

Al lector

Los editores modernos del *Libro de Tonos Humanos* mostraríamos una considerable falta de tacto si el primer nombre citado en nuestro trabajo no fuera el de Danièle Becker, ya que debemos dar muestra de afecto y consideración a la investigadora que, hasta donde sabemos, ha transitado por el camino del cancionero mucho antes que nosotros.

Hecho público nuestro reconocimiento, pasemos a presentar el *Libro de Tonos Humanos*. Este primer volumen de la edición de sus cuarenta y cinco primeros tonos que hoy ponemos a disposición de los intérpretes de nuestra música antigua, de los musicólogos, y de los filólogos e investigadores de la literatura española del siglo XVII, permitirá saber de un cancionero que es una fuente inestimable de música y poesía, y que, por su extensión y contenido, constituye la recopilación más copiosa, y posiblemente la más representativa, de todos los cancioneros poético-musicales de ese período conservados hasta el presente. Podemos considerar, además, que con el *Libro de Tonos Humanos* termina ya la moda –impulsada a principios del siglo XVI con el *Cancionero Musical de Palacio*– de compilar piezas de música vocal polifónica, de contenido y temática diversa, que son obra de diferentes compositores y poetas, y que conformaban el repertorio con que se deleitaba la corte, la aristocracia, y con el cual algún músico, compositor o maestro de capilla tenía en su haber un práctico manual para ensayar o enseñar a discípulos. Hemos de advertir que nuestra edición se prevee extensa en el espacio, pero, confiamos, que breve en el tiempo. Ocupará, por lo menos, cuatro volúmenes, los cuales, junto con otros, formarán parte de la colección titulada «La Música y la Poesía en Cancioneros Polifónicos del siglo XVII». El ritmo de aparición de todos ellos dependerá de la planificación editorial del Departamento de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

A título personal, los editores nos sentimos muy satisfechos por la oportunidad que hemos tenido de trabajar conjuntamente este repertorio. En primer lugar, porque hemos aprendido el uno del otro de nuestras respectivas disciplinas, al tiempo que rendíamos tributo a las necesidades científicas que el propio cancionero requiere. Porque hemos constatado, por otra parte, que la tan manida, en nuestros días, interdisciplinariedad está implícita en esta compilación del siglo XVII, en la que poeta y músico van estrechamente unidos en cada uno de los romances y letras que dan su razón de ser, en este caso, al *Libro de Tonos Humanos*. De este modo, hemos puesto al servicio del arte poético y musical la ciencia de la filología y de la musicología, pues juntas entre sí son las que deben descodificar y sacar el lustre a este repertorio. Es imposible semejante empresa sin el apoyo de la una en la otra, lo que, insistimos, nos congratula sobremedida, puesto que, al mismo tiempo, prolongamos esa interdisciplinariedad a que obligaba la compilación de un cancionero y que tan bien refleja –aunque pesándole mucho por no llevarse él toda la fama y gloria– un romance de Lasso de la Vega:

El músico los cercena;
el que traslada, compone;
el que recopila, enmienda;
el impresor, antepone;

el censor les da un mordisco
cuando referir los oye;
todos dan en los cuitados,
bien o mal, a troche moche.

Y para que “todo diablo los soporte” –siguiendo con palabras de don Gabriel–, el musicólogo y el filólogo deben reconstruir, ya no sólo el contexto histórico que propició semejantes creaciones, sino cada una de las directrices que, a modo de bienvenida al barroco hispánico, permitieron el feliz encuentro del octosílabo con la música, y que el fruto de esta unión fuera un nuevo género, ya no literario, sino literario-musical: el romancero lírico. Por este mismo motivo era justo que, en las partituras, constaran tanto el transcriptor de la música como la editora de la poesía.

Y es hora, paciente lector, de hacerte saber que tendrás que perdonarnos las carencias que tu entendimiento entrevea y que nosotros no hayamos sabido cubrir. Consuélate sabiendo que no ha sido por falta de dedicación y de cariño, sino de entendimiento que a ti te sobre. Consuélate, asimismo, las promesas que hemos prodigado, en más de una ocasión –y que cumpliremos, debidamente, en su momento–, de ofrecerte mayor profundidad en nuestro estudio; pero comprende que sólo podemos brindarte los cuarenta y cinco primeros romances líricos y letras del *Libro de Tonos Humanos* porque imperativos editoriales, a la par que económicos, impedían engrosar la edición del repertorio del libro. Por lo tanto, una vez podamos poner en tus manos el cancionero íntegramente analizado y estudiado, estaremos en condiciones de tener una visión crítica mucho más acabada y contradecir, si fuese el caso, imprecisiones o torpezas que encuentres hoy. Además, como nuestro pensamiento está puesto en la empresa de la edición de los otros cancioneros inéditos, junto a una monografía –cada vez más conformada– de todos ellos juntos, nuestra valoración de los romances líricos “humanos” se verá, con el tiempo, arreciada.

A propósito de la metodología interdisciplinar, toma ahora el musicólogo su pluma para agradecer a la Dra. Lola Josa que aceptara con tanto entusiasmo y generosa entrega la invitación a colaborar conmigo en la edición crítica del *Libro de Tonos Humanos*. Su formación filológica como especialista en Literatura Española del Siglo de Oro, así como su experiencia profesional, avalaban ya la confianza que deposité en ella desde el principio de nuestra colaboración. El excelente resultado de su labor se echa de ver en las páginas que siguen. *Vale*.

