

LOS POEMAS DIVINIZADOS DE FRAY AMBROSIO MONTESINO

JOSÉ MARÍA ALÍN

Cuando en 1508 Fray Ambrosio Montesino publica en Toledo su *Cancionero de diuersas obras*, no lo hace llevado de la vanidad, sino movido por los continuados ruegos del rey D. Fernando. Es, para esas fechas, un hombre cansado del tráfico del mundo y la constante predicación, y, probablemente, próximo a la senectud (morirá pocos años más tarde, hacia 1512). De otra parte, el poeta hace ya tiempo que ha abandonado el trato con las musas; a lo menos, eso parece desprenderse de las palabras con que, en la "Significación epistolar", justifica esta recolección de sus poemas: "Desta causa me ha muchas vezes v[uest]ra excelencia mandado q[ue] ayuntasse en vn breue compendio todos los tratados que... yo he rimado de coplas de deuoció[n] en tiempos passados, y agora que yo pude aver alg[ú]n vado para pasar a puerto de alguna quietud... he puesto por obra su muy real mandamiento haziendo empremir todo lo más que pude aver destas cosas..." Fray Ambrosio tuvo, pues, que reunir, acaso pidiéndolos a sus amigos, los poemas que había escrito "en tiempos pasados". Es el mismo inconveniente que, dos siglos más tarde, padecerá Quevedo y, como ellos, tantos otros poetas.

Con el *Cancionero*, Fray Ambrosio culmina su quehacer poético. En realidad, viene a ser una especie de suma lírica, de obra completa. Con él da a las prensas toda su labor anterior¹, o a lo menos toda la que pudo reunir ("todo lo más que pude aver destas cosas"), a excepción de unos pocos poemas (tres), impresos con notable anterioridad y ahora excluidos por causas que me son desconocidas. No era su primera obra. Muchos años antes, unos veintitrés, habían salido a la luz, también en Toledo, sus *Coplas sobre diversas devociones y misterios de Nuestra Santa Fe Católica*².

1. Me refiero, naturalmente, a la poética, aunque en el *Cancionero* se incluyan unos pocos, y cortos, textos en prosa. Esta (*Epístolas y Evangelios*) se publicará, también en Toledo, en 1512, el año probable de su muerte.

2. Utilizo, para las *Coplas*, la excelente edición de Antonio Tormo García, Clásicos Castilla, nº 18, Madrid, 1949; para el *Cancionero*, la edición facsimilar de A. Pérez Gómez aparecida en "...la fonte que mana y corre", Cieza, 1964. Los poemas de éste van siempre referidos según la foliación; los de las *Coplas* por el número.

No todo son “coplas”: de los catorce poemas de que consta, tres son romances. Y salvo tres desechados (núms. VIII, X y XIV), todos se incorporaron al *Cancionero*. La lectura, y en su caso comparación, de ambos libros muestra algunos aspectos dignos de interés.

El *Cancionero* recoge composiciones “de nuevo trobadas”. Efectivamente; aparte de las once que ya nos eran conocidas –las de las *Coplas* de c. 1485– aparecen otras nuevas; y “todas compuestas: hechas y corregidas por el padre fray Ambrosio montesino de la orden de los menores”. Ciertamente, también, lo de la corrección: se sustituyen vocablos, se modifican frases, se ordenan de modo diferente los versos; más, sobre todo, varía la disposición y el tamaño de los poemas: aquí se añade una estrofa, allá se quita, ora cambia de posición, ora de estructura métrica (*vid.* más abajo); y, principalmente, varían, acortándose o ampliándose, su extensión. Así, las coplas “de la columna” (fs. XVI-XXI del *Cancionero*) añaden doce estrofas respecto al poema con que se iniciaban las *Coplas*, además de la inclusión de un villancico final de otras trece estrofas; en cambio, la composición “de los Reyes Orientales” se reduce de 50 a 19; y algo semejante ocurre con los romances “del Nacimiento” y “de la Magdalena”, que pasan, respectivamente, de 178 versos a 106, y de 206 a 146.

Pero las citadas palabras de Fray Ambrosio son mucho más que una aclaración. Manifiestan, de manera paladina, una actitud ante la propia obra similar a la tan famosa de D. Juan Manuel. Que ello es así lo corroboran estas otras con que se cierra el *Cancionero*: “Aquí acaba el cancionero d[e] todas las coplas [...]. Las cuales el mismo reformó y corrijo [*sic*]: estando presente a esta impresión que fue fecha en la imperial ciudad de Toledo...”. No solamente, pues, enmendó y corrigió, sino que cuidó y comprobó, estando presente, la impresión. Esta preocupación por lo escrito, este cuidado vigilante, no son sino la manifestación implícita de una voluntad de estilo al par que la afirmación del *yo* como conciencia creadora.

Tal voluntad de estilo se hace patente en las correcciones. A lo largo de los veintidós años que median entre la publicación de ambas obras, fray Ambrosio fue evolucionando en un doble sentido: de un lado, hacia la expresión más culta y refinada en los vocablos, más ceñida a la idea generadora en la eliminación de vaguedades y divagaciones (a este propósito obedece, en general, la supresión de versos y estrofas); del otro, hacia la adopción de una actitud popularizante, patente en la introducción de cantarcillos de corte tradicional y en la recreación e imitación de los mismos. Hay ahora un decidido propósito de “elegancia” artística, muy alejado del populismo de 1485. “...por[ue] muchas vezes –escribe– saben mejor las cosas diuinas a los que no estan muy exercitados en el gusto y dulzor dellas qua[n]do seles dan debaxo d[e] alguna elegancia de prosa o de metro de suaue estilo que quando las participan[n] por comunidad y llaneza de incompuestas palabras...”. Nada de esto aparecía en la edición de las *Coplas*. Por eso donde había escrito (estrofa 18 de las coplas “al Nacimiento”)

Si eres tan viejo y sabio,
la *teta* ¿por qué se mama?
Cata que se hace agravio...

aparecerá corregido, huyendo de los vulgarismos, con nuevas lecturas en el *Cancionero*:

Si eres tan viejo y sabio,
la *leche* ¿por qué se mama?
Mira...

Que no le gusta la palabra *teta*, por vulgar, aunque más probablemente por demasiado familiar refiriéndose a la Virgen, vuelve a mostrarlo en el poema “de los Reyes Orientales”, estrofa 9: “Con sus *tetas* junta / al su dulce Infante...”, ahora trocado en: “A sus *pechos* junta / su gracioso Infante...”. Pero al mismo tiempo mantiene, en el poema citado anteriormente, el rusticismo adverbial *priado* (estrofa 7): “...y aunque es grande tu maldad / yo la mataré *priado*”. Todo parece indicar, por tanto, que hay correcciones que van más allá de lo puramente lingüístico.

En ocasiones, el poema se resiente por la reiteración de un rasgo culto. Tal ocurre en el dedicado a San Juan Evangelista (nº II), encabezado por el siguiente estribillo (*vid.* más abajo):

Al son vences con tu vista
radiante,
soberano evangelista
más volante.

La utilización de este participio de presente, cuya rima afectará a todas las estrofas (¡y son sesenta y cuatro de este tipo!), hace que el poema sea, cuando menos, de cansada lectura. Semejante forma verbal le fuerza a tener que utilizar cultismos tales como *postilante* (de *postilla*, luego “apostillar”). Afortunadamente, al corregir el poema para el *Cancionero* suprime la dependencia de la rima respecto al estribillo, con lo que gana en fluidez y frescura, aunque ello le obliga a rehacer todas las estrofas. No es el único caso, sin embargo, de utilización excesiva del participio. También en el ya citado poema IV (el de “los tres reyes”, luego mudado en “de los reyes orientales”) se da un abuso similar del mismo rasgo estilístico; y también se produce idéntica transformación radical (mayor aún; pues, como ya dejo dicho, reduce a menos de la mitad el número de estrofas). Tales correcciones son claro exponente de que se ha producido un cambio estético importante en su quehacer poético.

