

# MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación  
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen IV

Edición de Juan Paredes

GRANADA  
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

## Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón

Momento decisivo en la historia del romancero fue el de la incorporación material de los romances a los cancioneros poéticos cortesanos. Durante mucho tiempo, como es sabido, no habían sido apreciados por los poetas ni por los copistas de aquellos cancioneros doctos. Pero esa atención y valoración poética les vendrá prestada precisamente con los últimos cancioneros de la Edad Media<sup>1</sup>, en particular, el llamado *Cancionero de Londres* o *de Rennert*, recopilado entre 1475 y 1500, y el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), conjuntado entre 1490 y 1511.

El *Cancionero general* abrirá incluso una sección aparte, en la que incorporará hasta treinta y ocho romances, aunque lógicamente con propósitos muy distintos de los que guiarán años más tarde a Martín Nucio y a otros compiladores de romances. *General* incluye, efectivamente, seis romances viejos, todos ellos con glosa (el del *Conde Claros*, *Rosafresca*, *Fontefrida*, *Moraima*, *Prisionero*, *Durandarte*), siete romances mudados o contrahacimientos (*Claros* por Lope de Sosa, *Rosafresca* mudado por un anónimo, *Infantes de Lara* y *Roncesvalles* por Diego de San Pedro, “Estábase el rey Ramiro” por Nicolás Núñez, “Ya desmayan los franceses” por Diego de Zamora y *Lanzarore* por Francisco de Cumillas), y veintitantos romances trovadorescos. Pero, como ya advertía Menéndez Pidal, el cancionero “no admite ningún romance viejo por sí solo, sino como fuente inspiradora de obras trovadorescas”<sup>2</sup>. Todos los romances tradicionales incorporados, según ha estudiado Germán Orduna, son novelescos o líricos, de asunto amoroso y apropiados a las galas cortesanas del trovar: “el romance tradicional es acogido en el *Cancionero general* en cuanto es ejemplo de amor cortés y, como

---

1. MENÉNDEZ PIDAL, R., *Romancero Hispánico*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 3-59, dejó trazada en sus líneas generales esta historia de la progresiva estimación del romance.

2. MENÉNDEZ PIDAL, R., *Romancero Hispánico*, II, cit., p. 29.

forma poética, sirve al juego de invención cortesana en las glosas, contrahechuras, continuaciones, y en las finidas, cabos, desfechas y villancicos de cierre”<sup>3</sup>.

El *Cancionero de Londres*, que, a pesar de ser anterior a *General*, no ha sido objeto de especial atención por parte de la crítica en este aspecto, ofrece datos de gran interés. Aunque todavía no dedica una sección aparte a los romances, sí incluye un buen número de éstos diseminados por sus páginas. De manera muy significativa, recoge aún cinco romances viejos completos, ya en versiones íntegras (*Rosaflorida*, *La hija del rey de Francia*, *El Palmero*), ya alargadas (*Moraima*) o incluso contaminadas (*Infante Arnaldos*)<sup>4</sup>. Incorpora asimismo numerosos romances viejos glosados (tres por dos autores y cuatro por un solo poeta: glosas de Garci Sánchez y de Nicolás Núñez al del *Prisionero*, glosas de Garci Sánchez y Pinar [Florençia?] al de *Rosafresca*, glosas de Carasa y de Tapia al de *Fontefrida*, glosa de Garci Sánchez al del *Rey Ramiro*, glosa de Pinar a un fragmento del de *Lanzarote*, glosa de don Francisco a un fragmento del *Conde Claros*, glosa de Guevara? al de *Durandarte*)<sup>5</sup>. Por último, contiene también varios romances trovadorescos (dos de Garci Sánchez, uno de Pinar, otro de don Rodrigo Manrique,

3. ORDUNA, G., “La sección de romances en el *Cancionero general* (Valencia, 1511): recepción cortesana del romancero tradicional”, in: *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, eds. A. Deymond and I. Macpherson, Liverpool University Press, 1989, pp. 113-22. También en el *Cancionero Musical de Palacio*, últimamente analizado en este aspecto por el propio ORDUNA, G., “Los romances del *Cancionero Musical de Palacio*: testimonios y recepción cortesana del romancero”, in: *Homenaje a Juan M. Lope Blanch*, México, 1992, pp. 401-409, se produce idéntico fenómeno de recepción cortesana, con predominio de los romances trovadorescos (en este caso, amorosos y también propagandísticos) y atención al romancero tradicional sólo en sus formas líricas y ya estereotipadas.

4. Indico a continuación la foliación, rúbricas y primer verso con que aparecen en el *Cancionero*: [1] 25r [Pinar, Florençia?] *Romançe suyo*: “Yo m’era mora Moraima” (romance viejo, atribuido, son 33 vv., de una versión alargada); [2] 29r-v [entre poemas de Rodríguez del Padrón, pero no dice *suyo*] *Romançe*: “Allá en aquella ribera” (es el romance viejo de *Rosaflorida*); [3] 29v-30r [entre poemas de Rodríguez del Padrón, pero no dice *suyo*] *Romançe*: “Quién tuviese atal ventura” (viejo, *Infante Arnaldos*, aquí contaminado en su final con el del *Conde niño*); [4] 31r [Juan Rodríguez? Pinar] *Romançe*: “Yo me iva para Françia” (viejo, *La hija del rey de Francia*); [5] 119v [Del actor deste libro? no dice *suyo*] *Romançe*: “Yo me partiera de Françia” (viejo, *Romançe del Palmero*).

