

# **CANCIONERO**



# 1

## HACIA UN CANON DE TRANSMISIÓN DE LA POESÍA ANTIGUA EN LA IMPRENTA\*

La poesía medieval y renacentista se gesta en un cruce de dos eras, marcado por la aparición de la imprenta como vía para la difusión de los textos. Las semblanzas entre tal revolución en la transmisión del saber y la producida en la era digital nos puede dar una idea del cambio exponencial que supuso difundir una obra a través de este nuevo sistema, de gran alcance, por la multiplicidad de copias y por los precios claramente competitivos que esto permitía.

La complejidad del taller de imprenta, sin embargo, permitió el intervencionismo en los textos impresos hasta transformar los originales del autor, con variantes y variaciones de muy diferentes tipos, cuyo análisis y catalogación es el principal objetivo de este monográfico. Las diferentes manos que se encargan de la preparación del texto impreso dejan su huella en él, sin que sea fácil distinguir tal manipulación en muchas ocasiones. Esto lleva a una deturpación del texto que presenta la paradoja de tratarse de la versión más difundida y, por lo tanto, conocida de él. Desde el mismísimo autor, hasta los copistas, los editores, los traductores, los cajistas y los correctores intervienen en las obras para intentar modificar errores, que en unos casos no lo son y en otros son mal corregidos; para generar variantes redaccionales del autor mismo, pero relacionadas con la difusión impresa y que, en buena parte, responden a criterios comerciales más que literarios, propiamente dichos; para adaptar algunos pasajes a los gustos de los destinatarios previstos, en muchos casos suavizando una cierta heterodoxia religiosa; para generar una versión nueva que vehiculara intereses personales, de muy diversa índole, etc.

(\*) Este trabajo se enmarca en el proyecto *La variante en la imprenta: hacia un canon de transmisión del cancionero y del romancero medievales*, Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2011-25266).

Todos estos mecanismos se ven ilustrados en esta obra a partir del análisis de ejemplos muy variados de poesía impresa, a manera de datos de base que permitan el establecimiento de los datos de clase. Por esa razón, se ha atendido a un arco suficientemente amplio, que abarca la poesía de cancionero y de romancero, dado que la transmisión textual de ambas presenta peculiaridades que completan la perspectiva de estudio. Asimismo, se han contemplado las diferentes tradiciones hispánicas, entre las cuales, lógicamente, prima la poesía castellana, porque gozó de un gran éxito editorial y nos ofrece un mayor número de ejemplos y circunstancias. No sólo se tiene en cuenta la perspectiva geográfica, sino también la cronológica, de manera que se incorporan estudios que tratan desde los grandes poetas de la primera mitad del siglo xv, como Juan de Mena, el Marqués de Santillana, Pérez de Guzmán o Ausiàs March, que llegan consagrados a la imprenta, hasta las grandes recopilaciones hispánicas de principios del siglo xvi, pasando por autores cuya producción coincide en parte con la aparición de la imprenta y la difusión de su obra se relaciona directamente con ella, como es el caso de Ambrosio Montesino. En cuanto al romancero, se atiende a su relación con la oralidad y al carácter popular de las obras, así como a su transmisión en pliegos sueltos y en cancioneros de romances, teniendo en cuenta la implicación de ciertos impresores en el auge y el desarrollo de este fenómeno editorial.

En definitiva, este monográfico es esencial no sólo para la transmisión de la poesía de cancionero y romancero medieval y renacentista, que, por su idiosincrasia, justificaría el objeto de análisis por sí mismo, sino que se convierte en un verdadero referente para trabajos posteriores sobre la imprenta antigua en general y en cuanto a otros géneros literarios. Por esta razón quisiera expresar mi agradecimiento a investigadores de tanto prestigio académico como aquellos que han respondido a mi llamada para participar en este volumen, centrado en un tema común como es la variación de los textos poéticos en la imprenta antigua, esencial para su edición crítica, que, en última instancia, es el punto de partida para el análisis literario.

JOSEP LLUÍS MARTOS  
*Universitat d'Alacant*

## 2

# VARIANTES IMPRESAS DE AUTOR: LOS DOS ESTADIOS DEL CANCIONERO DE MONTESINO (TOLEDO, 89AM Y 08AM)\*

### 1. LOS DOS CANCIONEROS DE MONTESINO

El franciscano Ambrosio Montesino fue predicador, confesor real y posiblemente poeta favorito de la reina Isabel.<sup>1</sup> Hombre muy cercano a Cisneros, lo cierto es que puede verse su entera obra literaria como un intento de servir de altavoz y de divulgar la obra reformista del gran cardenal de España, con quien debió de coincidir en los años ochenta en el convento de San Juan de los Reyes de Toledo; allí residió nuestro poeta todavía antes de publicar sus *Coplas de diversas devociones* (ca. 1485), obra que no dudo en considerar la primera edición de su *Cancionero*. Montesino aparece en las cuentas del tesorero Gonzalo de Baeza como destinatario de varios pagos por sus servicios (la conocida traducción del Cartujano, entre otros, que inaugura la imprenta complutense de Polono) entre 1492 y 1503. A San Juan de los Reyes y a la ciudad de Toledo sigue vinculado el franciscano cuando publica su *Cancio-*

---

(\*) Este trabajo se enmarca dentro de los objetivos de dos grupos de trabajo de los que formo parte: el Grupo de investigación «Sociedad y literatura hispánicas entre la Edad Media y el Renacimiento» (ref. 941032 UCM-BSCH, 2006-2013) y el Proyecto de Investigación I+D «La literatura hispánica medieval en sus fuentes primarias: BETA (Bibliografía Española de Textos Antiguos)» (Ref. FFI2012-35522, 2009-2015), vinculado a Philobiblon. Está en deuda también con el proyecto Hismetca («Historia de la métrica medieval castellana», FFI2009-09300).

