
EL CANCIONERO MUSICAL DE ASTUDILLO

1 NOTA SOBRE LA EDICIÓN, CON SIMPLES OBSERVACIONES SOBRE LA LENGUA.

En la edición del *CMA* hemos tenido en cuenta todas las indicaciones que preceden sobre la factura material. No obstante, y puesto que se facilita también un facsímil del manuscrito, la edición del texto es acorde con unas normas que consideramos lo hacen, desde la perspectiva lingüística y desde la perspectiva métrica, legible y entendible. Si cualquier edición es una reconstrucción con un índice mayor o menor de falsedad objetiva¹, no menos va a ser así cuando tratamos de textos cuya función principal no es sólo la de ser leídos, sino sobre todo la de ser cantados y aun ‘representados’ de manera reiterada en determinados tiempos, aquí litúrgicos, y, por lo tanto, su escritura haya podido ser meramente vicaria de esa función. La peculiar *mise en texte*, –y ‘en verso’ y ‘en música’, habría que decir–, de nuestro cancionero no sólo lo individualiza en el panorama de los del siglo XV y, como hemos dicho, lo acerca a otras tipologías de manuscritos, sino que también dificulta cualquier edición que se pretenda acorde con unas normas establecidas sobre la base de *reconocimientos* lingüísticos o métricos.

Esta circunstancia está tras de las consideraciones que preceden sobre el manuscrito, y va a estar también tras de la edición, que no se puede hurtar, sin embargo, a una serie de convenciones, desde la presentación gráfica a la métrica.

Varias de las correcciones antiguas, sobre todo en forma de adición, muestran acaso no tanto el descuido de la copia cuanto lo accesorio en estos textos musicales de una regularidad métrica. Hemos atendido con prudencia a ésta, respetando y señalando las situaciones de hipometría o hipermetría, irregularidades muy *regulares* por otro lado en determinados terrenos poéticos del siglo XV en los que la norma del

¹ Parto de lo ya expuesto con más detalle en Cátedra 2001, 26-28.

arte no es imperativa. Por ello damos de lado a la tentación de la regularización, si no es en casos de total seguridad o que nos han parecido claramente erróneos. Para los aspectos relacionados con las opciones métricas, sin embargo, remito a lo que expongo en los comentarios a cada una de las canciones que se contienen en el capítulo siguiente.

Por lo que a la presentación gráfica se refiere, apenas he intervenido: se regulariza el uso de *v/u* e *i/j* en posición consonántica y vocálica; separo las palabras aglomeradas (*ala, dela*, etc.) y agrupo otras que tradicionalmente se escribían separadas (adverbios en *-mente*, u otros como *tan bien*). En estos y en los demás casos que se da, he respetado la alternancia gráfica de la *n/m* antes *b* o *p*, sin ninguna regularización. La conjunción copulativa aparece como *y* frecuentemente a partir de la composición III, en I-II se halla exclusivamente el signo tironiano; en los demás casos, hay alternancia. Varias son las formas de signo tironiano: la más común, τ ; un tipo más simplificado del mismo (V, 9); y otras como, por ejemplo, el punto rodeado por un bucle –III, 33; parecido al que se encuentra, por ejemplo, en manuscritos realizados en letra de origen aragonés, como la que escribe el manuscrito de los oficios de Santo Tomás ya analizado—, o un trazo como un τ pequeño (III, 133), ambos propios de la mano segunda.

Por lo que se refiere a las abreviaturas, más arriba, al examinar su tipología, ha quedado constancia de la variedad y también de la solución adoptada; quede señalado, no obstante, que la lineta o trazo que indica elisión de nasal ante *p* o *b* (por ejemplo, *îperial*), se transcribe siempre por *n* (*inperial*), sin más indicación en el texto, porque es la tendencia generalizada a lo largo de todo él cuando no se halla abreviada la nasal.

No he dado cuenta de determinados rasgos gráficos inherentes a palabras o consonantes que en el siglo XV han perdido su condición de abreviaturas reales (*coñno* o *ch*), entre otros criterios obvios y, a veces, acostumbrados entre especialistas, como la adopción de la ortografía académica por lo que se refiere a puntuación, uso de mayúsculas y acentuación. Esta opción arriesgada, a la vista de lo que se ha señalado más arriba acerca de la puntuación del texto, no me preocupa demasiado como, cuando en este caso, se ofrece un facsímile de acompañamiento a la edición del texto.

Quisiera, en fin, señalar algo que debe tenerse siempre en cuenta cuando nos las habemos con este tipo de poesía lírica. Edito el texto tal como nos lo conserva el manuscrito. Esta afirmación en principio perogrullesca no lo es tanto cuando invocamos la práctica real de estas canciones. Vamos, por ejemplo, a señalar en nota determinados ‘errores’ o irregularidades métricas, como hipometrías o hipermetrías, y licencias, como el hiato; o vamos a visualizar en el cuerpo del texto por medio de signos de puntuación otras licencias, como la diéresis. Sin embargo, como en los demás casos de este *Cancionerillo* y aún en otras muestras líricas de los siglos XIV y XV, el corsé y la práctica musical hace inútil sobrecargar explicaciones de técnica poética para estas licencias, innecesarias y, por tanto, inconscientes cuando hablamos de textos en los que la regularidad la dicta el fraseo musical, único modo de ‘representación’ de todas las piezas de este cancionero, cuyas exigencias métricas no

son, precisamente, las de las sílabas contadas. Lo mismo cabría decir para todo tipo de *emendatio ope ingenii* que, persiguiendo una regularidad, proponga la sustitución léxica. El filólogo, obsesionado con el texto, no suele contar con la poca importancia que, en muchas ocasiones, tenía la corrección métrica o textual –según nuestros principios o los que derivamos de una poética sabia, como la cortesana de todas las contradas– en el tipo de canciones que conserva el *CMA*. Esto, naturalmente, no quiere decir que, como veremos al paso de éstas, y desde la *mise en texte* hasta la práctica musical, no haya unas convenciones y unas normas relativamente sistemáticas.

Si los aspectos métricos están condicionados por esa práctica musical, no menos aquellos que se refieren a la estructura estrófica de la composición. Así, por ejemplo, se podría haber repuesto el estribillo –que en ocasiones podría incluso cantarse dos veces– en los lugares en los que, después del verso de vuelta, solía cantarse. He preferido mantener la norma del manuscrito, que, por otro lado, no es muy distinta de otros cancioneros musicales del siglo XV y XVI, que privilegian una economía del escrito justificada por el conocimiento de la técnica del canto por quienes copian o usufructúan el códice, o del impreso cuando se trata de textos impresos de los siglos XV y XVI, como los que tendremos en cuenta en los capítulos siguientes.

* * *

El estudio lingüístico del texto mereciera más sabiduría y detenimiento, por más que el interés actual sea sólo el de contextualizar la edición. Interesa, sin embargo, la constatación de algunas particularidades directamente relacionadas con el peculiar estatuto de estas canciones, al objeto de señalar tanto su condición en ocasiones conservadora o arcaizante, siempre en directa relación con el almacén lingüístico litúrgico, del que veremos dependen y del que se descolgarán con el tiempo determinado léxico y numerosos estilemas, que pasarán a la lírica religiosa de los siglos XV y XVI. O, en fin, pareciera pertinente llamar la atención sobre aspectos concretos, vinculados con el espacio ceremonial y espectacular en el que se han utilizado estas piezas, que se hallan enclavadas en esta tradición cerrada de la poesía navideña, como, por ejemplo, la que es dable llamar *habla rústica* o estilo humilde pastoril.

