (*Aut*, *Rom*, *Reg*). En la transcripción no puse los versos todos seguidos sino que los fui separando para que quedasen a la misma altura de los versos correspondientes en los demás testimonios para remarcar (en paralelo) las coincidencias y (con los huecos) las divergencias. En la Tabla, a las tres versiones del romance añadí en la cuarta columna una selección del *Orlando Furioso* (Ariosto 1964).

En primer lugar cabe notar el *quantum* o la distinta longitud de las tres versiones. El texto resulta ser más corto en los testimonios autoriales, pues tiene 130 versos en *Aut* y 136 (6 más) en *Rom*, mientras que en *Reg* crece vertiginosamente con 116 versos más que montan a un total de 246. Por tanto, las autoriales son dos versiones más cortas, mientras que una versión mucho más larga es la manuscrita de *Reg*.

En la Tabla se pueden apreciar las variantes del impreso *Rom* con respecto a *Aut*, las coincidencias de *Reg* con *Aut*<sup>2</sup> (autocorrección de *Aut*), y las adiciones de *Reg* con respecto a los dos textos autoriales *Aut* y *Rom*.

En cuanto a las dos versiones autoriales, son pocas las lecciones que *Rom* corrige o cambia con respecto a *Aut* en el paso del manuscrito al impreso, salvo una adición de seis versos nuevos (entre los vv. 62 y 69) que es necesaria por especificar adónde va a parar el monje al que Rodomonte agarra por el cuello y lanza al aire, porque (nos dice la adición) lo arroja al mar que está a tres millas de distancia y donde el fraile por no saber nadar ahoga (son todos contenidos que también están en el original del *Orlando Furioso*, como leemos en la cuarta columna en XXIX.7 «ch'era più di tre miglia indi lontano / e che morì per non saper notare»). Este añadido lo comparte *Reg*, si bien más breve (4 versos y no 6). Es uno de los poquísimos casos en que *Reg* concuerda con el impreso.

Las autocorrecciones en la interlínea (*Aut*<sup>2</sup>) en este poema son 13 y (salvo una) no pasan al impreso y no llegan a editarse, quizás por redactarse después de que el original de imprenta sirvió de base a la edición de *Rom*. Estas autocorrecciones, sin embargo, las recoge *Reg* en cuatro casos: en el v. 5, «se ha metido» de *Aut*<sup>2</sup> y *Reg* (contra «iva metido» de *Aut*, *Rom*); en el v. 9, «iva con tal pensamiento» de *Aut*<sup>2</sup> y *Reg* (contra «llevávale el pensamiento» de los otros dos); en el v. 20, «en el medio de un prado» de *Aut*<sup>2</sup> —con *el* tachado— y *Reg* (contra «en el verde de un prado» de *Aut* y «en medio de un llano» de *Rom*); en el v. 60, «del cuello» de *Aut*<sup>2</sup> y *Reg* (contra «por el cuello» de *Aut*, *Rom*). Esto significa que el modelo de *Reg* recoge siquiera cuatro de esas 13 autocorrecciones, que de otra forma se echarían a perder (porque el impreso las desecha, o no las tiene a mano a la hora de editarse). Por otra parte, *Reg*, salvo el fragmento de seis versos añadidos, no acoge las innovaciones del impreso, como si él fuese anterior a cuando se introdujeron, o independiente. Por tanto, *Reg* está emparentado solo parcialmente con la fase impresa y en medida mayor lo está con la parte manuscrita primitiva de la tradición, por traer *lectiones* que le vienen del autógrafo, sea en la primera redacción (*Aut*) sea en la segunda, o autocorrecciones de la mano del autor (*Aut*<sup>2</sup>).



