



MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ
Universitat Autònoma de Barcelona

Fray Ambrosio de Montesino y el repertorio navideño cancioneril, con especial atención al bifolio carp. 3/16 del Archivo Histórico Provincial de Orense

El feliz hallazgo de un nuevo manuscrito con repertorio cancioneril navideño amplía la información disponible al respecto en una época relativamente temprana, como es la del reinado de los Reyes Católicos. A pesar de su estado fragmentario, la circunstancia de que en él se den cita un villancico hasta ahora desconocido de Juan de Valera, que fue maestro de capilla de la catedral de Sevilla entre 1505 y 1507, y otro de Pedro de Escobar, su sucesor en el cargo, invita a revisar algunos datos que son lugar común cuando se trata de villancicos navideños, así como el papel desempeñado por destacados miembros de la orden franciscana en los orígenes del género.

Palabras clave: Villancico navideño, Orense, Juan de Valera, Pedro de Escobar, Ambrosio de Montesino, Reyes Católicos.

The timely discovery of a new manuscript featuring Christmas chansonier repertory expands on the information available on this subject during a relatively early period, as is that of the reign of the Catholic Monarchs. In spite of its fragmentary nature, the fact that it contains a hitherto unknown villancico (carol) by Juan de Valera, who was maestro di cappella at Seville Cathedral between 1505 and 1507, and another by Pedro de Escobar, his successor in the post, calls for a revision of some of the clichéd information about Christmas carols, as well as the role played by leading members of the Franciscan order in the origins of the genre.

Keywords: Christmas carols, Orense, Juan de Valera, Pedro de Escobar, Ambrosio de Montesino, Catholic Monarchs.

Manuel Rey Olleros, en su catálogo de los pergaminos del Archivo Histórico Provincial de Orense, primero de los tres volúmenes que dedica a la música medieval de esta ciudad gallega, señala la existencia de un bifolio en pergamino “que contiene villancicos” (carpeta 3/16, según su actual signatura), en concreto cuatro incompletos que son polifónicos y que fecha en el siglo XVI¹.

¹ Manuel Rey: *La música medieval en Ourense*, 3 vols., Ourense, Armonía Universal, 2007-09, vol. I, pp. 238-239. Agradezco enormemente la generosidad de Manuel, que aparte de obsequiarme un ejemplar de su libro también lo hizo de las reproducciones fotográficas que acompañan a este artículo. Expuse un esbozo suyo en el curso de doctorado/máster sobre el villancico sacro en el Renacimiento, que impartí a fines de 2010 en la Universitat Autònoma de Barcelona y del que se derivó un trabajo de máster que al final también quedó en esbozo.

El bifolio (320 x 240 mm; caja de escritura 245 x 175 mm), obra de un solo copista, formaba parte de un fascículo, según se desprende de la foliación original que aparece en la parte superior derecha del recto de sus folios. El primero indica que se trata del fol. XXV y el segundo del fol. XXX de un manuscrito del que constituyen sus únicos restos conocidos. Una vez desmembrado el manuscrito original, este bifolio se utilizó para encuadernar un registro de cuarenta y cinco hojas de escrituras emitidas entre 1664 y 1665 por el escribano “Maestro Gerónimo Rodríguez”, a tenor de las inscripciones que aparecen en el recto del fol. XXV (véase Fig. 1). Jerónimo Rodríguez Vitorero ejerció su profesión en Orense desde fines de 1664 hasta al menos 1685, tras haberlo hecho previamente en Madrid², sin que ello aporte ninguna información adicional sobre el origen del bifolio, en el que no constan otras indicaciones al respecto.

Los cuatro villancicos que lleva el bifolio del archivo orensano, dos voces de cada uno, carecen de concordancias conocidas. El recto del primer folio incluye el contratenor I y el II del primer villancico, el anónimo [...] y de muy grande alegría, cuyas otras dos voces iban en el verso del folio anterior. En su verso figuran tiple y tenor del segundo villancico, [...] y tu Pidruelo de Jo[han] de Valera, cuyos dos contratenores seguirían en el recto del fol. XXVI. Del tercero, el anónimo *Antón Gil, el rebelado*, quedan los dos contratenores y faltan tiple y tenor que seguro iban antes. Del cuarto y último, *¿Qué hu, qué ha?* de Escobar, el verso del fol. XXX recoge su tiple y tenor y por lo tanto sus voces complementarias iban en el recto del folio siguiente. Visto que el nombre del compositor aparece sobre la voz del tiple en el caso de los dos villancicos de los que se conserva, en el de los otros dos lo lógico es que también apareciese.

² Francisco Sandoval: “La documentación notarial I”, *Fronda. Volandera del Archivo Histórico Provincial de Ourense*, 24, 2009.

Manuscript page 367r-367v. The left page (367r) features a large decorated initial 'B' and musical notation with Latin text: "ne hañbi q'paço ce ya ubi... saluaen la moe pobee del poblado... es nacido el delado...". The right page (367v) has a large decorated initial 'C' and musical notation with Latin text: "de my grande alegría los edonades... redemidos po maia...". A handwritten number '368' is visible at the bottom of the right page.

Manuscript page 368r-368v. The left page (368r) features a large decorated initial 'J' and musical notation with Latin text: "Jo: re uicta... excoe eñte hieho...". The right page (368v) has a large decorated initial 'M' and musical notation with Latin text: "meñt te delado... mueda beme...".