Algunas particularidades que afectan al sistema consonántico son indicio de la tendencia arcaizante, al menos gráfica, o bien de una cierta alternancia muy propia de la lengua de la primera mitad del siglo XV. Verbigracia, y por lo que se refiere a la presencia de la *f*- inicial, es ésta bastante sistemática y preferente, frente a *b*- o a nada, aunque a veces alternan, como *fezistes* y *hazer* en VIII, 14-15. En este caso, es evidente, incluso, que la *b*- no es aspirada, pues que permite la sinalefa y, quizá, por ello se utiliza. Esta tendencia a la pérdida de aspiración de la *b* se aprecia en otras composiciones, como en I, 7 y 8, donde, por un lado la medida, nos aclara en el segundo que no nos las tenemos con una *b* que obligue la dialefa (*que Dios*

tomase *hermandat*), y en el primero la frase musical nos obliga a admitir una diéresis, y no la dialefa (*Con nüestra* *humanidat*).

No obstante, se aprecia que el origen variado de las composiciones podría explicar diferencias, pues que algunas, como pensamos, no estaban demasiado arraigadas en la tradición interna de la ceremonia cuando son copiadas –las dos primeras, sobre todo–, mientras que otras probablemente tenían una vida muy anterior a su consignación por escrito. Desde luego, una composición como la X presenta formas que apuntan en esta dirección: *fñcó los fñojos* (v. 28), *fembra fermosa* (33), por ejemplo, que empiezan a perderse a mediados del siglo XV, si no es en narraciones conscientemente arcaizantes como es *Don Polindo*, un libro de caballerías, o poesía del mismo tenor, como romances en *fabla*².

De ahí otras alternancias, como, por ejemplo, las que se detectan en el uso de la consonante prepalatal fricativa sorda, cuya grafía más normal es *sç* (*nasçer* I, 42) o *sc* (*paresciese* I, 17), aunque éstas conviven con soluciones con dental africada sorda (*naçido* II, 13). No obstante, y en un solo caso, vemos que ya había duda al respecto y que hay tendencia a la primera de las formas: en VIII, 30, se había escrito *rreçibiесе* y se corrige entre líneas añadiendo *-s-* antes de *ç*.

No es sorprendente la utilización en dos ocasiones y en una misma composición de la solución gráfica *-s-* para *-g-*, en *virsen* por *virgen*, ambas en el estribillo de una de las canciones (VIII, 42, 52), pues que, como señaló Amado Alonso, «en los siglos XV y XVI se aplicaba esta alternancia de sonoras»³. Aunque son formas que tienen un cierto implante en documentos de dominio noroccidental, el rechazo de Valdés por términos como *vigitar*, que consideraba provincianos o rústicos, y la presencia en determinados textos literarios como los de santa Teresa, apuntan más bien a un uso generalizado en ámbitos de lenguaje no escrito, tanto leonés como castellano.

Desde la perspectiva morfológica, predomina la opción de la terminación en *-at* (*Trinidat*), aunque hay composiciones en las que la alternancia es evidente, o en las terminaciones de imperativo de verbos (*tomat*, VI, 13).

Excepcional, a todas luces, es el uso de *qui* como pronombre relativo (I, 40), que acaso se deba a una dificultad de interpretación de la abreviatura, pero que, a tenor de la seguridad del trazo, nos veríamos obligados a pensar que ésa es la forma por la que se optaba.

Desde el punto de vista léxico, las peculiares circunstancias de composición y de

² Recabo, en esta ocasión, testimonios del CORDE de la Real Academia.

³ Véase al respecto Amado Alonso, «Trueques de sibilantes en antiguo español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1947), 1-12, especialmente 7-8. Como me señala José A. Pascual, no es extraño que también aparezcan estos trueques en palabras de evolución culta, de ámbito eclesiástico (véase su trabajo «De fonética histórica», en prensa). *Virsen* es la lectura que se encuentra en una de las canciones marianas de Encina recogidas en el *Cancionero musical de Palacio* (José Romeu Figueras, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, IV. *Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, Barcelona: C.S.I.C., 1965, n.º. 406), frente a *Virgen* del texto impreso del *Cancionero* (Salamanca, 1497 [Emilio, Cotarelo, ed., *Cancionero de Juan del Encina*, edición en facsímile de la de Salamanca, 1496, Madrid: Real Academia Española, 1928]), fol. 98v.

uso de estos textos explican, por ejemplo, los numerosos cultismos gráficos y léxicos de carácter fundamentalmente eclesiástico. Así, por ejemplo, desfilan numerosas formas en *-al*, como *divinal* (I, 16, 24), *virginal* (I, 16, 23; II, 4), *imperial* (II, 3); u otras de la misma procedencia eclesiástica, como las formas con prefijo en *in-*, como *inflamado* (III, 33)⁴. Otras formas se presentan como una supervivencia extraña sólo explicable por la fosilización litúrgica, como *laudavan* (VII, 11), que aparece, sobre todo, en textos muy antiguos, por ejemplo de Berceo.

Grafiás cultas, como *gerarchía* (I, 3), *seraphines* (I, 29), *thesoro* (I, 29), *cheruwynes* (VIII, 48), son numerosas, pero también es posible encontrar en ocasiones las formas normales, como *serafines* (VIII, 49). Por lo que se refiere a determinados latinismos, se halla, por ejemplo, *concepto* (X, 68), por *concebido*, que no se documenta tan pronto; *concepto virginal* aparece en las *Paradojas* del Tostado, según el CORDE, pero con el significado de ‘concepción virginal’. *Replecto* (III, 21), por ejemplo, es muy poco abundante y acaso sea ésta la documentación más antigua, con grafiá hiperculta que denota la duda de la misma escritura, que procede evidentemente del latín bíblico y litúrgico.

Se advierte en ocasiones la tensión entre lo tradicional o más arcaico desde la perspectiva léxica y un prurito modernizador. Es significativo de esto, por ejemplo, la corrección de un original *luengo camino* en *largo c.*, en una canción (X, 31) que nos sorprende además por ciertas opciones léxicas, gramaticales y métricas arcaicas; la mayoría de los testimonios que conservamos de ese sintagma son dialectales o más antiguos que la forma que ha acabado imponiéndose.

No obstante, tanto en éste como en otros casos de alternancia sobre los que se ha llamado la atención, no se debe olvidar que es posible una tendencia a la corrección de los textos originales sobre la base de una experiencia poética renovada por parte de usuarios posteriores del texto, así como también una modernización lingüística de textos excesivamente ‘tradicionalizados’ en un espacio interior, en una tradición cerrada, forma de tradicionalidad a la que me referiré más abajo.

Desde este punto de vista, habría que tratar también determinados usos léxicos de formas consagradas en la poesía, como *pensosa* (X, 23) por *pensativa*, con el sentido de *preocupada*, que menudea en textos de la primera mitad del siglo XV y se documenta desde el siglo XIII e, incluso, como arcaísmo y recuperado también como italianismo en el XV, combinado muy a menudo con *triste*.