1. Para sus datos biográficos, véanse Rodríguez Puértolas 1987: 13-22, Álvarez Pellitero 1976: 22-26 y Parada y Luca de Tena 2002: 11-17, así como la ficha correspondiente de Alvar y Lucía 2009. Domínguez (2006) estudia la parodia del franciscano en Fray Bugeo Montesino, uno de los protagonistas de la anónima *Carajicomedia*. Uno de los poemas de 08AM lo dirige Montesino para confortar a la propia reina Isabel en el final de su enfermedad; véanse Bustos 2010a y 2010b.

nero de 1508; en efecto, en abril de 1504, y viviendo en San Juan, había estampado su firma en la escritura de fundación del convento de la Inmaculada Concepción de Cuenca, su ciudad natal, con la que también mantuvo estrechos lazos. En 1512 Cisneros le nombrará obispo de anillo (esto es, obispo auxiliar) como reconocimiento a su labor intelectual de apoyo al ideario cisneriano; en esta clave, en efecto, debe comprenderse el *Cancionero* de 1508, como digo. Parece que murió en Madrid, a comienzos de 1514, según los indicios más autorizados; está documentada la existencia de su monumento funerario en la iglesia del convento franciscano de Huete durante los siglos XVI y XVII, posiblemente en la capilla de la Quinta Angustia, panteón familiar de los Monte.<sup>2</sup>

El franciscanismo cisneriano, tan del gusto de los reyes, aparece ya en la xilografía de portada de su *Cancionero* de 1508; figura ahí el cordón franciscano, el sello del toledano y el capelo de cardenal (lo era desde el año anterior: es posible que esta sea la precisa razón que motiva la elección de esta xilografía al comienzo del posincunable); por lo demás, es clara también la referencia a las tradiciones hagiográficas de San Francisco de Asís (en el célebre suceso de la estigmatización, muy presente en la tradición franciscana) y de San Ildefonso de Toledo (en la imposición de la casulla al santo obispo por parte de la Virgen), como sabe cualquier visitante de la catedral primada.<sup>3</sup>

Con Montesino sucede algo muy poco frecuente entre nuestros poetas cuatrocentistas: el fenómeno de la doble edición de su propia obra poética (y en vida del autor), algo que aporta una novedosa posibilidad: la de la doble redacción de un poema, con la consiguiente aparición de un notable conjunto de variantes impresas que son responsabilidad, sobra decirlo, del propio autor. A pocos poetas, por no decir que a ninguno, les fue dada la oportunidad de pulir, reducir, ampliar y revisar el estilo de sus propias com-

2. El convento de San Francisco desapareció en 1835 con la desamortización, en tanto que su enterramiento y ciertos objetos religiosos vinculados al franciscano, que se habían trasladado a la cercana iglesia de San Nicolás el Real de Medina, desaparecieron igualmente con los saqueos de las iglesias de Huete en 1936.

3. Obviamente no es gratuita la elección de este motivo: Cisneros, nuevo San Ildefonso, ha sido revestido en 1507 de la condición cardenalicia por Julio II, al igual que al santo patrono le fue impuesta la casulla celestial por su defensa de la virginidad de María. El lema que rodea la xilografía procede del libro del Eclesiástico (Sir 15, 5). La portada del *Cancionero* de Montesino, con la imposición de la casulla a San Ildefonso aparece igualmente en otros dos posincunables del principal impresor toledano de Cisneros, el sucesor de Pedro Hagembach. Son el llamado *Libro de la vidente santa Ángela de Foligno*, de materia muy del gusto del cardenal de España y el *Repertorio de los tiempos* de Andrés de Li, ambos de 1510. Figura también, con tamaño mayor, al frente de las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández (Salamanca, Liondedei, 1514).

posiciones impresas en período incunable y posincunable: de ahí el interés de la labor del franciscano. La cercanía de Cisneros y de los Reyes, y el hecho de que se trate de poesía religiosa, le otorgó al predicador franciscano ese privilegiado acceso a la imprenta. Lo cierto es que el propio Montesino explica en los preliminares del *Cancionero* de 1508 que reunió sus treinta y cuatro poemas devotos por mandato del rey Fernando (Isabel había fallecido en 1504). El prólogo o *Significación epistolar* que inaugura 08AM, como proemio dirigido al rey, aparece firmado «en esta su muy real casa de sant Juan de los Reyes. A veinte y siete de mayo del año de nuestra reparación de mil y quinientos y ocho años» (f. 1<sup>v</sup>).<sup>4</sup> En esta epístola introductoria en prosa Montesino habla de la motivación del *Cancionero*:

Desta causa me ha muchas vezes vuestra excelencia mandado que ayuntasse en un breve compendio todos los tratados que de algunas materias y misterios de nuestra muy santa fe yo he rimado de *coplas de devoción en tiempos pasados*, y agora (...) he puesto por obra su muy real mandamiento haziendo empremir todo los que más pude a ver destas cosas por servir a Dios y a Vuestra muy alta Señoría (f. 1<sup>v</sup>, cursiva mía).