5. [1] 9r [Garci Sánchez] *Glosa suya del romançe ‘Por el mes era de mayo’*: “Si de amor libre estuviera” (viejo glosado); [2] 11v [Garci Sánchez] *Glosa suya de ‘Rosa fresca’*: “Yo me vi enamorado” (viejo glosado); [3] 13r-v [Garci Sánchez] *Glosa suya del romançe del rey Ramiro*: “Estávase mi cuidado”; [4] 18r [Carasa] *De Carasa, Glosa del romançe ‘Fonte frida’*: “Llorando está el cavallero” (viejo glosado); [5] 26v-27r [Pinar] *Romançe suyo*: “Por unos puertos arriba” (trovadoresco, aunque en realidad glosa un fragmento del de *Lanzarote*, “Dígame tú, el ermitaño”); [6] 27v-28r [Pinar, Florençia?] *Glosa del romançe ‘Rosafresca’*: “Quando yo os quise querida” (viejo glosado); [7] 36r-37r [Don Francisco] *Glosa de don Francisco del romançe ‘Pésame de vos, el conde’*: “La desastrada caída” (viejo glosado, fragmento del *Conde Claros*); [8] 42v-43r [Nicolás Núñez] *De Nuñes, Glosa suya del romançe ‘Por mayo era por mayo’*: “En mi desdicha se cobra” (viejo glosado, *Prisionero*); [9] 62r-63r [Guevara?] *Glosa del romançe ‘Durandarte’*: “El pensamiento penado” (viejo glosado); [10] 101r-v [Tapia] *Glosa del romançe ‘Fontefrida y con amor’ por Tapia*: “Fonte frida, fonte frida” (viejo glosado).

otro del Comendador Ávila, otro anónimo o “del actor deste libro” y otro de cuatro versos que cierra el cancionero)<sup>6</sup>.

El cancionero, como se observa, incorpora sólo romances novelescos o líricos (únicamente es de carácter histórico el del *Rey Ramiro*) y, en una línea artística que conducirá a *General*, muestra una clara preferencia por la glosa y el juego poético cortesanos. Es original, sin embargo, en la inclusión de algunos romances viejos en versiones íntegras e independientes. Pero tampoco éstos le interesan por sí mismos, sino que igualmente aparecerán supeditados a intereses poéticos trovadorescos.

Tres de esos romances famosos, tal y como aparecen en el cancionero y sólo en él (el de *Rosafiorida*, el del *Infante Arnaldos* y el de *La hija del rey de Francia* o de *El caballero burlado*) han sido atribuidos con cierta insistencia por parte de la crítica a Juan Rodríguez del Padrón. La atribución partía del propio H. A. Rennert, que había estudiado el cancionero y, en 1893, publicaba las composiciones de Rodríguez del Padrón allí recogidas<sup>7</sup>, atribución que admitía con entusiasmo G. Baist y dejaba consagrada en el prestigioso *Grundriss der romanischen Philologie*<sup>8</sup>. A Menéndez Pelayo, por su parte, no le parecían de calidad los textos romancísticos del cancionero y consideraba que el trovador gallego, más que autor original, debía ser tenido por “refundidor bastante torpe”<sup>9</sup>. Pio Rajna, en 1915, opinaba que Juan Rodríguez debió de ser mero colector del *Infante Arnaldos* y de *La hija del rey de Francia*, que son romances sueltos pertenecientes a la poesía épico-lírica internacional de los pueblos neolatinos y muestran huellas de transmisión oral, pero pudo ser autor de *Rosafiorida*, exclusivo de España y que no es un romance suelto sino de la familia de los que tratan de Montesinos, reflejos del poema francés *Aiol*<sup>10</sup>. Menéndez Pidal ha insistido más bien en la idea de un Rodríguez

6. [1] 7r-8r [Garcí Sánchez de Badajoz] *Romançe suyo*: “Caminando por mis males”; [2] 11v-12r [Garcí Sánchez] *Romançe suyo*: “El cuerpo tengo de un roble”; [3] 25v [Pinar] *Romançe suyo*: “Maldita seas ventura”; [4] 91r [Rodrigo Manrique] *Romançe suyo*: “Caminava el pensamiento”; [5] 109v *Del Comendador Avila, Romançe*: “Asonbrado el pensamiento”; [6] 119r [Del actor deste libro? no dice *suyo*] *Romançe*: “Yo me estava en la mi çelda” (trovadoresco, aunque el primer verso imita el de *Las quejas de doña Lambra*); [7] 120v [Del actor deste libro? no dice *suyo*] *Romançe*: “Dios del çielo, dios del çielo” (son sólo cuatro versos que ponen fin al cancionero con una invocación a Dios).