No siempre, sin embargo, acierta Fray Ambrosio en el arreglo de la frase; pero casi siempre se hace patente su deseo de conseguir más fluidez expresiva y mayor

cohesión interna; de adecuar, en suma, pensamiento y expresión. Así, refiriéndose a la sepultura de San Juan, escribe la siguiente estrofa:

Porque más de ti se acuerde
toda gente
la cubre una nube verde
refulgente,
porque tu fuiste el pariente
sepultante
a tu Dios, evangelista
más volante.

No se trata ahora únicamente de la sustitución de palabras, sino del perfeccionamiento de la idea y del modo de expresarla, de conseguir un *todo* más armónico:

Porque más de ti se acuerde
toda gente
la *cobija* nube verde
refulgente,
porque *sepan qu'* el pariente
de Dios Trino
de huesa más excelente
*fue mas dino*³.

Pero no es mi propósito, en este momento, hacer un estudio comparativo de ambos textos –y menos el de realizar un estudio estilístico de su obra–, sino únicamente el de ofrecer algunas reflexiones respecto a la incorporación, por parte del poeta franciscano, de unos pocos cantares provenientes de la lírica tradicional. Y es que hay algunos hechos que, al comparar sus dos libros, llaman la atención. Helos aquí, expresados de manera sucinta:

En las *Coplas* sólo uno de sus catorce poemas lleva un “son” para cantar; en el *Cancionero*, que consta de treinta y tres, son diez los que, con mención expresa, lo incluyen; casi la tercera parte. Más aún, y no menos significativo: tres de los poemas

3. Ciertamente es, como dije más arriba, que la sujeción a la rima del estribillo forzaba en exceso la construcción del poema. Por citar, pues, otro ejemplo menos llamativo, de entre los muchos que podrían aducirse, véase la estrofa 42 del poema inicial de las *Coplas* y la correspondiente redacción del *Cancionero*. *Coplas*: “Tú no tienes una punta / sin fresca llaga corriente, / mas si a su boca las junta / y de sus lloros las unta / menos mal serás sufriente. / Ni ella mayor solaz / puede ya sentir en cosa, / que ver y adorar tu faz, / agora por nuestra paz / tan llorosa.” *Cancionero*: “Tú no tienes una punta / sin fresca llaga corriente, / mas si su Madre las unta, / e a su boca te las junta, / sanarás enteramente; / porque ella mayor solaz / no puede sentir en cosa / que en ver e adorar tu faz, / agora por nuestra paz / tan llorosa”.

que, procedentes de las *Coplas*, añaden, al incorporarse al *Cancionero*, el “son” al que deberán cantarse, utilizan el mismo.

De otro lado, en el *Cancionero* aparecen recreaciones a lo divino e incluso cantares, quizá propios, que imitan las formas populares. Muestra, aunque carezcan de tono, de un indudable acercamiento por parte de Fray Ambrosio a ese tipo de música que, con toda seguridad, satisfacía a la inmensa mayoría, es decir, al pueblo en general.

Estas diferencias en cuanto a la utilización, en uno y otro poemario, de las canciones populares revelan, de manera paladina, que hay un posicionamiento claramente distinto: en el primero de los libros, su mínima presencia puede considerarse como meramente accidental; no así en el segundo, si tenemos en cuenta su alto porcentaje. Y ello obliga a preguntarse qué razones o propósitos motivaron tal cambio de actitud. Examinemos, pormenorizadamente, todas estas circunstancias.

CANTARES CITADOS EXPRESAMENTE

1. Como acabo de decir, sólo un poema de las *Coplas* menciona expresamente la música a la que ha de acomodarse. Se trata del número III, y lleva este encabezamiento: “Estas coplas hizo Fray Ambrosio Montesino, de la orden de los menores, a reverencia y devoción del nacimiento de nuestro redentor. Cántanse al son de *La zorrilla con el gallo*”⁴. Es, además, y por mucho, el poema más extenso del libro, pues consta nada menos que de 96 estrofas de esquema ababbcc. El pareado final de cada una de ellas mantiene la rima del estribillo:

El Infante y el pecado
mal han barajado.

Estamos ante la primera mención conocida de un cantar cuyo texto recoge, a mediados del siglo (ensalada “Exultabunt in te, amor”, f. [7]), Pedro de Orellana⁵: “La zorrilla con el gallo / mal an barajado”. No tuvo, pues, muy larga vida, porque fue ésta su segunda y última aparición, tanto impresa como manuscrita. Única es, también, la versión del *CMP*⁶, nº 348, contemporánea, aunque algo posterior, a la de Montesino: “La zorrilla con el gallo / *zangorromango*”, compuesta de cinco estrofas glosadoras de seis versos sin esquema fijo; a cada una se le añade, como remate, el segundo verso del cantar: *zangorromango*.

4. En el *Cancionero*, al que se incorpora con escasas variaciones (fs. XLVIII-LIII), el encabezamiento añade detalles que no hacen al caso.

5. M. J. Monteserín, “*El cancionero de Ana Yáñez*. (Versos de un goliardo preso en las cárceles de la Inquisición)”, *Poesía*, nº 9, Madrid, 1980.

6. *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, t. IV-2, *Cancionero musical de Palacio* (siglos XV-XVI), ed. de J. Romeu Figueras, CSIC, Barcelona, 1965. Utilizo siempre la abreviatura *CMP*.

Ahora bien, ¿cuál es la versión original? Si la del *CMP*, el texto de Orellana sería consecuencia de una contaminación o cruce con el de Montesino (el primer verso sacado de la versión del cancionero musical y el segundo de la del fraile), tan improbable como difícil de entender. Y ello implicaría, al mismo tiempo, que el estribillo de Fray Ambrosio no debería considerarse como una adaptación, sino como una recreación. Más probable me parece, en cambio, que el cantar del goliardo preso en cárcel inquisitorial sea el primitivo. A su favor está el hecho de que coincide con el de Montesino en el segundo verso: “mal han barajado”, lo que viene a significar que el fraile francisco sólo tuvo que adaptar el primero, procedimiento que afecta a un tipo de contrahechura tan fácil como frecuente. En este supuesto, el cantar ofrecido por el *CMP* correspondería, sencillamente, a otra adaptación del original. Una adaptación festiva, a tono con la especie de fábula desarrollada en la glosa. Pero ambos estribillos, el del *CMP* y el de Fray Ambrosio, derivados de una misma fuente común. Lo que viene a embrollar más la cuestión es el hecho de la absoluta coincidencia, entre los poemas de Fray Ambrosio y el *CMP*, en la métrica de las coplas glosadoras; dato que nos falta, puesto que únicamente recoge el estribillo, en Orellana.

De lo que no cabe duda es de que Fray Ambrosio “enderezó a lo espiritual” (como diría otro contemporáneo suyo, el poeta madrileño Juan Álvarez Gato) un estribillo profano. Ni de que concibió las coplas para que se adaptasen a él, “al son de *La zorrilla con el gallo*”, sea cual fuere la versión que tuviera en mente Fray Ambrosio.

Ahora bien; si este es el único poema que, en las *Coplas*, hace uso de la canción popular, con la publicación, casi un cuarto de siglo después, del *Cancionero*, la actitud de Fray Ambrosio ante la poesía tradicional varía notablemente. Y lo hace en dos sentidos: la presencia, por un lado, de nuevos poemas con la mención explícita del “son” al que han de cantarse; y la incorporación, por otra parte, de poemas procedentes de las *Coplas* que, si en esta edición no la incluían, al pasar a la nueva aparecen con ella. Comencemos por estos últimos.