Mariano LAMBEA
Lola JOSA

Barcelona, 8 de Noviembre de 2000

I. Introducción

por Mariano Lambea y Lola Josa

1.1 El Libro de Tonos Humanos

1.1.1 Descripción del manuscrito

Bajo la signatura M. 1262 se conserva en la Biblioteca Nacional, en Madrid –E: Mn–,¹ un volumen manuscrito de música y poesía titulado *Libro de Tonos Humanos*. Siguiendo la foliación moderna a lápiz, en el f. 6r se lee: “En Madrid, a 3 / de setiembre / de 1655 / años. / Diego Pizarro, / capón”. Y en el f. 261r: “Acabóse a 3 de febrero, año / 1656”. Pizarro, “tiple y copista del convento del Carmen Calzado de Madrid”,² tardó seis meses justos en trasladar la práctica totalidad de los tonos –casi todos a cuatro voces–, conformando, de este modo, la colección más rica conservada, hasta el presente, de música vocal profana con texto en español³ del siglo XVII. Y decimos que los trasladó casi totalmente porque hay una docena de tonos cuyo trazado y grafía pertenecen a otra

mano que, dicho sea de paso, es más pulcra que la del propio Diego Pizarro.

El códice fue descrito por Anglés y Subirá,⁴ quienes incluyeron una relación de primeros versos que recogía 226 tonos. Años más tarde, Querol⁵ publicó otra relación del códice en la que, en cambio, constaban 227 tonos. Esta discrepancia en el número de primeros versos es similar a la que nosotros hemos detectado entre lo que consta en los índices y el contenido real del cancionero, pero lo comentaremos detenidamente después de dar cuenta de las foliaciones. Las hay de dos tipos:⁶ por un lado, la del propio copista que empieza y termina con la música y la poesía, además de que numera los folios en la parte superior izquierda, cerca de los primeros pentagramas; por otro, está la foliación moderna a lápiz, escrita en el extremo superior derecho del folio, y que empieza en la misma portada, donde consta el “título cimado con un dibujo heráldico”.⁷ En nuestra edición citaremos la foliación

1. Utilizamos las siglas internacionales que trae el Répertoire International des Sources Musicales (RISM) para la Biblioteca Nacional (Madrid).

2. Danièle Becker, *Las obras humanas de Carlos Patiño*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1987, p. 11; sin embargo, respecto a los años escribe: en “el convento del Carmen Calzado madrileño, donde se copió el *Libro de Tonos Humanos* en 1654-1655 [sic]”. Cfr., además, con su voz «Cancionero», en *DMEH*. Edición de Emilio Casares Rodicio, Madrid, SGAE, 1999, vol. I, p. 32.

3. Hay un poema escrito en portugués, «A vosa porta, Maria» (nº 16), que, en el manuscrito, aparece tachado.

4. Vid. Higinio Anglés y José Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, CSIC, 1946, vol. I, pp. 266-274.

5. Vid. *Música barroca española. Polifonía profana (Cancioneros españoles del siglo XVII)*, vol. I. Edición de Miguel Querol Gavaldá (MME, 32), Barcelona, CSIC, 1970, pp. 23-28.

6. Podríamos hablar de una tercera foliación, que es la que consta en los tonos copiados por esa otra mano a la que nos hemos referido anteriormente como “más pulcra que la del propio Diego Pizarro”. Pero no ha sido necesario tener en cuenta esta tercera foliación para el buen desarrollo de nuestro trabajo.

7. Vid. Anglés y Subirá, *op. cit.*, p. 266.

de Pizarro seguida de corchetes que encierran la foliación moderna, puesto que ésta sí registra los folios anteriores y posteriores a la música y la poesía.

En cuanto a las relaciones de primeros versos, en el propio código constan dos “tablas”, a modo de índices, en las que aparecen relacionados los primeros versos de las piezas, pero, una vez confrontados estos incipit literarios con el contenido del código, hemos descubierto duplicaciones y errores en ambas tablas. Las indicaciones del copista, en relación al número exacto de las obras, tampoco son del todo correctas, ya que dice que “hay en esta tabla ducientos y 4 tonos” (f. 6v) y “tiene este libro 222 tonos” (f. 261r). Por lo que podemos concluir que, tanto la relación de Anglés y Subirá, como la de Querol y las del copista no recogían la realidad del cancionero: éste contiene, exactamente, 219 tonos, de los cuales 204 corresponden a la primera tabla (ff. 2r-6r) y 15 a la segunda (f. 261r). Ahora bien, entre los ff. 24v-29r [30v-35r] hay unas piezas sin texto⁸ que, como es lógico, no figuran relacionadas en la tabla correspondiente, y, lo cierto, es que no se puede saber con exactitud el número de piezas que hay en estos cinco folios, porque, en los cuatro primeros, la música está escrita en las mismas claves, con la misma distribución de voces, en el mismo compás y en el mismo modo o tono de Do. Por este motivo, es posible que algunas de estas piezas cuenten con su estribillo o coplas recogidas en más de dos páginas, que es lo que suele ocupar cada tono del cancionero (el vuelto o verso de un folio y el recto del siguiente), a pesar de que varias composiciones de este libro ocupen, de hecho, cuatro páginas. Por último, hemos de decir que la pieza de los ff. 28v-29r [34v-35r] es independiente de las otras, puesto que está escrita en claves diferentes y en el modo o tono de SOL.