Si, desde luego, determinados usos léxicos están en consonancia con los orígenes y la utilización litúrgica o para-litúrgica de estas canciones, también encontramos aquí una de las más antiguas muestras de habla rústica, en una de las más interesantes piezas del *CMA*, la VI, una danza pastoril que habría de desarrollarse en el espacio de la adoración. Coloquialismos o rusticismos son evidentes en las formas de cortesía, como *Si vos plaz* (VI, 13, 16), forma documentada sobre todo entre el siglo XIII y muy

⁴ Para algunos de los avatares de la introducción y espacio de estos cultismos, véase José A. Pascual, *La traducción de la «Divina commedia» atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del Infierno*, Salamanca: Universidad, 1974, 173.

a principios del XV; y también en saludos, como *Dios vos salve, la parida*, cancelado en la cabeza (véase aparato crítico). La posible tradicionalidad de la composición en el ámbito del primitivo *auto de pastores* explica tanto esta cancelación como los arrepentimientos de copista que quizá nos hurten formas eminentemente populares, como *maucho / moucho* (cf. aparato crítico, a propósito del v. 11). *Silvos* tiene, por lo general, un sentido negativo, tanto como *silbido* –así en Pérez de Guzmán– o como *silvos* de serpiente; sólo en algún caso tiene sentido musical resultante de un instrumento, la documentación menos común, lógica en este espacio pastoril. La secuencia de rima poco común *tienda / merienda* (12-13), se puede encontrar en dos textos en verso de los siglos XIII y XIV, en el episodio de la reina de las Amazonas del *Alexandre* y en el *Libro de buen amor*; quizá susceptibles de ser relacionados como tantas otras relaciones de *escuela*. Aquí es posible que el uso de una rima no fácil en *-enda* aboque a ese uso, ya garantizado por una tradición poética, en todo caso arcaica y que se suele evitar en el resto de la poesía del siglo XV. Formas de metátesis arrusticadas también son normales, como *tomaldo* (16), *dalde* (29).

En todo caso, ni en esta composición ni en otras con despuntes pastoriles el habla rústica alcanza una categoría de coiné literaria, como posteriormente se consagra. Los rusticismos son también arcaísmos y así sonarían en el espectáculo, aunque también hay algunos términos que se documentan en el *CMA* por primera vez, y volverán a reaparecer en contextos literarios parecidos. Es, por ejemplo, el caso de *mantequilla* (IV, 45), aquí en rima con *maravilla* y *gentezilla*, término esquivo en la documentación antigua, que sólo hallaremos en la sección pastoril navideña de fray Íñigo de Mendoza, rimando también con un diminutivo⁵.

⁵ Rodríguez Puértolas 1968, 373, c. 141.

2 TEXTOS DEL *CANCIONERO MUSICAL DE ASTUDILLO*.

[I]

[1v] ¡Nuevas nuevas de alegría⁶,
 que parida es María!

–En la sancta gerarchía.

–Di, ¿qué fue?

5 –Fue fecha grant pletesía⁷.

–¿E con quién?

–Con nüestra humanidat,
que Dios tomase hermandat⁸

⁶ Sobre la posibilidad de corrección en ¡*Buenas nuevas de alegría!*, véase el capítulo siguiente, en el comentario a esta canción. Es dable también *Nuevas, nuevas de alegría*.

⁷ La forma *pletesia*, aquí con el sentido jurídico genérico de ‘convenio’ o ‘pacto’, alterna durante toda la Edad Media con *pleitesía*, pero en los siglos XIII y XIV es algo más común que durante el siglo XV. Algún ejemplo: «De commo aynart mouio pletesia con los de la çipdat commo se diessen. & non se perdiessen assi» (*Gran Conquista de Ultramar*, fol. 2v; *apud ADMYTE*, CD-0); «E quando el Rey don enrique ssopo commo martin lopez de cordoua la fazia grant guerra desde carmona fue ssobre el & touolo çercado tanto tiempo fasta que lo tomo por pletesia» (*Summa de las crónicas de España*, fol. 40v, *apud ADMYTE*, CD-0); «Dize oujdio que despues que cadjno fijo del Rey agenor fue por mandado de su padre a buscar asu hermana europa furtada por jupiter fue con tal pletesia que al Reyno de su padre...» (*Morales de Ovidio*, 68v, *apud ADMYTE*, CD-0). *Pleitesía* en su sentido de intermediación u organización de pactos, que quizá tenga en este lugar, se documenta en textos antiguos: «E el rrey felipe de françia fijo del rrey sant luys enbiara mouer por muchas vezes pleitesia al rrey don alfonso que quisiese catar alguna manera por que oujese alguna cosa en que biujese don alfonso fijo del jnfante don fernando» (*Crónica de Alfonso X*, fol. 55r, *apud ADMYTE*, CD-0); «& don ferrand perez ponçe que era adelantado mayor dela frontera llego y a el Rey don sancho con pleitesia del rrey de granada que queria abenjirse conel Rey don sancho & ser su vasallo & dar le sus parias» (*Crónica de Sancho IV*, fol. 74v, *apud ADMYTE*, CD-0). A juzgar por estos dos últimos textos y algunos más, que no vale la pena acumular, *pleitesía* puede ser el acto de intentar un acuerdo mucho más fuerte (véase en el estudio lo dicho a propósito del sentido teológico de esta copla, en los preliminares de la Redención).

⁸ En relación con el sentido que figura en las *Partidas*: «La tercera es hermandat que auiene entre el fijo spirital & los hijos carnales delos padrinos & de las madrinan» (*Siete partidas*, fol. 254v; *apud ADMYTE*, DC-0). Es más extraña la construcción *tomar hermandat*, que no alcanzo a documentar más que en una ocasión con la ayuda del CORDE de la Real Academia Española, y en donde se comprueba bien el sentido que aquí tiene, planteándolo en términos de formar parte de una cofradía:

e nos diese alegría,
10 *que parida es María.*

–En el alto consistorio⁹.
–¿Qué fizieron?
–Fizieron un oratorio.
–¿Para qué?
15 –Que en el vientre virginal
el Thesoro divinal
pareciese en este día,
que parida es María.

–En la Trinidad sagrada.
20 –Di, ¿qué fue?
–Fue tratada enbaxada.
–¿Para qué?
–Para qu’el divinal Verbo
viniese al virginal seno
25 e nos diese alegría,
pues parida es María.

[2r]

–Al tiempo de los maytines.
–Di, ¿qué fue?
–Cantaron los seraphines.
30 –¿E por qué?
–Porque el Fijo de Dios Padre
quiso nascer de la Madre
[.
. . . *parida es María*]¹⁰.

35 –¡Alegratvos ya, christianos!
–¿E por qué?
–Porque ya somos hermanos.
–¿E de quién?
–De la angelical natura,

«E nos, el dicho abbad e prior e convento, vos recebimos a todos los clerigos que en esta santa hermandat e confradria tomaredes, en todos los officios e beneficios que se fazen e se faran fasta la fin del mundo en este santo logar» (*Ordenanzas de la hermandad de Silos* [1439]).

⁹ Véase más abajo para el sentido de estos versos y de los tecnicismos que incluyen, *consistorio* y *oratorio*.

¹⁰ Atendiendo al esquema métrico y musical, faltan aquí dos versos, que muy bien podrían ser los mismos del estribillo.

40 en qui es la fermosura
de Aquél que en este [día]
quiso nasçer de María.

NOTAS TEXTUALES

- 1-10 El estribillo y la primera estrofa están copiados al pie del pentagrama, que ocupa los fols. 1v y 2r.
- 10 Este verso de vuelta se copia dos veces, en su lugar correspondiente bajo el pentagrama de la primera voz en el fol. 1v y en el de la segunda en 2r; en la primera ocasión se escribe *que parida es maria*, y en la segunda *pues parida es maria*.
- 20 Antes de *di* escribe *F*.
- 40 No hay ninguna duda por lo que se refiere a la abreviatura de *qui* (véase lo más arriba indicado a este propósito).
- 41 Repongo *día*, porque me parece detectar aquí un error en la secuencia, con un verso hipométrico que, además, rompería el esquema rímico.

[II]

[2v]

*¡Bien sea venido,
¡Jhesú niño!*

De la silla inperial
en el seno virginal
5 Dios vino a encarnar
tan benigno.

Paz al mundo denunciaron¹¹,
ser Dios e omne demostraron¹²,
con qué gozo se alegraron
10 por ser naçido.

En el pesebre do estava
más que el sol relunbrava,
aunque de frío llorava
el buen Niño.