2. El poema nº II de las *Coplas*, titulado “In honore Sancti Joannis Evangelista”, cambia por este otro su encabezamiento en el *Cancionero* (fs. XLIIIv-LVIII): “De Sant Jua[n] Eua[n]gelista: hizo estas coplas Fray Ambrosio Mo[n]tesino para ca[n]tar al son de *Aq[ue]l pastorcico madre q[ue] no viene, etc.* Por ma[n]dado de la reyna doña Ysabel nuestra señora”.

De este poema, y de algunas diferencias entre una y otra versión, ya dejo escrito más arriba. El estribillo es el mismo en ambas:

Al sol vences con tu vista
radiante,
soberano Evangelista
más volante.

El cantar mencionado por Montesino, uno de los más hermosos y divulgados de nuestra lírica tradicional

Aquel pastorcico, madre,
que no viene,
algo tiene en el campo
que le duele

aparece recogido por primera vez, y con música del afamado Peñalosa, en el *CMP*, nº 311⁷. Debió de ser muy del agrado de Fray Ambrosio, puesto que vuelve a utilizarlo otras dos veces, y ambas con poemas procedentes de las *Coplas*. Es lo que ocurre con el que en éstas (nº 5), comienza con el estribillo

Reyna por mi bien venida
dios te espera
para dar contigo vida
verdadera.

y que en el *Cancionero* (fs. LXVI-LXVII) lleva un título (“Estas coplas de la natiuidad de n[uest]ra señora hizo fray ambrosio mo[n]tesino por ma[n]dado dela muy magnifica señora doña Teresa de toledo co[n]dessa de osorno”) muy semejante al que ya poseía, pero al que se añade “Cá[n]tase al son de *aquel pastorcico madre*”. El poema, con escasas variantes entre las dos versiones, consta de veinticinco estrofas glosadoras cuyo paradigma (variante del anterior: 8a4b8a4b 8b4c8b4c) es el siguiente: 8a4b8a4b 8b4c8d4c; todas ellas finalizan de modo idéntico, en correspondencia con el estribillo (de ahí la ligera diferencia): “... *vida / verdadera*”.

Algo semejante ocurre con el poema (nº 6), sin título en las *Coplas*, que comienza

Aquella estrella de norte
tan sobida
espera[n]ça es y conorte
de mi vida

y que en el *Cancionero*, donde se recoge con escasas variantes, aparece con el siguiente encabezamiento: “Estas coplas del exalçamiento e dignidad de nuestra señora hizo fray ambrosio montessino: por instancia e ruego dla magnífica señora

7. Para su abundante descendencia vid. Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xviii)*, Castalia, Madrid, 1987 (en adelante, *Corpus*), nº 568 A, B, C, D y E; José María Alín, “Referencias nuevas (andaluzas) de canciones viejas”, en *Romances y canciones en la tradición andaluza*, p. 126, Fundación Machado, Sevilla, 1999; y, sobre todo, María Begoña Barrio Alonso, “Algunas notas sobre *Aquel pastorcico, madre...*”, en *De balada y lírica, 2. Tercer coloquio internacional del romancero*, Madrid, 1994.

doña Marina de gueuara. Cántanse al son de *aquel pastorcillo madre que no viene*" (fs. LXVII v-LXVIII v). Son dieciséis estrofas de esquema coincidente con las del poema anterior y, lo mismo que en él, finalizadas con un procedimiento análogo ("... *conorte / de mi vida*"): el de la repetición forzada del último verso del estribillo precedido de la última palabra del verso tercero.

3. Idénticas circunstancias a las de los tres poemas anteriores se dan en el nº IX de las *Coplas* que pasa, también con escasas variantes, al *Cancionero* (fs. LXVIII v-LXIX v); sin encabezamiento antes, lleva ahora éste: "Estas coplas hizo fray ambrosio montesino, de la hora en que nuestro redentor espiró en la cruz, por deuoción e ma[n]damie[n]to del muy magnífico señor do[n] álvaro de cúniga prior de la cauallería de sant juan de Jerusalé[n] Cantan se al son que dize. *Ya cantan los gallos, / buen amor y vete; / cata que amanece.*"

Consta de diecinueve estrofas de esquema ababbcc y el siguiente estribillo inicial:

El Rey de la gloria
ya se muere, y llama,
en la cruz por cama.

Estamos ante la reconstrucción a lo divino de un cantar que recogen el *CMP*, nº 155 (aunque, según el editor del *CMP*, fue copiado en éste después de la publicación del *Cancionero*); el *Cancionero musical de Elvas*, I, nº 54⁸, y el *Cartapacio de Hernández de Padilla*⁹:

Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete,
cata que amanece.

La *Segunda parte del Cancionero general* (Zaragoza, 1552), fs. 189-191¹⁰ recoge el texto de Montesino, aunque reduciéndolo considerablemente (diez estrofas glosadoras en lugar de las diecinueve originales; *vid.*, más abajo, nota 22).

4. Caso completamente distinto, y en extremo sorprendente, es el del poema nº IV de las *Coplas*: "A reverencia y honra de los tres Reyes que vinieron a adorar al Salvador, hizo estas coplas Fray Ambrosio Montesino". Consta de cincuenta estrofas hexasílabas ababcb con el siguiente estribillo inicial:

Del Rey excelente,
¿quién os dijo nuevas,
Reyes de Oriente?

Pero en el *Cancionero* (fs. LXX v-LXX) el encabezamiento varía, y, consecuente con lo indicado en el mismo, también lo harán el estribillo y todo el poema: "Estas coplas q[ue] se siguen de los reyes orientales co[m]puso fray ambrosio mo[n]tesino, por mandado del reuerendo padre fray jua[n] d[e] Tolosa, p[ro]ui[n]cial de castilla de los frayles menores d[e] su vnico señor y padre, y Cantan se al son de: *montaña hermosa*".

Se trata, otra vez, de la primera referencia a una canción cuyo texto no nos será conocido hasta casi medio siglo después, en que aparece impreso en la *Segunda parte de la Silva* (Zaragoza, 1552)¹¹, dentro de una ensalada ("La fiesta regozijada"):

Montaña hermosa,
alegre y muy leda,
la tu arboleda
cómo es delytosa¹².

Vuelve a recogerse en la ed. de 1561; en el auto *Los hierros de Adán* (Rouanet, II, p. 222)¹³, y en el *Cancionero toledano*, f. 60 (ms. 17.689 de la Biblioteca Nacional). Según Hanoch Avenary (citado en *Corpus*, nº 980), "Montaña hermosa" aparece también entre los *incipit* sefarditas.

Aquí el cambio es importante. Como se adopta para "son" el de un cantar de estructura métrica distinta a la del estribillo que había escrito Montesino (cuatro versos en el cantar frente a los tres de la vieja versión de Fray Ambrosio), se ve obligado a rehacerlo. Mantiene los versos 1 y 3 originales; pero el segundo, que desaparece, es sustituido por otros dos, nuevos:

Del Rey excelente
que en buen punto venga,
de quien tomáis lengua,
Reyes de Oriente.

11. *Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551)*, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Zaragoza, 1970, p. 555.

12. Acerca de esta canción hay ahora un hermoso y documentadísimo estudio de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, "Tres nuevos poemas del siglo XV en unos folios del siglo XVI, cosidos en dos manuscritos del siglo XVII" en *Cancioneros en Baena, II. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In Memoriam Manuel Alvar*, Baena, Ayuntamiento, 2003, pp. 197-216.

13. Léo Rouanet, *Colección de autor, farsas y coloquios del siglo XVI* (Madrid-Barcelona, 1901), 4 vols., ed. facsimilar, Hildesheim-New York, 1979.

8. *O cancionero musical e poético da Biblioteca Pública Hortênsia*, ed. Manuel Joaquim, Coimbra, 1940.

9. Ramón Menéndez Pidal, "Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI", *BRAE*, I, 1914, p. 303.

10. Ed. de A. Rodríguez-Moñino, Castalia, Valencia, 1956, pp. 357-361.

A la par de esta modificación el poeta procede a la re-escritura total del poema; en realidad, pocos versos se mantienen de la versión original. Las estrofas varían su extensión (de ser de siete versos pasan a ser de ocho), y, pese a añadir varias nuevas, el texto padece un acortamiento radical, ya comentado.

