

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

Cancionero Musical de Góngora

RECOPILACION TRANSCRIPCION Y ESTUDIO

POR

MIGUEL QUEROL GAVALDA

DIRECTOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGIA

BARCELONA, 1975

CANCIONERO MUSICAL DE GONGORA

Recopilación y Transcripción

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

Cancioneros Musicales
DE
Poetas Españoles del Siglo de Oro
I

BARCELONA, 1975

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

Cancionero Musical de Góngora

RECOPILACION, TRANSCRIPCION Y ESTUDIO

POR

MIGUEL QUEROL GAVALDA

DIRECTOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGIA

BARCELONA, 1975



ES PROPIEDAD

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1975

© CSIC

© de esta edición: herederos de Miguel Querol Gavaldá, 2019

e-NIPO: 694-19-090-0

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Editorial CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: publ@csic.es)

I.S.B.N. 84-00-04272-7

Depósito Legal: B-8783-76

E. Climent - Córcega, 619 - Barcelona-13

INDICE GENERAL

Al lector	
I. Los conocimientos musicales de Góngora	13
II. Palabras técnicas del arte musical empleados por Góngora	31
III. Instrumentos musicales citados por Góngora	35
IV. Bailes y Danzas citados por Góngora	41
V. Los compositores que pusieron música a las poesías de Góngora	45
VI. Fuentes manuscritas músico-literarias de este Cancionero	53
VII. Los textos de Góngora según las fuentes musicales y sus variantes respecto a la edición de J. Mille y Giménez	67
VIII. Crítica de la edición musical	99

ROMANCES

I. Ciego que apuntas y açiertas	1
II. La más bella niña	2
III. Las redes sobre el arena	6
IV. Sin Leda y sin esperança	12
V. Las redes al sol tendidas	17

VI. Sobre las altas rocas	21
VII. En dos lucientes estrellas	23
VIII. En el valle del Egido	26
IX. Esperando están la rosa	29
X. Ojos eran fugitivos	30
XI. Al tronco de un verde mirto	32
XII. De las faldas del Atlante	36
XIII. Per las faldas o el Atlante	41
XIV. Guarda corderos, zagala	44
XV. Guarda corderos, zagala	45
XVI. Guarda corderos, zagala	45
XVII. Enbuelto en sus esperanças	46
XVIII. Aprended, flores, de mí.	51
XIX. Qué es esto, pensamiento	55
XX. La más lúcida belleza	57
XXI. Desbaratados los cuernos	63
XXII. En la beldad de Jacinta	64
XXIII. En la beldad de Jacinta	69
XXIV. Barquilla pobre de remos	70
XXV. Barquilla pobre de remos	73
XXVI. Lluvias de mayo y octubre	77
XXVII. Herido amor con las armas	84

LETRILLAS

XXVIII. A toda ley, madre mía.	92
XXIX. Cura que en la vecindad	93
XXX. ¿Qué lleva el señor Esgueva?	95
XXXI. ¿A qué nos convidas, Bras?	96
XXXII. Tenga yo salud	119
XXXIII. Yedra vividora	122

XXXIV. No vayas, Gil, al sotillo	131
XXXV. Ansares y Menga	134
XXXVI. Ay, que me muero de celos	137
XXXVII. Caracoles me pide la niña	140
XXXVIII. Caracoles me pide la niña	143
XXXIX. O! qué bien que baila Gil	145
XL. Ya no soy quien ser solía	148

AL LECTOR

El Cancionero Musical de Góngora que hoy ofrezco al público es fruto de veintiseis años de calladas y pacientes investigaciones. Siempre me apasionaron los temas literariomusicales y así, al año y medio de ingresar en el Instituto Español de Musicología, publiqué la monografía La música en las obras de Cervantes (Barcelona, 1948), agotada hace ya varios años. En cambio, el recopilar estas cuarenta piezas de música sobre poesías de Góngora ha costado miles de horas distribuidas a lo largo de toda mi carrera musicológica. La causa principal de las dificultades, para realizar una obra de esta índole, es la siguiente:

Los músicos nunca ponen el nombre del poeta cuyos versos utilizan para sus composiciones. Por consiguiente, he tenido que hacerme personalmente toda una serie de incipits de todos los cancioneros y colecciones musicales del siglo XVII, y de miles de documentos musicales, todos manuscritos, ignorados y dispersos por los archivos y coleccionarlos luego con los incipits de todas las poesías de Góngora. Pero gracias a este esfuerzo he podido identificar, además de las 40 piezas de este poeta, unas 150 composiciones musicales con letra de otros grandes poetas de nuestro siglo de oro, que darán lugar, Dios mediante, a otros volúmenes de esta nueva serie de Cancioneros Musicales de Poetas Españoles del Siglo de Oro, que hoy se inaugura con el Cancionero Musical de Góngora.

Al mérito de la identificación de las poesías hay que añadir el de la transcripción musical. Los tratados de Paleografía Musical escritos hasta la fecha todos terminan con el estudio de los manuscritos musicales del siglo XVI. Entonces sucede que en el XVII, como trasunto del nuevo espíritu y estilo barroco, la escritura musical presenta características especiales y nuevas, así como dificultades inesperadas de transcripción, de notación, de ritmo y de compás, dificultades que he tenido que resolver personalmente, a base de innumerables transcripciones y experiencias. Transcribir música del siglo XVII, haciendo una transcripción apta para ser ejecutada en nuestros días, es una tarea muchísimo más difícil que la transcripción de la polifonía de los siglos XV y XVI. Puedo hacer esta rotunda afirmación, porque tengo larga experiencia en la transcripción de música de ambos siglos.

La publicación de este Cancionero Musical de Góngora tiene gran interés así para los músicos como para los literatos. Para los músicos, porque gracias a esta investigación he tenido que estudiar todos los cancioneros del siglo XVII, tres de los cuales han sido descritos por primera vez por mí mismo¹. Por otra parte, al pertenecer los materiales de este Cancionero a fuentes tan dispersas como son los cancioneros españoles conservados en Turín, Roma, Módena, Munich, Coímbra, Lisboa, Madrid, Barcelona y Olot, este Cancionero Musical de Góngora viene a ser como una pequeña Antología de la polifonía española profana de la primera mitad del siglo XVII.

(1) Véase en *Música Barroca Española*, Vol. I (Barcelona, 1970) la descripción del Cancionero de Coímbra, M. 226 de su Universidad y en Anuario Musical XXVI (1971) la del Cancionero de Ajuda y el Cancionero de Onteniente.

Para los literatos y para todos los admiradores y aficionados a Góngora el interés de este Cancionero radica principalmente en dos hechos: el primero es que la lectura de los capítulos de la Introducción a este Cancionero les mostrará a lo vivo un aspecto de Góngora no estudiado, hasta ahora, sistemáticamente y con suficientes conocimientos de la música contemporánea de nuestro poeta². Me refiero al aspecto de los conocimientos musicales que Góngora tenía y que trascienden en cada momento de su producción poética.

El segundo es el hecho de las variantes de los textos poéticos de Góngora conservados en las fuentes musicales frente a los textos de los literatos fundados exclusivamente en fuentes puramente literarias.

Hace muchos años que he podido observar que, muchas veces, las variantes literarias que ofrecen los cancioneros musicales son de mayor belleza poética que las de los textos establecidos por los literatos. Este hecho se explica por otro hecho constante en todos los siglos: con frecuencia los compositores conocen muchas poesías antes que éstas sean impresas y publicadas, unas veces porque el músico pide poesías al poeta, otras, porque el poeta sueña siempre y desea que algún compositor ponga música a sus versos, y, si el poeta tiene amistad suficiente con algún compositor, pide a éste que le ponga música a algunas de sus poesías. En consecuencia, muchas veces el músico conoce manuscritos originales del poeta que éste le entregó en propia mano y que nunca conocieron los literatos ni los editores. Incluso puede darse el caso que un literato atribuya una determinada fecha a la composición de una poesía, pero si ésta se encuentra en un manuscrito musical más antiguo que la fecha de atribución señalada por el literato, es evidente que éste tendrá que corregir la fecha.