<p>de los que la han abitado <b>por cierta guerra que uvo sola se la avían dexado.</b> Y viendo que el sitio es bueno <b>en una iglesia se á entrado que por posada quería</b> para bivar sosegado. Y estando pensoso un día como contino lo á usado, por un angosto camino. que estava en medio del prado vido una dama hermosa <b>con un hermitaño al lado</b> y detrás d'ellos venía un gran cavallo cargado que el cuerpo muerto traía de Çerbino el desdichado y de un paño negro viene cubierta de cada lado. Isabela era la dama que aquel <b>hermitaño honrado</b> <b>en su guarda ha recebido</b> solamente <b>procurando</b> <b>que solo en servir a Dios</b> <b>aya su vida empleado.</b> Y aunque sin color venía y el cabello destocado <b>y los ojos hechos fuentes</b> <b>y el pecho en fuego abrasado,</b> traía tanta hermosura que <b>con la que le ha quedado</b> pudiera el moro bivar contento rico y pagado. El moro quando la vido quedó tan enamorado que <b>le paresçe quede bien</b></p>	<p>30</p> <p>35</p> <p>40</p> <p>45</p> <p>50</p> <p>55</p> <p>60</p> <p>65</p>	<p><b>dai soldati, a votarsi fu costretta</b> XXVIII, 93</p> <p><b>Quivi ritrova una piccola chiesa</b></p> <p><b>Per stanza fu da Rodomonte presa</b> XXVIII, 95</p> <p>una donzella di viso amoroso <b>in compagnia d'un monaco barbato</b></p> <p>50 <b>sotto la scorta del vecchio preclaro, che le avea persuaso tutto il resto dicare a Dio del suo vivere onesto</b></p> <p>55 <b>XXVIII, 97</b></p> <p><b>del petto acceso, e gli occhi sien duo fonti</b></p> <p>60 <b>tanto però di bello anco le avanza</b> XXVIII, 98</p> <p>65 <b>E ben gli par degnissima</b> Issabella</p>
<p>Y estando pensoso un día, como siempre lo avía usado, por un pequeño camino que estava en el verde de un llano, vio venir vna donzella y con ella un viejo anciano y un cavallo tras de sí llevaban los dos cargado, cubierto de un paño negro señal de luto mostrando.</p> <p>20</p> <p>25</p> <p>30</p> <p>35</p> <p>40</p>	<p>30</p> <p>35</p> <p>40</p> <p>45</p> <p>50</p> <p>55</p> <p>60</p> <p>65</p>	<p><b>dai soldati, a votarsi fu costretta</b> XXVIII, 93</p> <p><b>Quivi ritrova una piccola chiesa</b></p> <p><b>Per stanza fu da Rodomonte presa</b> XXVIII, 95</p> <p>una donzella di viso amoroso <b>in compagnia d'un monaco barbato</b></p> <p>50 <b>sotto la scorta del vecchio preclaro, che le avea persuaso tutto il resto dicare a Dio del suo vivere onesto</b></p> <p>55 <b>XXVIII, 97</b></p> <p><b>del petto acceso, e gli occhi sien duo fonti</b></p> <p>60 <b>tanto però di bello anco le avanza</b> XXVIII, 98</p> <p>65 <b>E ben gli par degnissima</b> Issabella</p>

45	y llegose mansamente a preguntalle su estado. Isabela le dio cuenta y dixo que su intención era, el mundo despreciando, ocuparse en el servicio de aquel que la avía criado. Riose el sobervio Moro, d'èsta respuesta mofando, y respondiòle: «No es justo qu'esté tal rostro encerrado».	quedó tan enamorado que determinó con este dexar el primer cuidado,	descuidarse del cuidado que le dava tanta pena que le tiene lastimado, y con este amor segundo quedar del otro olvidado para hacer la expièncja de sacar clavo con clavo. Hablándole [ <i>sic</i> ] mansamente le pregunta de su estado. Ella su mal le descubre y su querer desastrado y dízele la intención con que se á determinado de solo servir a Dios el mundo menospreciando. El moro sobervio ríe de sus palabras mofando y de esta suerte responde a la dama le á hablado: «Un león y una serpiente es bien que estén encerrados, mas un rostro como el vuestro tan hermoso es mal contado».	70	in cui locar debba il suo amor secondo, e spenger totalmente il primo, a modo che da l'asse si trae chiodo con chiodo
50	y llegose mansamente a preguntalle su estado. Isabela le dio cuenta y dixo que su intención era, el mundo despreciando, ocuparse en el servicio de aquel que la avía criado. Riose el sobervio Moro, d'èsta respuesta mofando, y respondiòle: «No es justo qu'esté tal rostro encerrado».	Y porque su parecer contradixo el hermitaño,	El hermitaño que oyera lo que el moro á replicado con santos exemplos piensa ver el daño reparado. Mas en vano le ha salido que el cruel Moro enojado, viéndose de su sermón ofendido y enfadado, le ruega que al yermo vaya sin la dama de su grado. Y quando vio que no quiso sino que estava obstinado la mano a su barba tiende	75	ed ella ogni pensier gli spiegò inante
55	Y porque su parecer contradixo el hermitaño,	Y porque su parecer contradixo el hermitaño,	«Un león y una serpiente es bien que estén encerrados, mas un rostro como el vuestro tan hermoso es mal contado».	80	
70	Y porque su parecer contradixo el hermitaño,	Y porque su parecer contradixo el hermitaño,	El hermitaño que oyera lo que el moro á replicado con santos exemplos piensa ver el daño reparado. Mas en vano le ha salido que el cruel Moro enojado, viéndose de su sermón ofendido y enfadado, le ruega que al yermo vaya sin la dama de su grado. Y quando vio que no quiso sino que estava obstinado la mano a su barba tiende	85	Chiuder leon si denno, orsi e serpenti, e non le cose belle ed innocenti
75	de su respuesta ofendido,	de su respuesta ofendido,	ver el daño reparado. Mas en vano le ha salido que el cruel Moro enojado, viéndose de su sermón ofendido y enfadado, le ruega que al yermo vaya sin la dama de su grado. Y quando vio que no quiso sino que estava obstinado la mano a su barba tiende	90	quivi di spiritual cibo apparecchia
80	de su respuesta ofendido,	de su respuesta ofendido,	ver el daño reparado. Mas en vano le ha salido que el cruel Moro enojado, viéndose de su sermón ofendido y enfadado, le ruega que al yermo vaya sin la dama de su grado. Y quando vio que no quiso sino que estava obstinado la mano a su barba tiende	95	Ma il Saracin, che con mal gusto nacque, non pur la saporò, che gli dispiacque
85	de su respuesta ofendido,	de su respuesta ofendido,	ver el daño reparado. Mas en vano le ha salido que el cruel Moro enojado, viéndose de su sermón ofendido y enfadado, le ruega que al yermo vaya sin la dama de su grado. Y quando vio que no quiso sino que estava obstinado la mano a su barba tiende	100	e che gli ha detto invan ch'al suo deserto senza lei può tornar quando gli piace; e che nuocer si vede a viso aperto, e che seco non vuol triegua né pace: la mano al mento con furor gli stese,