7. RENNERT, H.A., “Lieder des Juan Rodríguez del Padrón”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 17, 1893, pp. 544-558. Poco después publicaría el estudio y edición parcial del cancionero, “Der spanische *Cancionero* des British Museum (Mss. Add. 10431)”, *Romanische Forschungen*, 10, 1989, pp. 1-176.

8. BAIST, G., *Die Spanische Litteratur*, in: *Grundriss der romanischen Philologie*, ed. G. Gröber, Estraburgo, 1897, II, 2ª, pp. 429-433.

9. MENÉNDEZ PELAYO, M., *Orígenes de la novela*, I, Madrid, Bailly-Baillièrre, NBAE, 1905, p. cclxxxvii.

10. RAJNA, P., “Osservazioni e dubbii concernenti la storia delle romanze spagnuole”, *Romanic Review*, 6, 1915, pp. 1-41, resumen de su estudio “*Rosafiorida*” in: *Mélanges offerts à M. Emile Picot*, París, 1913, II, 115 y ss. Opinión secundada y ampliada por AUBRUN, Ch.B., *Le chansonnier espagnol d’Herberay des Essarts*,

del Padrón colector y primer literato admirador del romancero<sup>11</sup>. M<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, por su lado, propugnó más decididamente la atribución, considerando además significativo que se atribuyan al autor de la primera novela caballerescosentimental, no tres romances cualesquiera (históricos, por ejemplo, o lírico-alegóricos, o fronterizos o mitológicos), sino caballerescos, y no de los ciclos caballerescos clásicos, como los artúricos o carolingios, sino de ficción sentimental libre con vago fondo caballeresco, lo que concuerda muy sutilmente con el modo de la *Estoria de dos amadores*<sup>12</sup>. Después, con mayor o menor énfasis, se ha venido manteniendo la autoría de Juan Rodríguez del Padrón en diferentes trabajos científicos y en manuales de historia literaria<sup>13</sup>. No parece, sin embargo, inoportuno reexaminar esa atribución de los romances al trovador gallego, planteándola desde el estudio mismo del códice que los ha conservado, examinando con detenimiento las condiciones materiales del cancionero y la disposición de aquéllos en sus folios.

El *Cancionero de Londres* hubo de ser conjuntado con criterio “clasificado” por autores, criterio que se impondrá en los cancioneros de fines de siglo<sup>14</sup>. Se abre así con la rúbrica *Aquí comiençan las obras de Garçi Sánchez de Badajoz...* (1r-16r), *De Costana* (16r-17v), *De Carasa* (18r-18v), y en los folios sucesivos siguen las *De Romera*, *Canción* (18v), *De Puertocarrero* (18v-24r, preguntas y respuestas iniciadas por él), *De Pinar* (25r-28v: glosa varios romances). Y en el 29r, abriendo folio: *Comiençan las obras de Juan Rodríguez del Padrón, en nonbre de su amiga quando huyó della*, que comprenden los siguientes poemas:

---

Bordeaux, 1951, pp. cxiv-cxv: “Nos inclinamos a creer que compuso *Rosaflorida* en Basilea y antes de la peregrinación (o tentativa de peregrinación) a Jerusalén a partir de los datos de una canción francesa sobre *Aiol*; que refundió en el *Infante Arnaldos* una relación poética de las aventuras de Pero Niño, conde de Buena, con otros elementos folclóricos; que transformó, en fin, de manera original los datos folclóricos de la pobre peregrina francesa que se burla de un escudero cobarde”.

11. MENÉNDEZ PIDAL, R., *Romancero hispánico*, Madrid, 1953, pp. 13-14: “debe ser contado como el primer literato admirador del romancero, pues entre sus poesías propias son incluidos en el *Cancionero de Londres* tres romances, de los cuales no es autor, sino simple colector, por él tomados de la tradición oral (...) Rodríguez del Padrón, asociando a su propia producción poética esos tres romances, viene a quedar simplemente como el primer literato colector, preocupado de poner por escrito las canciones que volaban de boca en boca”.

12. LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup>.R., “Juan Rodríguez del Padrón. Vida y obras”, *NRFH*, 6, 1952, pp. 313-351.

13. Véanse, entre otros, MELÉNDEZ HAYES, T., “Juan Rodríguez del Padrón and the *Romancero*”, in: *El Romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Edit. Gredos, 1979, pp. 15-36; DÉBAX, M., “Relectura del romance del *Infante Arnaldos* atribuido a Juan Rodríguez del Padrón: intratextualidad e intertextualidad”, in: *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad*, Universidad de Salamanca, 1983, pp. 201-216. Hasta el momento de su publicación recogió y comentó algunas de estas opiniones GILDERMAN, M.S., “La crítica literaria y la poesía de Juan Rodríguez del Padrón”, *Boletín de Filología Española*, 40-41, 1971, pp. 14-25.