Cinco, pues, son los poemas de las *Coplas* que se incorporan al *Cancionero* con el añadido de tono para el canto, si bien tres de ellos utilizan el mismo. Estas variaciones inesperadas plantean dos interrogantes básicas: a) ¿tenía ya *in mente*, en la primera redacción, que fueran poemas para cantar “al son de”?; y b) si no fue así, ¿qué razones le movieron, al cabo de veinte años, a adoptar este modo? Trataré de explicar esto último más abajo.

La primera cuestión tiene, creo, una respuesta rotunda: no. De haber concebido sus poemas bajo un patrón musical, lo hubiera hecho constar. Así lo hizo con el nº III, “El Infante y el Pecado...”. Por otra parte, no es frecuente que poemas con estribillos que son imitación, adaptación o rehechura de otros, los tengan tan alejados del original. Y no hay, salvo la métrica, ninguna relación o dependencia entre “El rey de la gloria” y “Ya cantan los gallos” o cualquiera de los tres que Montesino escribe para cantar al son de “Aquel pastorcico, madre”, y éste. No ocurre así, en cambio, con los poemas citados más abajo (núms. 5, 6 y 7), escritos, estos sí, con un patrón musical previo. Todo indica, por tanto, que el poeta franciscano les adjudicó, sin más, un son que conviniese a los esquemas métricos de sus propios textos, independientemente, como ya he apuntado, de que alguno fuese más de su agrado (predilección que parece confirmar el hecho de que a tres de ellos se les adjudique el mismo) o de que las posibilidades de elección fuesen escasas¹⁴. Pero la prueba más contundente se da en el poema IV, que de poseer un estribillo de tres versos pasa a tener otro de cuatro. Que la composición original no estaba pensada para cantar al tono que ahora le aplica parece evidente: ¿cómo congeniar que dos textos de estructura métrica tan dispareja se avengan a una misma e idéntica estructura musical? Lo que sí resulta sorprendente, y de difícil explicación, es por qué Fray Ambrosio eligió como tono el de “Montaña hermosa”. Sabía sobradamente que este cambio le forzaba a una nueva redacción del estribillo, y no a retoques más o menos simples. Tal reforma debería tener una justificación que se me escapa. ¿Acaso la música? ¿Gozaba quizá la canción de un favor popular del que apenas tenemos constancia? Ciertamente es que el *CMP*, exponente de los gustos musicales de la Corte y en plena elaboración en la fecha en que Montesino publica su *Cancionero*, ni siquiera la menciona. Pero ni en el *CMP* tenía que

14. En el caso de los poemas que decidió se cantaran al son de “Aquel pastorcico, madre”, el *CMP* le ofrecía otros estribillos de métrica semejante; para el que utilizó como tono el de “Ya cantan los gallos”, un estribillo de tres versos hexasílabos de rima abb, las posibilidades de elección eran pocas (quizá sólo una: la de “Tan buen ganadico”, de Encina, inserta igualmente en el *CMP*, o también, pero más improbable, “En esta montaña”, de Lucas Fernández. Otros estribillos que podrían convenir suelen acomodarse bien a distintos esquemas (aba), bien llevar acentuación aguda en los dos versos finales.

caber todo, ni los gustos cortesanos y los del pueblo por qué ir de la mano. Mas hay algo constatable: que la canción aún seguía utilizándose bien sobrepasada la mitad del siglo.

Hasta aquí los poemas que, procedentes de las *Coplas*, se incorporaron al *Cancionero* de 1508; pero éste incluye, además, entre los muchos desconocidos por la edición anterior, otros cuatro que también se cantan *al son* de una canción conocida. Son los que ahora paso a comentar.

5. “Del nascimiento fizo estas coplas fray anbrosio montesino por mandado de la muy magnifica señora la marquesa de moya. Cá[n]tanse al son *De quié[n] os ha mal enojado mi bue[n] amor quié[n] os ha mal eno[j]ado*.”

Ocupan los fs. XXXI v-XXXII v, y son treinta y cuatro estrofas zejelescas de esquema aaabc, el penúltimo verso (verso de vuelta) tetrasílabo y agudo, como corresponde al estribillo, cuya rima repite el verso final. Montesino, ahora sí, escribe una vuelta a lo divino:

¿Quién te ha niño tomado,
eterno dios,
quién te ha niño tomado?

Es la suya, otra vez más, la primera referencia de una canción que sólo recogerán –y esta circunstancia merece destacarse– dos poetas valencianos: Fernández de Heredia¹⁵ (cuya producción poética no se publicará hasta 1562, trece años después de su muerte), y Luis Milán, quien, en *El cortesano* (1561), la adapta en varias ocasiones. Se trata, pues, de una canción que, siendo conocida en Castilla antes de 1508, parece aún estar en boga, medio siglo después, en la corte de Germana de Foix.

6. “Fray Ambrosio fizo estas coplas de la lamentación sobre estar el rey del cielo solo atado y açotado en la columna. Cántanse al son que dizen. *O castillo de Montanches*”.

La primera aparición impresa del cantar se la debemos a Juan del Encina y su *Cancionero* (Salamanca, 1496). Pero las “coplas” con que lo glosa van precedidas de una importante puntualización: “a este ajeno villancico”. No es, pues, creación del salmantino, sino que procede, con toda probabilidad, de la voz del pueblo, sobre todo si aceptamos la posibilidad, ya propuesta por Menéndez Pidal, de que haga alusión a un suceso histórico acaecido en 1430. Sea como fuere, el cantar

15. Juan Fernández de Heredia, *Obras*, ed. Rafael Ferreres, Clásicos castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, p. 109.

¡O castillo de Montanges,
por mi mal te conocí!
¡Cuytada de la mi madre
que no tiene más de a mí!

que pasó también al *CMP* gracias a la versión de Encina¹⁶, vivió, por lo menos, hasta casi finales del siglo XVI¹⁷. La “vuelta a lo divino” de Fray Ambrosio

¡O coluna de Pilato!,
el dolor que en ti sentí
ha medio muerto a mi madre
que no tiene más de a mí,

que consta de ocho “coplas” octosilábicas (a b a b b c d c), alargó su vida unos años más, puesto que aparece en el *Cancionero de 1615* (RAE, biblioteca Rodríguez-Moñino, ms. 6213, f. 95).

7. “Estas coplas hizo fray ambrosio montesino al destierro de n[uest]ro señor para egipto. Cantan se al son que dize *A la puerta esta pelayo y llora*.”

La canción, perdida, se incluyó en el índice del *CMP*, nº 522: “*A la puerta está Pelayo*”. Su forma debió de ser casi idéntica a la de la versión divinizada de Fray Ambrosio:

Desterrado parte el niño
y llora,
díxole su madre assí:
(y llora)
“Callad, mi señor, agora”.

Un cantar posterior, recogido en el ms. 3915, f. 319, parece ser una variante del original:

A puertas de Menga Guil [*sic*]
está Pelaíto i llora;
i dízele Menga Gil:
“¿Que quieres, Pelaíto, agora?”

16. Aunque ambas versiones (la del *Cancionero*, f. [90] v, y la del *CMP*, nº 356) difieren en el número de versos. *Vid.*, a este propósito, Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. de R. O. Jones y Carolyn R. Lee, Castalia, Madrid, 1975, p. 117, nota.

17. *Vid.* referencias en *Corpus*, núm. 885.

El poema de nuestro poeta consta de quince estrofas glosadoras de tipo zejelesco, formadas por tres versos octosílabos monorrimos, más otros tres, igualmente monorrimos, de métrica 8b4b8b. Ocupan el f. LXV, verso y recto.

8. “Fray ambrosio fizo estas coplas al d[e]scabeçamiento de sant juan baptista. Cantanse al son q[ue] dize *Nuevas te traygo carillo*.”