60	<p>por el cuello lo ha tomado y por el aire le embia do jamás no fue hallado.</p>	<p>por el cuello lo ha tomado y por el aire lo embia, <b>dentro de la mar lo arroxa que está tres millas del llano y por no saber nadar en ella murió ahogado.</b> Después qu'ell sobrevio moro que Rodomonte es llamado a la trizte [sic] de Isabela <b>el ermitano á quitado,</b> ya quando sin él se vido <b>con rostro más sosegado</b> a la dama sin consuelo le habló muy bien criado <b>diziendo que era su bien y que el alma le á rrobado,</b> y todo lo que le dixo fue en lengua de enamorado. <b>Tan afable se le muestra</b> tan humilde y bien criado que cierto <b>senal</b> [sic] <b>ninguna de fuerza no la ha mostrado,</b> porque lo que él pretendía era que ella de su grado le diese lo que él quería sin ser el caso forçado, y conquistalla pretende con caricia y con halago. Pero la casta Isabela <b>siempre estava imaginando</b> el remedio que tendría para averse libertado. Çient mill traças rebolvía diversas cosas pensando <b>por ver si halla partido</b></p>	<p>105</p>	<p><b>e tanto ne pelò quanto ne prese</b> XXIX, 6 E si crebbe la furia, che nel collo da sé per l'aria e verso il mar lo scaglia XXIX, 7 <b>ch'era più di tre miglia indi lontano, e che morì per non saper notare</b> XXIX, 8 <b>Rodomonte crudel, poi che levato s'ebbe da canto il garrulo eremita,</b> si ritornò con viso men turbato <b>dicea ch'era il suo core e la sua vita</b> XXIX, 9 <b>E si mostrò sì costumato allora</b> <b>che non le fece alcun segno di forza</b> XXIX, 10 <b>e seco tuttavolta rivolgea</b> <b>s'alcun partito, alcuna via fosse atta</b></p>
65	<p>Y quando se vido solo, del monje desocupado, a la dama sin consuelo bolvió menos demudado y llamávala su dios, su conte[n]to deseado, su regalo y su esperança, hablar de amantes usado. Y mostrose en esta ora el Moro tan bien criado que no quiso tomar d'ella cosa fuera de su grado.</p>	<p>110</p>	<p>115</p>	
70	<p>Y quando se vido solo, del monje desocupado, a la dama sin consuelo bolvió menos demudado y llamávala su dios, su conte[n]to deseado, su regalo y su esperança, hablar de amantes usado. Y mostrose en esta ora el Moro tan bien criado que no quiso tomar d'ella cosa fuera de su grado.</p>	<p>120</p>	<p>125</p>	
75	<p>Estava la casta dama sola con el Moro al lado, que a la rata parecía qu'en poder del gato á entrado.</p>	<p>130</p>	<p>135</p>	
80	<p>Estava la casta dama sola con el Moro al lado, que a la rata parecía qu'en poder del gato á entrado.</p>	<p>130</p>	<p>135</p>	