No era, por tanto, la primera ocasión en que Montesino recopilaba su obra con esta finalidad, servir a Dios y alimentar la espiritualidad de los poderosos: en efecto, «en tiempos passados», posiblemente cuando comenzaba su vinculación con la corte real en el monasterio en construcción de San Juan de los Reyes, publicó sus *Coplas sobre diversas devociones y misterios de nuestra sancta fe católica* (A).<sup>5</sup> La recopilación incunable, cuyo ejemplar único se encuentra en la British Library, contiene una primera versión de algunos poemas que luego Montesino reeditará en su *Cancionero* de 1508 (B). En concreto, salvo tres piezas, las composiciones de esa primera edición pasarán al *Cancionero* (esto es, once de las catorce de que se componía), que

---

4. Llamaré A al estadio inicial de los poemas de Montesino (las *Coplas de diversas devociones*, Toledo, Juan Vázquez, ca. 1485, 89AM), que citaré por la edición de Tormo (1949); hay facsímil de Thomas (1936). Llamaré B al estadio del *Cancionero* (Toledo, sucesor de Pedro Hagembach, 1508), que citaré por la edición de Rodríguez Puértolas (1987); hay facsímil (2002). He consultado también ejemplares conservados de ambas obras: de A hay un solo ejemplar, conservado en la British Library y de B conservamos otro en la Biblioteca Nacional (R-10945), por el que citaré en algunas ocasiones, cuando dé la indicación de folio y no de página.

5. Nótese la diferencia en el título: el marbete *Cancionero* no llegará hasta la edición de 1508, sin duda por influencia de la tradición cancioneril; significativamente, como se ve por mi cursiva, en el prólogo de 1508 cita textualmente la obra anterior: las expresiones «misterios» y «coplas de devoción» remiten al tenor literal de la primera edición de sus poemas.

añade otras veintitrés poesías devotas e inéditas.<sup>6</sup> La doble redacción de algunos textos constituye un fenómeno muy sugestivo que abarca buena parte del reinado de los Reyes Católicos (de 1485 a 1508). En A no aparece expreso el patrocinio de los reyes, pero el citado texto prologal sí nos habla de algo que mostrará de un modo mucho más acentuado la edición posincunable:

Estas Coplas que se siguen todas compuso el venerable señor padre fray Ambrosio Montesino de la orden del sanctísimo Señor seráfico sant Françisco dela observancia. A pedimiento mandado y Instança de diversos Señores magníficos y señoras deste reyno (f. 1<sup>v</sup>).<sup>7</sup>

Lo cierto es que la recopilación de un cancionero personal solo era posible gracias a mecenas que sufragaban la obra. En el caso de A sospecho que late el patrocinio del poderoso cardenal Mendoza (arzobispo de Toledo desde 1482), a quien se dedica nada menos que el texto final de B, cuando habían transcurrido trece años después de su muerte (1495). Si hacemos caso a las rúbricas de A, en particular a las de la tabla inicial, la mayor parte de las composiciones del poeta franciscano fueron escritas, en efecto, a instancias de «señores magníficos y señoras deste reyno». En otro trabajo (Bustos 2010a) mostré cómo por las rúbricas de Montesino desfila la flor y nata de la nobleza castellana de la época de los Reyes Católicos, como han sugerido Rodríguez Puértolas y los que se han acercado al *Cancionero*.<sup>8</sup> La comparación entre las rúbricas de A y B ofrece un interesante tipo de variante: la variante de dedicatario, de la que hablaré enseguida. He incidido (2010a: 104-

6. Dutton (1990-1991) sitúa hacia 1489 la publicación en las prensas de Juan Vázquez de las Coplas; Norton (1978) y otros lo adelantan a 1485.

7. Es claro que el fenómeno de la compilación y edición de cancioneros (con mayor motivo cancioneros personales) se relaciona íntimamente con el del mecenazgo nobiliario o eclesiástico, en particular en la época de los Reyes Católicos. Al respecto, véase Salvador Miguel 2008, Núñez 2008, Herrán 2008 y Bustos 2011, así como Gómez Moreno 1999. Buenos ejemplos de esta vinculación entre cancioneros de autor y mecenas poderosos son las compilaciones impresas de Encina, Montesino, Luzón y Urrea; al tiempo, es un fenómeno en el que la vida impresa constituye el punto de llegada de una actividad literaria previa vinculada a una corte señorial, eclesiástica o regia: ya sea la de los Duques de Alba en el caso de Encina, la de la Duquesa de Frías en el de Luzón o la más difusa del poderoso cardenal Cisneros en Toledo (que era en realidad la corte real), en el caso de Montesino. Véase, a propósito del cardenal franciscano, García Oro 2005.

8. En aquel trabajo (2010a: 120-126) incluí un anexo con las rúbricas y dedicatarios de A y B. Sobre la abundante presencia de mujeres nobles entre las destinatarias de la audiencia devota del franciscano véase García-Bermejo 2004 y Bustos 2010a. Debe verse también Alín 2005 y Ros-Fábricas 2008 para la comparación entre ambas compilaciones y el ingrediente musical, respectivamente.