Este cantar era obra (música y texto) de Juan del Encina. Figura en su *Cancionero* (Salamanca, 1496), f. 97v, y en el *CMP*, nº 281. También lo utilizó, con el mismo propósito, el madrileño Juan Álvarez Gato¹⁸: “A la sonada de *Nuevas te traygo Carillo*”. Con sólo la primera de las estrofas glosadoras de Encina, y citando únicamente el primer verso del estribillo, aparece en el *Cancionero musical de la Colombina*, nº 59¹⁹. La *Secunda parte del cancionero general* (ed. cit., pp. 352–354) recoge el texto de Fray Ambrosio, pero sin la indicación del tono.

El estribillo de Encina

—Nuevas ta trayo, carillo,
de tu mal.
—Dímelas ora, Pascual

se diviniza en Fray Ambrosio:

—Nuevas te traygo, baptista,
de llorar.
—Dime las ya sin tardar.

Le siguen ocho estrofas glosadoras (f. LXX v), para las que Montesino utiliza el mismo esquema métrico que Encina: 8a8b8b8a8a4c8c²⁰. Pero aquí se acaba toda la relación. Esto no obstante, y afinándola mucho, podría hallarse una cierta correspondencia entre los poemas de uno y otro, pues ambos se desarrollan partiendo del anuncio de un mal: el del “descabezamiento”, para San Juan, y el del casamiento de su amada, para el pastor.

En estos cuatro últimos poemas, como he dicho más arriba, Fray Ambrosio se adapta o parte de esquemas musicales previos; son, efectivamente, textos para cantar “al son de”. Por ello no sólo mantiene la misma rima de los estribillos que diviniza, sino que llega, como en el citado en el nº 7, a mantener palabras del original. En los poemas procedentes de las *Coplas*, en cambio –salvo el nº 1–, los estribillos no tienen

18. Juan Álvarez Gato, *Obras completas*, ed. de Jenaro Artiles, Los clásicos olvidados, Madrid, 1928, nº 103.

19. Ed. M. Querol Gavaldá, CSIC, Barcelona, 1971.

20. La estrofa quinta, sin embargo, es toda ella octosilábica.

la menor relación con aquellos a cuya música se adscriben. Montesino elige los cantares en razón de su esquema rítmico, pero prescinde por completo del texto base. Todo parece indicar, pues, que los cantares que utiliza se adjudicaron *a posteriori* y no fueron tenidos en cuenta a la hora de escribir los poemas. Y tal adscripción más parece deberse a una moda que a un propósito previo. O, en último término, al deseo de, por medio de la música, aliviar o hacer más agradable su audición.

CANTARES UTILIZADOS, MAS NO CITADOS

Si hasta aquí hemos tratado de los poemas para los que Fray Ambrosio indica el tono al que han de cantarse, en otras dos ocasiones utiliza igualmente cantares conocidos, pero sin indicación alguna que los acompañe. Tal comportamiento no debe asombrarnos, pues era harto frecuente. Los Cancioneros, tanto impresos como manuscritos, están llenos de casos semejantes. Pero aun así no deja de sorprender en cierto modo que quien tan cuidadosamente había anotado todos los casos en que había recurrido a algún tono, fuera a olvidarse de estos dos: un cantar bien divulgado a todo lo largo del siglo XVI, que utiliza directamente con sólo una leve variante (vela / cena), y una "contrafacta" o "vuelta a lo divino" de un estribillo del poeta, músico, dramaturgo, y probablemente amigo o conocido, Juan del Encina.

9. El primero de los casos citados lo encontramos en el *Cancionero* (fs. XX v-XXI), al final del ya citado poema "de la columna" (*Coplas*, nº 1), donde aparece, sin indicación alguna ni encabezamiento, un villancico inexistente en la edición anterior (en realidad todo el poema sufrió una profunda remodelación) y con el siguiente estribillo:

Todos vienen de la cena
y no mi vista buena.

Se trata de la vuelta a lo divino de un cantarcillo bien documentado (vid. Margit Frenk, *Corpus*, nº 1628), si bien todas las referencias son posteriores:

Todos vienen de la vela,
i no viene Domenga.

Va seguido de trece estrofas del tipo ababbc y métrica irregular: los versos varían entre cinco y ocho sílabas.

Como ya he dicho, Fray Ambrosio no da indicación alguna respecto a este añadido, que comienza página. Podría interpretarse, por tanto, como un poema independiente; y más si se tienen en cuenta las diferencias métricas y estróficas con las coplas

anteriores. De tal modo debió de entenderlo el editor moderno de las *Coplas*, quien no sólo omite el villancico, sino que ni siquiera lo cita, pese a transcribir como nota el texto íntegro del *Cancionero* según la edición de Sancha en *Romancero y cancionero sagrados*²¹, donde sí se encuentra. Pero tiene que pertenecer al citado poema puesto que, en el *Cancionero*, la separación entre unos y otros está claramente marcada por el tipo de letra en la primera línea de los encabezamientos²². Incluso podría interpretarse en tal sentido (el de la pertenencia a dicho poema) la rúbrica que antepone a la última de las estrofas del poema original: "Fin de otra arte del metro, y oración final del actor". Este *otra arte* parece indicar que el autor considera, con la oración-estrofa final, terminada la primera parte del poema, y que lo que sigue, aun perteneciendo al mismo, estará dotado de otro esquema métrico. En cualquier caso, el añadido, como remate, de un villancico al final de un poema esta ampliamente documentado.

10. El otro caso ocurre en unas coplas escritas "por ma[n]dado dela reyna doña ysabel esta[n]do su alteza en el fin de su enfermedad" (fs. XXIII-XXIV v) que Montesino incluye sólo en el *Cancionero*.

Son veinticuatro estrofas del tipo abbaacc (el mismo utilizado por Encina). Llevan el siguiente estribillo:

—¿Quién te dio, rey, la fatiga
deste sudor estremado?
—¡Ay, hombre, que tu pecado!

Como ya queda apuntado se trata de la adaptación, divinizada, de un estribillo original –texto y música– de Juan del Encina, publicado por éste en su *Cancionero* y recogido en el *CMP*, nº 283, y en el *Cancionero musical de Elvas*, I, nº 47. Del estribillo de Encina

—¿Quién te traxo, cavallero,
por esta montaña escura?
—¡Ay, pastor, que mi ventura!

existen tres versiones divinizadas más (aparte otra del propio autor; *Cancionero*, f. 91): una de Álvarez Gato, otra de Santa Teresa de Jesús y otra del manuscrito comúnmente conocido como *Cancionero sevillano*²³.

21. BAE, t. XXXV, Madrid, 1950.

22. Esto no obstante, en la *Secunda parte del cancionero general*, cit., pp. 354–357) también se recoge (con dos estrofas menos, las 7 y 8) como poema independiente con el título de "Coplas de Nuestra Señora la Virgen María". Aparece entre otros dos poemas del mismo autor: le precede "Nuevas te traigo, Bautista" y le sigue "El Rey de la gloria" (vid. arriba, apartados 8 y 3, respectivamente). Con ellos se cierra el libro.

23. *Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. de Margit Frenk, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996.

¿IMITACIONES POPULARES?

Aparte lo anterior, Fray Ambrosio tiene, en sus dos libros poéticos, composiciones con estribillos que seguramente son creación propia. Dos se encuentran en las *Coplas*, y no se incorporaron al *Cancionero*. Son un zéjel de siete estrofas:

El cobro del bien perdido
¡oh, cuán bien se ha venido! (nº VIII).

y unas “coplas” a San Francisco (trece estrofas hexasílabas con rima abababcd) precedidas de la siguiente cabeza:

Mira cómo vela,
¡oh, freile menor!
San Francisco, escuela
de ti, pecador (nº XIV).

Otras cuatro son nuevas en el *Cancionero*:

a) “Estas coplas que se siguen fizo fray ambrosio mo[n]tesino en gloria de nuestra señora por mandado de la reyna de portugal.”