85	Quisiera estar en un fuego y no donde se á hallado, y con muerte determina de poner fin a su hado antes qu'el bárbaro goze de lo que tenía pensado.	140	que d'esto le aya sacado. Con el honor y linpieza que en su pecho avía quedado <b>consigo piensa y propone</b> de darse jamás pensado: que el Moro le aya gozado y fuese causa de heror tan feo y tan mal mirado contra el que le dio la vida en sus braços recostado. Y con el ansia y desseo <b>una cosa á imaginado</b> que viendo al Moro pedir lo que él tenía pensado el temor le ofrece miedo para lo que ha deseado. <b>Un día que él pretendía acabar lo començado</b> ella con rostro amoroso mansamente le ha hablado: « <b>Si tú me hazes segura</b> que mi honor avrá guardado el dechoro de linpieza, <b>un bien que es tan acabado, que valga más su provecho que el averme deshonrado por un plazer que tan breve que otras muchas avrán dado</b> de más gracia y hermosura y rostro más delicado, perderás de mí una cosa <b>que en quantas Dios á criado solo yo entre todas ellas esta te podré aver dado.</b> Una yerva yo conozco	a trarla quindi immacolata e intatta XXIX, 11 Fa nell'animo suo proponimento e che le sia cagion d'errar si forte contra quel cavalier ch' in braccio spento XXIX, 12 il modo trovò al fin di ripararsi XXIX, 13 Al brutto Saracin, che le venia già contra con parole e con effetti privi di tutta quella cortesia -Se fate che con voi sicura io sia del mio onor (disse) e ch'io non ne sospetti cosa all'incontro vi darò, che molto più vi varrà, ch' avermi l'onor tolto XXIX, 14 Per un piacer di si poco momento, di che n' ha si abbondanza tutto 'l mondo Potrete tuttavia ritrovar cento e mille donne di viso grocondo; ma chi vi possa dar questo mio dono, nessuno al mondo, o pochi altri ci sono			
90	Al Moro creçe el desseo y, de cortesia menguado, por fuerza tomar quería lo que la dama á negado, la qual, viéndole que estava a ello determinado,	145	quisiera estar en un fuego y no donde se ha hallado, y con muerte determina de poner fin a su estado antes que el bárbaro goze de lo que tenía pensado.	150	Al Moro creçe el desseo y, de cortesia menguado, por fuerza tomar quería lo que la dama ha negado, la qual, viéndole que estava a ello determinado,	155	le dixo: «Si tú quisieses no hazer lo que has pensado,
95	le dixo: «Si tú quisieses no hazer lo que as pensado,	160	en cambio yo te daría un bien que es tan extremado que solo con él serías para siempre eternizado: y es que conozco una yerva	165	en cambio yo te daría un bien que es tan extremado que solo con él serías para siempre eternizado: y es que conozco una yerva	170	

105	(y la he visto en este prado) que, cozida con la ruda y el ciprés allí mezclado, el hombre que en ello fuere de todas partes bañado	(y la he visto en este prado) que, cozida con la ruda y el ciprés allí mezclado, el hombre que en ello fuere de todas partes bañado	175	che bollita <b>con etera</b> e con ruta ad un fuoco di legna di cipresso, <b>e fra mano innocenti indì premuta</b>	XXXIX, 15
110	le queda el cuerpo tan duro que el agua ni el fuego airado ni el hierro podrá offendelle ni todo lo que ay criado.	le queda el cuerpo tan duro que el agua ni el fuego airado ni el hierro podrá offendelle ni todo lo que ay criado.	180	<b>manda un liquor, che, chi si bagna d'esso</b> <b>tre volte</b> il corpo, in tal modo l'indura	
115	Y en premio solo te pido que hasta averte bañado nada pretendas de mí ni tomes contra mí grado.	Y en premio solo te pido que hasta averte bañado nada pretendas de mí ni tomes contra mí grado.	185	<b>un mese invulnerabile si trova.</b> <b>Oprar conviensi ogni mese l'ampolla;</b> <b>che sua virtù più termine non giova</b>	XXIX, 16
			190	<b>che su la fede vostra mi giuriate</b> <b>che né in detto né in opera molesto</b>	XXIX, 17
			195	<b>che più ch'ella non disse, le promesse</b> Ad Issabella il re d'Algier scongiuri <b>di non la molestar fe' più di mille</b>	XXIX, 19
			200	<b>ricoglie di molte erbe; e il Saracino</b> <b>non l'abandona e l'è sempre vicino</b>	
			205	sentia, <b>per lo calor del vicin fuoco</b> <b>tal sete, che bevendo or molto or poco,</b> <b>duo baril votar pieni di greco</b>	XXIX, 21

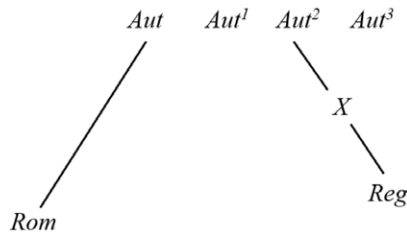
144	<p>Y para que de lo dicho quedes muy asegurado (y no pienses que te doy algún beneno mezclado) yo me bañaré primero en estando aderezado, y entonçes podrás en mí con un puñal afilado como yo te he contado».</p> <p>120</p> <p>125</p> <p>Greyolo el Moro bestial y ella, aviéndose lavado, el blanco cuello desnudo, dio al cuchillo aparejado, el qual del primero golpe fue con brevedad cortado, y tres botes dio del suelo y en cada qual a nombrado 135 el nombre de su Çerbino a quien avía tanto amado.</p> <p>Fin</p>	<p>de vino griego estremado. Emborrachose con él como no está acostumbrado a su seta maldezida que tal licor le á vedado. La dama en medio del fuego la caldera avía quitado y dize que ella haría de lo que avía publicado: la expiriencia soberana en su cuerpo delicado y pidele que su espada en heriría aya enclaudado y dizele que sin duda no le podrá hazer daño».</p> <p>El moro diz que sea y la dama se á bañado y después de averlo hecho la espada avía sacado: cortárale la cabeça de la vida le á privado y el nombre de su Zerbino el alma salia nonbrando. El fuerte Moro blasphema el horror desconcertado piensa eternizar la fama a quien la vida á quitado. Hizo una fuente famosa y un monumento labrado adonde hazer pudiese de los despojos ganados un sacrificio solemne al cuerpo que avía enterrado. Y puso por condición que ninguno llegue al pago sin que primero allí dexen las armas o el cavallo.</p>	<p>210</p> <p>215</p> <p>220</p> <p>225</p> <p>230</p> <p>235</p> <p>240</p> <p>245</p>	<p>XXIX, 22</p> <p>Non era Rodomonte usato al vino, perché la legge sua lo vieta e danna: e poi che lo gusto, liquor divino gli par, miglior che l'nettare o la manna; e riprendendo il rito saracino XXIX, 23</p> <p>La donna in questo mezzo la caldaia dal fuoco tolse, ove quell'erbe cosse</p> <p>te ne farò l'esperienza ancora non ne l'altrui, ma nel mio corpo or ora XXIX, 24</p> <p>tu poi tua forza in me prova e tua spada, se questo abbia vigor, se quella rada</p> <p>XXIX, 25</p> <p>si con la mano e si col ferro crudo, che del bel capo, già d'Amore albergo, de' tronco rimanere il petto e il tergo XXIX, 26</p> <p>voce, ch'uscendo nominò Zerbino XXIX, 31</p> <p>se, poi ch'a morte il corpo le percosse, desse almen vita alla memoria d'ella XXIX, 32</p> <p>la chiesa che i duo amanti have nel centro</p> <p>XXIX, 38</p> <p>E tutti, ove acquistiar credean la palma, lasciavan l'arme, e molti insteme l'alma</p>
-----	--	--	---	--