108) en que el entorno del predicador incluía, como parte de su audiencia, a algunas de las más importantes damas nobles de su tiempo, además de los propios Reyes, los dos grandes cardenales castellanos (Mendoza y Cisneros), así como ciertas comunidades religiosas toledanas o sus propios hermanos en religión; constituían la audiencia devota del predicador franciscano y, al tiempo, los destinatarios de sus piezas líricas.

Si el prólogo de B, dirigido al rey, estaba fechado a 27 de mayo de 1508, el sugestivo colofón trae una data distinta, algo posterior, como es lógico pues corresponde a la finalización de los trabajos de impresión:

Aquí acaba el cancionero de todas las coplas del reverendo padre fray Ambrosio Montesino de la orden del señor sant Francisco, las cuales el mesmo reformó y corrigió; estando presente a esta impresión que fue fecha en la imperial ciudad de Toledo, a 16 del mes de Junio, del año de nuestra reparación de mil y quinientos y ocho años. Laudetur Christus. Amen (f. 73<sup>v</sup>).

Sobra insistir en el interesantísimo inciso «las cuales el mesmo reformó y corrigió; estando presente a esta impresión»; nos habla a las claras del interés personal que nuestro poeta se tomó en los trabajos de corrección y edición. De hecho, la perfección formal e impresa de B es mucho más acabada que la de A. Me interesa subrayar lo que se deduce de una expresión tan precisa: los cajistas y componedores del sucesor de Pedro Hagembach (autores del colofón) insisten, quizá a instancias de Montesino, en su condición de reformador, corrector y revisor cercano de sus propios versos.<sup>9</sup>

## 2. DE LAS *COPLAS* (A) AL *CANCIONERO* (B)

Thomas, editor del facsímil de las *Coplas* en 1936, ya hizo algunas observaciones sobre la comparación entre los poemas de A que pasan a B; las recogió Tormo en su edición del incunable (1949). Álvarez Pellitero (1976) añadió algunas notas, sobre todo de tipo lingüístico. La edición de Rodríguez Puértolas (1987) quiere ser crítica y ofrece muchos datos de interés, pero desconoce la perspectiva cancioneril y los resultados de Dutton; por otra parte adolece de una anotación confusa y sin índices, que poco sirve para el propósito de la comparación formal. Más recientemente, Alín (2005) ha estudiado específicamente las variantes que se advierten en el paso de A a

---

9. José María Alín (2005) incide en la «voluntad de estilo» de B y comenta con esa perspectiva este texto del epílogo. Es el único investigador que ha comparado con cierto detalle ambos cancioneros, aunque desde la óptica (sumamente interesante) de los cantares y poemas populares que menudean en B, pero están casi ausentes de A.

B en lo tocante a la presencia de cantares y estribillos populares, asunto en el que el *Cancionero* de 1508 de Montesino resulta del mayor interés. Creo que sus observaciones pueden combinarse con las mías: en A tan sólo figura un poema que se canta al son de un cantar popular (las *Coplas del Infante y el pecado*, de las que se dice: «cántanse al son de La zorrilla con el gato»)<sup>10</sup>. Alín subraya que «con la publicación, casi un cuarto de siglo después del *Cancionero*, la actitud de Fray Ambrosio ante la poesía tradicional varía notablemente» (2008: 116): añade nuevos poemas con indicación del son al que deben cantarse (es decir, informando de la música popular que brinda la melodía apropiada para los versos); además en el paso de A a B algunos textos aparecen con la sonada popular que les correspondió en A (si hacemos caso de las rúbricas), pero que por algún motivo no se facilitaba en aquella primera compilación. Son fenómenos sugestivos, que ofrecen un testimonio muy claro (y es una primera conclusión) del aprecio creciente por lo popular en la corte de los Reyes Católicos (algo visible, por otra parte en el *Cancionero musical de Palacio*, en la obra de Encina o Gato, en el fenómeno del romancero trovadoresco, etc.).

La tipología de las variantes que ofrece el *Cancionero* respecto de los poemas de A es muy rica: hay corrección de erratas, revisiones métricas y estilísticas, añadido y supresión de estrofas enteras, casos de autocensura estilística, variantes en las rúbricas externas e internas, etc. Intentaré poner ejemplos variados para tratar de llegar a algunas conclusiones sobre el tipo de variación textual al que recurre el franciscano y sobre la evolución de su estilo. Obviamente, nuestro punto de partida deben ser los textos supervivientes, es decir aquellos que pasaron de A a B con un lapso de más de veinte años de distancia: de ahí que no me interesen ahora los veinticuatro *unica* de B sino los once poemas de A que sobreviven en el posincunable. De entrada, si nos atenemos a la intervención de Montesino en lo tocante a la extensión de sus textos, una primera clasificación que resulta operativa es la siguiente:

a. Textos reducidos (4): aquellos textos que el franciscano poda en su extensión: las *Coplas de San Juan Evangelista* (pasan de 66 a 63 estrofas) y las de los *Reyes de Oriente* (poda mucho más notable, de 50 a 19 estrofas), por un lado; y dos romances, por otro, que son muy recortados: el del *Nacimiento del Salvador* (de 178 a 106 versos) y el de la *Magdalena* (de 296 a 146 versos).