En definitiva, el *Libro de Tonos Humanos* contiene 219 obras con texto y un número indeterminado de piezas (entre tres y cinco) cuya letra no llegó a copiarse. Si especulamos que sean 3, conseguiremos cuadrar con las 222 que indica el copista, pero no dejará de ser una mera casualidad, porque, insistimos, en las tablas, nadie puede incluir incipit de piezas que no tienen texto. Lo que sucedió fue que Pizarro anotó algunas piezas dos veces, e incluso llegó a poner en su índice el primer verso de la copla de un tono, además de haber registrado, asimismo, el primer verso de la primera

estrofa.⁹ Por otra parte, no consta, en ninguna de las tablas, el incipit de una pieza incompleta de la que sólo se trasladó el tiple y que nosotros no hemos contabilizado.¹⁰

En las dos últimas páginas del código (ff. 261v-262r) viene una relación de “otros tonos sueltos que están en el legajo 3º, a 26 números, y guiones y letras”. Es posible que algunos de ellos sean versiones diferentes de los que ya están en el cancionero, pues concuerdan sus incipit, pero lamentablemente, hoy por hoy, están perdidos. Incluiremos estos primeros versos en el último volumen de nuestra edición, junto con el índice general del *Libro de Tonos Humanos*.

1.1.2 El silencio de un copista cantor

Al abrir el *Libro de Tonos Humanos* se puede leer en el recto del tercer folio, después de las dos hojas de guarda: “Este libro es / M.º D. Capilla / Soy de Fran.º.”¹¹ Es posible que este fragmento se refiera auténticamente al cancionero y no sea una anotación ajena a él, pero, aun así, esta información nos resulta fragmentaria y no nos permite averiguar la identidad exacta del maestro que poseyó el cancionero desde su confección en 1655. Son varios los maestros de capilla llamados “Francisco” que estuvieron activos en Salamanca o Madrid, y en lugares del entorno, desde la primera mitad del siglo XVII en adelante; y cualquiera de ellos pudo poner su nombre al frente del manuscrito, posiblemente para evitar su extravío, o porque en aquellos momentos era poseedor de él.

Transcribimos ahora la referencia que, ya en nuestros tiempos, se copió a lápiz en la parte superior del verso de la segunda hoja de guarda: “(a. G. = 1ª = 23 = A.H.N. nº 148). Procedencia: Fondo Barbieri.”¹²

Por último, copiamos el texto que se halla en una hoja algo menor que una cuartilla, incrustada entre el tercer y cuarto folio (este último nos muestra un dibujo heráldico y el título del cancionero):

9. Vid. el f. 3r, donde el tono «Es, en el mar de la corte» (nº 8) está entrado dos veces: una de ellas, por el primer verso de la primera estrofa, que es el que le da título; y la otra, por el incipit de la primera copla, que dice “Del aire por lo grande”.

10. Su primer verso dice “Zagala, trátame bien” (f. 168v [174v]). Se aprecia aquí una mano diferente a la de Diego Pizarro y a la que nos hemos referido en nota 6.

11. Cfr. Anglés y Subirá, *op. cit.*, p. 266.

12. *Ibid.*, p. 274, donde consta esta misma referencia precedida de la signatura actual del manuscrito, M. 1262.

8. Estas piezas fueron trasladadas por el segundo copista, referido en la nota 6.

Archivo histórico nacional. / Libro de tonos humanos. / Libro en folº manuscrito hecho en / Madrid en 1655. / Procede del con / vento de Carmelitas de Salamanca.

Esta procedencia resulta obvia, ya que Diego Pizarro era copista del Carmen Calzado de Madrid, según nos ha informado Danièle Becker,¹³ y, como es fácil de suponer, el manuscrito, con el paso del tiempo, recalaría en el convento de la misma orden en Salamanca. De la confección del manuscrito en ambientes religiosos tampoco cabe duda, ya que en el f. 7r se lee:

Alabado y / glorificado y ensal / zado sea el / Sanctísimo Sa / cramento. / Amén / Jesús. / Y la pura y limpia / Concepción de / la Soberana y Reina / Nuestra Señora María, / concebida sin / mancha de / pecado ori / ginal. / Amén.

Por otra parte, más de un compositor presente en el cancionero era religioso carmelita, y esta circunstancia quizá pudo influir de alguna manera en el trasiego del códice. Así, por ejemplo, el portugués Manuel Correa (*ca. 1600-†1653) se sabe que fue monje carmelita calzado, y es el compositor más representado en el *Libro de Tonos Humanos*. A su vez, Bernardo Murillo, el segundo autor en el cancionero, en cuanto a producción musical, posiblemente fuera religioso carmelita, como supone Higinio Anglés.¹⁴ Pero no nos vamos a preocupar en exceso de los avatares que haya podido sufrir nuestro cancionero, porque lo verdaderamente importante es que ahora está bien custodiado y a disposición de todos nosotros en la Biblioteca Nacional. Y, a propósito del libro en sí, lo primero que se debe tener muy presente es que estamos manejando una obra cuya autoría musical es anónima en un 70%; y, en cuanto a la autoría poética, al tratarse la mayoría de obras recopiladas de romances líricos, es anónimo en un 100%.¹⁵ Con lo cual, ambos factores dificultan seriamente la investigación. En consecuencia, creemos oportuno dejar para el último volumen de nuestra edición todo lo que concierna a la biografía y el arte de estos compositores y poetas identificados. Esta decisión la hemos

adoptado por varios motivos. El primero de ellos es porque, para aquel entonces, tendremos muchos más datos en nuestro haber de los que ahora poseemos. Por ejemplo, dispondremos del estudio crítico poético-musical de todas las composiciones del *Libro de Tonos Humanos*, junto con las de los cancioneros coetáneos, tanto de los ya publicados como los que aún aguardan su edición, y de la cual, todo sea dicho, nosotros mismos ya nos estamos ocupando.