Figura 1. Orense. Archivo Histórico Provincial, carpeta 3/16: bifolio (siglo XVI)

De Juan de Valera se sabe que en enero de 1505 sucedió a Alonso Pérez de Alba al frente de la capilla de la catedral de Sevilla y que falleció dos años después, a resultas de la epidemia de peste que asoló la ciudad³. Hasta ahora su única pieza conocida era el villancico a tres voces *Ya no quiero aver plazer*, añadido en los fols. 286v-287 del Cancionero Musical de Palacio (Madrid, Real Biblioteca, ms. 7-I-28) [CMP]⁴. Por lo demás, se sabe sólo que Valera era uno de los autores representados en un desaparecido volumen de himnos de la catedral de Sevilla fechado hacia mediados del siglo XVI⁵.

A Juan de Valera le sucedió al frente del magisterio de la capilla hispalense Pedro de Escobar, que el cabildo fue a llamar a Portugal y que ocupó el cargo hasta fines de 1513 o principios del año siguiente⁶. Recordemos que Escobar es autor de una importante obra tanto sacra como profana, entre la que sobresale el motete *Clamabat autem mulier Chananea* con el que concluye el *Auto da Cananeia* de Gil Vicente, estrenado el 1 de marzo de 1534 en el monasterio femenino de Odivelas, en Portugal⁷. De sus diecisiete piezas en romance que hasta ahora eran conocidas dos son sacras –los villancicos *¡Oh alto bien sin revés!* y *Virgen bendita sin par*– y el resto de tema pastoril o amoroso salvo una canción partida, *Quedaos, adiós. ¿Adónde vais?*, que podría contener alusiones autobiográficas⁸. Todas aparecen en el Cancionero Musical de Palacio y tres de ellas también lo hacen en el Cancionero Musical de Elvas (Biblioteca Pública Hortensia, ms. 11793) [CME], una de las principales fuentes portuguesas con repertorio musical del Renacimiento hispano⁹.

Los cuatro villancicos del bifolio de Orense son de tema navideño, un género, el del villancico navideño, cuyos primeros ejemplos se remontan a mediados del siglo XV constituyendo algunas de las primeras muestras del repertorio musical en lengua española¹⁰. Como diría más de un siglo más

³ Juan Ruiz: *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada, Junta de Andalucía, 2007, p. 84.

⁴ Edición suya en Higinio Anglés: *La música en la Corte de los Reyes Católicos: Cancionero Musical del Palacio (siglos XV-XVI)*, Monumentos de la Música Española V, X, Barcelona, CSIC, 1946-1951, n° 439.

⁵ J. Ruiz: *La Librería de Canto de Órgano...*, p. 84.

⁶ *Ibidem*, pp. 84-85.

⁷ Robert Stevenson: *Spanish Music in the Age of Columbus*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1960, p. 169. Una edición disponible del motete *Clamabat autem* a cargo de Martyn Imrie, *Spanish Church Music 3* (Series A), Londres, Mapa Mundi, 1977.

⁸ Si es así, y por lo que dice la letra de esta canción (CMP 158), Escobar, ofendido o decepcionado, abandonaría la ciudad de Sevilla tras ejercer allí de maestro de capilla de su catedral.

⁹ Edición en H. Anglés: *La música en la Corte de los Reyes Católicos ...*, n°s 59, 73, 114, 124, 158, 199, 216, 220, 229, 244, 263, 286, 337, 375, 383, 385, 416 y Gil Miranda: *The Elvas Songbook*, Corpus Mensurabilis Musicae 98, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology-Hänssler, 1987, n°s 3, 9, 57 que coinciden con los n°s 199, 216 y 337 del CMP, de forma respectiva.

¹⁰ Para una visión general sobre los orígenes del villancico sacro y su temprana evolución véase Maricarmen Gómez: “Del villancico sacro a la ensalada”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*, Maricarmen Gómez (ed.), Madrid-México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 163-188. Desde luego que no son estos los primeros ejemplos escritos en lengua romance en

tarde Francisco Guerrero en el prólogo de su *Viage a Hierusalem* (Valencia, 1593), los maestros de capilla tenían “por muy principal obligación componer chançonetas y villancicos en loor del sanctísimo nascimiento de Iesu Christo nuestro salvador y Dios, y de su sanctísima madre la virgen María nuestra señora”, costumbre que todo apunta que anduvo vinculada a los orígenes del género y que estos dos nuevos ejemplos, el de Valera y el de Escobar, vienen a confirmar.

Villancicos de tema navideño los contiene el primero de los grandes cancioneros musicales del Renacimiento español, el de la Colombina (Sevilla, Biblioteca Colombina, ms. 7-I-28) [CMC], cuya compilación no es anterior a 1500. No los hay en el de Palacio, pero vuelven a aparecer tanto en la última sección del de Segovia (Segovia, Archivo capitular, ms. s/n) [CMS] como en el de Barcelona (Biblioteca de Catalunya, M 454) [CMB], que son los que le siguen cronológicamente a lo largo del primer tercio del siglo XVI¹¹. Los villancicos navideños del Cancionero de la Colombina son once, de los cuales dos son *contrafacta* y uno de Juan de Triana, que fue cantor y racionero de la catedral de Sevilla entre 1467 y enero de 1494, que es cuando falleció¹². En 1483 Triana era, al parecer, “cantor de música” en la seo toledana, con cargo de mostrar “el arte de canto de la música a los seis niños cleriçones cantores eligidos por el cabildo para cantar en el coro de la dicha iglesia”¹³. Los villancicos del Cancionero Musical de Segovia de igual temática son ocho, serie que inaugura el famoso *Gran gasajo siento yo* de Juan del Encina con el que finaliza la segunda égloga de su *Cancionero* de 1496¹⁴, mientras que los que lleva el Cancionero Musical de Barcelona se limitan a dos. Aunque el Cancionero Musical de Palacio no incluya villancicos navideños propiamente dichos, sí incluye varias composiciones marianas.