15 Con el frío que fazia
Él llorava y gemía;
la Virgen ¿qué sentía¹³
por el Niño?

Los ángeles lo acallavan,
20 dulçes cantos le cantavan,
gloría a Dïos davan
por ser naçido.

¹¹ Referencia al pasaje evangélico de Lc 2, 14 («Gloria in altissimis Deo, et in terra pax hominibus bonæ voluntatis») y a su forma antifonal dentro de las horas del día de Navidad. Se sugiere más abajo que quizá se eche en falta una estrofa que introduzca ésta, con explícita referencia a los ángeles, que serían el sujeto de *denunçiaron*; de otro modo, hemos de invocar al anclaje litúrgico para explicarnos la falta (véase lo dicho en el comentario a esta canción en el siguiente capítulo).

¹² En relación con otro pasaje de Lc 2, 10-11 («Nolite timere: ecce enim evalgelizo vobis gaudium magnum, quod erit omni populo: quia natus est vobis hodie Salvator, qui est Christus Dominus, in civitate David»), la segunda parte de lo cual constituye la antifona navideña por excelencia.

¹³ Verso hipométrico, que quizá habría que enmendar ¿*Y la Virgen qué sentía?*

Por Señor le cognoſcían
las beſtias e lo cobrían
25 con el feno que comían,
al Chiquito.

NOTAS TEXTUALES

- 1-6 El estribillo y la primera estrofa están copiados al pie del pentagrama.
- 6 En el texto se lee *begno*, con una abreviatura que debiera resolverse *beguino*; es probable que lo que haya ocurrido es que así apareciera o pareciera leerse en el antígrafo, con una mala interpretación de *begnino* sin tildes de separación superpuestas a la *i* y en consecuencia propiciando el error de lectura a quien copiaba nuestro manuscrito. Véase, sin embargo, lo que se dice más arriba sobre la edición.

[III]

[3r] CANTICA DE SANT JUAN EVANGELISTA

*Virgen digno de honor
çierto eres tú, señor
evangelista sant Juan,
amigo del Redemptor*¹⁴.

5 ¡O, señor, quán buena suerte
tú tomaste¹⁵ en amar,
ser amado entre la gente¹⁶
de aquel Amor divinal¹⁷!
Y entre todos escogido
10 fueste, çierto, sin dubdar;
pues, así, por ti fue visto
el secreto çelestial¹⁸.

¹⁴ Si tenemos en cuenta lo que más abajo se propone sobre las relaciones de este estribillo con otros de parecida oportunidad festiva o litúrgica relativos al Evangelista, y, además, las consideraciones sobre la forma métrica de esta composición, sería posible reconstruir esta copla así: *Virgen digno de loar | çierto eres tú, señor, | amigo del Redemptor, | evangelista sant Juan*, cuadrando rima de estribillo y rima de verso de vuelta al final de las octavas. No obstante, como se verá, tanto *honor* como *loar* serían posible, atendiendo a las fuentes litúrgicas y a otras manifestaciones romances.

¹⁵ Es una lección gramaticalmente dudosa –no documento tempranamente *tomar suerte*–, que invitaría a enmendar en *toviste*; podría ser, así, que el antígrafo tuviera dificultades de lectura.

¹⁶ Se echaría de menos para el mejor sentido una conjunción copulativa, que permita percibir la idea de *amar e ser amado*.

¹⁷ San Juan, en efecto, como discípulo amado fue escogido entre los demás, *entre la gente*.

¹⁸ En la *Legenda aurea* se considera uno de sus privilegios el haber sido confidente de Cristo y depositario de dos de sus secretos: la divinidad de Jesucristo y lo referente al fin del mundo (Jacopo de Varazze, *La leyenda dorada*, trad. fray José Manuel Macías, Madrid: Alianza, 1982, 65). Es una de las alabanzas normales en composiciones homólogas, como la que se tiene en cuenta más abajo y recogida en el *Cançoner sagrat de vides de sants*, vv. 69-76 (Raymond Foulché-Delbosc & Jaume Massó Torrens, eds., *Cançoner sagrat de vides de sants*, Barcelona: Societat Catalana de Bibliófilis, 1912, 25). Quizá esta estrofa dé cuenta de la primera gran revelación a san Juan, la acontecida durante la transfiguración; precisamente, algunos himnos narrativos dedicados a san Juan se refieren por orden: «In monte, transfigurati vidit mirabilia; | in coena, secreta Dei didicit sublimia» (*Thesaurus hymnologicus*, ed. E. Misset & W. H. I. Weale, parte II de los *Analecta liturgica*, Lille & Brujas: Typis Societatis s. Augustini, 1892, n.º. 765). La siguiente estrofa estaría dedicada a la Última Cena.

Como el águila¹⁹ volante²⁰,
 que en alto faze su nido,
 15 tu rreposo y descanso fue²¹
 en los braços de tu Primo²²;
 a do tu humano sentydo
 alcançó tanto saber,
 que en tu lengua y grand sonido
 20 començaste a floresçer.

Tú quedaste tan replecto
 de aquel sueño çeestial
 que tu sentido, ardiendo
 en el fuego divinal,
 25 alcançaste a tu vista
 la muy alta Trinidad²³,
 denunçiaste a maravilla
 la Palabra de verdad²⁴.

Tú nos eres figurado

¹⁹ La abreviatura (véase más arriba) me parece que sólo permite transcribirlo así, lo mismo que más abajo en el v. 30. No se deja de documentar; por ejemplo, en el CORDE de la Academia se incluye un fragmento de la *Atalaya de las crónicas* de Martínez de Toledo; no he podido, sin embargo, examinar el manuscrito. La comparación con el águila, insignia del evangelista, es común y obligatoria en muchos de los himnos y prosas a él dedicados (*Thesaurus himnologico*, n.º. 434, v. 6b) y en la literatura romance (cf. Foulché-Delbosc & Massó Torrens 1912, 25)

²⁰ *águila* y el epíteto *volante* dan sustento al entramado de una de las composiciones de Montesino sobre san Juan (Rodríguez Puértolas 1987, 260-267).

²¹ Es verso hipermétrico (+1) y, además, con una rima suelta.

²² Ésta y la estrofa siguiente están dedicadas a san Juan en la Última Cena, en la que se dice que se adormeció en el costado de Cristo, a partir de la breve referencia evangélica (Io 13, 23), de donde el *sueño çeestial* del v. 22. Según la tradición piadosa, san Juan era sobrino de la Virgen y primo hermano de Cristo (véase *Cançoner sagrat de vides de sants*, vv. 13-20 [Foulché-Delbosc & Massó Torrens 1912, 23]; y el *Cancionero* de Montesino [Rodríguez Puértolas 1987, 144, v. 601, y 255, v. 105]).

²³ Es, según otros testimonios, una de las consecuencias de la dilección de Cristo. Cf. *Cançoner sagrat de vides de sants*, vv. 81-84 (Foulché-Delbosc & Massó Torrens 1912, 25). En otros lugares se afirma que lo que, concretamente, percibió san Juan en ese sueño fue el misterio de la Trinidad: «E' solo fu *dilecto* | *di Cristo* nominato, | ch'a la cena, in sul pecto, | li fu adormentato; | allora fu beato: | vide la Trinitade, | onde di caritade | fu pieno l'evangelista» (Concetto del Popolo, ed., *Laude fiorentine*, I. *Il laudario della compagnia di San Gilio*, Florencia: Leo S. Olschki, 1990, II, 550-551]; la misma composición en Erik Staaf, *Le «Laudario» de Pise du Ms. 8521 de la Bibliothèque de l' Arsenal de Paris. Étude linguistique*, Uppsala & Leipzig: Almqvist & Otto Harrassowitz, 1931, 213).