A continuación, ofrecemos, a modo de avanzadilla, la lista de los compositores con indicación expresa en el manuscrito y el número de tonos compuestos por cada uno de ellos; pero, insistimos: sólo el 30% de las piezas trae los nombres de los autores, los cuales, por otra parte, nosotros normalizamos a causa de las diferentes grafías con que aparecen escritos:

- Manuel Correa (*Lisboa, ca. 1600 - Zaragoza, 1653): 28 tonos.
- Bernardo Murillo (S. XVII): 16 tonos.
- Manuel Machado (*Lisboa, ca. 1590 - Madrid, 1646): 11 tonos.
- Carlos Patiño (*Santa María del Campo, Cuenca, 1600 - Madrid, 1675): 6 tonos.
- Mateo Romero [Maestro Capitán] (*Lieja, 1575 ó 1576 - Madrid, 1647): 3 tonos.
- Filipe da Cruz (*Lisboa, ca. 1603 - ¿Lisboa?, ca. 1668): 2 tonos.

Esa anonimidad, que a modo de rigurosa etiqueta de la corte romancística se imponía a los más insignes poetas, no es otra cosa que una imperiosa e ineludible supervivencia del carácter tradicional con que el romancero venía autorizado de siglos atrás. El romance viejo no tiene un autor único, sino colectivo; el romance nuevo no debe tener autor particular, aunque todos sepan quién lo ha escrito. [...] La anonimidad quiere revestir al romance nuevo con el carácter de poesía colectiva. [...] Los romances artificiosos de la época trovadoresca y los inmediatamente posteriores no ocultaban el nombre del poeta, ni su propagación por el canto era tan activa; sólo [...] con asenso de los más grandes poetas, el romance artificioso quiso participar de la vida colectiva y anónima propia del romance viejo.

Esa aspiración a la impersonalidad colectiva, revelada por la anonimidad, va unida al hecho de que la difusión de los romances no se contentaba con la simple divulgación por escrito, sino que aspiraba muy principalmente a la popularización por medio del canto.

Maticemos esta nota con otro comentario, pero esta vez de Montesinos: estamos hablando de un anonimato, el del romancero lírico, "del [...] que se complacen poetas y editores", José F. Montesinos, «Algunos problemas del Romancero nuevo», en *Ensayos y estudios de Literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 119.

13. Remitimos a la nota 2.

14. Vid. Anglés y Subirá, *op. cit.*, p. 267. Vid. también «Murillo, Fray Bernardo», *Diccionario de la Música Labor*. Edición de Joaquín Pena e Higinio Anglés, Barcelona, Editorial Labor, 1954, vol. II, p. 1593.

15. A propósito del anonimato del romancero lírico -'nuevo', como se ha venido llamando-, Ramón Menéndez Pidal, en su *Romancero Hispánico*. (Hispano-portugués, americano y sefardí), Madrid, Espasa-Calpe, 1953, vol. II, pp. 121-122, dice:

- Nicolás Borly: 1 tono.¹⁶
- Francisco Navarro (Valencia, 1650): 1 tono.
- Antonio de Viera [¿Vieira?] (*Vila Viçosa, Évora, finales s. XVI - Crato, 1650): 1 tono.

Respecto a los poetas, en la “Tabla descriptiva” del último apartado de esta introducción, aparecen sus nombres junto a los poemas que salieron de sus plumas total o parcialmente; pero, eso sí, en la tabla sólo se da cuenta de los cuarenta y cinco poemas que publicamos esta vez, ya que los poetas, tanto evidentes como intuitivos, que se dejan entrever en los versos del resto de poemas de todo el cancionero, merecen, como los seis que aparecen en este volumen, todas las pruebas y análisis que, efectivamente, confirmen la autoría.



1.2 Cronología

1.2.1 A propósito de los compositores, los poetas y los poemas

A partir del silencio de Diego Pizarro, para reconstruir el marco cronológico en que fueron escritos los poemas y compuestas las músicas, hemos de ceñirnos a la realidad histórica que destilan los nombres de los compositores, los de los poetas y, cómo no, las referencias que los mismos textos ofrecen, que, por otra parte, no son pocas.

A propósito de los nueve compositores constatados en el cancionero, el lugar de procedencia de cuatro de ellos constituye un indicio fundamental para recomponer uno de los momentos históricos que propició la creación de gran parte del repertorio del *Libro de Tonos Humanos*. El maestro Manuel Correa, y los compositores Manuel Machado, Filipe da Cruz y Antonio de Viera nacieron en Portugal. Dos de ellos, Correa y Machado son, además, de los tres autores más representados en el cancionero —el otro es Bernardo Murillo, de quien nada se sabe, de momento, respecto a su nacimiento—: el nombre de Correa cons-

ta en veintiocho tonos y el de Machado en once. Si, asimismo, atendemos a las fechas de nacimiento y muerte de los cuatro músicos portugueses, podemos perfilar con bastante rigor una época de composición que coincide con los años centrales del poder del conde-duque de Olivares.