## Variantes de autor

- v. 1 Rodomonte *Aut*, *Reg* : Rodamonte *Rom*  
v. 5 jua metido *Aut*, *Rom* : se ha metido *Aut*<sup>2</sup>, *Reg*  
v. 9 lleuauale el pensamiento *Aut*, *Rom* : yua con tal el pensamiento *Aut*<sup>2</sup>, *Reg*  
v. 20 en el verde de un prado *Aut* : en medio de vn llano *Rom* : en el medio de un prado *Aut*<sup>2</sup>, *Reg* (del prado *Reg*), («el» tachado en *Aut*<sup>2</sup>)  
v. 29 lleuaua *Aut* (traía *Reg*) : lleua *Rom*  
v. 35 que sus ojos *Aut*, *Rom* : de sus ojos *Aut*<sup>2</sup> : los ojos *Reg*  
v. 36 sin çesar an derramado *Aut*, *Rom* : tristes auian derramado *Aut*<sup>2</sup> : hechos fuentes *Reg*  
v. 38 amor rico *Aut*, *Rom* : rico amor *Aut*<sup>2</sup> : contento rico *Reg*  
v. 41 Rodomonte *Aut*, *Reg* : Rodamonte *Rom*  
v. 43 con esta *Aut* : con este *Rom* : con ella *Aut*<sup>2</sup> : con este amor *Reg*  
v. 55 y respondiòle *Aut*, *Rom* : y dixo *Aut*<sup>2</sup> : responde *Reg*  
v. 60 lo ha tomado *Aut*, *Rom* : lo auuia tomado *Aut*<sup>2</sup> : tomandolo *Reg*  
v. 60 por el cuello *Aut*, *Rom* : del cuello *Aut*<sup>2</sup>, *Reg*  
v. 61 le embia *Aut* : lo embia *Rom* : lo ha enbiado *Reg*  
vv. 63-68 [om.] *Aut* : porque le arrojò en el mar / que aunque de allí esta cercano / por lo menos de distancia, / auia tres millas del llano, / do por no saber nadar / dentro d'ella se a ahogado *Rom* : dentro de la mar lo arroxa / que esta tres millas del llano / y por no saber nadar / en ella murio ahogado *Reg*  
v. 74 su conte[n]to deseado *Aut*, *Rom* : su coraçon deseado *Aut*<sup>2</sup> : [om.] *Reg*  
v. 75 regalo y su *Aut* : regalo su *Rom* : [om.] *Reg*  
v. 88 fin a su hado *Aut* : fin a su estado *Rom* : darse primero muerte *Reg*  
v. 92 cortesia menguado *Aut*, *Rom* : cortesia priuado *Aut*<sup>2</sup> : [om.] *Reg*  
v. 96 a ello *Aut*, *Rom* : a esto *Aut*<sup>2</sup> : [om.] *Reg*  
v. 126 te he contado *Aut* : te lo he contado *Rom* : [om.] *Reg*  
v. 133 dio del suelo *Aut* : dio en el suelo *Rom* : [om.] *Reg*

El último aspecto de *Reg* (y el más llamativo en este poema) es el de sus muchas adiciones de versos enteros, y es cuando se aleja de las dos versiones autoriales, manuscrita e impresa, y se enfrenta aislado a la tradición. Bastará con dar un rápido vistazo a la Tabla para percatarse de que las adiciones son muchísimas, y que no se agrupan en una determinada zona del romance (la inicial o la final) sino que se reparten por igual y por doquier, y casi siempre no vienen en versos sueltos sino en grupos de versos juntos solidarios entre sí, que muchas veces abarcan ocho versos que dejan traslucir las octavas del Ariosto. En efecto, casi todos los añadidos vienen directamente del original italiano del *Orlando Furioso*. Lo comprobamos en la cuarta columna que trae el texto (selecto) del Ariosto. Marqué en negrita toda adición de *Reg* que coincide con el texto italiano. No puedo comentar todos los casos pero basta con la filología del ojo y con mirar las negritas para ver que casi toda adición viene del texto italiano y es necesaria a la narración<sup>13</sup>.