Gracias a los cancioneros musicales podrán añadirse a las obras completas de Góngora dos poesías más que no figuran en la lista de sus obras completas, ni siquiera entre las atribuidas, y de algunas de éstas quedarán reforzadas las posibilidades de atribución, por encontrarse en los cancioneros musicales en medio o junto a otras poesías de Góngora que jamás fueron puestas en tela de juicio.

Sea cual fuere la fortuna de este Cancionero Musical de Góngora, al terminar este Prólogo, final obligado de todos mis desvelos e investigaciones, siento una de las satisfacciones más llenas de mi vida, pues siento que he construido un monumento duradero a la gloria de las letras y música españolas en la figura desbordante de interés, siempre renovado, de Don Luís de Góngora.

(2) FRANCISCO A. DE ICAZA, en *Summa*, Revista selecta ilustrada quincenal vol. II (Madrid, 1916), n.º. 13, pág. 6-13, publicó un artículo titulado *Góngora músico*. En él se limita a unas pocas citas de Góngora y publica, transcritas por L. González Agejas, la música de una gallarda y una jácara que quiere relacionar con Góngora, sin fundamento alguno.

CAPITULO I

LOS CONOCIMIENTOS MUSICALES DE GONGORA

La poesía de Góngora está llena de música, no solamente en el sentido de la musicalidad indiscutible de sus versos, sino en el sentido más estricto del arte musical. Está llena de canciones, de instrumentos, de palabras técnicas, de recuerdos y de brillantes imágenes y metáforas aplicadas a objetos y paisajes de la naturaleza, aplicados a la misma persona humana, y todo ello en tal abundancia que deja en el ánimo del lector musicólogo la certeza absoluta de que Góngora entendía mucho de música.

En el romance número 8, con fecha de 1582, que tiene mucho de autobiográfico, escribe:¹

Ahora que estoy despacio,
cantar quiero en mi bandurria
lo que en más grave instrumento
cantara, mas no me escuchan...
En el coro de mi aldea
cantaba mis aleluyas. (pags. 50-51)

Nacido en Córdoba, puede suponerse que en esta ciudad, que él poéticamente llama aldea, sería probablemente infancico del coro catedralicio o de alguna otra capilla o agrupación musical que existiría adscrita a nombre de Don Diego de Vargas, Corregidor de Córdoba². Es razonable pensar que nuestro poeta estudió música en los años de su juventud pasados en Salamanca, en cuya universidad, por aquel entonces, enseñaba el Brocense, humanista famoso, poeta y músico. Esta suposición cobra mayor fuerza, si se tiene en cuenta, que en la Universidad de Salamanca existía la enseñanza musical desde el siglo XIII, cuando Alfonso X el Sabio, al organizar el cuadro de profesores de esta Universidad en 1254, puso el estudio de la música en el *Quadrivium*, y mandó: "Que aya un maestro de órgano³ et que yo le dé 50 maravedises de cada anno" Más adelante exactamente el 14 de octubre de 1538, reunido el pleno de los catedráticos de plantilla para redactar los Estatutos de la Universidad, entre tales catedráticos está el poeta com-

(1) Citamos siempre según la sexta edición de las *Obras Completas de Góngora* (Madrid, 1967) recopiladas y anotadas por Juan e Isabel MILLE Y GIMENEZ.

(2) Entre los sonetos atribuidos a Góngora está el LXX (pág. 546) cuya dedicatoria dice: "A Vicente de Santa Ana, músico de Don Diego Vargas, Corregidor de Córdoba". Sea de Góngora el soneto o pertenezca a otro, para nuestra hipótesis tiene el mismo valor.

(3) La palabra "órgano" o organum, en la enseñanza musical antigua no se refiere al instrumento de este nombre, sino a la enseñanza de la composición musical. En la literatura española clásica enseñar "canto de órgano" significa enseñar composición, más exactamente, polifonía y contrapunto.

positor "Lucas Fernández, catedrático de Música". El Título XVII de estos Estatutos dice: "Cátedra de canto. El catedrático de canto ha de leer media hora de música especulativa y otra media hora de práctica"⁴.

Ahora bien, entre la lista de estudiantes de derecho en Salamanca desde 1576 a 1579 está el nombre de Luís de Góngora y Argote⁵. Precisamente en estas fechas enseñaba música en la universidad salmantina el famoso ciego Francisco de Salinas, a quien Fray Luís de León dedicó la tan famosa y conocida "Oda a Salinas". Este músico regentó la cátedra de música de dicha universidad durante los años 1567-1590. El ambiente musical de la universidad y de la misma ciudad de Salamanca alcanzaba en esta época su máximo esplendor. En 1567-1570 desplegó también allí su actividad el gran compositor Juan Navarro. Tanto éste como Salinas son alabados y exaltados por el poeta músico Vicente Espinel en su *Vida del Escudero Marcos de Obregón*, Relación Tercera, Descanso V (Bib. Aut. Esp. t. XVIII, pág. 451).

Los biógrafos de Góngora suponen que éste tuvo alguna amistad con Vicente Espinel, por ser ambos poetas amigos del obispo Francisco Pacheco⁶, pero es evidente que Góngora pudo conocer a Espinel en muchas ocasiones, por interés puramente artístico, ya en Salamanca, ya en Córdoba, al margen de su común amistad con el citado obispo.

El 21 de febrero de 1585 Góngora tomó posesión del título de Racionero de la catedral de Córdoba. Durante los años que ejerció este cargo, que con frecuencia se daba a los maestros de capilla de las catedrales, Góngora, aunque no demasiado cumplidor de su obligación de asistir a las horas canónicas en el coro, escuchó innumerables veces la salmodia alternada, cantada por los beneficiados y canónigos. De este hecho le quedó en la memoria una verdadera obsesión por los coros alternos, que si bien figuran en los cantos amebos, son no obstante, una de las más substanciales manifestaciones del espíritu barroco en la música española del siglo XVII⁷. Las expresiones "coros alternando" o "voces alternando" salen muchísimas veces en sus obras. Varios de los pasajes en que los nombra serán citados más adelante.

Góngora vivió, sin duda alguna, muy intensamente la vida musical de la catedral de Córdoba, cuya capilla estaba dirigida entonces por el maestro Joan Risco, como se desprende del soneto que el poeta dedicó "A Don Fray Diego de Mardones, Obispo de Córdoba, dedicándole el maestro Risco un Libro de Música". Dicho Soneto (pág. 504) lleva la fecha de 1615. Fue precisamente en la Navidad de este mismo año de 1615 que

Góngora tuvo una excepcional colaboración con dicho maestro de música, pues escribió nada menos que la letra de 10 Villancicos, que fueron cantados en la catedral, según consta en el manuscrito 2801 (2-C-10) de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, donde en los folios 397-407 se da la siguiente serie de villancicos de Góngora:⁸

(4) Cf. ESPERABE DE ARTEAGA, *Historia de la Universidad de Salamanca*, t. II (1917)

(5) y (6) Estos y otros datos biográficos, no musicales, los tomamos de la obra de MIGUEL ARTIGAS, *Don Luís de Góngora. Biografía y estudio crítico* (Madrid 1927)

(7) Cf. M. QUEROL, *La música religiosa española en el siglo XVII*, en *Atti del Congresso Intern. di Musica Sacra* (Roma, 1950) y en *Le Baroque Musical* (Liège, 1964)

(8) Copio fielmente los títulos tal como los reproduce, del citado manuscrito, el hispanista R. Jammes en su edición crítica de las *Letrillas de Góngora* (París, 1963).

Villancicos de don Luís de Góngora que se cantaron la Pascua de Navidad en la Sancta Iglesia de Córdoba. Año de M.DC.X.VI.

Villancico de la Kalenda: Cuando toquen a los maitines

Primero Nocturno

Villancico 1: No sólo el campo nevado

Villancico 2: Ven al Portal, Mingo, ven.

Villancico 3:   A qué tangem en Castela?

Segundo Nocturno

Villancico 1:   Cu  ntos silbos, cuántas voces!

Villancico 2:   Cu  l podréis, Judea, dezir?

Villancico 3: Al gualete, hejo

Tercero Nocturno

Villancico 1: Niño, si por lo que tienes

Villancico 2: Esta noche un Amor nace

Villancico 3:   Oh, qué vimo, Mangalena!