Bien es cierto que, desde las cortes de Tomar (1581), Portugal quedó bajo el manto real español, pero el tiempo transcurrido entre la frontera de 1621 y la de 1640 es el que se vivió como verdadero intercambio entre corte y lusitanos, en este caso. En realidad, fue un triunfo de la estrategia política del privado de Felipe IV. Olivares se propuso férreamente apuntalar el imperio tanto por fuera como por dentro: por un lado, para reconstruir el imperio que los Reyes Católicos impulsaron, se tenía que activar un programa de política exterior, el de la “reputación”;¹⁷ por otro, para apuntalar aquella España interior tan necesitada de una reforma socio-política como cultural había que impulsar un programa de política interior, el de la “reforma”.¹⁸ En cuanto a este segundo programa político, el conde-duque consideró que lo más oportuno sería, en primer lugar, que la realidad imperial estuviera menos centralizada, es decir, que cobrara un carácter menos castellano, por lo que todos los estados de la corona española deberían de sentirse implicados en una misma aventura política. Para que así fuera, se nombrarían con altos cargos, e incluso se traerían a la corte, a aragoneses, italianos y portugueses. Uno de los primeros pasos decisivos al respecto lo dio Olivares, en 1626, con la Unión de Armas.

Sin embargo, el sueño de hermandad política dentro del mismo imperio se quebró en 1640 con la sublevación de los catalanes, secundada por los portugueses al negarse a enviar sus tropas de socorro. Lo cierto es que desde 1637, con las insurrecciones anticastellanas, Portugal había empezado a estar en desacuerdo con la fusión administrativa, financiera, etc. propulsada por

17. Vid. J. H. Elliott y Ángel García Sanz (coords.), *La España del Conde Duque de Olivares*. Encuentro Internacional sobre la España del Conde Duque de Olivares celebrado en Toro los días 15-18 de septiembre de 1987, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1990, pp. 24-27.

18. *Ibid.* Elliott afirma recurrir a estos dos conceptos para definir ambos programas políticos de Olivares porque “aparecen repetidamente en el discurso político de los años veinte del siglo XVII”, y, de este modo, se convierten en palabras clave para “encontrar puntos de acceso al mundo mental del Conde-Duque y sus colegas”, como afirma John H. Elliott en *Lengua e imperio en la España de Felipe II*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 31-32.

16. De este compositor no podemos facilitar ninguna fecha, y tampoco consta en el libro de Paul Becquart, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1967.

Olivares, por lo que la insurrección de Cataluña fue una oportunidad aprovechada para rebelarse contra los cincuenta y nueve años que llevaban bajo el dominio de la monarquía española. Tan solo tres años después de que Pizarro terminara de copiar el *Libro de Tonos Humanos*, el ejército portugués, bajo el gobierno de la regencia de la madre de Alfonso VI, venció a los españoles. Pero mucho antes de semejante victoria, entre 1621 —como muy pronto— y 1640 —como muy tarde—, cuatro músicos portugueses dejaron muestra de su maestría en los dorados años¹⁹ de esplendor artístico de la corte española.

Respecto a la fecha que ofrecemos como límite en la composición de estos maestros, para apuntalar nuestra tesis proponemos tener muy presente que, al emanciparse Portugal del imperio español, la relación directa que hubo entre ambas tierras quedó interrumpida. Y una prueba contundente de que el contacto se hizo imposible, a la vez que es muy pertinente por lo que a las relaciones musicales entre portugueses y españoles se refiere, son las cartas que el regio melómano y compositor João IV escribió, a partir de 1640, a su embajador parisino para que, con discreción, intentara hacerse con el archivo musical de Mateo Romero y cuantas más obras de Patiño, mejor.²⁰

Desde la ladera poética del cancionero, el marco cronológico que los músicos portugueses nos permiten fijar, se corrobora. El nombre de Antonio Hurtado de Mendoza es el más prolífico respecto al resto de autores identificados en los poemas editados en el presente volumen. Fue secretario, ayuda de cámara de Felipe IV, y, lo que más nos interesa en estas páginas, el favorito,

como poeta, del conde-duque de Olivares.²¹ Era, además, “gran amigo de Mateo Romero y buen conocedor del ambiente musical palatino”,²² por lo que, lo más frecuente, era que su poesía fuese musicada y cantada en los ambientes cortesanos.²³ Por su parte, Mateo Romero, apodado maestro Capitán, de quien el *Libro de Tonos Humanos* cuenta con tres piezas a su nombre, fue maestro de capilla desde 1598 a 1634, es decir, durante todo el reinado de Felipe III y la etapa que nos viene interesando, la de mayor esplendor artístico del reinado de Felipe IV. Respecto a la intertextualidad con un poema de Góngora pocos comentarios requiere, ya que fue él, junto a Lope, quien daba la bienvenida al Barroco literario español con romances líricos.

Otro poeta identificado en el cancionero, Francisco de Borja y Aragón, nos sitúa, de nuevo, en los años centrales del gobierno de Olivares, ya que una vez en España, tras su regreso del Perú en 1621, es cuando escribe la mayor parte de su obra. Sin embargo, el resto de poetas identificados, que son tres más, nos remiten, de inmediato, tan solo por sus fechas de nacimiento, a la segunda etapa del reinado de Felipe IV, que comprende desde el hundimiento del conde-duque hasta 1665, año en que muere el monarca. Pero este segundo período, a diferencia del primero, sólo está recogido en el *Libro de Tonos Humanos* hasta 1655-1656, como es evidente.

21. La pericia cortesana de Antonio Hurtado de Mendoza queda recogida detalladamente en Gareth A. Davies, *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza, 1586-1644*, Oxford, The Dolphin, 1971. Asimismo, valga este comentario de J. H. Elliott, *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1991 (6ª), pp. 187-188:

El poeta y dramaturgo Antonio Hurtado de Mendoza, protegido del hijo del duque de Lerma, el conde de Saldaña, parece haberse granjeado el favor de don Gaspar con antelación suficiente, según parece, como para participar de su gloria en 1621. A los dos meses de la subida al trono del nuevo rey, recibió su primer puesto en la corte, como ayuda de la guardarropa. En agosto de 1621, fue nombrado ayuda de cámara del rey, oficio que le permitiría actuar como si fuera los ojos y oídos de Olivares en la cámara del rey, y en 1624 secretario real. Durante todos los años que Olivares detentó el poder, pudo verse a Mendoza en todos los actos de la corte. Sus dotes literarias y su servilismo hicieron de él la persona indispensable para un ministro que sabía valorar ambos talentos y la manera exacta de emplearlos.