²⁴ Tómase como referencia el principio del evangelio de san Juan (véase más abajo, capítulo octavo, a propósito de las 'verdades de san Juan' que menciona Juan Álvarez Gato).

30 por el ágil caudal,
 que volaste en lo más alto
 del altura divinal²⁵;
 e ansí fueste inflamado
 en tu dezir y fablar,
 35 que, diziendo *Verbum caro*²⁶,
 nos mostraste la verdad.

Tú dexiste que *in principio*
 la palabra era Dios
 y Dios era la palabra,
 40 y la²⁷ palabra cerca Dios²⁸.
 ¡O, muy alto cognoscer,
 qué sentido fue aquél
 que se pudo rrebolver
 en tan alto contenplar!

45 Verdadero testimonio²⁹
 tú nos diste del Señor;
 los letrados y maestros
 a ti todos dan honor³⁰,
 deziendo que ya sabemos
 50 tu palabra ser verdad,
 proçediendo del altura³¹
 de aquel Verbo divinal.

²⁵ Nuevamente se invoca la metáfora del águila, en los mismos términos que en otra literatura de gozo, como el *Cançoner sagrat de vides de sants*, vv. 77-80 (Foulché-Delbosc & Massó Torrens 1912, 25); y, por supuesto, la himnica (*Thesaurus hymnologicus*, nº. 82), o la de las *laude* (Del Popolo 1990, I, 358).

²⁶ Io 1, 14: «*Verbum caro factum est et habitavit in nobis*», texto que constituye, además, una de las antífonas de maitines del día de Navidad y responsorio en el curso del tercer nocturno.

²⁷ La supresión de *la* regularizaría la hipermetría del verso y también la secuencia rítmica.

²⁸ Cita del principio del evangelio de San Juan: «*In principio erat Verbum, et verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum*».

²⁹ El cambio de orden de las palabras de esta copla puede permitir recomponer su unidad estrófica, pues se recupera la rima asonante que cuadra con el tercer verso; así, podría editarse: *testimonio verdadero*.

³⁰ Independientemente de lo genérico de este patronazgo, téngase en cuenta que la fiesta de san Juan Evangelista era la de los sacerdotes, mientras que la del día siguiente, el 28 de diciembre, era la de los estudiantes y niños de coro.

³¹ La inversión de las palabras de este verso podría facilitar la regularidad rítmica que requeriría la estrofa. Así, podría editarse: *del altura proçediendo*.

[3v]

Previllegio te fue dado
 de amor³² y castidad,
 55 confirmado e sellado
 con flor de virginidad³³.
 ¡O, qué mano tan rreal,
 que tales gracias te dio
 y sobre todos te amó
 60 de amor muy syngular!

¡Tú eres el escogido
 y de Dios mucho amado;
 tú eres evangelista
 sant Juan bienaventurado!
 65 ¡Tú eres el que de grado
 fasta la muerte seguiste
 Aquél que en la cruz viste
 con gemido espirar³⁴!

Al tienpo de la Passyón
 70 tu coraçón fue rronpido
 de tormento tan esquivo
 que al Señor viste passar³⁵;
 tus sentidos y tus fuerças
 se perdieron con pesar,
 75 tus entrañas fueron llenas
 de muy amargo manjar.

Non tan solamente viste
 a Dios vivo padesçer,
 mas a par de ti la viste
 80 a su Madre amorteçer.

³² «*Privilegium [...] amoris*», como reza la antífona que se repite a lo largo de la fiesta de san Juan. Por lo que se refiere al privilegio de la castidad, también se incluye en una de las antífonas de los oficios: «*Diligebat autem eum Ihesus quem specialis prerrogativa castitatis ampliori dilectione fecerat dignum*».

³³ Entre los cuatro *privilegios* –con el mismo término que aquí– con los que san Juan fue distinguido se enumera el de la castidad en la *Leyenda áurea* (Varazze 1982, 65).

³⁴ Una posible enmienda para evitar esta rima suelta: *espirado* en vez de *espirar*. *Espirado* concordaría naturalmente con *Aquél*.

³⁵ La asonancia se recupera si invertimos el orden de palabras: *que viste passar al Señor*, pero perdemos la regularidad métrica.

¡Ay, dolores syn rremedio³⁶,
que allí morir te fyzieron
y tu coraçón rronpyeron
en sufrir tanto pessar!

85 Alçando el Señor sus ojos
y acatando a toda parte,
non falló de la su parte
sino a ti, amor leal;
pues, viéndote con afán
90 al pie de la ✠ estar,
a·quel tenplo virginal³⁷
a ti le mandó guardar.

Como vyesses que quería
tu Maestro espirar,
95 començaste con gemido
a llorar y suspirar.
El tu planto era tal
que fazías con dolor:
«¡Ay, amor, y ay, Señor,
100 ay, dolor, y qué pessar!».

Como amigo verdadero
y su servidor leal,
Dios te fizo tesorero
de todo nuestro caudal,
[4r] 105 queriendo que tú guardasses
la Virgen en su lugar
y por enpresa tomasses
la servir y aconpañar.

Pues a ti encomendada
110 la Rreyna de humildad
por tu conseio rregía
su querer y voluntad.
¡O, grandeza y bondat
y exçelencia y bondat,

³⁶ No sé si fuera posible proponer una posible enmienda *¡Ay, dolor sin remediar!*, que solventaría el problema de la rima. Recuerda el grito del planto de la Semana Santa, que aquí subyace (véase más abajo en el siguiente capítulo).

³⁷ Se refiere, naturalmente, a la Virgen.

115 que la Madre con el Fijo
te escogieron con amor!

Noventa y nueve años³⁸
ya conplidos en tu vida,
Aquél que en tus trabajaos
120 esforçado te avía
vino con grand alegría
al su syervo visitar,
diziéndote: «Muy áyna
ven conmigo a descansar.

125 »Tienpo es que tú ya vengas
al convivio fraternal
y con tus hermanos seas
en mi gloria celestial³⁹;
y no quiero que más mueras,
130 pues viviendo ya moriste⁴⁰,
padesçiendo grandes penas,
que por mi amor sofriste⁴¹.

»Mas entero como estás,
cuerpo e alma viviente,
135 a rreynar eternalmente,
amor, conmigo yrás⁴².

³⁸ Noventa y ocho, según la *Leyenda áurea* (Varazze 1982, 69); «nonagenaria novena», en alguna prosa muy antigua (*Thesaurus hymnologicus*, n.º. 435). Para el tránsito de san Juan se sigue teniendo en cuenta la misma obra.

³⁹ «Mi querido amigo, ven a mí; ha llegado la hora de que te sientes a mi mesa con el resto de tus hermanos» (Varazze 1982, 69).

⁴⁰ Se referirá al suplicio de san Juan ordenado por el emperador Domiciano ante la Puerta Latina de Roma, del que se libró. Ambrosio Montesino, sin embargo, parece indicar que la cura de muerte de san Juan fue el haberse dolido con él durante la Pasión: «Esta muerte no te mueva | a temor, | que será suave y nueva | sin rigor, | que la mía, de dolor | que sentiste, | te preserva del dolor | de estar triste» (Rodríguez Puértolas 1987, 259).

⁴¹ La antífona con la que empieza el tercer nocturnos de maitines reza: «*Apparuit caro suo Iohanni Dominus Ihesus Christus cum discipulis suis et ait illi: Veni, dilecte meus, ad me quia tempus est ut epuleris in convivio meo cum fratribus tuis*».