A la venida de los Reyes:   Qu   gente, Pascual, qué gente?

A la Purificación: La vidriera mejor

A lo mismo:   Oh, qué verás, Carillejo!

Por su parte Gonzalo de Hoces, uno de los primeros editores de Góngora, en su edición de 1633, antes del citado villancico de Kalenda escribe: "Al nacimiento de nuestro Señor cantaron estas Letrillas Sacras en la Santa Iglesia de Córdova y les dio tono el maestro Juan Risco, que lo era de aquella Iglesia"⁹.

En este mismo manuscrito del Palacio Real, fol. 409 consta también que se cantaron 7 Villancicos y un Romance de Góngora en la festividad del Corpus Christi del mismo año. El original dice así:

Villancicos de don Luís de Góngora que se cantaron el día de el Sanct  ssimo Sacramento en la Sancta Iglesia de Córdova. Año de M.DC.X.VI.

Mañana sa Corpus Christa (Villancico 8. Guineo para la vocación)

  A qué nos convidas, Bras?

El pan que v  is soberano.

  Qu   comes, hombre?   Qu   como?

Alma niña,   quieres, di.

Quien pudiera dar un vuelo

Al gualete, hejo.

(9) Vide R. JAMMES, op. cit. pág. 277

Si sumamos los nuevos villancicos de esta lista a la citada de Navidad, tenemos que hay constancia de que entre 1615-1616 se cantaron en la catedral de Córdoba 20 Villancicos con letras de Góngora. Este hecho no puede ser más conforme a la práctica que, empezada a fines del siglo XVI, se generaliza en España a lo largo del XVII, es decir, la suplantación de los Responsorios de los oficios litúrgicos de Maitines por Villancicos y Romances en lengua vernácula. En primer lugar tenemos el Villancico de Kalenda. El canto en latín de la Kalenda o recitación cantada de la Genealogía de Jesucristo gozó tradicionalmente de la mayor solemnidad. Pero en el siglo XVII el texto litúrgico y latino de la Kalenda es también suplantado por el Villancico con texto vulgar. Se conservan por centenares los villancicos de Kalenda y se escriben con estos dos títulos: "Villancico de la Kalenda", como en el caso del de Góngora, o simplemente "Kalenda".

También en estas listas vemos tres villancicos cuyas palabras imitan el castellano hablado por los negros: *¡Oh, qué vimo, Magdalena! Al gualete, hejo y Mañana sa Corpus Christa*. Asimismo encontramos otro en portugués, *¿A qué tangem en Castela?*

En la frondosa selva de tipos y personajes creados por la imaginación en la Navidad musical barroca, el "Portugués" y el "Negro" son de los primeros que aparecen y de los últimos que se olvidan. Son tan típicos y populares que los villancicos musicales, que en su texto remedan su hablar, llevan títulos escuetos como éstos: "Negro a 8", o bien "Portugués".

Así pues, Góngora, a principios de siglo, muestra estar ya muy versado en estas prácticas musicoliterarias del barroco. Es muy significativo que el villancico "Al gualete hejo" repite en su estribillo las exclamaciones *Falalá, lailá*. Este es otro indicio de sus conocimientos musicales. Efectivamente, en el siglo XVI se llamaba "Fa-la-la" a un tipo de canciones polifónicas con aire de danza y carácter popular cuyo estribillo se basaba en dichas sílabas u otras semejantes, como es, en nuestro caso, *lailá*. Tal estribillo se encuentra en compositores extranjeros tales como Morley, Tomkins, Hilton, Hassler, Gastoldi y otros. En la producción polifónica española encontramos algunos ejemplos de *Fa-la-la* en *Los Madrigales* de Juan Brudieu (Barcelona, 1585), en *Las Ensaladas* de Mateo Flecha (Praga, 1581)¹⁰ y en el *Cancionero de Upsala* (Venecia, 1556)¹¹.

En el romance autobiográfico "Qué necio era yo antaño", se hallan los versos siguientes:

"En mi aposento a veces
una guitarrilla tomo
que como barbero templo¹²
y como bárbaro toco"

Es muy probable que la guitarrilla a que alude sea el instrumento que en el romance se llama "bandurria". En efecto, la bandurria se define como "instrumento popular de cuerda, de menor tamaño que la guitarra"¹³.

(10) Véanse las modernas ediciones de H. Anglés (Barcelona, 1921 y 1955 respectivamente).

(11) Edición moderna por R. Mitjana y J. Bal (México, 1944).

(12) Sobre la tradicional afición de los barberos a la guitarra véase mi artículo *Cervantes y los barberos* en el *Diario de Barcelona*, 23 mayo 1948.

(13) Cf. H. ANGLES-J. PENA, *Diccionario de la Música Labor* (Barcelona, 1954).

En la letrilla “Pastor que en la vega llana” dice a su amigo Marcos de Torres que le había enviado un recado por un “paje músico”:

“Yo entretengo hasta mañana
a tu músico zagal”.

Es seguro que su entretenimiento consistiría en hacer música o cantar con el dicho paje. Que Góngora recibía en su casa, y muchas veces por la noche, a cantantes y actores de teatro es cosa indiscutible, puesto que el mismo poeta lo afirma categóricamente. Sabemos que en 1588 el Obispo le hace cinco cargos acerca de su conducta no juzgada siempre digna de un eclesiástico. En el quinto, el Obispo le dice: “Vive como muy mozo y anda de día y de noche en cosas ligeras; trata representantes de comedia y escribe coplas profanas”.

El poeta contesta a los distintos cargos que su Obispo le hace y respecto al quinto le dice: “Al quinto, que ni mi vida es tan escandalosa ni yo tan viejo que se me pueda acusar de vivir como mozo. Que mi conversación con representantes y con los demás de este oficio es dentro de mi casa, donde vienen como a las de cuantos hombres honrados y caballeros suelen, y más a la mía, *por ser tan aficionado a la música*.¹⁴

Su afición era tan grande que, de haber sido rico, su ideal habría sido reunir en su casa muchos músicos de voces y de instrumentos, según él mismo escribe en estas coplas:

“Si yo tuviera veinte mil ducados,
tiplones convocara de Castilla,
de Portugal *bajetes mermelados*.
Y a fe que la pagísima capilla,
tiorbas de cristal, vuestras corrientes
prestaran dulces en su verde orilla.
Pájaros, suplan, pues, faltas de gentes,
que en voces, si no métricas, suaves,
consonancias desaten diferentes;
si ya no es que de las simples aves
contiene la república volante
poetas, o burlescos sean o graves;
y cualquier *madrigal* sea elegante
(librándome el lenguaje en el concento)
el que algún culto rui señor me cante;
prodigio dulce que corona el viento,
en unas mismas plumas escondido
el músico, la música, el instrumento” (pág. 581)

Con la palabra “tiplón” igual que con la de “capón” se designaban los triples “castrados”. Los bajetes —hoy día barítonos o tenores segundos— son calificados de “mermelados” por la dulzura del habla y canto portugueses.

La “pagísima capilla” es una capilla de pájaros cantores.

Con las palabras “cualque madrigal sea elegante —el que algún culto rui señor me cante” parece indicar Góngora su esperanza, ilusión y deseo de que algún músico ex-

(14) Documentos citados por M. ARTIGAS, *op. cit.* pág. 62-63.

celente pusiera nota a algunas de sus composiciones poéticas. Su ilusión fue realizada y su deseo cumplido, como lo demuestran esta larga serie de poesías cuyas puestas en música por compositores de su tiempo. Es más, existió un auténtico ruiseñor, es decir, un compositor de primerísima categoría, que mostró especial talento en poner música a las poesías de Góngora. Fue nada menos que Felipe Rogier, maestro de capilla de Felipe II desde 1587 a 1596. Así nos lo hace saber Bartolomé de la Cruz, músico de Sevilla en una carta con fecha de 22 de junio de 1654, dirigida a Juan IV rey de Portugal, en la que escribe: "...conforme con todo lo que V.P. dize en orden al seguir muchos intentos, mi genio es muy opuesto a la confusión de muchas fugas: la necesidad de consonancia introdujo a Felipe Rogier a vereda tan poblada, si bien le alabo el querer hazer sentencia qualquier voz. A Góngora, nadie le imitó que no se echara a perder en los versos, fue camino el de Felipe, que solo él logró con más felicidad"¹⁵. Otro ruiseñor, otro compositor más genial todavía que el mismo F. Rogier fue su discípulo Mateo Romero, conocido con el apodo de Capitán, cuya biografía escribiré más adelante. De este autor, para gozo de nuestro espíritu se han conservado algunas inspiradísimas composiciones con letra de Góngora.