Es el mismo caso que estudió Garribba (Botta, Garribba, Vaccari 2023) para el citado romance de Vireno donde también encontró añadidos de *Reg* que proceden del Ariosto. Estas adiciones de *Reg* que derivan del *Orlando* nos llevan a pensar no en un copista cualquiera del modelo *x*, sino en alguien culto que lee a Ariosto y que a la vez tiene acceso a los originales de Padilla, ya que conoce el autógrafo e incluso sus autocorrecciones, con las que a menudo coincide, él solo frente a la tradición. En este caso, pudo acceder a una versión primitiva y más amplia del romance ariostesco, que después Padilla acortaría. De todas formas, la versión de Rodomonte que custodia *Reg* representa seguramente una «etapa anterior» a la del *Rom* impreso, tal y como (para otros casos) había supuesto Jones (1972, 372), que por ello mismo adelantó la fecha de este cancionero. El *stemma* resultante es:



donde el *Rom* impreso también viene directamente de *Aut* y aplica sus cambios de redacción antes de publicarse. Y el antecedente de *Reg* esta vez viene del ni-

<sup>13</sup> Curiosamente las dos versiones autoriales cortan pasajes importantes para la narración, que venían en el *Orlando* y que *Reg* conservó, como, entre otros: vv. 3-6 de *Reg* (la cama, el mesón y el alba); vv. 12-17 (la injuria que infligió la dama, el agua que no apaga el fuego); vv. 27-35 (la llegada, la villa deshabitada, la iglesia por posada); vv. 57-58 (los ojos como fuentes, el pecho abrasado); vv. 69-73 (el segundo amor: clavo con clavo); vv. 85-86 (el león y la serpiente); vv. 97-102 (la mano que agarra la barba del monje y la arranca); vv. 135-141 (busca una solución, un “partido”); vv. 163-166 (un placer tan breve); vv. 170-173 (solo ella conoce la hierba); vv. 175-176 (la yedra, amasada con mano virgen); vv. 185-187 (bañarse con la hierba cada mes); vv. 200-214 (salen a coger hierbas, el moro tiene sed y se emborracha con vino griego); vv. 235-246 (el monumento fúnebre a los dos amantes), etc.

vel de *Aut*<sup>2</sup>, puesto que participa no ya de la redacción tachada (*Aut*<sup>1</sup>) sino de la autocorregida en la interlínea (*Aut*<sup>2</sup>): de todas formas se vincula con un nivel alto de la redacción del texto, e incluso más, porque sus infinitas adiciones que traducen fielmente el original ariostesco demuestran que su modelo tuvo entre manos una redacción más completa del romance, con muchos versos más (todos los que aquí en *Reg* ‘exceden’), que el autor después decidió acortar.

A manera de conclusión, los tres *stemmata*, como vimos, son distintos caso por caso, y sin embargo exhiben un marcado parentesco: nunca *Reg* se casa con el impreso (que sea *Thes* o *Rom*) a no ser por un único caso de versos añadidos en común en el último ejemplo de *Rodomonte* que, siendo una adición que también consta en el *Orlando*, puede derivar de allí. Hecha esta salvedad, divorcio total entre *Reg* y cualquier impreso. Ello significa que cuando se empieza a corregir el texto para la imprenta (*Thes* aparece en 1580 y *Rom* en 1583), *Reg* ya no está en Andalucía porque emprendió su viaje para Flandes, y ya copió lo que debía copiar de su modelo antes de salir. Y si miramos ciertas fechas (como la de *MN3806* que se acaba de escribir en enero de 1575, y como la de Padilla, quien deja Andalucía llevándose a cuestras su manuscrito autógrafo, y en 1571-1572 ya está en Madrid y en Alcalá<sup>14</sup>), hemos de deducir que todo se copió (por lo menos en el modelo) antes de 1571.

Otro punto firme mirando los tres *stemmata* es que *Reg* solo deriva de *Aut*, en algún momento de su redacción: mayoritariamente de *Aut*<sup>1</sup>, o sea antes que se autocorrija, pero a veces también de *Aut*<sup>2</sup>, la primera fase de corrección interlinear.

Por tanto, *Reg* es arcaico y conservador, sea porque nos guarda la primera redacción del autor que el impreso desecha y sustituye, sea porque custodia toda una serie de voluminosas adiciones, coherentes con el sentido del texto, que alargan en mucho la longitud del poema pero a la vez (en el caso del romance de *Rodomonte*) traen elementos importantes para la narración, que el autor (quizás) quiso acortar para perfilar una versión más breve para la imprenta.

*Reg* fue hasta ahora un testimonio poco conocido por los especialistas de Padilla y poco aprovechado a la hora de establecer el texto crítico de sus poemas, pero, de hecho, nos plantea qué hacer cuando, al tener un autógrafo, nos deparamos con un manuscrito tan impertinente como este.