14. Vid. DUTTON, B., “El desarrollo del *Cancionero General* de 1511”, in: *Actas del Congreso Romancero-Cancionero, UCLA (1984)*, ed. E. Rodríguez Cepeda, I, Madrid, José Porrúa, 1989, pp. 81-96.

[1] “O desvelada sandía” [canción, a ella alude la citada rúbrica del encabezamiento] (29ra)

[2] *Respuesta*: “Bive leda si podrás” (29ra-b)

[3] *Mote suyo*: “Defiéndame Dios de amaros” (29rb)

[4] *Romançe*: “Allá en aquella ribera” [es el romance de *Rosaflorida*] (29rb-29va)

[5] *Yda la carta responde*: “En dos debates estó” [canción] (29va-b)

[6] *Cancion suya*: “Qué esperança llevará” (29vb)

[7] *Cancion suya*: “Fuego del divino rayo” (29vb)

[8] *Romançe*: “Quien tuviese atal ventura” [es el romance del *Infante Arnaldos*] (29vb-30ra)

[9] *Otra suya*: “Arдан mis dulçes menbranças” (30ra)

[10\*] A continuación, abriendo la segunda columna del folio (30rb) viene una composición acéfala: “... No sé si quexe de ti” (30rb-30vb), que es parte de una glosa de la canción anónima ‘Pues no mejora mi suerte’<sup>15</sup>. Quiere decir esto que al texto del que copiaba nuestro cancionero aquí le faltaba algún folio<sup>16</sup>, y que el copista no advierte que ya han acabado las obras de Padrón o, en todo caso, que se trata de una nueva composición (tampoco lo advirtió el primer editor, H. A. Rennert, lo que dio lugar a la confusión por parte de la crítica moderna). A continuación siguen:

[11\*] *Otras suyas a la condesa de Quira que le demandó la glosa que detrás venía*: “Como los que van perdidos” (30vb-31ra)

[12\*] *Romançe*: “Yo me yva para França” [Romance de *La hija del rey de Francia*] (31ra-b)

[13\*] *Canción*: “Desconsolado de mí” (31rb)

[14\*] *Glosa de Pinar*: “Yo puse mis pensamientos” (31rb-32ra)

[15\*] *Cançión de don Diego de Quiñones*: “En gran peligro me veo” (32ra)

[16\*] *Glosa de Pinar*: “Días a que oy dezir” (32ra-32vb), con la que terminan los poemas de Pinar, cerrando folio y ‘cuadernillo’. La composición siguiente ya nada tiene que ver con nuestro asunto: *Los galanes de la corte a una dama que se partía y de otros que no tienen nonbre y de otros que tienen poco* (33r-33v).

Parece lo más probable que a partir de la composición acéfala los poemas ya no sean de Juan Rodríguez. Al original que maneja el copista le falta efectivamente algún folio. El antígrafo, en cambio, hecho seguramente a partir de cuadernillos

15. Canción bastante difundida, que se halla, por ejemplo, en el *Cancionero musical de la Colombina*.

16. Así lo indica también DUTTON, B., *El Cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, I, Universidad de Salamanca, 1990, pp. 131-275: “Se ve que LB1 copiaba un original donde faltaba-n folio-s” (p. 166).

o cartapacios de poetas individuales, estaba completo y allí se sucederían el de Juan Rodríguez y el de Tapia, que en la copia que maneja el compilador de *Londres* ya se han desajustado intercalándose el primero dentro del segundo. El resultado es que, en los folios que en el *Cancionero de Londres* aparentemente ocupan las “Obras de Juan Rodríguez del Padrón” (formando un teórico cancionerillo)<sup>17</sup>, hay poemas que no son suyos. Claramente sucede así con las “glosas de Pinar” ([14] y [16]) y las canciones a que se refieren ([13] y [15]). Y también ocurre lo propio con la composición acéfala [10] y la que sigue [11], así como con el romance de *La hija del rey de Francia* [12], que va a continuación.

Todos éstos son poemas que deben ser atribuidos o relacionados con Pinar, poeta también muy romancístico y glosador cortesano. Téngase en cuenta que los poemas [11], [13] y [14] aparecen también en el *Cancionero general* entre “Las obras de Pinar”, formando una secuencia (187r-v), pero ya sin el romance:

— *Otras suyas a la condessa de Quirra porque le demandó la glosa de la canción que después destas verná*: “Como los que van perdidos”

— *Dize la canción*: “Desconsolado de mí”

— *La glosa del dicho Pinar*: “Yo puse mis pensamientos”

El compilador del *Cancionero de Londres* seguramente maneja un cuadernillo o pliego en el que, como sucederá en *General*, estaban copiadas, una a continuación de otra, la composición a la condesa de Quira, la canción y, “detrás”, la glosa. Sin embargo, introduce el *Romance* [12] como elemento nuevo, por lo que, al interrumpir la secuencia de los poemas, la rúbrica tiene que puntualizar: “la glosa que detrás (es decir, ‘a continuación’) venía”<sup>18</sup>.