El hecho de ser eclesiástico al servicio de la catedral de Córdoba le daría ocasión de conocer la música del maestro de la vecina catedral de Sevilla, Francisco Guerrero (1526-1599) así como las cualidades más relevantes de su estilo. Y así, en el romance 35 (pág. 119) de la manera más natural, jugando con el doble sentido de la palabra "fuga", escribe:

... el español,
en las lides que le mete,
hace más fugas con él
que Guerrero en un motete.
Dejóle ya por un paje
bien peinado de copete
que arrima a una guitarrilla
su poquito de *bajete*.

Del siglo XIV al XVI inclusive la palabra "fuga" designaba el procedimiento contrapuntístico denominado más generalmente "canon". Las fugas, en la polifonía, eran pues imitaciones de las diversas voces en canon. La palabra "bajete", ya en tiempo de Góngora significaba la voz que hoy día llamamos barítono, es decir, un bajo alto o un tenor bajo. Posteriormente significó también el bajo de la armonía. Aquí Góngora se refiere a la voz de la misma manera que Cervantes escribe en *El Celesto Extremeño*: "veo ser gran lástima que se pierda una tal voz como la vuestra, faltándole el *arrimo de la guitarra*". Ambos escritores emplean la misma expresión de arrimar la voz a la guitarra. (Cf. M. Querol, *La música en las obras de Cervantes* (Barcelona, 1948) página 32.

En el romance 54 (pág. 155) hay una larga serie de versos, llenos de expresiones técnicas musicales que muestran cuan erudito era Góngora en materia musical:

El macho piensa que baila,
y porque no falte son,
ya que ha engomado las cerdas,
su rabelillo tocó.

(15) Citado por P. BECQUART en su obra *Musiciens Néerlandais a la Cour de Madrid*. (Bruselas, 1967) pág. 62-63.

*Dióle viento, y fue organillo,
 donde con admiración
 oyó su trompa el soldado
 y su zampoña el pastor.
 Que instrumentos manuales
 como organillo y violón
 tañía un macho con un ojo,
 ni se ha visto, ni se oyó.
 No solo quiso tañer,
 sino meter una voz,
 y debió entender su amo
 la letra de la canción,
 pues a un árbol de aquel prado
 pidió apriesa un varejón
 para llevarle el compás;
 mas el macho no aguardó.
 Hizo fuga a cuatro pies
 y el Médico la siguió;
 que es bestial músico el hombre
 y fue siempre en proporción.*

El hecho de introducir con tanta naturalidad, a la corrida, expresiones de técnica musical en un relato tan humorístico e incluso sucio como éste, supone por parte del escritor una asimilación perfecta del lenguaje técnico de los músicos. Algunos de estos versos bien merecen un breve comentario:

“ya que ha engomado las cerdas,
 su rabelillo tocó”.

El rabelillo es el rústico violín de los pastores y su arco, como más tarde el de nuestro violín, se hace de cerdas, es decir, de pelos de cerdo o de caballo y se frota con goma de resina para rozar convenientemente las cuerdas del rabelillo o violín, sin resbalar.

“Que instrumentos manuales
 como organillo y violón”

Se llama organillo a todo órgano pequeño y portátil que se hacía sonar, ya bien fuese con un manubrio, ya dándole cuerda. El violón en los siglos XVI y XVII significaba la viola de gamba, predecesora inmediata del violoncelo, y se le confiaba la voz del bajo continuo o bajo fundamental de la armonía.

“No solo quiso tañer,
 sino meter una voz”

O sea que no se contentó con tocar solamente, sino que le añadió una voz. El lector entiende perfectamente cual es el ojo con el que toca el mulo y cual la voz, ruido maloliente, que le añade. Por lo cual el amo cogió un varejón para pegarle, o sea, la batuta para llevarle el compás, pero el mulo no aguardó.

“Hizo fuga a cuatro pies”

El pie de una fuga musical es su tema. Escribir una fuga con varios temas es una ostentación de dominar la técnica de la fuga en un grado de perfección no corriente.

“Que es bestial músico el hombre
y siempre fue en *proporción*”

Esta última palabra pertenece también a la más sabia técnica de la polifonía vocal del siglo XVI y pueden consultarse sus varios sentidos en los diccionarios de música.

Otro importante texto que acredita el contacto de Góngora con el arte musical es el siguiente que no necesita de especial comentario:

Aire creo que es
con flaqueza extraña
quien me ha hecho *caña*
y *flauta* después;
órgano con pie
que, sin saber donde,
organista esconde,
fuelle y follador (pág. 296-97)

Góngora es uno de los primeros, si no el primero, de nuestros escritores que aduce varias veces en sus textos la palabra “violín”. Este instrumento, poco más o menos ya tal cual ha llegado hasta nosotros, aparece en Europa en el último cuarto del siglo XVI como el instrumento soprano de la familia de las “violas de braccio”. En tiempo de Góngora era aún poco conocido en España el violín. Solamente en el *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid, 1611) de Covarrubias encontramos esta explicación: “Violones. Juego de vigüela de arco sin trastes. El tiple dellos se llama violín; táñese con el arquillo”.

En el Soneto titulado “De un caballero que le llamó Soneto a un Romance” Góngora se burla de alguien que oyendo cantar un romance, creyó que era un soneto. Una tal ignorancia musical la juzga el poeta digna de ser ridiculizada.

Música le pidió ayer su albedrío
a un descendiente de Peranzules;
templáronle al momento dos baúles
con más cuerdas que jarcias un navío.
Cantáronle de cierto amigo mío
un desafío campal de dos gazules,
que en ser por unos ojos entre azules,
fue peor que gatesco el desafío.
Romance fue el cantado, y que no pudo
dejarle de entender, si el muy discreto
no era sordo, o el músico era mudo.
Y de que le entendió yo os lo prometo,
pues envió a decir con don Bermudo:
“Que vuelvan a cantar aquel soneto”.

Los versos tercero y cuarto pueden interpretarse de dos maneras: o bien los dos baúles significaban metafóricamente dos instrumentos de regular tamaño como el vio-

lón, el archilaúd, el guitarrón, la tiorba u otros por el estilo, o bien, al pie de la letra, dos baúles convertidos en instrumentos musicales, adaptándoles cuerdas de instrumentos.

Con una imaginación tan llena de música no es extraño que a veces se encuentren tantas palabras del arte musical en un par de páginas. Así, por ejemplo, en el romance que empieza “Cuando la rosada Aurora”, salen los vocablos siguientes: trompetas, atabales, cerdas (arco) rabelillo, trompa, zampoña, violón, organillo, tañer, meter una voz, canción, varejón (= batuta) compás, fuga, pie (= tema) de la fuga, músico, proporción. (pág. 155).