Reyna del cielo
del mundo señora
sey mi valedora.

Siguen diecinueve estrofas (fs. XXI v-XXII v) hexasílabas con rimas abababc.

b) “In natiuitate xpi” (fs. XXV-XXVI), con veinte estrofas hexasílabas abababcd.

—¿Si dormís, esposo
de mi más amado?
—No, que de tu gloria
esto desuelado.

c) “Estas coplas que se siguen co[m]puso fray ambrosio montesino: a reuerencia y deuoción del sanctíssimo parto dela virgen nuestra señora”.

No la deuemos dormir
la noche sancta,
no la deuemos dormir.

Siguen cuarenta y una estrofas (fs. XLI v-XLIII v) con el siguiente esquema métrico: 8a4b8a4b8a4b8c.

d) “Cantilena q[ue] hizo fray ambrosio montesino para cantar enla missa en deuoció[n] dela s[an]cta hostia”:

No desmaye mi sentido
de secreto tan subido (f. LXVIII v).

A este estribillo siguen ocho coplas zejelescas de tres versos monorrimos más otro de vuelta.

Los dos estribillos pertenecientes a las *Coplas* poco tienen que ver con la poesía folklórica. Se trata de formas cultas, creación, sin duda, del poeta. Mayores dudas ofrecen, en cambio, las incluidas en b) y c). Si son invención de Montesino, serían indicativo de una clara tendencia hacia las formas popularizantes y, también, de facilidad en la imitación. Para la primera de ellas, estructurada sobre la base de pregunta formulada con condicional más respuesta, hay abundancia de ejemplos. Incluso puede encontrarse alguno de idéntico comienzo: “Si dormís...”, ya con el mismo esquema (pregunta/respuesta): “—¿Si dormís, Señor? /—¡Ay, no duermo, non!” (*Cancionero sevillano*, f. 172), ya sólo como frase condicional: “Si dormís, doncella, / despertad y abrid, / que venida es la hora / si queréis partir” (Gil Vicente, *Quem tem farelos*²⁴; *vid.* otros ejemplos a lo divino e imitaciones en Margit Frenk, *Corpus*, nº 1011). Podría tratarse, por tanto, y nada se opone a ello, de la divinización de un cantar desconocido. El único dato en contra es el hecho de que fray Ambrosio no mencione—repito: si la hubo—la canción original. Pero la utilización de canciones ajenas sin reconocimiento expreso de tal circunstancia fue algo común y constante. No tiene, pues, nada de sorprendente. Ni siquiera en el mismo Montesino: recuérdese lo dicho en el nº 8, a propósito de “Todos vienen de la vela / y no viene Domenga”.

Algo semejante cabe decir de la c), “No la debemos dormir, / la noche santa, / no la debemos dormir”. La sencillez expresiva cuadra perfectamente con la poesía popular; y el molde también. Pertenece al tipo de los que, en otro lugar²⁵, he denominado *dísticos impares*: trísticos en los que uno de los versos es repetición total o parcial de otro. El mismo Montesino había utilizado ya uno (*vid.* arriba, nº 5), varios aparecen en Encina, y, en fecha aproximada a la del *Cancionero*, Gil Vicente incluye otro en el *Auto dos Quatro Tempos*:

¡Mal haya quien los envuelve,
los mis amores!
¡Mal haya quien los envuelve!

24. *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, ed. Maria Leonor Carvalhão Buescu, 2 vols., Imprensa Nacional—Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

25. José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, p.70, Taurus, Madrid, 1968.

de aceptación popular, de unos poemas destinados a la propagación del sentimiento religioso. Una aceptación que, en algunos casos, sobrepasó todo lo esperable puesto que varios de esos poemas llegaron a difundirse a través de pliegos sueltos²⁸, el modo de transmisión más amplio y eficaz durante buena parte de los siglos XVI y XVII. Buena prueba de ello es, principalmente, el poema de “la columna”, el cantado al son de “O castillo de Montanches”, que se incluye en tres de los pliegos conservados. Pero hay que decir, también, que uno de los poemas así difundidos²⁹, “El rey de la gloria”, lo hace siguiendo la versión de las *Coplas* y no la del *Cancionero*, según el cual debería cantarse al son de *Ya cantan los gallos*.

Esto no obstante, la utilización de la música no responde al mismo modelo en todos los casos. Aquí también las diferencias entre los dos poemarios son indudables. En unos poemas, los del *Cancionero*, Montesino procede a la divinización, bien reconocible, del cantarillo profano a cuyo son han de entonarse. En los poemas procedentes de las *Coplas*, en cambio, el sistema es otro: Fray Ambrosio les adjudica un son, sin más. Los viejos estribillos, que no son divinizaciones ni adaptaciones del correspondiente profano, se mantienen sin cambios. Sólo hay una excepción, la correspondiente a “La zorrilla con el gallo”, porque el poema se incorpora sólo con ligeras variaciones; pero el “de los reyes orientales” sufre tales cambios en su nueva redacción, como vimos más arriba, que es, de hecho, otro. Lo que sí es destacable es que el poeta utiliza siempre canciones muy en boga. Queda, sin embargo, una pregunta pendiente: ¿sólo se acompañaban de música los que él indica? En principio, así debería entenderse. Pero, ¿es posible que un estribillo tan delicado como “Si dormís, esposo”, tan deliciosamente próximo a lo popular, no estuviese apoyado en alguna melodía? Más aún: hay un caso en que, pese a la carencia de rúbrica, tal acompañamiento tuvo que ser inevitable. Me estoy refiriendo a “Todos vienen de la cena” y los versos que lo continúan; es seguro que en la mente de los oyentes o lectores la asociación con el cantar debía de producirse de manera inmediata y casi automática. Cantado o no, la música tenía que envolverlo.

Tal utilización de la música nos lleva a plantearnos si no obedecerá, simplemente, a una corriente popularista más o menos incipiente. No debemos olvidar, como ya he dicho antes, que algunos estribillos, en especial los que van “al son de *Aquel pastorcito, madre*”, ni siquiera deberían considerarse como divinizaciones. Ni que de los diez poemas con “son” explícito, siete son composiciones de encargo, escritos “por mandado de”; es decir, poemas de circunstancias. Ni tampoco que resulta más que

28. Vid. A. Rodríguez-Moñino, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Castalia, Madrid, 1970, núms. 384 a 388, 1073 y 1074. En lo que aquí nos importa son tres los poemas así difundidos: “El infante y el pecado” (c. 1499), “El rey de la gloria” (h. 1511-1515) y “Oh columna de Pilato” que aparece en tres pliegos, uno fechable h. 1515 y los otros dos de letra gótica pero sin indicación de lugar ni año.

29. Lo recoge el pliego titulado *Memento homo*, s. l. n. a. (BNM, II, n° LIX, p. 109) con la siguiente rúbrica, inexistente en las *Coplas*: “Coplas hechas sobre a pasión de nuestro señor Jesucristo”.

Esta adecuación al tipo de poesía popular-tradicional es lo que, con toda probabilidad, hizo que el villancico de Fray Ambrosio fuese incluido, casi cincuenta años después (1556) y con música de autor desconocido, en el *Cancionero de Uppsala* (n° XXXVII)²⁶. Pero esto no es suficiente para considerarlo como tal, aunque, al igual que en el caso anterior, tampoco haya nada en contra.

Incluso el estribillo que figura en a), “Reina del cielo...”, podría incluirse, sin diferencias notables, en cualquier florilegio de poesía religiosa popularizante. Compárese, a modo de ejemplo, con esta otra de Encina (*Cancionero*, fol. 88) recogida en el *CMP*, n° 442:

Pues que tú, Reina del cielo,
tanto vales,
da remedio a nuestros males.