22. Robledo, *op. cit.*, p. 76.

23. Robledo, mientras argumenta cuán admirada y cantada en la corte y las academias era la poesía de Hurtado de Mendoza, trae a colación *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara: “y sacando una guitarra una dama de las tapadas, templada sin sentillo, con otras dos cantaron a tres voces un romance excelentísimo de don Antonio de Mendoza”, *ibíd.*

19. “Son en realidad los más interesantes del reinado de Felipe IV en lo que a la política reformista de Olivares se refiere, porque son aquellos en los que va buscando soluciones a los problemas que habían conmovido y preocupado a los arbitristas y a los círculos reformistas castellanos en las dos décadas precedentes. Es una época de efervescencia política e intelectual en la corte...”, John H. Elliott y José F. de la Peña, *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*, Madrid, Alfaguara, 1978, vol. I., p. LVIII. Como testimonio del continuo viaje de músicos portugueses a la corte española, remitimos al artículo de Adriana Latino, «Os músicos da Capela Real de Lisboa nos reinados dos Filipes: 1580/1640», en *RMS*, XVI (1993), pp. 3620-3629. *Vid.*, asimismo, José Subirá, «La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos», en *AnM*, XIV (1959), pp. 207-230. *Vid.*, también, Luis Robledo, *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, p. 44 y Nicolás Álvarez Solar-Quintan, «Panorama musical desde Felipe III a Carlos II», en *AnM*, XII (1957), pp. 167-200.

20. Cfr. Lothar Siemens Hernández, «Dos cartas del maestro Carlos Patiño al Duque de Braganza (1634 y 1638)», en *RMS*, IX (1986), pp. 253-260.

Asimismo, tres de las cinco referencias históricas de los cuarenta y cinco poemas que nos ocupan hoy, remiten a la primera etapa de aquella monarquía. La primera de las alusiones la encontramos en el poema «Con licencia de las damas» (nº 14), cuyo estribillo responde a la pregunta que se formula en la primera estrofa: ¿quién iba a ser la mujer más hermosa de la corte? «Isabel», Isabel de Borbón, con toda probabilidad. Alusión, por lo tanto, a la primera esposa de Felipe IV, reina desde 1621 a 1644. La segunda alusión, en «Labradora de Loeches» (nº 33), que no es otra que la infanta María Teresa, hija de Isabel de Borbón y Felipe IV, a quien se le nombró aldeana de honor de dicha villa cuando contaba con tres años de edad (1641). Por último, la tercera referencia a la primera época del reinado de Felipe IV la podemos encontrar en «Los ganados de Fileno» (nº 42), donde, además de esconder bajo la máscara de «Fileno» a Felipe III, en los vv. 30-31 se alude a uno de los problemas más graves que Felipe IV heredó del reinado de su padre y que Olivares tuvo que solucionar: el de la moneda de vellón.

Respecto a las otras dos referencias al segundo período del reinado de Felipe IV, son, en sí, máscaras poéticas de Mariana de Austria, la segunda esposa del monarca –reina desde 1649 a 1696–: la “bella alemana” Marcia de «Fuego baja de la cumbre» (nº 22), y la “Sirena” de «A vencer blancas auroras» (nº 30).²⁴

Con todo lo argumentado hasta aquí, podemos concluir que si nos hallamos ante un cancionero poético-musical que recoge hasta principios de 1656 tonos humanos de la corte de Felipe IV, con las dos etapas de su reinado incluidas, por fechas y por las pruebas aportadas, el período comprendido entre 1621 y 1643 es la fragua cronológica donde fueron escritos y compuestos la mayoría de ellos. Por lo tanto, con tan solo prestar atención al predominio de los compositores más fructíferos del cancionero, nos daremos cuenta que sus años de composición caen de pleno en los años centrales del poder del conde-duque.

De este modo, a las cuarenta y cinco piezas que tenemos entre manos hay que aproximarse como pequeños *pyropos* de la que fue una maquinaria artística puesta en funcionamiento como mera estrategia política olivarista. Estrategia nada fallida, ya que alcanzó una efervescencia artística, en esa primera mitad del siglo XVII español, que bien le valía la calificación de áurea. Lo que, a su vez, nos hace más llevadera la

incógnita del porqué un carmelita cantor recopilara tan precioso cancionero.

1.2.2 La maquinaria artística de la corte de Felipe IV

Illuminat et foveat, tal fue la divisa de Felipe IV en boca de todo el reino.²⁵ Por ello, en poesía, su imagen correspondiente será la del “mayor planeta”, como reza el v. 17 de nuestra «Labradora de Loeches» (nº 33). En la edición poética, ya damos pertinente explicación en nota crítica para que el verso resulte esclarecedor, pero válganos adelantar aquí que el poeta, al llamar a la infanta María Teresa “hija” del rey de los astros, rinde tributo al engranaje del programa olivarista de renovación de la imagen cortesana e imperial; en concreto, al capítulo de ese programa que pretendía proclamar el *amanecer* de un nuevo rey:

La imagen de Felipe como sol fue adoptada inmediatamente por los poetas y dramaturgos de la corte, y en seguida pasaría a constituir un tema central de aquel reinado. El cuarto planeta que era el sol resultaba un emblema de lo más apropiado para el rey Felipe, cuarto de este nombre, y el concepto de “rey planeta” probablemente estaba ya acuñado hacia 1623. Felipe tenía que aparecer ante el mundo como rey planeta, y lo mismo debía suponer para la posteridad, un personaje central en una corte deslumbrante, que dispensaba luz y favores.²⁶

Terminábamos el apartado anterior diciendo que era una estrategia política de Olivares crear una corte que rezumara esplendor artístico por los cuatro puntos cardinales. Y así fue. Envolvió al monarca de una continua actividad artística que diera lustre a su persona y a su reinado. Además, don Gaspar, si era algo, era hombre de Estado, y a esa necesidad propiamente política le sumaba la necesidad de “honesta recreación” que cualquier sociedad tiene –como nos recuerda Cervantes– para divertirse “de los malos humores”.²⁷ La estrategia, repetimos, era crear tal rendimiento teatral, poético y musical en torno a la corte que la dignificara, por lo menos, artísticamente. Para ello, incluso Olivares cultivó la tradición aristocrática del mecenazgo, llegando a ser considerado como el “padre de buenas

24. Remitimos al aparato crítico correspondiente de la edición de los poemas.

25. Juan de Caramuel y Lobkowitz, *Declaración mystica de las armas de España invictamente belicosas*, Bruselas, 1636, p. 58.

26. Elliott, *El conde-duque de Olivares...*, p. 190.

27. *Quijote*, I, 48. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, p. 524.

letras, protector de las musas, amparo de la filosofía, por cuya causa se eternizará su nombre”.²⁸

El reinado de Felipe IV, pues, debía convertirse en una nueva época augústea, y entre el rey y su ministro se disponía de todos los ingredientes para que así fuera. Los tiempos, por otra parte, eran también propicios, gracias a la galaxia de talentos literarios y artísticos que dominaba el cielo de Castilla y Andalucía. Al menos en este terreno no se veían rastros del progresivo decaimiento que parecía afectar las demás partes del cuerpo político y social, circunstancia debidamente celebrada por el cronista Tomás Tamayo de Vargas, cuando en 1629 explicaba que “España, aunque como impedida del ejercicio de las armas, acudió tarde al de las Letras, ha hecho en poco tiempo tales progresos en él, que se duda si aventaja al primero, no quedando por inferior a nación alguna en uno y en otro.”²⁹

Muchas alabanzas de escritores se granjeó don Gaspar y su rey durante los primeros años de su gobierno, ya que consideraban extraordinaria la atención y ayuda que los hombres del nuevo régimen, tras la oscuridad del de Lerma, les propinaban. Por su parte, Olivares abrazaba toda producción poética, musical, pictórica y dramática que exaltara los nuevos resplandores del “amanecer”, no ya del nuevo monarca, sino de toda la vida cortesana que envolvía al rey-planeta. Porque, tal y como denominó Tirso de Molina a Olivares, el que vino a ser “arquitecto”³⁰ de la restauración del edi-

ficio imperial, lo consiguió, durante los que venimos llamando dorados años de su ministerio, gracias a una de sus más agudas trazas: convertir a Felipe IV en modelo de reyes, y la corte, en una espléndida monarquía que fuera promesa de “aciertos grandes en las acciones” y “feliz gobierno de los reinos y vasallos” por haber sabido casar, precisamente –y como referíamos más arriba que comentaba Tamayo de Vargas–, la profesión de las armas y de las letras, los “dos polos [...] que gobiernan todo [...] movimiento [...], pues juntos entre sí hacen una muy importante consonancia, ayudándose y dándose la mano en cuanto se ofrece”.³¹

Rememorar tales circunstancias no ha sido, sino, más que pretensión, por nuestra parte, de avivar el fuego de aquella fragua de la corte de Felipe IV que –si bien fue fomentada por Olivares– protegió la creación artística a lo largo de todo su reinado, y propició, por ejemplo, las veladas poético-musicales que, desde hacia siglos, se venían celebrando entre la nobleza y la aristocracia castellana. Realidad histórica que justifica, en última instancia, la recopilación de un cancionero como el *Libro de Tonos Humanos*.



28. Juan Pablo Mártir Rizo, *Historia de la vida de Mecenas*, Madrid, 1626, f. 80.

29. Elliott, *El conde-duque de Olivares...*, p. 187.

30. Tirso de Molina, *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*. Edición de Fray Manuel Penedo Rey, Madrid, Provincia de la Merced de Castilla, 1973, t. II, p. 475.

31. Palabras del propio rey en la “Autosemblanza” que escribe al hacer la traducción de la *Historia de Italia* de Guicciardini, en *Cartas de Sor María de Agreda y de Felipe IV*. Edición de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1958, p. 236.