## Bibliografía

- Ariosto, Ludovico. 1964. *Orlando Furioso*, 2 vols., eds. E. Sanguineti, y M. Turchi. Milán: Garzanti.
- Botta, Patrizia, coord. 2004. *Glossari di ispanistica*. <<http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/>> (2024-07-06).
- Botta, Patrizia. 2019. “Punto en boca, de Quevedo, según la versión del ms. Corsini 625.” *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 8: 23-49.

<sup>14</sup> Según Valladares (2009, 778) Padilla deja Andalucía y «en 1571-1572 frecuente Alcalá y Madrid donde se codea con Cervantes y Lope». Por tanto, su estancia granadina es anterior a 1571.

- Botta, Patrizia. 2023. "Las 23 versiones únicas del ms. Corsini 625." En *¿Qué se hizo aquel trobar?: La poesía de cancionero ayer y hoy (actas VII Convivio, Coruña, 3-5 de noviembre de 2021)*, coord. C. Tato, 401-9. La Coruña: Universidade da Coruña.
- Botta, Patrizia. 2024. "Endechas para Anna." *Cultura Neolatina* 84, 1-2: 231-42 (número *In memoriam Anna Ferrari*).
- Botta, Patrizia. En prensa a. "Romances Nuevos allende las fronteras: Cancioneros en Roma." En *Romanceiro | Ensaios 1. Interseções com o cânone* (actas congreso Lisboa, mayo de 2023). Lisboa-Madrid: IELT, FRMP, IUSMP.
- Botta, Patrizia. 2024 (en prensa b). "Lírica tradicional allende las fronteras. Cancioneros en Roma." *Medievalia* 56, 1.
- Botta, Patrizia. En prensa c. "Romances Nuevos en Roma: Una buena vieja (ms. Ottoboniano 2882) frente al gongorino Érase una vieja." En *III Seminario de Corte y Literatura. Cambio del modelo cortesano: del cortesano al discreto. El Romancero nuevo como literatura cortesana* (Madrid, 13-14 de octubre de 2022).
- Botta, Patrizia. En prensa d. "Romances Nuevos en Roma: dos ejemplos (con desecha) en el ms. Ottoboniano 2882." En *V Seminario de Corte y Literatura. La literatura cortesana (1589-1604): de las Flores de romances al Romancero general* (Madrid, 29-30 de octubre de 2024).
- Botta, Patrizia, y Aviva Garribba. 2017. "Romances en cuatro Cancioneros tardíos de transmisión romana: textos únicos." En *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, coord. J. L. Martos, 35-71. Alicante: Universitat d'Alacant.
- Botta, Patrizia, Aviva Garribba, Debora Vaccari, y Massimo Marini. 2019. "Versiones romanas de tres textos de Lope." *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 25: 143-89 (número monográfico sobre *Lope e(n) Italia*, coord. S. Vuelta).
- Botta, Patrizia, Aviva Garribba, y Debora Vaccari. 2022. "Única corsinianos para Beppe." En *Con llama que consume y no da pena". El hispanismo integral de Giuseppe Mazzocchi*, coords. A. Baldissera, P. Pintacuda, y P. Tanganelli, 657-91. Pavia: Ibis.
- Botta, Patrizia, coord. 2022. *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625* (con A. Garribba, I. Iannuzzi, C. Mantegna, M. Marini, F. Santoni, D. Vaccari, y F. Zimei). Nápoles: Liguori.
- Botta, Patrizia, Aviva Garribba, y Debora Vaccari. 2023. "Cinco poemas de Padilla en la versión del ms. Reg.Lat.1635." *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 12: 219-54.
- Botta, Patrizia, Debora Vaccari, y Aviva Garribba. 2024. "Tres poemas de Padilla en la versión del ms. Reg.Lat.1635." En *Tradiciones poéticas de la Romania (entre la Edad Media y la Edad Moderna)*, (actas VIII Convivio, Salamanca, 1-3 de marzo de 2023), coords M.A. García Garrido, y I. Vázquez Puerto, , dirs. M. I. Toro y G. Vallín, 175-203. Salamanca: Universidad.
- 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: 401-10.
- Garribba, Aviva. 2015. "Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (II): il ms.Ottoboniano 2882." *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 4: 47-59.
- Garribba, Aviva. 2017. "Caracoles habéis comido: una letrilla erótica del ms. Ottoboniano 2882." En *En la concha de Venus amarrado. Literatura y erotismo en el Siglo de Oro*, coord. P. Martín Cepeda, 217-32. Madrid: Visor.
- Garribba, Aviva. 2018. "Algo más sobre el ms. Ottoboniano 2882." En *Poesía, poéticas y cultura literaria* (actas V Convivio, Verona, 18-20 de febrero de 2016), coords. A. Zinato, y P. Bellomi, 436-45. Como-Pavia: Ibis.