Estribillos parecidos, fruto de un fervor religioso con afanes divulgativos, debieron de escribirse, sin duda, a millares. Y se cantaron. Bien es verdad que no llegaron a tradicionalizarse, pero también lo es que la mayoría nacieron en y para un ámbito restringido. Por otra parte, el proceso de tradicionalización fue infinitamente menor, como era de esperar, en la poesía religiosa que en la profana. Salvo contadísimas excepciones, ninguno de esos cantarillos logró sobrevivir. Y el denominador común fue el disfrute de exigua vida²⁷.

LAS “VUELTAS A LO DIVINO”

Todos estos datos vienen a confirmar lo que he adelantado más arriba: que en los años que median entre las *Coplas* de 1485 y el *Cancionero* de 1508 se produce un notable cambio de actitud, respecto a la canción tradicional, en Fray Ambrosio Montesino. Si en las *Coplas*, con una sola aparición, su presencia puede considerarse casi testimonial o accidental, en la última compilación, con una tercera parte de sus poemas dispuestos para cantarse con la melodía de cantares conocidos y expresamente citados, se manifiesta, de manera fehaciente y paladina, la intención de utilizar tal sistema con un propósito definido. Para mí resulta obvio que un incremento de semejante magnitud no puede ser casual. Montesino debió de tener clara conciencia de lo que la música podía significar en cuanto a la facilidad de memorización, e incluso

26. Acompañado de sólo una estrofa glosadora, la 7ª. Véase *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala*, ed. Rafael Mitjana, ed. facsímil, Clásicos el Árbol, Madrid, 1980.

27. Todas las referencias aquí expuestas han sido contrastadas con los resultados que ofrece la *Bibliografía de la Poesía Áurea*, BIPA, banco de datos preparado por Ralph A. DiFranco y José J. Labrador Herraiz con los auspicios de la National Endowment for the Humanities y las universidades de Denver y Cleveland. A ambos investigadores expreso aquí mi gratitud, tanto por la consulta del BIPA como por sus muy útiles comentarios a este trabajo.

dudoso, o al menos difícilmente aceptable que, pese a lo propuesto por el autor, todos llegasen a cantarse. Y es que su extensión, en general, resulta excesiva. Sólo tres de estos poemas no alcanzan, aunque uno se acerque bastante, los 100 versos, tamaño ya verdaderamente anormal³⁰. Y no digamos nada de aquellos capaces de llevar a la extenuación, la del cantor y la del oyente, como el dedicado a San Juan Evangelista, con sus 500 versos, o los casi 700 de “El infante y el pecado”.

Pero conviene aclarar algo poco conocido y casi nunca citado: que la técnica utilizada para las “vueltas a lo divino” no era exclusiva de ésta, sino que también se daba en la poesía profana. Citaré un par de ejemplos. En el *Cancionero general* de 1511³¹ aparece recogido un villancico que lleva este estribillo:

Tan subida va la garça,
y tan alta en desamar,
¡quién la pudiese olvidar!

El poema lo escribió Mosén Crespí de Valdaura “mudado por el otro que dice *Montesina era la garça*”, un bien conocido villancico de Juan del Encina que tuvo notable éxito:

Montesina era la garça
y de muy alto bolar:
no ay quien la pueda tomar.

Otra canción de éxito semejante, mencionada por Orellana y la *Silva* de 1552:

¿Si queréys comprar romero
de lo granado y florido,
qu’ aun agora lo he cogido?

aparece contrahecho en un pliego suelto de la Biblioteca Nacional (I, n° XXXVII), “Coplas de Caminá, señora, si q[u]eréys caminar... por Francisco de Montemayor”, s.l.n.a., “a modo d[e] las d[e] *Si queréys comprar romero*”:

Alma mía, tomad amor,
del que ama[n]do os ha seruido
en vuestro jardín cogido.

30. Por citar un ejemplo: entre los poemas de Álvarez Gato que llevan “sonada”, sólo uno rebasa los cien versos; el resto no suelen llegar a veinticinco.

31. Hernando del Castillo, *Cancionero general (Valencia 1511)*, facsímil, ed. de A. Rodríguez-Moñino, Real Academia Española, Madrid, 1958, f. CL v.

Aquí, como se ve, la contrahechura es bastante más compleja, hasta el punto de poder ser considerada como una recreación. Pero se trata, en cualquier caso, de un procedimiento, el de los *contrafacta*, relativamente sencillo, que servía para mostrar la habilidad del poeta al adaptar lo escrito por otro a sus propias circunstancias. En las “glosas a lo divino” la adaptación tenía, evidentemente, un sentido religioso. Y la divinización afectaba no sólo al estribillo, sino también a la glosa, es decir, a la serie de estrofas en que se iba desarrollando lo resumido, o insinuado, en aquel. Estas “glosas a lo divino”, tan abundantes a finales del XVI y buena parte del XVII, nada tienen que ver con los poemas de Fray Ambrosio. Los suyos son poemas devotos cantados a un determinado “son”, pero no propiamente “glosas a lo divino”; siguen siendo, en cierta medida, predicaciones, pero en verso. A todo lo más que llega, cuando llega, es a divinizar el estribillo. Y esto es lo que debe entenderse cuando aquí hablo de “vueltas a lo divino”.

No me atrevo a asegurar si fue Fray Ambrosio o alguno de sus coetáneos Álvarez Gato o Fray Íñigo de Mendoza o incluso un autor desconocido, el primero en hacer uso, en castellano, de esas “vueltas a lo divino”, una expresión que ya había acuñado, según nos recuerda Francisco Márquez Villanueva³², el que fuera obispo de Burgos, Alonso de Cartagena. Tampoco importa mucho. Lo que realmente importa es que parece que fueron esos dos poetas, Montesino y Álvarez Gato, los verdaderamente iniciadores, o los más decididos propulsores, de una manera de acercamiento de lo religioso al pueblo que habría de tener, y durante mucho tiempo, amplia aceptación. En qué medida este afán divulgativo se debe a iniciativa personal, al propio fervor, a su condición de miembros de comunidades monásticas o a influjos externos, es difícil de determinar. Pero es casi seguro que en esta afluencia de poemas espirituales tuvo mucho que ver el celo religioso de los Reyes Católicos. Si nos atenemos a lo que afirma un testimonio ligeramente tardío, pero no tanto como para que su autor no hubiese tenido información de primera mano, estos monarcas fueron los que ordenaron a Fray Ambrosio y a Fray Íñigo de Mendoza “que compusiesen romances y villancicos, en romance, de Christo y de su madre, y de sus festividades, y de los apóstoles. Y otra cosa no se cantava en la sala...”³³. El impulso, pues, parece que fue regio; sólo faltaba revestir esos poemas de un ropaje atractivo para el pueblo. Y lo encontraron en la música y cantos populares.

Esto no obstante, y a juzgar por los textos conservados, el éxito no parece haber sido inmediato. En el amplísimo *Cancionero general* de 1511, exponente de las predilecciones poéticas cortesanas y muestrario de las formas estróficas en boga,

32. *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Anejos del Boletín de la Real Academia española, Madrid, 1960, p. 257, nota.