10. Sobre este texto, debe verse Boreland 1979.

b. Textos ampliados (2): tan solo en dos poemas de A añade Montesino nuevas estrofas veinte años después. Son las célebres *Coplas de la Columna* (de 50 a 62 estrofas) y las de la *Reina del cielo* (de 11 a 17 mudanzas).

c. Textos que mantienen la misma extensión (4 composiciones en coplas y un romance): en este caso el poeta mantiene idéntico número de estrofas y preserva básicamente la estructura y el diseño de los poemas (aunque siempre hay ajustes y retoques de estilo). El *romance del costado de Nuestro Señor* apenas trae dos versos más en B. Cuatro grandes poemas en coplas se mantienen sin cambios en su extensión: las *Coplas del Infante y el Pecado* (96), las de *la Natividad de Nuestra Señora* (25), las coplas marianas de «Aquella estrella del Norte» (16) y las de *El Rey de la gloria* (19).

Hasta aquí una primera distinción en lo relativo a los once poemas supervivientes en B. Pero tres textos del cancionero incunable se han quedado en el camino. La *Significación* prologal de 1508 advertía de que la compilación posincunable es una suerte de obra poética religiosa y completa de lo escrito por él mismo: el poeta dice al rey que «he puesto por obra su muy real mandamiento haziendo empremir *todo lo que más pude* a ver destas cosas». Sin embargo, y aunque lo tuvo fácil para insertar esos tres poemas, no los juzgó apropiados para su *Cancionero* de 1508: se trata de los textos que solo aparecen en A: (89AM-8: «El cobro del bien perdido», 89AM-10: «A la reina gloriosa» y 89AM-14: «Mira como vela», a San Francisco). La pregunta inmediata obviamente es por qué procedió así.

El texto dedicado a San Francisco es el poema que cierra A ocupando el f. 35 completo. Se trata de un villancico de 13 coplas de ocho versos hexasílabos con un estribillo que dice «Mira cómo vela, / ¡oh, fraile menor! / San Francisco, escuela / de ti, pecador» (Tormo 1949: 177). Se trata del único texto dedicado en A al fundador de su orden, San Francisco de Asís. Además, es obra de claro consumo oracional interno pues esa segunda persona se refiere a sus propios hermanos en religión. Quizá la posición final algo tuvo que ver con que fuera apartado en B. Aunque sospecho que Montesino no contó con la pieza porque el ciclo a San Francisco fue muy mejorado en el posincunable, con extensos poemas en coplas, romances y villancicos que ampliaban mucho ese solitario poema final. En un entorno ideológico que exaltaba la herencia franciscana resultaba insignificante ese breve texto y por eso no mereció lugar en la compilación de 1508.

La eliminación de los otros dos poemas no puede ser ajena al expresivo hecho de que ambos compartan tema. Los dos son navideños, pero en ambos casos se subraya (diría que en exceso) el tema del parto de la Virgen. La primera de las siete estrofas zejelescas de «El cobro del bien perdido» dice lo

siguiente: «¡Oh, qué buen parto de dama, / sin dolores y sin cama, / y de hijo que se llama / el Redentor prometido!» (143). Se insiste en el embarazo, el parto, la maternidad de María. Lo mismo sucede en el otro texto, mucho más extenso, que desarrolla en cuarenta coplas de cuño contemplativo el mismo motivo. Sospecho que a Montesino no le pareció apropiado el naturalismo descriptivo de este asunto para su *Cancionero*: la insistencia en la leche que la Virgen da al niño (y, en general, en el embarazo de la madre de Dios) es un tema navideño muy presente en A que Montesino restringe intencionadamente en el *Cancionero* de 1508.<sup>11</sup>

En este sentido, es interesante comparar este par de textos eliminados con otros poemas navideños que sí pasan a B, pero lo hacen con una corrección de estilo muy significativa.<sup>12</sup> Pueden compararse estos dos pasajes tomados de las coplas dialogadas del Infante y el Pecado:<sup>13</sup>

<p>A (vv. 122-128)  <i>El Pecado</i>            Si eres tan viejo y sabio,            la teta ¿por qué se mama?            Cata que se hace agravio            a esta excelente dama.            Nunca vi parto sin cama            como el suyo, ni tan callado.            Mal han barajado</p>	<p>B (vv. 122-128)  <i>El Pecado</i>            Si eres tan viejo y sabio,            la <i>leche</i> ¿por qué se mama?  <i>Mira</i> que se hace agravio            a esta excelente dama;            Nunca vi parto sin cama,            como el suyo, y tan callado.            Mal han barajado</p>
<p>A (vv. 654-660)            Ya las toma, ya las dexa            las tetas con gestos bellos,            ya se ase a la madeja            que su Madre ha de cabellos;            gorgea y estira dellos            como ruiseñor en prado.            Mal han barajado</p>	<p>B (vv. 654-660)            Ya <i>los</i> toma, ya los dexa            los <i>pechos</i> con gestos bellos;            ya se ase a la madexa            que su madre ha de cabellos...</p>

11. No está del todo ausente en B: hay un poema, con un estribillo popularizante que habla del parto de la Virgen: «No la devemos dormir / la noche santa / no la devemos dormir». Pero lo hace con una contención expresiva y una elección de léxico más moderada y popularizante.

12. No pasó desapercibida a Alín: habla de «causas que me son desconocidas» para los tres textos que no pasan a B (2008: 111).