⁴² De esta 'asunción' de san Juan se hacen eco también otros especímenes de la narración hagiográfica, como el *Flos sanctorum* derivado de la *Legenda aurea* y de la devoción popular: «Per te venne, quella dia, | Cristo e Santa Maria: | con quell'alta compagnia | ti fecero habitatore. | Quando ti vider montare, | cominciâr tutti a cantare: [...]» (Del Popolo 1990, I, 361). Hernando de Talavera, en su *Breve tratado de loores del bienaventurado san Juan Evangelista*, Ms. 332 de la Biblioteca

Y desto yo soy plaziente;
 asý sea, como digo,
 pues eres mi escogido
 140 y el mi amado sant Juan».

Cierto es que, conociendo
 mi rudeza de ti tanto
 que en tus dichos fuese grande
 y en tus hechos acabado
 145 querrýa, si a ti plugiese,
 averte por abogado,
 pues tienes lugar ganado
 de a los tuyos consolar.

Pues a ti, señor honrrado,
 150 tomo yo por capitán,
 non acatando tú mis obras⁴³,
 que son dignas de grand mal;
 mas acata mi deseo,
 que es de sienpre te loar
 155 y en el día postrimero
 líbrame, por tu bondat.

NOTAS TEXTUALES

La *rúbrica* del texto va en rojo, añadida por cima del primer verso en el margen superior; no se había dejado espacio para la *rúbrica*.

- 1 *honor* está tachado y sobrescrito *loar* por una mano distinta. Parece que se trata simplemente de un error o un intento de arreglar la secuencia de la rima (véase la nota al texto).
- 2 la *-r-* de *cierto* ha sido superpuesta entre líneas; no se trata, claro, de una abreviatura.
- 21 Antes de *quedaste* tacha *nos*, error de salto de igual a igual (véase el principio de la copla

Lázaro Galdiano, fols. 26r-129r, se ocupa del asunto y habla de las opiniones de unos, que defienden la incorrupción del cuerpo de san Juan, basándose en la *Leyenda áurea*, y otros que hablan de una dormición del santo hasta que sea llevado en cuerpo y alma al paraíso terrenal. Los predicadores populares, como san Vicente Ferrer, difunden el pensamiento de santo Tomás que en suma plantea que, una vez muerto el santo, resucitó y en cuerpo y alma subió al paraíso celestial, para ocupar su cátedra a los pies de Cristo y de la Virgen (*cf.* Vicente Ferrer, *Sermones solemnitatum sanctorum* [tomo III de la edición de sus sermones], Valencia, 1695, 71), tal como parece sugerirse en nuestro texto. Véase, también, la referencia de Jesús Menéndez Peláez, «Rivalidad hagiográfica en la literatura española medieval y renacentista: los dos santos Juanes», *Studium Ovetense*, 29 (2002), 315-317.

⁴³ El verso, con la enmienda incorporada, es hipermétrico, a no ser que leamos *non acatando tú mis obras* o, mejor, *non catando...*

- siguiente) que ha sido percibido a tiempo.
- 24 Después de *divinal* tacha *al*
- 25 El rasgo inferior de la *ç* parece haberse añadido después, porque no se corresponde con el tipo de esta segunda letra.
- 35 *diziendo* está añadido al margen con una llamada para ser intercalado en el texto
- 51 Antes de *del* tacha *de verdad*
- 81 Escribe *aydores* e interl. *lo*
- 82 *morir* está escrito con una abreviatura atípica: *m̃r*
- 87 Había escrito *pate* y superpone una *r*
- 89 Antes de *-te* tacha *al con*
- 94 Al margen, después de *espirar*, escribe y tacha *amen*
- 98 Antes de *dolor* tacha *amo*, quizá eliminando una lectura *amor* del antígrafo más que apropiada
- 99 Escribe *Ayy*
- 114 Tacha *y bondat* y otra mano añade al margen *de amor*
- 129 La *-a-* de *mueras* parece raspada o quizá afectada accidentalmente
- 139 *eres* añadido entre líneas
- 144 *hechos acabado* está añadido de otra mano algo más moderna, completando un hueco que ha dejado la anterior
- 147 *ganado* al margen con llamada en el lugar donde ha de insertarse
- 151 Escribe *acando* e interl. *ta*

[IV]

[4v] *¡Gloria tibi, Ihesu Christe,
que por nos nasçer quesiste!*

 ¡O, qué hora tanto bella,
quando tú, Virgen donzella,
5 pariste la clara estrella,
con que al mundo redemiste!

 ¡O, Ioseph, viejo honrrado,
sancto bienabenturado,
quánto bien que te fue dado
10 pues en tal nasçer estoviste⁴⁴!

 Yo no puedo pensar quién
pueda dezir aquel bien
que nos vino de Bethlem,
quando tú, Señor, nasçiste.

15 Mire nuestra grand rrudeza
a la tu muy grande Alteza,
e'l enxienplo de pobreza
que en el tu naçer nos diste.

 Pesebre de sanctidat,
20 lóete la christiandat,
pues la entera Trinidad
sobre ti la sostoviste.

 La muy alta jerarchía
cantava con alegría:
25 «¡O, bendita seas, María,
pues que tal Señor paristel!».

 Con tu sancto naçimiento
nos libraste del tormento

⁴⁴ Este verso es hipermétrico, contrastando con la regularidad de esta composición. Quizá podría leerse *stoviste* o incluso *soviste*, pero también fuera posible *fuiste*.

que heredamos del çimiento
30 del primero que feciste.

¡O, misterio divinal,
que un bruto animal
conociolo natural⁴⁵
que tú, Señor, mereciste!

35 Los tristes encarçelados
fueron mucho consolados,
creyeron ser rremediados
por la luz que tú les diste.

Los pastores ynorantes
40 se hallaron bien andantes
con las nuevas triunfantes
que tú, Señor, les diste⁴⁶.

Esta sancta gentezilla,
vyendo tan grand maravilla,
45 ofreçieron mantequilla⁴⁷
por lo que les prometiste.

NOTAS TEXTUALES

- 4 *tu* añadido entre líneas, me parece que no por la misma mano; sería posible prescindir de la adición leyendo *çuando*, *virgen donçella*, algo forzosamente.
- 11 Antes de *quien* tacha *j*.
- 12 *deçir* añadido al margen con una llamada.
- 14 La tilde de *señor* es de una mano distinta más tardía.
- 17 Antes de *de* tacha *que*.
- 22 Antes de *sosteviste* tacha *sostviste*.
- 25 *María* añadido entre líneas.
- 45 Me parece que bajo la *ll* de *mantequilla* se incorpora un punto.

⁴⁵ Referencia figural a Is 1, 3: «Cognovit bos possessorem suum, et asinus praesepe domini sui; Israel autem me non cognovit, et populus meus non intellexit». Compárese el uso de la figura en *IS*, líns. 27-28.

⁴⁶ Verso hipométrico, en el que, acaso, originalmente traía *dexiste*, refiriéndose a la publicación del Nacimiento a los pastores, ordenado por Dios Padre, según las narraciones devotas.

⁴⁷ La documentación más antigua es, al parecer, la de fray Íñigo de Mendoza, precisamente en la sección pastoril de su *Vita Christi*; se trataría de un elemento léxico anejo al género de la adoración de los pastores.

[V]

[5r] Vimos la donzella⁴⁸,
 madre del Infante,
 estar rrelunbrante
 más que la estrella.
 5 La Flor de las flores
 al Niño enbolví
 con grandes honores.

 El Niño nasçido
 gemýa e llorava,
 10 la Madre acatava
 a Él con gemido,
 con tales dolores
 que Él sufría
 por los pecadores.

⁴⁸ Es probable que esta composición esté incompleta, pues se detectaría la pérdida de un estribillo, aunque me inclino a pensar que hacía las veces de estribillo la pregunta *Quem vidistis pastores?*, del responsorio y antifona navideña, que subyace en el conglomerado de la celebración navideña (véase más abajo, capítulo séptimo).