España, privilegio que corresponde a algunos trovadores catalanes que trovaron en occitano y, por supuesto, a Alfonso X el Sabio y otros ilustres representantes de la lírica española en gallego-portugués.

¹¹ Transcripción del Cancionero de Barcelona en Emilio Ros: *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya M.454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*, tesis doctoral, Nueva York, CUNY, 1992. El repertorio en español del Cancionero de Segovia lo transcribe Carolyn R. Lee: *Spanish Polyphonic Song c. 1460 to 1535*, tesis doctoral, Universidad de Londres, 1980, y del Cancionero de la Colombina las ediciones disponibles son las de Gertraut Haberkamp: *Die Weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 12, Tutzing, Hans Schneider, 1968, y la de Miguel Querol: *Cancionero Musical de la Colombina (siglo XV)*, Monumentos de la Música Española XXXIII, Barcelona, CSIC, 1971.

¹² Según J. Ruiz: *La Librería de Canto de Organo...*, p. 79. Uno de los *contrafacta* (CMC 22bis) lo es del arreglo de Juan de Triana de una antigua canción de Juan Cornago con letra del marqués de Santillana (CMC 22).

¹³ Según documento citado por R. Stevenson: *Spanish Music...*, p. 195.

¹⁴ Para un estudio pormenorizado de estos villancicos del Cancionero de Segovia véase Maricarmen Gómez, “Cancionero Musical de Segovia: los villancicos de Navidad”, *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*, Kathleen Nelson y Maricarmen Gómez (eds.), *Musicological Studies* CL, Lions Bay, The Institute of Mediaeval Music, 2013, pp. 105-121.

A tenor de su textura, es obvio que los cuatro villancicos del bifolio de Orense eran a cuatro voces y eso es lo primero que llama la atención, pues sólo tres del Cancionero de la Colombina lo son, aparte de uno de los *contrafacta* (CMC 72, 74, 75), y a ellos tan sólo se suma uno del de Segovia —el de Encina (CMS 165)— y otro del Cancionero de Barcelona (CMB 6). El resto son a tres voces.

El segundo dato a considerar son sus entradas en imitación, que en todos los casos se producen al comienzo de la pieza y/o en el de su segunda sección y que tiene que ver con la letra o, si se quiere, con el carácter de estos villancicos que son de tipo rústico pastoril, salvo el primero que es de loor a la Virgen. Enseguida nos ocuparemos de ello, pero antes señalemos que tres de los villancicos del bifolio atienden literariamente al modelo característico del género, a saber, un estribillo inicial seguido de un número indeterminado de coplas, frente a uno sólo, el tercero, que carece de estribillo. Entre los villancicos navideños de los cancioneros aludidos sólo dos siguen este último patrón (CMC 64, 72).

Los villancicos anteriores al segundo tercio del siglo XVI de tipo pastoril no escasean, aunque los más característicos son ciertamente los que tienen que ver con la Navidad. Seis, al menos, de los ocho del Cancionero de Segovia lo son, empezando por el de Encina, modelado a partir de otro de Escobar, pastoril pero de temática amorosa (CMP 385). Las interpolaciones, exclamaciones y otros recursos paralelos son lugares comunes en este tipo de piecillas, cuyo argumento gira entorno a la adoración de los pastores al Niño recién nacido. Solían interpretarse en el oficio de maitines de la Navidad, por lo general uno en cada lección excepto a veces la primera, y también los incluían las pequeñas obras teatrales referidas a la Natividad, glosas por así decir, del pasaje del Evangelio de San Lucas referido a la adoración de los pastores [Lc 2, 8-20], vinculadas desde antiguo a los maitines navideños. Baste recordar la segunda de las églogas de Juan del Encina, representada en la residencia de los duques de Alba en Alba de Tormes (Salamanca) “en la sala adonde los maitines se dezían”, que finaliza con el mencionado villancico *Gran gasajo siento yo* del Cancionero de Segovia¹⁵, o el *Auto pastoril castelhana* de Gil Vicente, que fue representado en Lisboa en los maitines de la Navidad de 1502 ante Doña Leonor, viuda de Juan II de Portugal. De las cuatro piezas que se cantan a lo largo de esta obra teatral dos son villancicos de tipo pastoril, *Aburramos la majada* y *¡Norabuena quedas, Menga!*, probable *contrafactum* de alguna de las dos versiones del *¡Norabuena vengas, Menga!* del Cancionero Musical de Palacio (CMP 273, 274)¹⁶.

¹⁵ Una edición de esta égloga en Juan del Encina: *Teatro*, Alberto del Río (ed.), Biblioteca Clásica 21, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 13-22.

¹⁶ Una edición del *Auto pastoril castelhana* en Gil Vicente: *Obras dramáticas castellanias*, Thomas R. Hart (ed.), Clásicos Castellanos 156, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. 7-24.

De los villancicos del bifolio de Orense, dos cambian de metro ternario a binario o viceversa una o más veces, como ocurre en otros de los Cancioneros de Segovia y la Colombina, por lo demás, lugar común en el repertorio cancioneril. En dos se repite, musicalmente hablando, la parte final de la primera o incluso de la segunda sección, y eso también ocurre en villancicos como *Más lo precio que a mi Enrique* y *¡Oh, si vieras al moçuelo!* del Cancionero de Segovia (CMS 181, 190) o *Virgen digna de honor* del de la Colombina (CMC 74). En definitiva, no hay nada en los villancicos del bifolio que los haga especiales respecto a otros de similar temática de los cancioneros españoles del primer tercio del siglo XVI, salvo el que se trata de villancicos a cuatro voces de textura parcialmente imitativa, dos elementos que sólo se conjugan, aparte suyo, en el villancico de Encina adaptación del de Escobar. A pesar de hacer uso de los estereotipos del género, los cuatro son de notable calidad, en consonancia con la cuidada copia del bifolio, con ornamentadas iniciales en tinta negra al comienzo de cada voz (véase edición en el Apéndice).