No es ésta, claro, la única vez que el compilador de *Londres* intercala romances en el texto cancioneril. Folios atrás lo había hecho con el de *Moraima* (25r), al final del libro lo hará con el del *Palmero* (119v) y ahora, entre los fols. 29r-31r, con estos tres que nos ocupan. Si observamos con atención, esos romances viejos vienen siempre introducidos al hilo de los poemas cancioneriles, enlazados con algún motivo temático o con el argumento de éstos, aunque de manera un tanto superficial y anecdótica, y nunca dejando ver una profunda relación poética (lo que, a nuestro entender, excluye la posibilidad de una misma autoría y hace pensar, en cambio, en un ingenioso interpolador)<sup>19</sup>. En el caso de *La hija del rey*

17. Es decir, desde “Comiençan las obras de Juan Rodrigues del Padron...” (29r) hasta “De los galanes de la corte...” (33r).

18. Pero que ahora ya no viene porque la interrumpe el romance; en *General*, donde no hay romance, la rúbrica (aunque redundante) no dice ‘venía’ sino ‘verná’, porque sigue viniendo a continuación.

19. El romance de *Moraima* lo coloca entre una canción de Pinar (25r) y una “Canción de Florençia a Pinar” (25r), dejando indeterminada la atribución “Romance suyo” (25r) y sugiriendo la asignación a [Florençia]

*de Francia* es muy simple esa relación<sup>20</sup>. Las coplas a la condesa de Quira, inmediatamente anteriores en el texto, tratan el tema del extravío y hablan de alguien que ha perdido el camino y anda errado, aplicándolo a la persona del poeta:

Como los que van perdidos  
por tierras descaminadas,  
que con voces y apellidos  
y continos desavidos  
buscan ajenas pisadas  
y si van ansí cansados  
del perdido caminar,  
las matas y los collados  
se les antojan poblados  
para poder reposar.

Y ansí yo, desventurado,  
perdido por el saber  
é venido y é hallado  
donde me an çertificado  
que tenéis todo en poder,  
y pues quien así esclareçe  
las cosas de la razón  
diga lo que le pareçe,  
que a vuestra merçed se ofreçe  
la gloria desta cançión.

Pues bien, este motivo del andar errado es el que inicia el romance y se repite luego machaconamente en sus versos:

Yo me yva para França  
do padre y madre tenía;  
errado avía el camino,  
errado avía la vía;  
arriméme a un castillo  
por atender compañía.

---

Pinar al estar puesto en boca de una dama. El romance del Palmero, por su parte, va insertado a continuación del célebre villancico "Romerico tú que vienes", unidos ambos poemas al abrirse con el mismo asunto: el enamorado que demanda a un romero nuevas de su dama.

20. En otro orden de cosas, DEVOTO, D., "Un ejemplo de la labor tradicional en el romancero viejo", *NRFH*, 7, 1953, pp. 383-94, ha estudiado detalladamente el proceso de "romancerización" que sufre este tema extranjero en el texto de nuestro romance.

Por y viene un escudero,  
 cabalgando a la su guisa.  
 —“¿Qué fazes ay, donzella  
 tan sola y sin conpañía?”  
 —“Yo me yva para França  
 do padre y madre tenía,  
 errado avía el camino,  
 errado avía la vía;  
 si te plaze, el escudero,  
 llévesme en tu conpañía” (...)

De manera que esa similitud de motivos temáticos detectada por el compilador sería la que justificara la secuencia canción-romance de nuestro cancionero, secuencia que en el *Cancionero General*, como vimos, ya no se produce.

Pero vengamos al caso de Juan Rodríguez del Padrón. Las dos primeras composiciones de su ‘cancionerillo’ en nuestro códice, “¡O desvelada, sandía” [1] (en boca de su amiga, “En nonbre de su amiga quando huyó della”) y “Bive leda si podrás” [2] (la respuesta de él), hablan de partida, de despedida. En la primera, artificiosa, con cierta ironía y desenfado, la mujer se dice loca por haberle amado y le desea toda clase de infortunios en el viaje: que los caminos le vuelvan a Basilea, que sólo lleve en compañía cuitas, dolor y cuidados, que se le canse el caballo, que se le caigan los puentes... hasta que vuelva pidiendo merced. A continuación va la famosa respuesta, un tanto altiva e impasible, del poeta, “Bive leda si podrás”, y después el lacónico *Mote suyo* [3]:

Defiéndame Dios de amaros.  
 ¿No sabés por qué lo digo?  
 Porque de solo miraros  
 no queda seso comigo.