- Garribba, Aviva. 2019. "Textos de difusión italiana en el ms. Corsini 625." *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 8: 107-27.
- Garribba, Aviva. 2020. "El romance pseudo-ariostesco En su balcón una dama en el cancionero Ottoboniano 2882." Em "Viejos son, pero no cansan". *Novos estudos sobre o Romancero*, 661-74. Coimbra-Madrid-Faro-Lisboa: Fundación Ramón Menéndez Pidal/Centro de Investigação em Artes e Comunicação-Centro de Literatura Portuguesa e Instituto de Estudos de Literatura e Tradição.
- Garribba, Aviva. 2024. "Avatares de una novella de Boccaccio en un cancionero del Siglo de Oro: la letrilla Un mañoso sacristán en el ms. Ottoboniano 2882." *Cultura Neolatina* 84, 1-2: 225-42 (número *In memoriam Anna Ferrari*).
- Garribba, Aviva. En prensa. "Romances nuevos en Roma: Una pastora hermosa (ms. Ottoboniano 2882)." En *III Seminario de Corte y Literatura. Cambio del modelo cortesano: del cortesano al discreto. El Romancero nuevo como literatura cortesana* (Madrid, 13-14 de octubre de 2022).
- Garribba, Aviva, Debora Vaccari, y Massimo Marini. 2018. "Poemas misóginos en dos cancioneros españoles conservados en Roma." En *Tradizioni, modelli, intersezioni: la poesia castigliana fra XIV e XVII secolo*, coord. I. Tomassetti, 87-110. San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- Jones, Harold G. 1972. "El cancionero español (Cod.Reg.Lat.1635) de la Biblioteca Vaticana." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 21: 370-92.
- Jones, Harold G. 1978. *Hispanic manuscripts and printed books in the Barberini collection*, 2 vols. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Labrador, José J., y Ralph DiFranco, eds. 1992. "El manuscrito 23/4/1 de la Biblioteca de don Bartolomé March." *Bulletin Hispanique* 94, 1: 293-325.
- Labrador, José J., y 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., y Ralph DiFranco, eds. 2008. Pedro de Padilla, *Thesoro de varias poesías*, prólogo de A. Valladares. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Labrador, José J., Ralph DiFranco, y Carmen Parrilla, eds. 2008. *Cancionero de Poesías varias. Ms. Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana*. Almería: Universidad.
- Labrador, José J., y Ralph DiFranco, eds. 2009a. Pedro de Padilla, *Romancero*. Estudios de A. Rey Hazas, y M. de la Campa. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Labrador, José J., y Ralph DiFranco, eds. 2009b. *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., y Ralph DiFranco, eds. 2011a. *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 Á. Alonso, J. Ignacio Díez, C. Maurer, y J. Montero. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Labrador, José J., y Ralph DiFranco, eds. 2011b. Pedro de Padilla, *Jardín espiritual y Grandezas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora*, prólogo de A. Valladares. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Laskaris, Paola. 2023a. "En seguimiento de Orlando: variantes de autor en dos romances ariostescos de Pedro de Padilla." *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 12: 249-86.
- Laskaris, Paola. 2023b. "Metida en gran confusión: glosa nueva a un romance viejo." En *Aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara (Pur nelle tenebre, bella / chiara, pur tra le stelle)*. *Scritti in ricordo di Ines Ravasini*, coords. D. Canfora, N. De Benedetto, y P. Laskaris, 423-41. Bari: Edizioni di Pagina.

- Laskaris, Paola. 2024. "De variantes de autor y copia de variantes: el caso de Padilla." En *Tradiciones poéticas de la Romania (entre la Edad Media y la Edad Moderna)*, (actas VIII Convivio, Salamanca, 1-3 de marzo de 2023), coords M.A. García Garrido, y I. Vázquez Puerto, dirs. M. I. Toro y G. Vallín, 205-20. Salamanca: Universidad.
- Laskaris, Paola. En prensa. "El libro poético como espacio de autopromoción 'cortesana': el caso de Padilla." En *III Seminario de Corte y Literatura. Cambio del modelo cortesano: del cortesano al discreto. El Romancero nuevo como literatura cortesana* (Madrid, 13-14 de octubre de 2022).
- Pintacuda, Paolo. 2011. "Note sui romances polimetrici di Pedro de Padilla." In *Studi sul Romancero nuevo*, coord. P. Pintacuda, 11-46. Lecce: Pensa MultiMedia.
- Pintacuda, Paolo. 2013. "Los romances ariostescos de Pedro de Padilla." *Edad de Oro* 32: 299-325.
- Tomassetti, Isabella. 2006. "El *Cancionero de cosas de amor* (BNM, ms. 3806) ¿un libro de autor?." En *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero (actas I Convivio, Granada, 13-16 de octubre de 2004)*, coords. V. Beltrán, y J. Paredes, 759-86, Granada: Universidad.
- Valladares Reguero, Aurelio. 2009. "Padilla, Pedro de (Linares 1543 ó 1549/1550 - Madrid, finales de 1600)." En *Diccionario Filológico de Literatura Española (siglos XVI-XVII)*, vol. I, dir. P. Jauralde Pou, 776-85. Madrid: Castalia.