A diferencia de los Cancioneros de la Colombina, Palacio, Segovia y Barcelona, que son de papel, el bifolio es de pergamino y sus dimensiones superan ligeramente las del mayor de estos cancioneros, que es el de Barcelona. La unidad de su repertorio sugiere que los dos bifolios internos del fascículo del que procede el de Orense debieron incluir otros tres villancicos de igual temática, en los fols. XXVIv-XXVII el primero, el segundo en los fols. XXVIIv-XXVIII y el último en los fols. XXVIIIv-XXIX¹⁷. Juntos integrarían una colección parecida a las de los Cancioneros de la Colombina y Segovia, en los que algunos de sus villancicos navideños se copian seguidos, ocasionalmente acompañados por el estribillo polifónico de otra de las piezas características de los maitines de la Navidad en España, a saber, el *Canto de la Sibila*¹⁸. En cancioneros posteriores como el de Uppsala¹⁹, los villancicos de Navidad forman grupo aparte, pero la colección a la que recuerda nuestro bifolio más que a la de Uppsala es la del cantoral conocido como Cancionero de Gandía, de mediados del siglo XVI (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 1166/1967) [CMG], en papel y de notables dimensiones (410 x 270 mm). Sus villancicos navideños son siete más una adición de mano posterior y ocupan dos fascículos contiguos

¹⁷ En el hipotético caso de que el manuscrito al que en su día perteneció el bifolio de Orense estuviese integrado por un número de fascículos de extensión idéntica, entonces se trataba de terniones con lo cual el fol. XXV sería el primero de su quinto fascículo.

¹⁸ Los villancicos navideños del Cancionero de la Colombina coinciden con sus n^{os} 2bis, 3, 22bis, 61, 62, 64, 65, 72, 74, 75 y 90; los n^{os} 73 y 91 corresponden a sendas versiones polifónicas del canto sibilino. En el de Segovia los villancicos de temática navideña son los n^{os} 165, 170, 173, 175, 181, 190, 191 y 192.

¹⁹ Conocido impreso titulado *Villancicos de diversos autores, a dos, a tres, y a quatro, y a cinco bozes*, Venecia, Hieronymus Scotus, 1556 [CUp].

que se completan con un *Te Deum*, obligada conclusión de los tres nocturnos de maitines en los domingos y fiestas de guardar²⁰. Dos de estos villancicos son *contrafacta*, siguiendo lo que desde buen comienzo parece que se impuso como tradición²¹.

En realidad, los aludidos *contrafacta* de los cancioneros musicales españoles lo que reflejan es una costumbre de la que la literatura europea brinda amplio testimonio, y ello desde fines de la Edad Media. El hecho de cantar determinados fragmentos de representaciones dramáticas sacras en lengua vernácula “al son de” melodías bien conocidas, tanto del repertorio sacro como del profano, se documenta por doquier, y en España son casos bien conocidos el de las representaciones asuncionistas, empezando por la de Tarragona de 1388 y acabando por el *Misterio de Elche*, uno de cuyos fragmentos es *contrafactum* del villancico *Non quiero que me consienta* atribuido a Encina²².

No menos documentados están los *contrafacta* del repertorio lírico propiamente como tal, del que ya hicieran amplio uso destacados representantes del movimiento trovadoresco. A la orden franciscana parece que le fueron especialmente gratos, como prueba en Inglaterra el que la orden impulsase un repertorio piadoso en latín que se cantaba al son de melodías populares²³, o como prueban en España ejemplos como el de fray Ambrosio Montesino y su *Cancionero de diversas obras de nuevo trobadas* (Toledo, 1508).

Edición ampliada de sus *Coplas sobre diversas devociones y misterios de nuestra sancta fe católica* (Toledo, ca. 1485), fray Ambrosio señala en diez ocasiones el son al que cantar otros tantos poemas de su *Cancionero*, a modo de *contrafacta*. En tres la melodía a utilizar es la de *Aquel pastorico, madre*, recordada por el cantor de la capilla de Fernando el Católico Francisco de Peñalosa en una de sus composiciones (CMP 311) y musicada por su colega Gabriel Mena en un villancico a tres voces (CMB 46). En otro la melodía que sugiere Montesino es la del romance *¡O castillo de Montanges!*, del

²⁰ Cinco de estos ocho villancicos son de Bartolomé Cárceres, miembro en 1546 de la capilla del duque de Calabria y canónigo de la colegiata de Gandía.

²¹ Se trata de los villancicos de Cárceres *Falalalán, falalalera y Soleta y verge estich* (CMG 43, 45), que el Cancionero de Uppsala da con su probable letra original, evidentemente no sacra (CUp 33, 23). Una edición suya en Maricarmen Gómez (ed.): *El Cancionero de Uppsala*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003, n^{os} 23, 33.

²² *Frottole* [Libro secondo, 1516, Florencia, Bibl. Marucelliana], fols. 43v-44.