13. Para los textos encarados sigo a Tormo (A) y a Rodríguez Puértolas (B); cito tan sólo las páginas respectivas.

A Montesino el término «tetas» parece hacérsele demasiado explícito y aprovecha su revisión en B para refinarlo con algún que otro ajuste adicional. Parece una variante de estilo motivada por una cierta autocensura. Pero es una constante en el paso de A a B. En el siguiente poema, el dedicado a los Reyes de Oriente, se dice que la Virgen da al niño de mamar: en concreto, «Con sus tetras junta / al su dulce Infante»; en B, leemos «A sus *pechos* junta / su *gracioso* Infante», con tres variantes de estilo, que parecen algo más que mera preferencia léxica. El tema sigue apareciendo en otros textos de inspiración navideña; es muy sugestivo, por ejemplo, en el *romance del Nacimiento*, compuesto a petición de Doña Juana de Herrera, priora de Santo Domingo el Real. Es interesante estudiar la revisión del romance hecha por Montesino, porque aquí sí que hay cambios muy notables. Se narra el encuentro de los pastores con la Virgen y el niño:

<p>A (vv. 155-168)  mas de Verbo tan hermoso,  se espantaban los pastores.  Hallan a la Virgen reina,  con ilustres arboles,  con tetras del cielo llenas,  con rayos rutiladores,  con cabellos ventilantes,  estrella de los candores,  con gozos de gloria nueva,  con ojos contempladores,  dando las tetras al niño  más sabio que los doctores</p>	<p>B (vv. 91-96)  Adoraron luego al niño  con reverendos honores,  espantados de su madre,  más sabia que los doctores,  que daba leche al infante  con ojos contempladores.</p>
--	--

Una vez más se evita esas expresivas «tetas del cielo llenas»; lo que juzgó adecuado para una comunidad de monjas en los ochenta, ya no lo ve tan idóneo veinte años después. Pero no solo esto: los «ilustres arboles», «rayos rutiladores» y «cabellos ventilantes» los juzgó claramente desacertados (y ciertamente así lo parecen); en la operación de poda de este romance, Montesino se quedó únicamente con los «ojos contempladores» (v. 96 en B), que centran la mirada del lector en esa otra vista contemplativa, la de la Virgen, cargada de contenido oracional y devoto (en B el sabio, más que los doctores, no es el niño sino su madre). No se nos debe escapar la intención estilística que late en las citadas correcciones: Montesino sabía moderar su verbo (esas hipérbolas retóricas) y ajustarlo a su audiencia, aunque no siem-

pre es claro delimitar los rasgos de esa supuesta autocensura estilística. Pero creo que es un término acertado para describir una muy frecuente variante de autor en Montesino. A esto habría que añadir una conclusión que me parece pertinente, aunque es algo que se debe tomar con cautela: parece que el estilo de Montesino evoluciona hacia una mayor sencillez expresiva y no al revés (como ha dicho la crítica), quizá por influencia de la tradición popular, que tiene una gran huella en los estribillos y que gustaba mucho en la corte.

### 3. VARIANTES DE AUTOR EN LAS COPLAS: CORRECCIONES, REVISIONES, AUTOCENSURAS

Un buen número de variantes no son más que revisiones de erratas y de cacofonías, así como correcciones métricas. Podemos verlo en las *Coplas de la columna*, poema que ocupa la prestigiosa posición inicial del incunable, pero el tercer lugar en B. Por cierto que en A se dedica a la condesa de la Coruña solo en la Tabla, no en el resto del poema (en B la rubricación y varias estrofas resuelven esa escasez de referencias internas: ahí sí aparece explícitamente la condesa como destinataria). Tomemos, por ejemplo un fragmento de una copla:

<p>A (vv. 371-375)          Oh, templo de deïdad,          que tal pudo ser mi ofensa,          que en mal de tal crüeldad,          a que tomes pïedad          tu justicia no dispensa</p>	<p>B (vv. 381-385)          ¡Oh templo de <i>majestad</i>          que tal pudo ser mi ofensa          que en <i>tan grande</i> crüeldad,          a que tomes pïedad,          tu justicia no dispensa!</p>
--	--

En las correcciones de B late una revisión prosódica clara: la necesidad de moderar la dialefa y, al tiempo, la de evitar una cacofonía desafortunada de la sílaba «de» («de deïdad»), que resulta tosca. Para el tercer verso, sospechamos la voluntad del franciscano de corregir la rima interna desafortunada («en má de tál»): lo evita con la variante «en tan grande crüeldad». Este tipo de corrección métrica la lleva a cabo Montesino en muchos poemas del *Cancionero* posincunable; pero cambia también adjetivos, propone sinónimos, realiza leves retoques léxicos, etc. Muchas de las coplas de las *Coplas de la Columna*, con su pie quebrado final, servirían de ejemplo. Propongo una sola que describe, al modo contemplativo y devoto, los cabellos de Cristo sufriente:

<p>A (vv. 281-289)          Los cabellos se le pegan          en los hombros y en los pechos,          los cuales, adonde llegan,          de sangre todo lo riegan,          diluvio de sangre hechos.          Dellos están empastados,          dellos en sangre esparcidos,          dellos vueltos y erizados,          dellos o los más mesados          y perdidos.</p>	<p>B (vv. 271-279)          Los cabellos se le pegan          en los hombros y en los pechos,          los cuales, adonde llegan          de sangre todo lo riegan,  <i>gran diluvio della</i> hechos:          déllos están <i>muy pegados</i>,          déllos en sangre <i>teñidos</i>,          déllos vueltos y erizados,          déllos, o los más, mesados          y perdidos</p>
--	--