Hasta qué punto la imaginación de Góngora vive inmersa en el mundo de la música lo demuestra la frecuencia con que ve las bellezas naturales a través de la música, o en otros términos, cómo ve el mundo musical en los seres de la Naturaleza. He aquí algunos ejemplos:

Los cisnes de su espuma
tiorbas fueron de pluma. (pág. 225)

Al son de un *laúd* con ramas
que eran *cuerdas* de un laurel (pág. 227)

La cuna real...
que sombra prestó
en la *melodía*
de un ruiñeñor (pág. 230)

La cítara que pendiente
muchos días guardó un sauce
solicitadas sus *cuerdas*
de los céfiros suaves...
el dulce, pues, *instrumento*,
pisados viendo sus *trastes*,
de los que suavemente
articuló amor cristales,
órgano fue de marfil. (pág. 240)

Montaña que eminente
al viento tus encinas
sonantes cuerpos son, roncadas *bocinas*
toca, toca, toca (pág. 324)

El peregrino, pues, haciendo en tanto
instrumento el *bajel*, *cuerdas* los remos (pág. 666)

Rompida el agua en las menudas piedras
cristalina sonante era *tiorba*. (pág. 672)

Organos de pluma,
aves digo de Leda (pág. 676)

El tercero de los citados ejemplos, especialmente, delata una imaginación rebuscada, como era muchas veces la de nuestro poeta, ya que, al ver la cuna real, piensa que la madera de que está hecha fue un día tronco o rama de árbol que prestó sombra

al ruiseñor en sus cantos. Pero hay otro ejemplo que con todo rigor debe calificarse de genial y es la composición que dice:

Sobre *trastes* de guijas
cuerdas mueve de plata
 Pisuerga, hecho *cítara* doliente;
 y en robustas *clavijas*
 de álamos, las ata
 hasta Simancas, que le da su *punte*,
 al son deste *instrumento*
 partía un pastor sus quejas con el viento (pág. 576)

Aquí la imaginación de Góngora ve nada menos que el río Pisuerga, y todo el paisaje por el que éste discurre, convertido en una gran guitarra o cítara doliente. Sus *trastes* son las guijas del propio río. Sus cuerdas de plata los distintos surcos de agua entre las piedras del lecho del río. Sus robustas *clavijas* son los álamos. Estas clavijas son tan gigantescas que llegan hasta el *punte*¹⁶ de Simancas que las ata o sostiene.

De parecida manera en la primera de sus *Soledades* (pág. 643) encontramos estos versos:

efectos, si no dulces, del *concento*
 que en las lucientes de marfil *clavijas*,
 las duras *cuerdas* de las negras guijas...

No menos atrevidas y originales son estas imágenes:

Pintadas aves-*cítaras* de pluma-
 coronaban la bárbara *capilla*,
 mientras el arroyuelo, para oílla,
 hace de blanca espuma
 tantas orejas cuantas guijas lava (pág. 648)

O sea, el arroyo convierte en orejas las guijas de su lecho para escuchar la insólita capilla formada por las cítaras de las aves canoras¹⁷. Para Góngora las aves son corvas liras camufladas bajo el plumaje:

y las confusamente acordes aves
 que —de pluma leve
 engañada su oculta *lira corva*—
 metros inciertos sí, pero süaves,
 en idiomas cantan diferentes. (pág. 672)

(16) Para el lector no versado en música y para que mejor comprenda toda la fuerza del texto de Góngora aclaramos que en los instrumentos de cuerda tales como el laúd, guitarra, vihuela, cítara, violín, viola, violoncelo y algunos otros, las cuerdas se atan a las clavijas del instrumento por un cabo y por el otro a un peine de madera, apoyado sobre la caja sonora del instrumento, que se llama puente.

(17) Muchas veces los pájaros son sacados a colación por Góngora como cantores, instrumentistas y formando coros o capillas. Véase a este respecto el erudito trabajo de D. Devoto *Sur le répertoire des oiseaux spagnols* en *Revue de Musicologie*, LIV (1968) pág. 176-205.

Cabe citar también las expresiones “al son del agua”, o “al son del viento” que aparecen innúmeras veces a lo largo de toda su producción. Un ejemplo por muestra:

En los pinares de Júcar
vi bailar unas serranas
al son del agua en las piedras,
al son del viento en las ramas (pág. 148)

No contento con las metáforas musicales aplicadas a las bellezas de la Naturaleza, Góngora las traslada también a los sentimientos personales y a las mismas personas. Veamos algunos ejemplos de las aplicadas a los sentimientos:

La lisonja, con todo, y la mentira
las cuerdas le rozaron a mi *lira*.
¿Valió por dicha al *leño mío canoro*
clavijas de marfil o *trastes* de oro? (pág. 582)

Ya de mi dulce *instrumento*
cada *cuerda* es un cordel,
y en vez de *vihuela*, él
es potro de dar tormento (pág. 309)

No hagamos del *instrumento*
pulpito de pesadumbres...
Nuevo dulce pensamiento
rasque *cuerdas al laúd*. (pág. 326)

Yo voy siendo el *instrumento*
de esta música, y aun hoy
no sólo el *órgano* soy,
sino el *follador* y el viento (pág. 750)

Entre las metáforas musicales aplicadas a las personas basten las siguientes:

De aquella mozuela
cuya casa era *vihuela*
de seis órdenes (pág. 826)
Visítolas y a las bellas,
como si fueran *laúd*,
busco en los *trastes* del brazo
consonancias de salud (pág. 829)

Refiriéndose a la muerte de las tres hijas del Duque de Feria las llama “terno de aladas cítaras süaves” (pág. 585).

En *Las firmezas de Isabela* (pág. 717) encontramos estos versos:

Fabio.— ¡Oh Violante!
Tadeo. — ¡Oh *vihuela*
de las más *cuerdas* que vi!
Marcelo.— *Vihuela* la llamas?
Tadeo —Sí,
porque su *armonía* consuela.

El hecho de que la dama se llame Violante le suscitó la comparación con la vihuela, palabra que deriva de viola; y aún hoy día, en portugués, la vihuela se llama viola. En las palabras “de las más cuerdas” juega con el doble sentido del número de cuerdas de la vihuela y de la cordura de las damas.

Entre los dichos célebres de Góngora se cuenta el siguiente: “Deseosa una dama de oír hablar a don Luís y cansada de solicitarlo y persuadirlo a ello, le dijo a otra: “Amiga, hablad vos que yo soy cuerda y estoy ya ronca”. Dijo don Luis: “Cuerda y ronca, de rozada es”, aludiendo a la cuerda de vigüela. (pág. 1216).

Otro aspecto de la erudición musical de Góngora es la utilización, en sus poesías, de canciones y romances tradicionales, no sólo en sentido meramente poético, sino tradicionales también en su elemento musical. He aquí algunos ejemplos:

En el romance 98 emplea este estribillo:

Manda Amor en su fatiga
que se sienta y no se diga;
pero a mí más me contenta
que se diga y no se sienta.

Estos versos recuerdan evidentemente aquel villancico del *Cancionero Musical de Palacio* (nº. 147 de la edición de Barbieri y 217 de la de H. Anglés) que dice:

De la dulce mi enemiga
nace un mal que el alma hiere
y por más tormento quiere
que se sienta y no se diga.

Este villancico fue sin duda muy popular, puesto que Cervantes lo hace cantar, (*Don Quijote*, Parte II, cap. XXXVIII) en un callejón, al poeta cortesano anónimo que abatió la resistencia de la condesa Trifaldi, guardadora de la Infanta Antonomasia, precisamente con el mencionado villancico¹⁸

En el romance 62 (pág. 127) encontramos estos versos:

Tiempo es el caballero,
tiempo es de andar de aquí,
que tengo la madre brava
y el veros será mi fin.

Tales versos son clara adaptación de estos otros que se cantan en el mencionado *Cancionero Musical de Palacio* (nº. 333 de Barbieri y 146 de Anglés):

Tiempo es ell escudero,
tiempo es de andar d'aquí,
qu'el secreto se descubre,
ya no lo puedo encobrir.

En el romance 33 (pág. 114) escribe estos versos:

Heme subido a Tarpeya
a ver cual se quemaba...

(18) Cf. M. QUEROL, *La Música en las obras de Cervantes* (Barcelona 1948) pág. 71 - 73

Y en *Las firmezas de Isabela* (pág. 762):

Todo lo miraba Nero
y él de nada se olía.

Estos versos están inspirados por el romance que dice:

Mira Nero de Tarpeya
a Roma como se ardía;
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.

Se conservan puestos en música en *Las Ensaladas*, de Mateo Flecha (Praga, 1581) concretamente en la que lleva por título *El Fuego*. Otra versión musical con el mismo texto la escribió Bermudo en su *Declaración de Instrumentos* (Osuna, 1555) y puede verse transcrita por F. Pedrell en su *Cancionero Musical Popular Español*, t.III, pág. 135.