²³ Manfred F. Bukofzer: “Popular and Secular Music in England (to c.1470): The Franciscan Friars”, *The New Oxford History of Music III. Ars Nova and Renaissance 1300-1540*, Londres, Oxford University Press, 1960, pp. 117-119. Según nos recuerda Mary P. St. Amour: *A Study of the Villancico up to Lope de Vega: Its Evolution from Profane to Sacred Themes, and Specifically to the Christmas Carol*, Washington D. C., The Catholic University of America, 1940, p. 103, si en Inglaterra “the oldest Christmas carol was recorded before 1350 among some Franciscan sermon notes”, en Francia “the first known autor of noels” pasa por ser el franciscano Jean Tisserant (†1494).

que se conoce una versión polifónica de autor anónimo (CMP 356). En otro más se trata de la de *Nuevas te traigo, Carillo*, que atrajo la atención de Juan del Encina, que nos ha legado su versión a cuatro voces (CMP 281), modelada a partir de la de un anónimo (CMC 59). *La zorrilla con el gallo* es otra de las melodías de las que sugiere servirse Montesino, y de ella queda, además de la tonada (Chansonnier Masson 43)²⁴, una versión anónima a varias voces (CMP 348). De *Ya cantan los gallos* son dos las versiones que quedan, una anónima (CME 54) y otra de Vilches (CMP 155), mientras que del resto de las melodías de las que servirse en el poemario de Montesino, *A la puerta está Pelayo, Montaña hermosa* y *¿Quién os ha mal enojado?*, no queda rastro alguno²⁵. No es preciso que haya quedado para adivinar que se trataba de melodías cuya letra original era profana, como todas las demás, recicladas “a lo divino” por Ambrosio de Montesino en una actitud que mucho tiene de medieval, por mantener una inevitable ambigüedad entre el mundo de lo profano y de lo sacro, perfectamente adecuada a la mayoría de sus destinatarios, miembros de la nobleza y el alto clero a instancia de los cuales dice haber escrito sus versos.

De temática navideña hay dos: unas *Coplas del nacimiento* escritas “por mandado de la muy magnífica señora la Marquesa de Moya”, para cantar al son de *¿Quién os ha mal enojado?*, y otras *Coplas muy devotas a reverencia del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, estas escritas “por mandamiento” de fray Juan de Tolosa, provincial franciscano, a cantar al son de *La zorrilla con el gallo*, sones puede incluso que sugeridos por sus mismos destinatarios. Aparte Montesino da en su *Cancionero* otras coplas *In nativitate Christi* y un *Romance del nacimiento de Nuestro Salvador* para los que no señala música alguna, amén de otras *Coplas a reverencia e devoción del santísimo parto de la Virgen Nuestra Señora* que, aunque van sin indicación de son, para nuestro caso resultan especiales. Y es que de estas *Coplas* marianas, cuyo estribillo reza “No la debemos dormir / la noche santa, / no la debemos dormir”, existe una versión con música original, caso único del *Cancionero* de Montesino. La recogen dos cancioneros, el de Uppsala, que da la letra del estribillo y la que corresponde a la séptima estrofa de sus *Coplas* (CUp 37), y el de Gandía, que amplía la letra con otras dos que concuerdan con la décima y la decimoctava suyas (CMG 42).

²⁴ París. Bibliothèque des Beaux Arts, Ms Jean Masson 56. Una edición de esta melodía en Manuel Morais: *Vilancetes, cantigas e romances do século XVI*, Portugaliae Musica XLVII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, p. 103 (nº XLIII).

²⁵ Para un estudio conjunto de las melodías que cita Ambrosio Montesino en su *Cancionero* (edición facsimilar Valencia, Vicent García, 2002) véase Emilio Ros: “Melodies for Private Devotion at the Court of Queen Isabel”, *Queen Isabel I of Castile. Power, Patronage, Person*, Barbara F. Weissberger (ed.), Woodbridge, Tamesis, 2008, pp. 83-107, revisión del artículo del mismo autor, “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: *Se canta al tono de ...*”, *Revista de Musicología*, XVI, 3, 1993, pp. 1505-1514.

En ambos casos se trata de la misma composición, un villancico de autor anónimo en el que alterna un solista con un coro a cuatro voces que repite el estribillo²⁶.

1. 5. No la de - be - mos dor - mir la no - che sanc - ta, no la de - be - mos dor - mir.

1. 5. No la de - be - mos dor - mir la no - che sanc - ta, no la de - be - mos dor - mir.

1. 5. No la de - be - mos dor - mir la no - che sanc - ta, no la de - be - mos dor - mir.

1. 5. No la de - be - mos dor - mir la no - che sanc - ta, no la de - be - mos dor - mir.

solo

2. La Vir - gen a so - las pien - sa qué ha - rá 4. si de su di - vi - na e -
3. cuan - do al Rey de luz in - men - sa pa - ri - rá,

20 25

-sen - cia tem - bla - rá o qué le po - drá de - zir.

Ejemplo 1. Anónimo-Ambrosio de Montesino: No la debemos dormir

Qué pensamientos te rigen
a tal hora,
no menguada sancta Virgen,
mi señora,
glorias son que no te afligen,
causadora
de Dios en carne venir.

Cuando le parió la virgen
singular
no le puso en blanca cama
a reposar,
mas con pura fe se inflama
en adorar
al hijo que fue a parir²⁷.

²⁶ Las únicas variantes de la música que se registran entre ambas copias son estas: c. 16, CMG Sol-Sol (semibre-mínima) = CUp Sol (semibreve). Alto: c. 10, CMG Re (semibreve) = CUp Si.