[VI]

ALIA CANTICA

*¡Dios te salve, nuestra ama,
con tu Fijo, el Salvador!*

Aquí somos llegados⁴⁹,
de los montes sacados,
5 a baylar e a dar saltos
con tu Fijo, el Salvador.

Aquí somos venidos,
de los montes salidos,
a baylar y a dar sylvos
10 *con el Fijo Salvador.*

Madre, soys mucho moçuela,
tenedes muy chica tienda,
sy vos plaz, tomat merienda,
para el Fijo Salvador.

15 De aqueste nuestro ganado,
sy vos plaz, dello tomaldo,
que luego vos sera y dado
para el Fijo Salvador.

Con aquesta mi cayada
20 faremos aquí una dança;
tarirá, tarlyritaña,
por el Fijo Salvador.

Con aqueste mi vordón
faremos aquí un son⁵⁰;

⁴⁹ Los tres versos siguientes, como se indica en el estudio métrico, son heptasílabos, pero, a poca costa, podríamos reconocer el tercero como un octosílabo, con una escansión con dialefa.

⁵⁰ Si *cayada* y *bordón* son, en virtud de su paralelismo, el mismo objeto, *danza* y *son* también coinciden. Aunque la documentación antigua de *son* es, sobre todo, referida a ‘sonido’ musical, en algún caso se utiliza para un determinado tipo de ruido, como en las *Glosas a la «Eneida»* de Enrique

25 tarirá, tariritrón,
con tu Fijo, el Salvador.

[5v] Nyña soys de poca hedat,
 tenedes probre lolar⁵¹;
 señora, dalde a mamar,
 30 *pues es nuestro Salvador.*

Señora, dadnos la mano,
 que tenedes buen Mochacho;
 mereçedes el rreynado
 por ser Madre del Salvador⁵².

NOTAS TEXTUALES

Antes de la rúbrica, la misma mano que ha trazado ésta tacha con una línea roja *Dios vos salue la parida*. Véase, para este asunto, lo dicho más abajo.

7 Reitera *venidos*.

11 Parece que se había escrito *soy* y se añade la *s* como ligeramente volada entre líneas, una manera no desusada de escribirla, pero que aquí parece rara porque no hay espacio entre *soy* y *m...* Ha empezado a escribir *ma* y sigue con *-ucho*, cancelando *-a-*

18 *fijo* se copia al margen con llamada en el texto.

21 Tacha la *-i-* última de *tarliritaña*, que prefiero respetar.

25 En el manuscrito se lee *tariryra*, quizá error a juzgar por la lectura del v. 21 y la hipermetría de éste si respetamos esta otra.

30 *es* está añadido entre líneas.

de Villena, donde se habla de oír «un son, siquier estrépito, como de pies aquexados andantes» (Cátedra 1989, II, 310). Se trataría de un tipo de danza pastoril en la que tanto el zapateo como el golpear compasado del bordón sobre el suelo hacía un determinado *son*, que, por metonimia, equivale a *danza*.

⁵¹ No creo que se trate de *llorar*, pues no tiene mucho sentido, a pesar de que se refiere en varias ocasiones al sufrimiento de María ante el Niño, utilizando ya la lectura redentorista del Nacimiento. Pueden proponerse un par de enmiendas: la que menos convence, *logar*; la que más, *solar*, que se podría errar fácilmente si en el antígrafo hubiera figurado con la *s-* alta, *folar*. Una y otra no se apartan de las referencias a la *chica tienda* y a la pobreza de la Sagrada Familia, a la que se ha referido más arriba. El pobre espacio es uno de los tópicos incluidos, naturalmente, en los villancicos navideños; en uno de Esteban Martín se habla de la «pobre cabaña» (*Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1962, I, 155; Joseph E. Gillet, «Esteban Martín (or Martínez): *Auto, como san Juan fue concebido* (1528)», *Romanic Review*, 17 [1926], 50).

⁵² Verso hiper métrico.

[VII]

*¡Bien vengades, los pastores,
é, bien vengades!*

Nós el Infante vymos
e a Él nos ofreçimos.

5 En el pesebre do estava
la Virgen lo aguardava.

En paños enbrolydo
e al mundo ofreçido.

Los ángeles con honor
10 laudavan al Salvador.

Tornámonos nuestra vya
con müy grand alegría,

por vos lo fazer saver,
e devédeslo creer.

NOTAS TEXTUALES

- 1 La B inicial ha sido rubricada por completo, no adornada como en los demás casos.
7 A pesar de que claramente se había escrito *enbrolydo* tacha la *-r-* para que se lea *enboluydo*.
13 *sauer* es corregido por la mano que rubrica en *saber*.

[VIII]

ALIA CANTICA

*¡Loemos todos a vos,
señora Madre de Dios!*

Por el Fijo que oy nos distes
alegres fueron los tristes,
5 a todos nos rredemistes,
Él y vos,
señora Madre [de Dios].

¡O, nascimiento gozoso,
o, parto maravilloso,
10 nuestro bien, nuestro rreposito
fuystes vós,
señora Madre [de Dios]!

De lo más baxo del suelo
fezistes puerta en el cielo,
15 ¿quién pudiera hazer tal buelo
syno vos,
señora Madre [de Dios]?

¿Quién pudiera tal caýda
rreparar, syendo perdida
20 nuestra salvación y vyda,
syno vos,
faziéndo·s Madre de Dios?

[6r] De tal bien y tal bytoria
ángeles os den la gloria,
25 causada de tal memoria,
qual days vós,
señora Ma[dre de Dios].

Meresció vuestra omildad
que aquella suma Bondad
30 rresçibiese umanidad,

de sola vos,
señora Madre de [Dios].

Quando me paro a pensar
 manera de os alavar,
 35 el más cierto y más synpar
 es para vos
 llamaros Madre [de Dios].

Entera como primero
 de aquel parto verdadero
 40 quando nació aquel Cordero
 quedastes vós
 virsen y Madre [de Dios].

De los ynfiernos quebranto,
 de los diablos espanto,
 45 a todos con vuestro manto
 cobrís vós,
 llena de gracia de Dios.

Ángeles y cheruvynes,
 patriárcas, serafines,
 50 déstos todos son sus fines
 loar a vos,
 ¡o, virsen Madre [de Dios]!

El daño que la muger
 nos causó por su comer
 55 vuestro lypio merecer
 rreparó delante vos,
 dándonos salud con vos,
señora [Madre de Dios].

NOTAS TEXTUALES

- 1 La rúbrica va añadida en rojo.
- 2 *senora* en el manuscrito.
- 15 *bazer* añadido al margen por la misma mano con llamada en el interior del verso.
- 22 Escribe en dos líneas *syno vos Señora* | *faziendos madre de dios*, y tacha *Señora*. Quizá habría que reponer *sino vos, señora Madre*.
- 25 Antes de *causada* se raspa *a*, quizá por haber vuelto en la copia al verso anterior.
- 28 La capital de *Meresçio* está trazada por la mano que rubrica.
- 30 La *-s-* de *rresçibiese* está añadida entre líneas.

47 *-cia* está superpuesto sobre *gra*.

[IX]

[6v]

ALYA CANTICA

*Fijo de Dios es nascido
y de la virgen María,
el que el mundo salvaría.*

Fue tan alto el nascimiento
5 quando le paryó la Madre,
que por la gracia del Padre
nasció syn corronpimiento
Aquél que será contento
de conplyr la prophecía,
10 *el qu'el mundo salvaría.*

Tal muger paryó syn pena
Hijo de Dios verdadero,
y quedó tan sana y buena
como se estava primero;
15 della naçyó el Cordero,
que pecados quitaría,
el qu'el mundo salvaría.