Conocida por varios testimonios de diferentes escritores, aunque se desconozca su música, es la canción de *Pisaré el polvico*¹⁹. Góngora la inserta en su letrilla-villancico “No sólo el campo nevado” con estos versos:

Pisaré el polvico - menudico,
pisaré yo el polvó - y el prado no.

El romance 42 (pág. 133) “Despuntado he mil agujas —en vestir un moriscote” es todo él una parodia humorística del romance tradicional “A las armas, moriscote”, cuya música nos han conservado los vihuelistas Diego Pisador y Miguel de Fuenllana en sus respectivos libros de música para vihuela.

Los versos “A la jineta y vestido —de verde y flores de plata” aducidos en el romance XI de los atribuidos (pág. 267) son el comienzo de un romance puesto en música en los folios 4^v - 5 del *Cancionero Musical de Turín*.

Los versos “Mala noche me diste, casada — Dios te la dé mala” (pág. 245) tiene larga historia en la tradición musical. Así en el *Cancionero de Upsala*, (véase nota 11) en el n.º. XXXII de dicha edición se canta:

Tan mala noche me distes,
serrana, dónde dormistes.

Y en el n.º. XXXVI, Lllaman a Teresica y no viene,
tan mala noche tiene.

La versión del *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli*, manuscrito de mediados del siglo XVI cuya música y textos editó M. Querol en 1949, con el mencionado título, en el número 11 se canta este texto:

*Lllaman a Teresica y no viene,
que mala noche tiene.
Llámala su madre y ella calla;
juramento hace de matalla.
Que mala noche le dé Dios.*

(19) Cf. M. QUEROL, *op. cit.*, pág. 121

El estribillo, “Vuela, pensamiento, y diles
a los ojos que te envío,
que eres mío.” (pág. 300)

está inspirado en un famoso villancico cuya música nos ha sido conservada en el *Cancionero Musical de la Colombina*, n.º 51 (Ms. siglo XV, edición moderna por M. Querol, Barcelona 1971) y en el *Cancionero Musical de Palacio*, n.º. 145 de la edición de H. Anglés. El texto del manuscrito de la Colombina dice así:

Pensamiento, veo do vas,
pues sabes donde te envío
y dirás cómo eres mío.

Muchos otros elementos de sus poesías pudo Góngora asimilarlos a través de las canciones populares,²⁰ aunque las melodías de éstas nos sean hoy desconocidas. Así en el romance 16 (pág. 70):

¡Qué de medias noches
canté en mi instrumento:
“Socorred, señora,
con agua mi fuego.”

O bien cuando en el romance 4 (pág. 45) escribe:

y al son del adufe
cantará Andreuela:
“No me aprovecharon,
madre, las hierbas”.

Igualmente el estribillo “*Llorad, corazón - pues tenéis razón.*” (pág. 108) Y aun estos otros:

Ya no más, ceguezuelo hermano,
ya no más (pág. 299)

Serranas de Cuenca
iban al pinar,
unas por piñones,
otras por bailar” (pág. 149)

Las flores del romero
niña Isabel
hoy son flores azules,
mañana serán miel (pág. 163)

Aprended, flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui
y sombra mía aun no soy (pág. 315)

(20) Cf. E. TORNER, “Góngora y el Folklore” en *Temas folklóricos* (Madrid, 1935) págs. 71 - 83.

Muchas otras citas de canciones y romances tradicionales podríamos añadir a las que anteceden, pero ellas son ya suficientes para nuestro propósito de subrayar los conocimientos musicales que tuvo Góngora. Estos se ven reforzados y confirmados por el ejemplo de palabras técnicas propias del arte de la música, y por la citación de instrumentos musicales y bailes.

CAPITULO II

PALABRAS TECNICAS DEL ARTE MUSICAL EMPLEADAS POR GONGORA

Tales palabras salen numerosas y espontáneas a lo largo de su producción poética. Las ponemos por orden alfabético, poniendo en cursiva aquellas que necesitan alguna explicación, para el lector no músico. Los números indican la página de la edición de las Obras Completas de Góngora por J. Mille.

Acorde son (215)
 Alterna voz (648, 654)
 Alternó canto (656)
 Armonía (215, 624, 689, 717, 588, 641)
Bajete (119, 581) = Barítono
 Cantar (innumerables veces)
 Cantor (innumerables veces) canto (innumerables veces)
 Cantar a dos y a tres (= llevar el compás a dos y a tres, cantando)
 Capilla (240, 581)
Capón (402) = cantor castrado¹
 Compás, batir el tiempo a compás (846)
 Consonancia (581 y otras)
 Contrapunto (213)
 Coro, coros (227, 244, 365, 492, 655, 672, 682, 701) y *passim*
 Coro alterno (653, 240, 654, 656 y otros más)
Decano del coro (850) (= Deán)
Discantes a lo viejo (255) = Canciones a dos voces en estilo antiguo.
 Disonante (687)
Fuga, fugas (119, 155). Procedimiento especial de la técnica musical basado en las imitaciones en canon.
Madrigal (581). Género musical, el más elevado, artísticamente hablando, de la polifonía profana del siglo de oro.
 Melodía (230)
 Motete (119)
 Música, Músico, muchas veces
Mudanzas (151) Cambios de figura o coreografía en la ejecución de una danza.
 Números (185, 233) = cifra musical y metro poético.
 Plectro (185 y otras)
Proporción (155). Comparación entre dos números con los que se expresa el número de notas que entran en un compás.
 Pulsar o templar las cuerdas (147, 160)
 Puntos (151) = Notas musicales
Quiebro (151) = Trino

(1) En la letrilla de la pág. 402 escribe Góngora:

“para que me deis en pan
 y en adobo un Florián,
 suavísimo bocón,
 si le visten al *capón*
 sotana de mazapán”.

El mismo Antonio Chacón escribió esta nota respecto a este Florián: “Un capón cantor de la Capilla Real de muy buena voz y de grande boca” (pág. 1127).

Suspiro (213) (=pausa). “Suspiro de a ocho” = pausa de corchea.

Templar, (160) = afinar las cuerdas.

Terceras (151) = cantar en terceras

Tiplón (581) = Cantor castrado

Varejón (155) = batuta para llevar el compás

Hemos dicho al comienzo de este ensayo que la idea de los coros alternados, tan típica del estilo musical barroco, fue como una obsesión en Góngora. He aquí algunos de sus numerosos pasajes:

Al son de un laúd con ramas,
que eran cuerdas de un laurel,
coros alternando y zambras (pág. 227)

Alternen gracias los *coros*,
y responda la capilla (pág. 240)
mientras invocan su deidad la *alterna*
de zagalejas cándidas, *voz tierna* (pág. 654)

El dulce *alterno canto* (pág. 656)

Y de otros, aunque bárbaros, sonoros
instrumentos, no, en *dos festivos coros* (pág. 653)

Coros tejiendo, voces alternando (pág. 648)

al blanco *alterno pie* fue vuestra risa
en cuantos ya *tejió coros* Belisa.

¡Oh, cuánta al peregrino el amebeo
alterno canto dulce fue lisonja! (pág. 680)

mientras el culto de las Musas coro
sueño le *alterna* dulce en plectros de oro (pág. 701)

al son *alterna* del cristal que mueve
sus ninfas *coros*, y sus faunos, danzas (pág. 492)

Esta resonancia de la bicoralidad, de los coros de la música barroca alcanza singular grandiosidad en la primera de las *Soledades* donde el propio Góngora escribe una parte de la obra en dos Coros alternados, (Coro I y Coro II) cuyas estrofas talladas con desusada perfección rematan con el estribillo “Ven Himeneo, ven, ven Himeneo”. Es muy probable que Góngora soñase en que algún músico de altura aplicara sus notas a este poema que ciertamente pide música y la merece, pero si algún compositor lo hizo, no se sabe hasta la fecha.

CAPITULO III

INSTRUMENTOS MUSICALES CITADOS POR GONGORA

No menos significativo es el número de los instrumentos musicales que cita y de palabras que a ellos se refieren.