1.3 Tabla descriptiva de los tonos editados en este volumen

| Nº | Folios | Compositor ¹ | Incipit | Género | Poeta |
|----|-------------------|-------------------------|------------------------------------|--------------------------------------|---|
| 1 | 1v-2r [7v-8r] | Padre Correa | Oliviósele a Gileta | Romance lírico | Anónimo |
| 2 | 2v-3r [8v-9r] | Anónimo | Herdas en un rendido | Romance lírico | c/vr. ² Antonio Hurtado de Mendoza |
| 3 | 3v-4r [9v-10r] | Anónimo | En prados de Manzanares | Romance lírico | Anónimo |
| 4 | 4v-5r [10v-11r] | Anónimo | ¡Ay, ay, ay, tres veces ay...! | Balle (romance lírico) | Anónimo |
| 5 | 5v-6r [11v-12r] | Anónimo | Arroyuelo presuroso | Romance lírico | Anónimo |
| 6 | 6v-7r [12v-13r] | Anónimo | ¡Qué bien sienten mis suspiros...! | Romance lírico | c/vr. ³ Manuel de León Marchante |
| 7 | 7v-8r [13v-14r] | Machado | Abjejuela que al jazmín | Romance lírico | Anónimo |
| 8 | 8v-10r [14v-16r] | Phelippe de la Cruz | Es, en el mar de la corte | Romance lírico (estribillo y coplas) | Anónimo |
| 9 | 10v-12r [16v-18r] | Anónimo | ¡Ah de la barca, barquero...! | Ensalada | Anónimo |
| 10 | 12v-13r [18v-19r] | Anónimo | En una concha de Venus | Romance lírico | Anónimo |
| 11 | 13v-14r [19v-20r] | Anónimo | En el mar de las sirenas | Romance lírico | Anónimo |
| 12 | 14v-16r [20v-22r] | Anónimo | La niña de más estrellas | Romance lírico (estribillo y copla) | Anónimo |
| 13 | 16v-17r [22v-23r] | Anónimo | Mi cobarde pensamiento | Romance lírico | Anónimo |
| 14 | 17v-18r [23v-24r] | Anónimo | Con licencia de las damas | Romance lírico | Anónimo |
| 15 | 18v-20r [24v-26r] | Anónimo | ¡Afuera!, que contra el sol | Romance lírico (estribillo y copla) | Anónimo |
| 16 | 20v-21r [26v-27r] | Anónimo | A vos porta, María | Romance lírico (coplas castellanas) | Anónimo |
| 17 | 21v-23r [27v-29r] | Anónimo | Anica la del lorito | Romance lírico | Anónimo |
| 18 | 23v-24r [29v-30r] | Anónimo | La morena de más gracias | Romance lírico | c/vv. Antonio Hurtado de Mendoza |
| 19 | 29v-30r [35v-36r] | Fray Bernardo Murillo | De los ojos de Gileta | Romance lírico | Anónimo |
| 20 | 30v-31r [36v-37r] | Anónimo | Por vos, niña, y la más bella | Romance lírico | Hipertexto de un poema de Luis de Góngora |
| 21 | 31v-32r [37v-38r] | Padre Murillo | Ligera y temerosa | Romance lírico | Anónimo |
| 22 | 32v-33r [38v-39r] | Fray Bernardo Murillo | Fuego baja de la cumbre | Romance lírico | Anónimo |
| 23 | 33v-34r [39v-40r] | Anónimo | Ya las sombras de la noche | Romance lírico | Anónimo |
| 24 | 34v-35r [40v-41r] | Anónimo | Celos pide Bras a Menga | Romance lírico | Anónimo |
| 25 | 35v-36r [41v-42r] | Padre Murillo | Con rigores premia Filis | Romance lírico | Anónimo |
| 26 | 36v-37r [42v-43r] | Anónimo | Pues lo quiso el corazón | Romance lírico | Anónimo |
| 27 | 37v-38r [43v-44r] | Padre Murillo | Los favores de Marica | Romance lírico | Anónimo |
| 28 | 38v-39r [44v-45r] | Anónimo | Queteros siempre mirar | Villancico | Anónimo |
| 29 | 39v-40r [45v-46r] | Padre Correa | Dulce prisión de albedríos | Romance lírico | Anónimo |
| 30 | 40v-41r [46v-47r] | Carlos Patiño | A vencer blancas auroras | Romance lírico | Anónimo |
| 31 | 41v-42r [47v-48r] | Anónimo | Lisis, el alba se queja | Romance lírico | Anónimo |
| 32 | 42v-43r [48v-49r] | Francisco Navarro | Enojado está el abril | Romance lírico | Anónimo |
| 33 | 43v-44r [49v-50r] | Carlos Patiño | Labradora de Loeches | Romance lírico | Anónimo |
| 34 | 44v-45r [50v-51r] | Anónimo | Que yo te quiero, Gileta | Romance lírico | Anónimo |
| 35 | 45v-46r [51v-52r] | Anónimo | En espacio corto ostenta | Romance lírico | Anónimo |
| 36 | 46v-47r [52v-53r] | Padre Murillo | Melancolía, que en Filis | Romance lírico | Anónimo |
| 37 | 47v-48r [53v-54r] | Fray B. Murillo | Niña, con tus libres modos | Romance lírico | Anónimo |
| 38 | 48v-49r [54v-55r] | Anónimo | Gileta, estimete en mucho | Villancico | Carlos Alberto de Céspedes y Guzmán |
| 39 | 49v-50r [55v-56r] | Padre Correa | Para qué quiero la vida | Romance lírico | Anónimo |
| 40 | 50v-51r [56v-57r] | Anónimo | Lo que dio fuego al humo | Romance lírico | Anónimo |
| 41 | 51v-52r [57v-58r] | Anónimo | A Dios, Marica la bella | Romance lírico | Francisco de Borgia y Aragón |
| 42 | 52v-53r [58v-59r] | Padre Murillo | Los ganados de Fileño | Romance lírico | c/vr. Damián Cornejo |
| 43 | 53v-54r [59v-60r] | Anónimo | Templo naces, almiendo | Romance lírico | Anónimo |
| 44 | 54v-55r [60v-61r] | Anónimo | Jurafalo yo, Gileta | Romance lírico | Anónimo |
| 45 | 55v-56r [61v-62r] | Anónimo | Anojósele a Marica | Romance lírico | Anónimo |