Alude éste a la locura del enamorado (o quizá de la enamorada), condenado a perder el seso con sólo mirar a su amante. Es lo que le ocurre a Rosaflorida, la protagonista del *Romançe* [4] que se incluye a continuación. En este caso, el cancionero introduce un romance, un tanto desenfadado y apicarado, de dama “loca sandía”, enloquecida de amor por la ausencia del amigo, pero, como réplica al amor “de solo miraros” del mote, enamorada “de oídas que no de vista”:

Allá en aquella ribera  
 que se llamava de Ungría,  
 allí estava un castillo  
 que se llamava Chapina,  
 dentro estava una donzella

ques' llama Rosafiorida.  
Siete condes la demandan,  
tres reyes de Lunbardía;  
todos los a desdeñado,  
tanta es (la) su loçanía.  
Enamoróse de Montesinos,  
de oídas que no de vista,  
y faza la media noche  
bozes da Rosafiorida.  
Oído lo avió Blandinos,  
el su amo que tenía;  
devantárase corriendo  
de la cama do dormía:  
—“¿Qué avedes vos, la rosa?  
¿Qué avedes, Rosafiorida,  
que en las bozes que dades  
parecés loca sandía?”  
Aí fabló la donzella,  
bien oirés lo quel diría:  
—“¡Ay, bien vengas tú, Blandinos,  
bien sea la tu venida.  
Llévesme aquesta carta,  
de sangre la tengo escrita;  
llévesmela a Montesinos,  
a las tierras do bivía,  
que me viniese a vere  
para la Pascua fiorida.  
Por dineros non lo dexé,  
yo pagaré la venida,  
vestiré sus escuderos  
de un escarlata fina,  
vestiré los sus rapazes  
de una seda broslida.  
Si más quiere Montesinos,  
yo mucho más le daría:  
dalle yo treinta castillos,  
todos riberas de Ungría.  
Si más quiere Montesinos,  
yo mucho más le daría:  
dalle yo çien marcos d'oro,  
otros tantos de plata fina.  
Si más quiere Montesinos,

yo mucho más le daría:  
dalle yo este mi cuerpo  
siete años a la su guisa,  
que si dél no se pagare  
que tome su mejoría”.

La composición siguiente, de Rodríguez del Padrón, viene forzada para hacerse eco de la citada carta de Rosaflorida a Montesinos, con la rúbrica *Yda la carta responde* [5] y el siguiente texto:

En dos debates estó,  
no sé qué será de mí:  
uno que no parta, no,  
otro me manda que sí.  
Por verme con libertad,  
estoy por partir sin miedo,  
mas mi querer de verdad  
me tiene tal que no puedo.  
Ansí que guerras me do,  
cuidados son contra mí:  
uno que no parta, no,  
otro me manda que sí,

De manera que los versos de Rodríguez del Padrón debatiéndose ante su partida definitiva de la dama parecen puestos en boca de Montesinos, citado en el romance, dudando ante la solicitud apasionada de la carta que le envía Rosaflorida. Se establece así un juego de ambigüedades, que circula del romance a los poemas y de éstos al romance, insinuándose un paralelismo entre los comportamientos de sus protagonistas: la ardiente Rosaflorida y la despechada amiga de nuestro poeta, y el requerido Montesinos y el atormentado Juan Rodríguez. De ese modo, digamos que se tiñe de un carácter más novelesco el puro amor idealizado y abstracto de que daban cuenta los poemas, propiciado todo ello, lógicamente, por la leyenda que se había ido tejiendo en la época en torno a Rodríguez del Padrón, amante desdichado, y a sus inalcanzables amores reales.

La *Canción suya* [6] que va a continuación insistirá también en la alusión pícaro a la fogosidad de la dama y la ‘muerte’ del amante:

¿Qué esperança llevará  
el triste que se partiere?  
Pues siendo presente muere,  
en absencia ¿qué hará?

No le faltará cuidado,  
 dolor con que se fatigue,  
 deve morir porque bive,  
 pues muriendo es bien librado.  
 Y con esto holgará  
 pues que su dicha lo quiere:  
 pues siendo presente muere,  
 en absençia ¿qué hará?

La canción siguiente, “Fuego del divino rayo” [7], es la famosa despedida del mundo y del amor, en la que Juan Rodríguez del Padrón medita sobre las vanidades del mundo y, siguiendo el ejemplo de la sirena, que plañe en el tiempo mejor porque teme tormentas mayores, él comienza a hacer su triste llanto en juventud y decide retirarse, penetrar los desiertos, despedirse de placeres, del mundo y de las dueñas, a quienes termina pidiendo una oración. Transmitida por numerosos cancioneros, en el nuestro, sin embargo, la canción está falta de sus dos últimas estrofas, interrumpiéndose con la mención de la sirena:

Fuego del divino rayo,  
 dulce flama sin ardor,  
 esfuerzo contra desmayo,  
 remedio contra dolor,  
 alunbra a tu servidor.  
 La falsa gloria del mundo  
 y vana prosperidad  
 contemple  
 con pensamiento profundo;  
 el centro de su maldad  
 penetre;  
 oiga, quien es sabidor,  
 el planto de la serena,  
 la qual, temiendo la pena  
 de la tormenta mayor,  
 plañe en el tiempo mejor<sup>21</sup>.

---

21. Las estrofas que faltan son aquellas en que el poeta se aplica a sí mismo el ejemplo de la sirena y entona su despedida del mundo: “Así yo, preso de espanto, / que la divina virtud / offendí, / comienzo mi triste planto / fazer en mi juventud / desde aquí; / los desiertos penetrando, / do con esquivo clamor / püeda, mis culpas llorando, / despèdirme sin temor / de falso plazer e honor. / *Fin* / Adiós, real resplandor / que yo serví et loé / con lealtat; / adiós, que todo el favor / e cuanto de amor fablé / es vanidat. / Adiós, los que bien amé, / adiós, mundo engañador; / adiós, donas que ensalcé / famosas, dignas de loor. / orad por mí, pecador!”.