- Adufe (= Pandero) 45
- Añafil (272)
- *Albogues (621)¹
- *Atabales (154)
- Avena (= caramillo) muchas veces
- Bandurria (50)
- *Bocinas (324)
- Campanitas (350)
- Caña (243, 296) Sinónimo de flauta.
- Cañuto (= tubo de órgano) 204
- *Cascabel (365)
- *Castañetas (45)
- Cerdas (= arco de violín) 155, 422, 313, 334 - 35
- Cítara (147, 185, 240, 505, 576, 648)
- Citarista (120, 175, 202)
- *Clarín, Clarines (362, 390, 414)
- Clavijas (582, 576)
- Cuerdas (240, 326, 309, 576)
- *Chirimista (342) = que toca la chirimía.
- *Flauta (291, 296)
- Follador (297, 750) que da aire al fuelle del órgano
- Fuelle (297)
- Gaita (362, 651)
- *Gaita zamorana (802)
- *Guitarra (157, 121)
- Guitarrilla (115, 119)
- Instrumento o instrumentos, sin especificar (50, 203, 215, 217, 309, 326, 240, 244, 351, 629, 640, 653 y muchas otras veces)
- Instrumento corvo (596) puede referirse a cualquiera de la familia de la vihuela, laúd, cítara, etc.
- *Laúd (227, 230, 829)
- Leño corvo (233) metáfora por cítara u otro instrumento cóncavo. He aquí uno entre muchos ejemplos:

Llora Gil estas ausencias
al son de su leño corvo
en números que süaves
desataran un escollo (pág. 233)

(1) Los instrumentos señalados con asterísco pueden leerse comentadas en mi libro *La música en las obras de Cervantes* (Barcelona, 1948).

Leño canoro (582, 588) metáfora, por instrumento para acompañar al que canta.

Lira (160, 244, 351, 582, 672)

Martinete (120) = "Macillo o palanca guarnecida de púas de pluma la cual puntea o roza las cuerdas del clavicordio, para arrancarles el sonido".

*Organo (204, 240, 676, 750)

Organillo (255)

Organista (297)

*Pandero (152)

Pitos (291)

Plectro (246, y passim)

Puente (de la guitarra) 576.

*Rabel (245, 366)

Rabelillo (155)

*Salterio (167, 651, 802)

Tañer (155, y passim)

Tiorba (255, 244, 581, 672) Especie de laúd bajo, aparecido en Italia en el siglo XVI. se utilizó hasta fines del XVIII como instrumento para ejecutar el bajo continuo.

Trastes (240, 576, 582, 829). Resaltos de marfil, latón, etc. que dividen cromáticamente el mango de los instrumentos, tales como guitarra, laúd, etc. facilitando así la obtención de los sonidos.

Trompa (155, 185, 634, 689, 692, 702 y más)

Trompa bélica (565)

*Trompa de París (184)

*Trompetas (154)

Trompetica (350)

*Vihuela (309, 588, 717, 1216)

Vihuela de 6 órdenes (826) = de seis cuerdas duplicadas.

Violín (351, 363, 422, 717)

Violón (155)

*Zampoña (155, 619, 653)

En este apartado de los instrumentos debe ponerse también la frecuente alusión directa o indirecta al mito de Orfeo, amansando las fieras y frenando las aguas de los ríos con el tañido de su instrumento. Cabe decir que el recuerdo de Orfeo y de los efectos de la música sobre las pasiones humanas es bastante general en la música y poesía del Renacimiento. He aquí algunos de los pasajes de Góngora que a ello se refieren:

Era pues el mancebito
citarista, aunque nocturno,
y Orfeo tan desgraciado
que nunca enfrenó las aguas
que convocó el dulce canto (pág. 175)

De varios, pues, instrumentos
 el confuso acorde son...
 Levantéme a la armonía...
 Tiranizó mis sentidos
 el soberano cantor (pág. 215-216)

. Alcino
 Orfeo de Guadiana...
 Pulsa las templadas cuerdas
 de la cítara dorada,
 y al sol desata los montes
 y al son enfrena las aguas.
 ¡Oh, cuan bien canta su vida,
 cuan bien llora su esperanza!
 y el monte y el agua escuchan
 lo que llora y lo que canta. (pág. 147)

Pulsó las templadas cuerdas,
 y al punto el cielo se escombra,
 el aire se purifica,
 la ribera se convoca (pág. 160)

De una parte las aguas,
 de otra parte las fieras,
 y de entrambos el viento
 le escuchan y se enfrenan;
 que a todas ellas hacen
 igual sabrosa fuerza,
 lo dulce de la voz,
 la razón de las quejas. (pág. 139 - 40)

A cuyo son la pastora
 cantando.....
 el curso enfrenó del río
 y a su voz el verde margen,
 respondiendo en varias flores,
 aplausos hizo fragantes (pág. 240)

En vuestras manos ya creo
 el plectro, Lope, más grave,
 y aun la violencia suave,
 que a los bosques hizo Orfeo;
 pues cuando en vuestro museo,
 por lo blando y cebellín,
cerdas rascáis al violín,
 no un árbol os sigue o dos;
 mas descienden sobre vos
 las piedras de Valsaín. (pág. 422)

En esta última, catalogada como atribuible, hemos subrayado un verso que nos da pie a otro comentario. En la lista de instrumentos y partes que se refieren a los mismos hemos puesto la palabra *cerdas*, o sea, pelos o crines con que se hacen los arcos de instrumentos tales como el violín, laúd, rabel, etc. Curiosamente, este nombre evoca siempre en Góngora el instrumento musical al que sirven y hace varias menciones de las mismas y juega con el doble sentido de las palabras.

En las coplas dedicadas “Al Marqués de Guadalcazar; de las Damas de Palacio”, encontramos esta copla: (pág. 313)

A la bellísima *Cerda*
para el *arco* que da enojos,
saetas pide a sus ojos
y a su apellido la *cuerda*
el niño dios, porque pierda
la libertad y el juicio
quien se le da en sacrificio.
¡Venturoso el ermitaño
que trajese todo el año
destas *cerdas* el silicio!

Esta *Cerda*, en mayúscula, sería una dama de la Corte a la que dedicó la composición “Flechando vi con rigor”, cuyo título dice así: *De doña Brianda de la Cerda* (pág. 334-35). En ella aparecen los mismos conceptos y palabras:

Deste, pues, *arco* que adoro
cuando tejieron la *cuerda*,
su apellido dio la *cerda*
y sus cabellos el oro;
corvo honor del casto *coro*,
y emulación, si no celo,
dará el ser *arco* del cielo.

Y en *Las firmezas de Isabela* (pág. 717-18) hallamos estos versos:

Marcelo — Vihuela la llamas?
Tadeo — Sí,
Porque su armonía consuela;
violín no, que es gran mohína
que suene más un *violín*
que las *cerdas* de un rocín.

CAPITULO IV

BAILES Y DANZAS CITADOS POR GONGORA

Aunque usa muchísimas veces las palabras baile y bailar o danza y danzar de un modo genérico, el capítulo de los bailes y danzas citados por Góngora es más bien pobre. Solamente hemos leído los siguientes, aunque es posible nos hayan pasado otros por alto:

Chacona, 330
Gallarda, 268
Escarramán, 200
Jerigonza, 272
Juegos de cañas, 327
Matachines, 414
Zambras, 81, 227, 268

Merece citarse la estrofa donde menciona la chacona, por cuanto de una manera muy expresiva nos dice la gran popularidad de que gozaba este baile en su tiempo, baile al que nadie resistía:

El más rígido Catón
brujulea a una chacona
y Lucrecia bien perdona
al baile, pero no al son.

Es decir, el hombre más serio y severo se mueve al ritmo de la chacona, atraído por ésta, igual que la aguja de la brújula por el Norte, y la mujer más honesta es indulgente para el baile, se entrega al baile, pero no al son, es decir, no a la letra cantada de las chaconas, porque generalmente eran picantes y soeces¹.

En la letrilla que empieza “¿Qué cantaremos ahora?” encontramos estos versos:

Juegan cañas, corren toros
cortesanos caballeros..