²⁷ Tanto el estribillo como la séptima estrofa de las *Coplas a reverencia...* de Montesino (*Cancionero*, fols. XLIV-XLIIIv) coinciden en todo con el estribillo y primera estrofa de los Cancioneros de Gandía y Uppsala, salvo en alguna que otra variante ortográfica. La décima, segunda en el Cancionero de Gandía, tampoco cambia pero no así la decimoctava, que es con la que concluye la versión de Gandía: “E quando parió la dama / singular / no se puso en blanca cama / a regalar, / mas con toda fe se inflama / en adorar / al que pudo tal parir”, dice Montesino.

A pesar de que los Cancioneros de Gandía y Uppsala sean fuentes posteriores al óbito de Montesino, la versión polifónica de su villancico *No la debemos dormir* entreabre la posibilidad, si el contexto lo permitía, de que otros versos suyos fuesen interpretados a varias voces y no simplemente “al son de” una sencilla melodía. Un contexto que incluye en primerísimo lugar la corte real, donde este fraile franciscano, confesor y poeta favorito de Isabel la Católica, ejerció su labor predicadora. Viene aquí al punto la conocida alusión que hace fray Antonio de Valenzuela en su *Doctrina christiana para los niños y para los humildes* (Salamanca, 1556) al encargo directo de los Reyes Católicos, tanto a Montesino como al también franciscano fray Íñigo de Mendoza, de poesía piadosa apta para cantarse, sin que especifique la forma en que se solía interpretar, si a una o varias voces. En cualquier caso la polifonía no pudo ser ajena al gusto de Montesino, que en su *Romance al reverencia del nacimiento de Dios* imagina a los serafines entonando el *Gloria in excelsis* con tiples y con tenores, “contras altas” y “baxas”²⁸.

Don Hernando y doña Ysabel [...] mandaron a dos predicadores célebres de su capilla que compusieran romances y villancicos, en romance, de Christo y de su madre y de sus festividades y de los apóstoles. Y otra cosa suya no se cantara en la sala, como parece por el cancionero de fray Ambrosio y fray Mingo (*sic*), y otros célebres predicadores de aquel tiempo.

La alusión a “la sala” donde dice Valenzuela que se interpretaban los villancicos y romances de temática sacra que fueron del gusto de los Reyes Católicos, y con ellos de la nobleza de su tiempo, se suma a otras como la ya mencionada sala de la residencia de los duques de Alba “adonde los mañitines se dezían”, en la que tuvo lugar el estreno de la segunda de las églogas de Encina. Obras de Montesino como sus *Coplas muy devotas a reverencia*

²⁸ Dice así el pasaje de este romance, siguiendo primero la versión de las *Coplas* de ca. 1485 (edición facsimilar Londres, British Museum, 1936) y a continuación la abreviada del *Cancionero* de 1508: “Los coros del parayso a Dios dan gloria y loores, / los serafines muy altos aquí sirven de cantores, / *Gloria* dizen *in excelsis* en concertados primores, / la primera gerarchia lo servia de tenores, / la otra de contras altas, la tercera de menores, / otros tiples de armonía enxerían en bemoles, /...” (*Coplas*, fol. d6v); “Fueron de su nascimiento ángeles albriciadores / do servían seraphines de muy suaves cantores / diciendo *Gloria in excelsis* con tiples y con tenores, / mas oyd las contras baxas de armonía no menores, /...” (*Cancionero*, fol. XL: *Romance del nacimiento de Nuestro Salvador*). Escenas como las aquí descritas se asocian a otras similares como la de la *Natividad* del retablo mayor de la catedral de Palencia de Juan de Flandes, pintor oficial de Isabel la Católica, donde aparece en el cielo un grupo de ángeles cantores que sostienen en sus manos un cantoral, en alusión al pasaje evangélico que anuncia el nacimiento de Cristo a los pastores: “Et subito facta est cum angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum, et dicentium: *Gloria in altissimis Deo*, et in terra pax hominibus bonae voluntatis” [Lc 2, 13-14]. Son muchos los lienzos y relieves que incorporan al Nacimiento el motivo de los ángeles cantores, que en lugar de un cantoral sostienen a veces un rótulo en el que figura la letra, acompañada o no de la melodía gregoriana, del *Gloria in excelsis*. Una reproducción de la *Natividad* del pintor flamenco aludido en Elisa Bermejo, Javier Portus: *Juan de Flandes*, Madrid, SARPE, 1990, lámina 29.

del nacimiento..., además de cantarse, puede que también se escenificasen, al entablarse a lo largo de su desarrollo un diálogo entre varios “personajes”, en este caso específico el Infante, el Pecado y un actor que hace las veces de comentarista²⁹. Igual habría que decir de la *Vita Christi* de fray Iñigo de Mendoza (Zamora, 1482 [3ª versión]), predicador y limosnero de la reina Isabel y, en particular, a su primera parte, cuyo episodio pastoril generó toda una serie de imitaciones en el teatro de fines del siglo XV y principios del XVI³⁰.

Al poco de iniciada la narración, en verso, fray Iñigo introduce nueve canciones y un romance –modelo del de Montesino– que, imagina, interpreta la jerarquía angélica. Una vez “acabadas las canciones / y ya cesados los cantos”, prosigue la historia hasta llegar al pasaje evangélico de la revelación del ángel a los pastores, que se plantea a modo de diálogo. Habla aquí un pastor y allí le replica otro, con un paréntesis del Actor, léase el narrador, en unas coplas que, aunque lejos de la agilidad que caracterizará al teatro de Encina y sus más directos seguidores, incorporan muchos de sus tópicos. Los rústicos, Juan Pastor, Mingo, Pascual, ... cuya “rudez inocente” (copla 133) contrasta con el lenguaje culto del resto de la narración, se apresuran a seguir las instrucciones del ángel dirigiéndose al pesebre con sus instrumentos musicales –guitarra, caramillo, albogues, rabel, churumbela– y sus bailes. Tras adorar al Niño, de vuelta, cuentan lo que vieron y oyeron. “Vi los ángeles cantando, yo te juro y te rejuro”, dice aquel con cuyo discurso concluye el pasaje. La obra prosigue con la intervención del Actor que explica el motivo de “estas pastoriles razones provocantes a riso”, reacción para la que bastan los versos con los que concluye la intervención del rústico y que son los que siguen (copla 155):

Aún tengo en la mi memoria
sus cantos, asmo que creo
unos gritaban *vitoria*,
los otros cantaban *goria*,
otros *indaçielçis Deo*,
otros *Dios es pietatis*,
otros *et in tierra paz*
homanibus vanitatis,
otros *buena voluntatis*,
otros abondo que más.