Curiosamente, a continuación de esta canción trunca y de la alusión al “planto de la serena”, se inserta el romance del *Infante Arnaldos*, aquí en versión contaminada con el del *Conde Niño*:

¡Quién tuviese atal ventura  
 con sus amores folgare,  
 como el ynfante Arnaldos  
 la mañana de San Juane!  
 Andando a matar la garça  
 por riberas de la mare,  
 vido venir un navío  
 navegando por la mare.  
 Marinero que dentro viene  
 diziendo viene este cantare:  
 “Galea, la mi galea,  
 Dios te me guarde de male,  
 de los peligros del mundo,  
 de las ondas de la mare,  
 del regolfo de Leone,  
 del puerto de Giblaltare,  
 de tres castillos de moros  
 que combaten con la mare”.  
 Oídolo a la prinçesa  
 en los p[al]açios do estae:  
 “Si sallésedes, mi madre,  
 sallésedes a mirare  
 y veredes cómo canta  
 la serena de la mare”.  
 Que non era la serena,  
 la serena de la mare,  
 que non era sino Arnaldos,  
 Arnaldos era el infante,  
 que por mí muere de amores,  
 que se quería finare:  
 ¡quién lo pudiese valere,  
 que tal pena no pasase!

Se trata de nuevo de un romance de dama arriscada y atrevida, que vuelve a insinuar conexiones con los poemas amorosos de Rodríguez del Padrón, entre los que ha sido ahora insertado. La ocurrencia ha consistido además en fundir dos romances. La primera parte es el comienzo de *Arnaldos*, que en la época del compilador del *Cancionero de Londres* debía sugerir una obvia interpretación

erótica: de ahí que, en el v. 2, se haga explícita la “ventura” del infante, que no fue otra que la de “con sus amores folgare”. Por lo demás, mantiene los motivos esenciales que configuraban la versión tradicional del romance: la mañana de San Juan, la caza (también aquí recargada de sugerencias eróticas), las riberas del mar (aun más precisas que el indeterminado “sobre las aguas del mar” de la tradición), el navío, el marinero, el cantar (explícito, como en la versión más extensa y prosaica).

Lo que continuaba en el tradicional *Arnaldos* (la demanda no correspondida del cantar y la esquividad del marinero, que venían a frustrar la ‘ventura’ del infante) quizá ya no cuadraba a los propósitos de nuestro compilador. Lo que él entendía, en la versión tradicional, era un canto atrayente y sugestivo, que le recordaba el de las sirenas, a las que acababa de nombrar —si bien en otra de sus míticas cualidades— Rodríguez del Padrón en su canción. Por eso necesitaba un romance con canto de sirena, como en ésta, y que a la vez incluyera a la dama que ofrece sus amores; necesitaba, en definitiva, poner fin verosímil a la ‘ventura’ de Arnaldos y al ‘holgar con sus amores’. Y lo arregla con un fragmento del romance del llamado *Conde Niño* (cuyo comienzo era semejante al *Arnaldos*): allí efectivamente una princesa oye el canto de Conde Niño (la mañana de San Juan, a las orillas del mar, mientras bebe su caballo), que su madre le anuncia como el cantar de “la sirenita de la mar” y que ella interpreta correctamente: “No es la sirenita, madre, / la de tan bello cantar, / si no es el conde Niño / que por mí quiere finir. / ¡Quién le pudiese valer / en su tan triste penar!”<sup>22</sup>.

Como vemos, el compilador del *Cancionero de Londres* al agrupar las “Obras de Juan Rodríguez del Padrón” reúne una serie relativamente abundante de éstas, unas muy conocidas y divulgadas, y otras no atestiguadas más que en este cancionero. Ordena así un conjunto, breve pero coherente, articulado sobre la línea vertebral de los legendarios amores del trovador gallego, conforme habían difundido sus propios escritos y algunas noticias. Lo abre el poema que pone en boca de su dama, “¡O desvelada sandía!” [1] (bien documentado en otros cancioneros), en que ésta lo rechaza cruelmente por alguna culpa cometida, rechazo que, según era sabido por el *Siervo libre de amor*, fue debido a la intervención del desleal amigo, por lo que “fue contra mí indignada la muy excelente señora de mí, no me atreguando la vida”. A continuación, como *Respuesta*, el famoso “Bive leda si podrás” [2] (también muy presente en los cancioneros), la despedida un tanto altiva, pero leal y dolorida, de Juan Rodríguez de su excelente señora, que le lleva a la soledad y el retiro, de lo que igualmente daba noticia el *Siervo*: “cuyo

22. Versión de MENÉNDEZ PIDAL, R., *Flor nueva de romances viejos* [1938], Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

temor e grand vergüença, mezclada con lealtad, me hizieron retraher al templo de la grand soledad, en compañía de la triste amargura...”. Recoge luego —si bien fragmentaria— su célebre despedida y arrepentimiento de amor, que es la canción “Fuego del divino rayo” [7] (de la que hay asimismo muchos testimonios). Y acaba con la también famosa ‘desfecha’ que escribió —según la rúbrica de otros cancioneros— “quando quemó sus papeles” [9]:

Ardan mis dulçes membranças  
como yo ardo con ellas,  
pues perdí las esperanças,  
piérdase el plazer con ellas,  
porque nunca pueda quien  
queda solo triste y tal  
acordarse de su bien  
en el tiempo de su mal.