Si atendemos a las preferencias de B encontramos leves variantes estilísticas que buscan simplificar la descripción con mejores resultados expresivos: «en sangre teñidos» es más sencillo y hace más sentido que «en sangre esparcidos» pues subraya la nota colorista. La anáfora «dellos... dellos» con participio final es un acierto estilístico y se conserva, pero es introducida en B por un quinto verso retocado («gran diluvio della hechos»), que evita la repetición del término «sangre». De este modo podríamos comentar multitud de variantes y correcciones del franciscano. Son verdaderas *emendationes* de sus propios versos. Recordemos que este texto pertenece al grupo de los ampliados: si en A se cierra con la patética búsqueda de las vestiduras que realiza Cristo tras el castigo de la flagelación, en B se añaden nada menos que 14 estrofas (140 versos) devotas que mueven a contemplar los cordeles con los que se ató a Cristo y a pedir compasión y plegarias a los lectores. Intuimos en este tipo de ampliaciones (y en un buen número de los nuevos poemas del *Cancionero* posincunable) la voluntad de divulgar la *devotio* pasional y franciscana, un empeño que, como he dicho, interesó a Montesino tanto como a los Reyes y a Cisneros.

Por otra parte, las *Coplas de la Columna* pueden servirnos para dejar constancia de otro tipo de variante no estrictamente textual: los ajustes en las rúbricas. Así, en las 50 coplas de A encontramos tan solo cinco rúbricas internas que organizan y presentan el poema: *Introducción a una señora* (antes de la estrofa inicial), *Invocación* (5), *Comienza* (6), *Dice el autor* (46) y *Fin* (50). En cambio, las 62 estrofas de la versión nueva ofrecen una abundante rubricación interna que está al servicio de la mejor disposición del poema (pero que tiene también una dimensión exhortativa y performativa mucho más patente, como es frecuente en los textos contemplativos): contabilizo hasta 20 rúbricas internas, que organizan el texto y van más allá del clási-

co *Prosigue* o *Contempla*; se nos dice *Materia de compasión* (10), *Dice el auctor por vía de oración* (36), *Contemplación de los cordeles* (54), *Vuelve la contemplación a Cristo* (58), *Suplicación por la señora condesa* (61) y, por último, una expresiva rúbrica final (62): *Fin, de otra arte de metro, y oración del autor*. La oración final, en efecto, cambia el esquema de rimas y convierte el quebrado final en octosílabo: otro tipo de estrofa, ciertamente, como nos avisa un Montesino mucho más dueño de su oficio poético que veinte años antes.

En este punto quizá resulte interesante decir algo sobre los ajustes y cambios en los destinatarios y (sobre todo) destinatarias de las composiciones. Se deducen fácilmente de la comparación de rúbricas entre A y B. Aquí se ve también el trabajo autoeditor de Montesino. Por ejemplo, la tabla inicial de A nos informa de dos textos dirigidos a un poderoso noble toledano, don Alonso Téllez Pacheco, señor de Montalbán y hermano del Marqués de Villena: por un lado, le dirige *las Coplas en gloria de Nuestra Señora*, un bello texto en hexasílabos; sin embargo, ese mismo poema, con ocho estrofas adicionales, figura en B con una dedicataria diferente: *por mandado de la reina de Portugal*, posiblemente la primogénita de los Reyes Católicos, Isabel, reina consorte de Portugal entre 1495 y 1498. Montesino debió de recibir el encargo y procedió a partir de un poema anterior; con toda probabilidad el cambio de destinataria es lo que explique la ampliación de once a diecinueve coplas que este texto experimenta en el paso de A a B: una nueva destinataria requería una nueva intervención para elaborar un nuevo poema. Pero había un segundo poema en A dirigido al señor de Montalbán, las coplas «Aquella estrella del norte / tan sobida». Pues bien, en la edición de 1508 Montesino hace una hábil operación de puesta al día: dirige ese mismo texto a Doña Marina de Guevara, que era su viuda (él había muerto en 1501): es un nuevo ejemplo de actualización histórica y quizá un modo de corresponder a los favores recibidos de parte de un cierto linaje nobiliario.<sup>14</sup>

Otro ejemplo: la Duquesa de Alba, María Enriquez, al igual que la Duquesa de Alburquerque, aparecen en las *Coplas* pero no en el *Cancionero*; el texto que se dedicaba a esta segunda en A (las *Coplas de la hora en que nuestro redentor espiro en la cruz*) va dirigido ahora a Álvaro de Zúñiga, prior de la orden militar de San Juan de Jerusalén. Don Beltrán de la Cueva, Duque de Alburquerque, casó tres veces; la Duquesa de Alburquerque debe de ser Mencía Enríquez de Toledo, segunda esposa (se casaron en 1476) o

14. El cambio de destinatario es una pequeña mentira piadosa, nunca mejor dicho, al servicio de la mejor organización de su *Cancionero* posincunable.



más probablemente la tercera, María de Velasco, a la que se unió en 1482: el cambio parece tener un sentido de actualización histórica, aunque cabría una interpretación política: la figura de la Duquesa podía resultar incómoda para la corte de los Reyes Católicos por viejas razones de legitimidad dinástica; en cambio Álvaro de Zúñiga era una figura plenamente actual, muy próximo a la corte de los Reyes Católicos, hasta su muerte en 1511.