²⁹ También el *In nativitate Christi* de Montesino se desarrolla en forma de diálogo, que aquí entablan José y María y que comenta el Actor. Otras obras de su *Cancionero* de temática no navideña ofrecen similares planteamientos.

³⁰ Fray Iñigo de Mendoza: *Cancionero*, Julio Rodríguez-Puértolas (ed.), Clásicos Castellanos 63, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. XXXIX (Introducción).

No hay en la *Vita Christi* villancico alguno puesto por fray Íñigo en boca de los pastores, pero de haberlo su línea iría en la misma de los de Encina, Gil Vicente y de los muchos que salpican los cancioneros del Renacimiento español que, lentamente, van evolucionando aunque manteniendo ese aire de frescura que caracteriza tanto a la letra como a la música. A ellos pertenecen villancicos como aquel del Cancionero de Gandía musicado por Bartolomé Cárceres que dice:

Toca Juan tu rabelejo
y tu Gil toca tu cuerno.
—¿Por qué, Bras?
Porque nació un zagalejo
que ha dado mate al infierno
de hoy más.³¹

También pertenecen a ellos al menos tres de los villancicos del pergamino de Orense, que si funcionaron como piezas independientes además pudieron hacerlo como paréntesis o interludios musicales de pequeñas representaciones dramáticas de argumento navideño, que encuentran en la primera parte de la *Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza un precedente directo. Datan, por su estilo, estos villancicos del Archivo de Orense antes de la generación de fray Ambrosio (1444?-1514) que de la de fray Íñigo (1424/5-1507). Por la notable calidad de su copia y su soporte en pergamino, debieron de circular en un ámbito cortesano, que no hay que descartar que fuese el de la propia corte de Castilla. Candidatos a formar parte de ese repertorio que se cantaba “en la sala”, no es probable que la letra sea obra de alguno de los dos frailes franciscanos que gozaron del favor de la reina Isabel, letra particularmente alejada del estilo de fray Ambrosio Montesino no obstante tan sensible hacia el tema de la Navidad —una de las constantes franciscanas— como lo fuera fray Íñigo.

³¹ CMG 46. Una edición suya en Bartolomé Cárceres: *Opera omnia*, Maricarmen Gómez (ed.), Música 43, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1995, n° X.

Apéndice

1.

5
Y de muy gran - de a - le - grí - a

10
los con - de - na - dos por E - va, re - de - mi - dos por Ma -
Los con - de - na - dos por E - va, re - de - mi - dos

15
- rí - a, re - de - mi - dos por Ma - rí - a.
por Ma - rí - a, re - de - mi - dos por Ma - rí - a,

20
Sin va - ro - nil a - ce -
Sin va - ro - nil a - ce -

25
30
- sión y des - pués vir - gen pa - rien - do sin nin - gu - na co - rrup - ción
- sión sin nin - gu - na co - rrup - ción

35
40
de Lu - ci - fer que te - ní - a,
de Lu - ci - fer que te - ní - a,

45

..... y de muy grande alegría <i>los condenados por Eva,</i> <i>redemidos por María.</i>	
..... sin varonil acesión y después virgen pariendo sin ninguna corrupción.	5
..... de Lucifer que tenía, <i>los condenados por Eva,</i> <i>redemidos por María.</i>	10
Sacro templo divinal, Virgen digna de loor, de tu vientre virginal hoy pariste al Salvador. Con tal fructo y tal nueva habed todos alegría <i>los condenados por Eva,</i> <i>redemidos por María.</i>	15 20
Buenas nuevas del Mexías a los condenados tristes, cesen ya las profezías pues que vos, Virgen, paristes. En tal noche bien se prueba que ternán grande alegría <i>los condenados por Eva,</i> <i>redemidos por María.</i>	 25

Variantes de la letra: v. 6 acesión (Contratenor I); v. 8 corrupción (Contratenor I); v. 10 del Lucifer (Contratenor II); v. 16 oy; v. 18 aved; v. 23 cessen; v. 25 prueba.

2.

Johan de Valera

5

1. Ve - re - mos en
4. Pues te - ne - mos

1. Y tu Pi - drue - lo, ve - re - mos en
4. Y ha - bed con - sue - lo, pues te - ne - mos

10

es - te - sue - lo ni - ño Dios res - plen - de - cien - te.
en el - sue - lo nues - tro Dios om - ni - po - ten - te.

es - te sue - lo ni - ño Dios res - plen - de - cien - te.
en el sue - lo nues - tro Dios om - ni - po - ten - te.

15

20

2. Es - te nos dio la vi - to - ria, hí - so - nos ya li - ber - ta - dos,
3. es - te nos a - brió la glo - ria, ya so - mos por él li - bra - dos.

2. Es - te nos dio la vi - to - ria, hí - so - nos ya li - ber - ta - dos,
3. es - te nos a - brió la glo - ria, ya so - mos por él li - bra - dos.