La Madre con mucho amor,
myrando su deýdad,
20 vyo a su Hijo y su Señor
lleno de tanta veldad,
junto con la Trinidad,
del linage que venya
el qu'el mundo salvaría.

25 Y la Virgen gloriosa,
después que se vyo parida,
ella se vyo tan gozosa
en ver rremedio de vyda,
Aquél que por más hermosa
30 a ella sola tenía,
el qu'el mundo salvaría.

NOTAS TEXTUALES

31 Se lee sólo *saluar* por un desgarro en el centro del bifolio.

[X]

[7r]

ANUNTIACIÓN

*¡Ventura, ventura, Señora, la tuya,
quán buena ventura!*

«O, rreyna del cielo, del mundo señora,
nuestra abogada e procuradora,
5 ¿sy te plugüiese dezirnos agora
tu buena ventura?».

«Dezir mi ventura yo soy plazentera,
pues sobre todas fue mucho más buena;
Dios me la dýo, oýdla y sabelda
10 mi buena ventura.

»En el comienço del mundo y Adán
yo fue criada en el aspecto rreal
e syenpre guardada para gracia alcançar⁵³
y buena ventura.

15 »Seyendo donzella de poca hedat,
en el consistorio⁵⁴ de Dios eternal
tratosse enbaxada para me enbyar
de buena ventura.

»ÿo contenplando en cómo sería
20 vírgen pariese al alto Mexía,
a Dios demandava de verla y servirla⁵⁵,
y fue mi ventura.

»Toda pensosa en tal pensamiento
llegó ante mí el buen mensajero,

⁵³ El verso es claramente hipermétrico, y quizá se aplique el *pie perdido*, en su regularización métrica.

⁵⁴ Véase, más arriba, 1, v. 11; y lo que se dice más abajo al respecto.

⁵⁵ Para este motivo de la Virgen en contemplación, véase más abajo, en el comentario.

25 cortés, mesurado, fermoso, mançebo,
con buena ventura.

»D'u[n] continente fermoso en catar,
fincó los fynojos, començó a fablar:
–¡Albricias, albricias, o, Virgen syn par,
30 de buena ventura!

[7v]

»'Vengo, señora, de luengo camino
con alto mensaje del fecho divino.
¡O, fenbra fermosa, escucha qué digo!
Sabrás tu ventura.

35 » 'O, llena de gracia, tú sepas por çierto
que por tus amores Dios faze conçierto
entre Él y la gente, viniendo en ti luego,
verás qué ventura.

»'Tú, virgen quedando como de primero,
40 a Dios parirás, onbre verdadero,
su nonbre será Ihesú Nazareno:
verás qué ventura.

»'Entre todas las fenbras bendita serás⁵⁶,
bendito es el fructo que tú llevarás,
45 madre de Dios por syenpre serás,
verás qué ventura'.

»Oýda su fabla, tomé turbaçión;
de grant sobresalto, perdí mi color;
bolví los mis ojos, fablé mi rrazón
50 de buena ventura:

»'A Dios prometí guardar castidat;
yo nunca perdí mi virginidat;
varón non conozco, pues ¿cómo será
aquesta ventura?'.

55 »Respondió con mesura, diziéndome ansý:
'Non temas, señora, nin dubdes de ty,
que Dios es contento de nasçer de ty

⁵⁶ Verso hipermétrico, en el que quizá sea efectivo el *pie perdido*.

por tu grant [ventura].

»'El Spíritu Sancto verná sobre ti;
 60 virtud del muy Alto cobrirá a ti;
 non dubdes de tanto, que çierto es ansý
 tu buena ventura'.

[8r]

»Como lo oý, baxeme inclinada:
 'Ahé la su syerva de Dios y criada,
 65 cúnplase en mí, según tu palabra,
 pues fue mi ventura'.

»Lüego instante que obedecí
 fue el infante concepto en mí.
 ¡O, qüan gozosa que yo me sentí,
 70 por ser mi ventura!

»Con grant reverençia partiosse de mí
 el mensajero, diziéndome ansý:
 '¡Todos loemos, señora, a ty,
 pues fue tu ventura!'».

75 ¡O, Virgen, donzella de alto saber,
 gracias ofrezco a tu merecer,
 fazme servyr a ti con plazer,
 pues fue tu ventura!

NOTAS TEXTUALES

En la rúbrica se había escrito *Anuntion* y corrige sobreponiendo *ati*

21 -va de *demandava* añadido entre líneas

31 La que parece la misma mano corrige *luengo* en *largo*.

35 Antes de *de* tacha *tu*

58 Hay una rotura en el folio que ha eliminado esta palabra

64 Escribe *sirerua* y corrige.

66 *fue* está interlineado.

72 Antes de *diziendome* tacha *p*.

[XI]

ALIA CANTICA

*Preñada soy, preñada,
de un alto Enperador,
amada e guardada
de Dios, el mi Señor.*

5 Como fuese donzella
de linaje rreal,
graciosa e bella,
a Dios syenpre leal,
su Fijo e su ygal
10 prisome con amor;
en el mundo non ay
atán lyndo amador.

*Preñada [soy, preñada,
de un alto enperador,
15 amada e guardada
de Dios, el mi Señor].*

Por guarda de mi fama
yo fuera desposada
con Joseph, que se llamava⁵⁷,
20 estando ençerrada;
vydome una vegada
turbada en mi color,
pensó que era forçada
de otro entendedor⁵⁸.

25 [*Preñada soy, preñada,
de un alto enperador,
amada e guardada*

⁵⁷ El verso es hipermétrico; si se enmienda *llamava* en *llama* se conseguiría la regularidad métrica y rímica.

⁵⁸ Para *entendedor* como amante, véase más abajo en el comentario a la canción. En esta copla y en las siguientes ya no se repite al margen con una llave el principio del estribillo.

de Dios, el mi Señor].

Como en sí pensase
 30 sobre esto qué faría,
 sy era byen que lo callase⁵⁹
 o sy lo hablaría,
 grand miedo en sí tenía,
 sy fuese encobridor,
 [8v] 35 Dios pena le daría
 como a onbre malfechor.

*[Preñada soy, preñada,
 de un alto enperador,
 amada e guardada
 40 de Dios, el mi Señor].*

Si aquesta grave cosa
 al pueblo se dixese,
 tenía que su esposa,
 según ley, que moriese;
 45 ante que se supyese,
 tuvo que era mejor
 que della se partiese
 por guardar su honor.

*[Preñada soy, preñada,
 50 de un alto enperador,
 amada e guardada
 de Dios, el mi Señor].*

Entonçe el mensajero
 sant Gavriel nonbrado,
 55 fallole plazentero,
 del mal muy sospechado;
 dixole: «¿Por qué eres triste⁶⁰
 o por qué atribulado?
 Sepas que es encarnado

⁵⁹ Verso hipermétrico, quizá enmendable en *sy era bien que callase*.

⁶⁰ Verso hipermétrico, que tendría fácil enmienda con la pronunciación apocopada *dixo:l*. No obstante, como se puede notar, la rima no sigue la secuencia esperable, por lo que seguramente hay un error. Habría que pensar en una propuesta distinta para este verso, como, por ejemplo: *dixo:l: ¿Por qué estas tristado*, que, naturalmente, no tiene por qué convencer a nadie.

60 en María el Salvador».

*[Preñada soy, preñada,
de un alto enperador,
amada e guardada
de Dios, el mi Señor].*

NOTAS TEXTUALES

Rúbrica. Antes de *alia* tacha *alia*.

- 1 *mundo* al margen, con llamada en el interior del verso para ser intercalado. El mal estado del manuscrito ha hecho que se pierda en la restauración el texto añadido al margen.