33. Lo aseguraba Fray Antonio Valenzuela, autor de una popular *Doctrina cristiana para los niños y para los humildes* (Salamanca, 1556) en verso. La cita en Eugenio Asensio, “El erasmismo y las corrientes espirituales afines”, *RFE*, XXXVI, 1952, p. 52.

solamente encontramos un villancico contrahecho a lo divino³⁴, obra de Alonso de Proaza, el mismo que nos había desvelado el acróstico de *La Celestina*. Es más, los poemas con los que está representado Álvarez Gato son únicamente amorosos; ninguna, pues, de sus canciones divinizadas. Si nos vamos al *Cancionero musical de Palacio*, obra monumental y representativa de los gustos musicales de la Corte y cuya recopilación dura desde comienzos de siglo, quizá 1500, hasta aproximadamente 1520, tras la muerte del Rey Católico, la aportación es nula. Aunque abundan las religiosas, ni una sola de sus casi 550 canciones, entre las conservadas (458) y las perdidas, es una “vuelta a lo divino”. Los pliegos sueltos ofrecen una cosecha extremadamente magra³⁵. Salvo las “Coplas” de Cristóbal de Pedraza, pliego conservado en Oporto y ligeramente posterior (entre 1510 y 1520) al *Cancionero* de Montesino, que contiene seis textos para cantar “al tono de”, sólo muy de vez en vez aparece uno que otro. Hay que esperar hasta casi la mitad del siglo para encontrar un pliego de cierta entidad: se trata de unos “Villancicos para cantar en la Natividad de nuestro Señor Jesu Christo hechos por Esteuan de Çafra”, publicado en 1545 en Toledo; son ocho villancicos todos para cantar “al tono de” otras tantas melodías profanas. Pocos años después, en 1549, aparecerá en Valladolid el *Cancionero espiritual*³⁶, donde hallamos otros cuatro “contrahechos”, escaso número para lo prometedor del título. Hasta estas fechas, ni un solo cancionerillo gótico ofrecerá muestras; y muy raramente algún poeta, como Juan Fernández de Heredia, muerto en 1549, pero cuya obra se publicó en 1562, en la que, con el mínimo título de *Otro* (villancico, se entiende) encontramos un cantarcillo-refrán: “Solo, solo, / ¿cómo lo haré yo todo?”, al que se le añaden catorce versos de sentido espiritual. En la abundante obra poética religiosa de Jorge de Montemayor poco más puede espigarse, tan sólo tres o cuatro. Para que, realmente, las “vueltas a lo divino” recobren brío habrá que esperar a Sebastián de Orozco, muerto hacia 1580, cuyo *Cancionero* no alcanzó a ver impreso y, sobre todo, a manuscritos como el ya citado *Cancionero sevillano de Nueva York*, en el que las divinizaciones, abundantes, aparecen ya incluso desprovistas de las viejas indicaciones de “cantar contrahecho” o “villancico para cantar al son de”. Es decir, habrá que esperar casi a finales de siglo o, al menos, a bien iniciada su tercera parte. Ahora bien, si en sus primeros cincuenta años apenas encontramos rastros, la presencia masiva en manuscritos como el que acabo de citar, en los que se recogen poemas que corren de boca en boca, nos muestran que las divinizaciones habían encontrado el terreno propicio para su desarrollo y que estaban alcanzando su plena

34. F. XVII v, “Villa[n]cico co[n]trahecho por el q[ue] dize Lo q[ue] queda es lo seguro”. El villancico era de Garcí Sánchez de Badajoz, y está recogido en el mismo *Cancionero general*, f. CXLVIII v: “Lo que queda es lo seguro, / que lo que conmigo va / deseándoos morir”. Para su enorme repercusión vid. José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968, nº 42.

35. De los casi doscientos pliegos de la Biblioteca Nacional, sólo en ocho aparecen versiones a lo divino; de ellos, seis carecen de fecha, uno es el luego citado de Esteban de Zafra, y otro tardío, de 1581. Lo mismo, o menos aún, puede decirse de las demás colecciones de pliegos sueltos poéticos.

36. Ed. de Bruce W. Wardropper, Castalia, Valencia, 1954.

floración. Pero hubo, como digo, que esperar muchos años. Hay un largo, larguísimo período de poco menos que absoluta esterilidad, de campo casi yermo, entre el *Cancionero* de Fray Ambrosio y el de Sebastián de Horozco.

FINAL

De todo lo hasta aquí expuesto se pueden extraer algunas conclusiones finales. Expuestas a modo de resumen, son las siguientes:

1. El *Cancionero* de 1508 de Fray Ambrosio Montesino es el primer poemario impreso en el que las “vueltas a lo divino” adquieren una importancia significativa. Ello no quiere decir, sin embargo, que se trate de algo absolutamente original. Recordemos, por ejemplo, a Álvarez Gato, también poeta en la Corte, cuya producción tardía incluye varios poemas “enderezados a lo espiritual”. Sea como fuere, tanto uno como otro utilizaron la música de las canciones populares con el fin de, sustituyendo las letras profanas por otras de devoción, difundir el hecho religioso, atraer a los fieles y conseguir deleite y aprovechamiento para las almas.

2. Esta utilización de las melodías populares por parte del fraile francisco no parece corresponder a un sistema bien definido. Mientras para unos poemas (los procedentes de las *Coplas*, salvo la excepción tantas veces citada) la música da la impresión de ser un añadido posterior conveniente y útil, los poemas nuevos parecen haber sido concebidos teniendo en cuenta la canción a cuyo tono habrían de cantarse; a lo menos, los villancicos iniciales son “vueltas a lo divino” de los correspondientes cantares profanos.

3. El cambio operado respecto a la utilización de cantos populares entre las *Coplas* de 1485 y el *Cancionero* de 1508 permite afirmar que se trata de una decisión consciente y de propósitos muy definidos. Tal cambio, encaminado hacia un popularismo de intención devota, sin prácticamente ejemplos previos, puede deberse a dos motivos principales: de un lado, a la obra poética de Juan del Encina, de marcado carácter popular y copiosa de villancicos (dos de ellos divinizados luego por Montesino), cuyo *Cancionero* se había publicado doce años antes; y de otro al influjo del *Cancionero musical de Palacio*³⁷, cuya gestación, con toda probabilidad, tenía que conocer dada su condición de influyente personaje en Palacio. La presencia en esta obra de multitud de canciones populares, indicio del interés que este tipo de cantos despertaba en la Corte, no podía pasar desapercibida para el fraile. Y, consecuentemente, las utilizó.

4. Pese a estos primeros intentos de Fray Ambrosio y de Álvarez Gato (aunque éste de escaso influjo posterior al no haber sido divulgada su obra por la imprenta) la aclimatación a la poesía religiosa de las “vueltas a lo divino” será lenta y sólo

37. En el que, a mayor abundamiento de lo dicho, estaba bien representado como músico el mismo Encina.

adquirirá carta de naturaleza ya bien avanzado el siglo, probablemente a partir de 1560–1570. Su notable presencia en algunos manuscritos a partir de estas fechas así parece indicarlo. Pero entre estas nuevas “vueltas” (y me refiero aquí al poema en su conjunto: estribillo más glosa) y las viejas de Fray Ambrosio la diferencia es enorme. Aquellas prédicas disfrazadas de poemas, aquellas explicaciones bíblicas, aquellas rememoraciones o amplificaciones de hechos sagrados, se han quedado muy atrás y no tienen cabida en las nuevas divinizaciones. Ni siquiera en sus mejores y más delicados momentos líricos, como en “Si dormís esposo”, la equiparación es posible. Las de ahora van por otro camino. Ni en el estilo, ni en el modo, ni en el lenguaje, ni en su concepción tienen nada que ver con las del fraile conquense. Véase, si no, a modo de ejemplo y para terminar, de qué manera se diviniza en el *Cancionero sevillano* (nº 311) la canción profana “Pues que me tienes, / Miguel, por esposa, / ¡mírame, Miguel, / cómo soi hermosa!”³⁸:

*Pues que me tienes,
mi Dios, por esposa,
¡mírame, mira
cómo soy hermosa!*

Yo soy más hermosa
qu’el sol y la luna,
yo soy más dichosa
que muger ninguna;
yo soy la coluna
de tu Yglesia hermosa:
[¡mírame, mira,
cómo soy hermosa!]

De virginidad
soy huerto serrado,
de la Trinidad
soy templo sagrado;
linpia de pecado,
más blanca que rosa,
[¡mírame, mira,
cómo soy hermosa!]

38. *Cancionero musical de la casa de Medinaceli (siglo XVI)*. Ed. M. Querol Gavaldá, 2 vols., Barcelona, 1949-1950, nº 42. Puede leerse el texto completo en José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968, nº 345.