.....

 y tu Pidruelo,
 veremos en este suelo
 niño Dios resplandeciente. 5

Este nos dio la vitoria,
 hísonos ya libertados,
 este nos abrió la gloria,
 ya somos por él librados.
 10

 y habed consuelo,
 pues tenemos *en el suelo*
nuestro Dios omnipotente.

Este quiso acá nacer 15
 por cobrar nuestra dolencia,
 y nos quiso guareçer
 mostrando su omnipotencia.
 Ya nuestro afán
 más no consiente 20
 tener reçelo,
 que nacido es *en el suelo*
nuestro Dios omnipotente.

Variantes de la letra: v. 5 resplandeciente (Tenor); v. 7 libertados (Tiple); v. 12
 aved (Tenor).

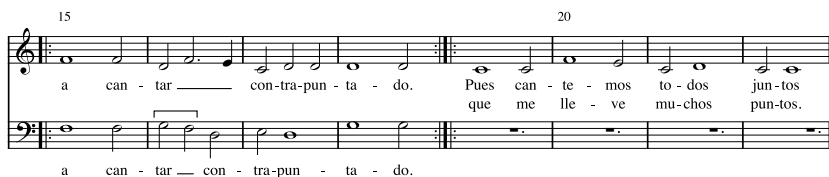
3.



An - tón - Gil, el re - be - la - do,
Y vos Juan con re - ve -



ve - nid con mu - cha he - men - cia
- ren - cia ve - nid con mu - cha he - men - cia



a can - tar con - tra - pun - ta - do. Pues can - te - mos to - dos jun - tos
que me lle - ve mu - chos pun - tos.
a can - tar con - tra - pun - ta - do.



Sol, sol, fa, pues Dios na - ció, le di - ga - mos
u - na bue - na can - tí - le - na Ut, sol, ut, pues Dios na - ció, le di - ga - mos
Pues o - ya - mos có - mo sue - na.



de buen gra - do, pues la Vir - gen lo pa - rió, can - te - mos con - tra - pun - ta - do.
de buen gra - do, pues la Vir - gen lo pa - rió, can - te - mos con - tra - pun - ta - do.

Antón Gil, el rebelado,
y vos Juan con reverencia
venid con mucha hemençia
a cantar contrapuntado.

– Pues cantemos todos juntos 5
una buena cantilena
que me lleve muchos puntos.
– Pues oyamos cómo suena.

| Sol, sol, fa, pues Dios nació,
| Ut, sol ut,
le digamos de buen grado, 10
pues la Virgen lo parió,
cantemos contrapuntado.

Enmiendas a la música: Contratenor II: c. 42 Sol (Máxima) = Sol-Sol (Breve-Semibreve).

Variantes de la letra: v. 2 reverençia (Contratenor II); v. 3 hemençia (Contratenor II); v. 4 y cantar (Contratenor II); v. 7 mi (?) (Alto); v. 8 oeamos (Contratenor II); v. 11 le parió (Contratenor II).

4.

Escobar

5

¿Qué ha, — qué hu? Que na-ci-do es ya Ihe-sú, el que al mun-do —

¿Qué ha, qué hu? Que na-ci-do es ya Ihe-sú, el que al mun-do

10

sal - va - rá. La más po-
sal - va - rá. En u - na po-bre ca - si - lla,

15

-bre — del po - bla - do, es na - ci-do el de-se - a - do sin do-lor
es na - ci-do el de - se - a - do sin do-lor

20 25 D. C.

y sin man-si - lla y su glo-ria nos da - rá.
y sin man - si - lla y su glo-ria nos — da - rá.

<p><i>¿Qué hu, qué ha? ¿Qué ha, qué hu?</i> – <i>Que nacido es ya Ihesú,</i> <i>el que al mundo salvará.</i></p>	
<p>En una pobre casilla, la más pobre del poblado, es nacido el deseado sin dolor y sin mansilla y su gloria nos dará. <i>¿Qué hu, qué ha? ¿Qué ha, qué hu?</i> – <i>Que nacido es ya Ihesú,</i> <i>el que al mundo salvará.</i></p>	5
<p>Lo que del es profetado el propio vino a cumplillo, a nacer y a morir; por matar nuestro pecado, nuestra muerte matará. <i>¿Qué hu, qué ha? ¿Qué ha, qué hu?</i> – <i>Que nacido es ya Ihesú,</i> <i>el que al mundo salvará.</i></p>	10
<p>Con su sancto Nacimiento delibró nuestra prisión, y después con su Pasión nos libraré del tormento: el propio lo cumplirá. <i>¿Qué hu, qué ha? ¿Qué ha, qué hu?</i> – <i>Que nacido es ya Ihesú,</i> <i>el que al mundo salvará.</i></p>	15
<p>Con su sancto Nacimiento delibró nuestra prisión, y después con su Pasión nos libraré del tormento: el propio lo cumplirá. <i>¿Qué hu, qué ha? ¿Qué ha, qué hu?</i> – <i>Que nacido es ya Ihesú,</i> <i>el que al mundo salvará.</i></p>	20
<p>Con su sancto Nacimiento delibró nuestra prisión, y después con su Pasión nos libraré del tormento: el propio lo cumplirá. <i>¿Qué hu, qué ha? ¿Qué ha, qué hu?</i> – <i>Que nacido es ya Ihesú,</i> <i>el que al mundo salvará.</i></p>	25

Variantes de la letra: v. 2 nacido (Tiple); v. 7 manzilla (Tiple, <s> enmendada por <z>).

Recibido: 01.12.2014
 Aceptado: 20.01.2015