Entre esos poemas más conocidos, se van insertando los citados romances, formando parte del mismo todo argumental y legendario, contribuyendo —por medio de los textos y de las rúbricas— a crear una especie de breve crónica poética en torno a los amores de Rodríguez del Padrón. Quien así lo ha dispuesto se ha guiado por la leyenda y la obra que conocía del trovador gallego, particularmente el *Siervo libre de amor*. Ya hemos comprobado cómo los poemas reiteran los motivos de la desdicha y el apartamiento del poeta, que aquella obra había difundido. Incluso cabe pensar que algún otro episodio fundamental del *Siervo*, como el de la urca que se acerca desde el mar a la ribera al acabar la obra, pudo captar la imaginación del recopilador del nuestro cancionero y sugerirle la inclusión del *Arnaldos*, que ofrecía una indudable semejanza de motivos (ribera del mar, visión del navío, marinero/mastresa misteriosos, etc.) con el relato en prosa de Padrón:

E assí errado por las malezas, mudado en las más altas árbores de mi escura maginança, por devisar algún poblado, falléme ribera del grand mar, en vista de una grand urca de armada, obrada en guisa de la alta Alemaña, cuyas velas, aimantes, bovetas, escalas guardanleras e cuerdas eran escuras de esquivo negror. De la qual vinía señora mastresa una dueña ançiana, vestida de negro y siete donzellas de aquella devisa...La qual muy rezio bogando, deçendió a la ribera enverso de mí; e luego, después de la salva, vino en demanda de mis aventuras, e yo esso mesmo en recuenta de aquellas<sup>23</sup>.

---

23. Nos parece muy sugerente e ilustrativa a nuestro propósito la interpretación que de este episodio ofrece CÁTEDRA, P.M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 145-151; Rodríguez

La leyenda ha debido favorecer esa distorsión, tratamiento familiar y hasta cierta ironía, de los amores de Juan Rodríguez, pobre amante atormentado por el rigor de una alta dama fogosa y apasionada. Ello ha sido posible en un momento en que Rodríguez del Padrón, como Macías, se ha hecho ya leyenda<sup>24</sup>. Y se juega poéticamente con su obra. Sus poemas se transgreden y se reinterpretan combinándolos, ilustrándolos, glosándolos con romances, dentro del juego poético trovadoresco de que gustaba la corte literaria castellana de fines del siglo XV<sup>25</sup>.

Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO  
UNED. Madrid

---

del Padrón "finge escribir desde la desesperanza; cuenta lo que le acació con su alta enamorada, su desengaño y su abandono, casi hasta llegar al punto del suicidio. En el momento clave se desanima y decide no tomar tan drástica solución. Ve venir entonces a lo lejos una grande *urca* que transporta desde un inabarcable mar a la dama Síndéresis (...) nos parece simbolizar la recuperación por parte del enamorado literario de una fuerza perdida, que a su vez le abre otros caminos de reforma (...) siempre quedará como el único cabo salvador como de hecho lo es para nuestro enamorado en la ribera de ese mar de pecado que esclaviza a la misma voluntad".

24. Su leyenda duraba en otros cancioneros poéticos peninsulares en 1496 y 1516. En *El triunfo de fama* de Juan del Encina, incluido en su *Cancionero*, se le menciona junto a Gómez Manrique, Guevara, Jorge Manrique o Juan de Mena. En la serie de poemas sobre el *Cuidar e sospirar* del *Cancioneiro de Resende*, se ponen varios poemas en su boca.

25. ¿Quién fue quien conocía así la vida y obra de Rodríguez del Padrón, y pudo ordenar de esta manera y hasta jugar literariamente con sus poemas? No lo sabemos. Pudiera pensarse hasta en Juan del Encina, si tenemos en cuenta que en su *Triunfo de la fama* aquél ha pasado a ser ya leyenda y mito, y si a ello añadimos la supuesta atribución del *Cancionero de Londres* propugnada por JONES, R.O., "Encina y el Cancionero del British Museum", *Hispanófila*, 11, 1961, pp. 1-21. O cabría mejor pensar en Jerónimo Pinar, gran conocedor y glosador de romances. Romances con los que en la época se jugaba literariamente, se contrahacían, se glosaban, se fragmentaban, se interpretaban y adaptaban, y hasta los vemos incorporados a una cortesana reunión de damas en su famoso *Juego de naipes trovado*. Además no hay que olvidar que el cancionerillo de Juan Rodríguez aparece dentro del de Pinar.