El *Cancionero* de 1508 se cierra con la xilografía del escudo de los Reyes Católicos envuelto por el águila de San Juan (f. 74<sup>r</sup>). No extraña en absoluto pues los reyes, como hemos visto, aparecen por doquier: uno de los temas devocionales favoritos de la reina era precisamente el del apóstol evangelista y a instancias de ella, según dice la rúbrica, publica en B el franciscano *Una obra muy nueva de San Juan Evangelista*: son 730 versos distribuidos en 73 coplas regulares octosilábicas de diez versos. Lo cierto es que también B trae un romance (dirigido esta vez a la abadesa de Santo Domingo el Real) en el que se vuelcan versos y conceptos muy similares.<sup>15</sup> En cualquier caso, el punto de partida del tema de San Juan Evangelista, tan querido para la reina, está en el primitivo cancionero donde encontramos también a Isabel como dedicataria de un texto, el segundo, que lleva por rúbrica *In honore Sancti Joahnnis Evangelista*. El estribillo de este texto condiciona toda el esquema de rimas de la pieza: «Al sol vences con tu vista / radiante / soberano evangelista / tan volante». Sin duda, aquello de «más volante» no funcionó bien, pues como explicó Alín (2005: 113), obligaba a rimar en participio presente todas las coplas, lo que convierte el poema en un alarde de cultismos latinizantes, a cual más extraño («estante», «notante», «prestante», «postilante», etc.). Por eso, la versión de este poema en B, no solo aligera las coplas sino que evita ese recurso modificando sistemáticamente los tres versos finales de cada estrofa (y no la parte inicial):

---

15. El *Romance de San Juan Evangelista* («Celebrando el rey la cena / del cordero figurado / sobre el corazón de Cristo / San Juan está reclinado» 56 versos), aparece compuesto, en concreto, *Por instancia y ruego de la muy noble Señora Doña Leonor de Ribera, abadesa de Santo Domingo de la Orden de cistel de Toledo*, es decir, una sucesora de la Juana de Herrera, priora del mismo convento, que le comisiona varios textos en A; este «relevo» prueba un tipo de escritura poética por encargo que se dilató en el tiempo. De San Juan se dice en este poema «Eres guarda y tesoro / de la fe, que es grande estado, / y diótelo el rey del cielo / cuando fue sacrificado». Con sentido corrige «tesoro» por «tesorero» Puértolas («tesoro hace mala rima y mal sentido», dice en p. 210); pero tengo dudas de que debamos proponer esta última variante: la diéresis, muy abundante en Montesino, justifica la rima, y la sinonimia («guarda» y «tesorero») puede verse como un oxímoron para describir el papel del evangelista.

<p>A (vv. 507-514) <i>Suplicación a San Juan por la Reina nuestra Señora</i></p> <p>Pues yo, tu siervo, te pido que a su alteza que te sirve y ha servido con firmeza, que des vida y fortaleza, dominante a Granada, evangelista más volante</p>	<p>B (vv. 485-492) <i>Suplicación por la reina a San Juan</i></p> <p>Pues yo, tu siervo te pido que a su alteza, que te sirve y ha servido con firmeza, que des vida y fortaleza <i>extremada,</i> <i>porque gane con destreza</i> <i>a Granada</i></p>
---	---

Sorprende que no se modifique la referencia a Granada en la versión de 1508: en ambos cancioneros se reza para que la reina tome Granada, lo que sugiere que la redacción del texto, como dice Puértolas, debe ser anterior a 1492. Pero algo sorprende: la referencia a Granada del poema de 1508 figura precisamente en el seno del verso 492, un guarismo bastante expresivo. ¿Cómo interpretar esto? Parece una alusión a la gran hazaña de los Reyes, pero sin llegar a modificar el punto de vista temporal del poema (se pide que San Juan interceda en la conquista), anclado en los años ochenta del cuatrocientos. Posiblemente se trata de un guiño del franciscano, que consideró pertinente fosilizar su texto como hijo de su tiempo, el de la campaña de conquista de Granada; y sin embargo, bien que modifica sus poemas con fines artísticos en otras correcciones y revisiones: encontramos cambios en la estructura estrófica, nuevas rimas y rúbricas internas, correcciones y variantes estilísticas habituales, etc.

En cuanto a las coplas dedicadas *A los Reyes de Oriente*, que aparecen en ambos cancioneros, apenas creo que pueda hablarse de variantes: el extenso poema de A (50 coplas), que desarrolla los conceptos teológicos propios de la fiesta de la epifanía e incluye un diálogo catequético entre los Reyes Magos y la Virgen, es podado por completo (solo tiene 19 estrofas en B). Lo interesante es que de esas diecinueve coplas de que consta quince son casi enteramente nuevas (en ocasiones conserva un solo verso de la redacción primera); esto prueba algo que ya hemos visto: al cambiar el destinatario (la Duquesa de Alba en A y el provincial franciscano Fray Juan de Tolosa en B), Montesino se siente en la necesidad de cambiar por completo los textos, aun manteniendo el tema principal y algunos versos de la primera parte.