Los “juegos de cañas” eran torneos muy estimados por la nobleza española del siglo XVI, en los que tomaban parte muy activa las trompetas, atabales y otros instrumentos de ministriles que con su ritmo y timbre regían los movimientos del torneo. Mateo Flecha “el Viejo” (1481-1583) escribió una ensalada con el título de *La justa* y su sobrino M. Flecha “el Joven” (1530-1604) otra titulada *Las Cañas*. Por su parte

(1) Véase M. Querol, *La música en las obras de Cervantes* págs. 102-106 y *La chacona española del tiempo de Cervantes* en *Anuario Musical*, XXV (1970) págs. 49-65.

Juan Brudieu da el nombre de *Cañas* al Madrigal V, de su colección, dividido en siete partes, en los que describe con gran realismo los distintos episodios del *Juego de cañas*. Dice así:

Ya tocan los atabales,
trompetas y menestriles.
¡O, qué músicos reales!
¡O, qué fiestas tan sotiles!

Y mientras estos versos son cantados por una sola voz, las otras cantan con exclamaciones onomatopéyicas que imitan los sonidos de dichos instrumentos y los ruidos de los choques en el encuentro.

Otro tanto podría decirse de los *toros*, razón por la que el mencionado compositor M. Flecha escribió también una ensalada titulada "El Toro". (Cf. J. Romeru, "*El toro*" *ensalada poéticomusical inédita*, en Anuario Musical, XX (1965).

Los "Matachines" fueron un baile grotesco muy en boga en la primera mitad del siglo XVII, con el que finalizaban la mojiganga.

CAPITULO V

COMPOSITORES QUE PUSIERON MUSICA A LAS POESIAS DE GONGORA

A tan elevado entusiasmo de Góngora por el arte musical respondieron con amor los compositores de su tiempo, poniendo en música un buen número de poesías suyas. Además, después de 25 años que voy cotejando las poesías de Góngora, con los textos poéticos de los cancioneros musicales españoles del siglo XVII, más exactamente, de la primera mitad de dicho siglo, tengo la convicción absoluta que hay en estos cancioneros numerosas poesías de Góngora que no constan en sus obras completas. Yo no me he atrevido a señalarlas, pero si algún gran especialista de Góngora las leyese, estoy seguro que le atribuiría muchas de ellas. Esta convicción mía ha aumentado cuando, casi ya finalizado del todo mi trabajo, conocí el aducido texto de la carta de Bartolomé de la Cruz antes citada.

Sin duda alguna fueron muchos los compositores que cantaron con versos de Góngora. Entre ellos cabe recordar el citado FELIPE ROGIER (1562-1596) maestro de capilla del rey Felipe II y GHERI DE GERSEM (1571-1630) ilustre compositor miembro de la misma capilla. De éste consta, en el catálogo de la Biblioteca del rey Juan IV de Portugal, que puso música a una de las poesías más líricas escritas por Góngora, la que empieza:

*Caído se le ha un clavel
hoy a la Aurora del seno...*

Especial mención merece el maestro de capilla de la catedral de Córdoba, JUAN RISCO, que puso música a los 20 Villancicos que Góngora escribió para las fiestas de Navidad, Reyes y Corpus Christi del año 1515. Desgraciadamente, hasta ahora, no se ha encontrado ninguno de estos villancicos en el archivo musical de dicha catedral.

En las piezas de que consta este Cancionero, encontramos los nombres de varios de los más ilustres compositores de la primera mitad del siglo XVII nacidos en las últimas décadas del XVI, y por tanto, contemporáneos del poeta. Los más estuvieron adscritos a la Real Capilla y Cámara de Felipe III y Felipe IV, tales son CAPITAN (=Mateo Romero), JUAN BLAS DE CASTRO, GABRIEL DIAZ, DIEGO GOMEZ, FRANCISCO GUERAU y JUAN HIDALGO. Otros compositores no cortesanos son JUAN ARAÑES, TOMAS CIRERA y MANUEL CORREA. De todos ellos damos aquí los datos biográficos suyos que hasta el presente se conocen.

Al lado de tan famosos nombres está la inevitable lista de piezas anónimas, aunque es de suponer que varias de ellas serían escritas por los mismos compositores mencionados, cuya biografía sigue a continuación:

ARAÑES, Juan. Compositor de fines del siglo XVI y primera mitad del XVII. Estudió en la Universidad de Alcalá de Henares, pasando después a Roma, donde en 1624 publicó su *Libro Segundo de Tonos y Villancicos a una, dos, tres y quatro voces, con la zifra de la Guitarra Espagnola a la usanza Romana*. Este libro contiene 12 com-

posiciones con texto castellano, siendo la pieza número ocho del mismo la que lleva el romance de Góngora "*En dos lucientes estrellas*", n.º. VII de nuestro Cancionero. De 1624 a 1635 Juan Arañés fue maestro de capilla de La Seo de Urgel, desapareciendo su pista después de esta fecha.

BLAS DE CASTRO, Juan. Nació hacia 1560 en Aragón, y murió el 6-VIII-1634 en Madrid. En 1584 era cantor de la Capilla Real en Madrid. En la última década del siglo XVI fue músico de cámara del Duque de Alba en Salamanca. Allí conoció al gran dramaturgo Lope de Vega de quien sería en el futuro su constante colaborador musical. En 1605 era músico de la Corte del rey Felipe III. Según se deduce de los escritos de Lope de Vega, nuestro músico perdió la vista hacia 1620. Ello explicaría el hecho de que al subir al trono Felipe IV en 1621, J. Blas de Castro fue nombrado "ujier" de la Real Cámara, cargo que consistía en hacer de portero del Rey, anunciando a éste las personas que querían hablar con su Majestad. Felipe IV, músico él mismo y discípulo de Mateo Romero (Capitán) sentía tanta admiración por Blas que mandó recoger y guardar en Palacio todas las obras de este músico, pero al quemarse el archivo de Palacio en 1734 desaparecieron dichas obras. A este desgraciado suceso se debe que no conocemos ninguna composición de música religiosa de este compositor. Según el testimonio de los escritores de la época J. Blas de Castro además de un gran compositor fue excelente cantor, tañedor de vihuela de arco y guitarrista de la categoría de V. Espinel y J. Palomares. Lope de Vega lo alaba en muchos lugares de sus obras, entre otros, en *El peregrino en su patria*, lib. IV, donde escribe: "en nombrando a Juan Blas, se nombra a Orfeo". En efecto, las composiciones que de este músico se han conservado nos muestran a un compositor tan elevado en su inspiración como sólido en su técnica.

En el cancionero de Munich hay 20 piezas suyas a 3 y 4 voces. En su mayor parte son "romances". En el Ms. 13.231 de la Biblioteca de los Duques de Medinaceli estas dos composiciones: *Del cristal del Manzanares* y *Para todos alegres*.

Es autor de los números XXXV y XXXVII de este Cancionero.

CAPITAN (Mateo Romero). Nació en 1575 en Liège, y murió el 10-V-1647 en Madrid. Llegó a España siendo muy niño. En 1-I-1586 entró en el colegio de niños cantores que dependía de la Capilla Real de Felipe II. Se formó bajo la dirección de Felipe Rogier, maestro de capilla de Felipe II y en 1594 fue admitido como cantor de la Real Capilla. En este mismo año españolizó su nombre Rosmarin, convirtiéndolo en Romero. El apodo Capitán le fue dado por sus compañeros como reconocimiento de su superioridad musical y nada tiene que ver con las fantásticas hipótesis según las cuales fue así llamado por haber participado en las batallas de Flandes al lado de Felipe II. A la muerte de Felipe Rogier en 29-II-1596, dirigió interinamente la Capilla Real Adriano Capy. Pero muerto Felipe II, su hijo Felipe III nombró a Mateo Romero maestro de la Real Capilla el 19-X-1598. Cuando Felipe III en 1601 fijó su corte en Valladolid, Romero se estableció también allí. En 9-IV-1605 fue ordenado sacerdote. Fue maestro de música y de lengua francesa de Felipe III y Felipe IV. Este le otorgó el título de Escribano de la Orden del Toisón de Oro en 1621. Romero pidió al rey que teniendo en cuenta el número de años que vivía en España, fuese considerado como español para poder disfrutar de ciertos beneficios. El rey accedió a esta petición el 8-XI-1623. Pocos días después el rey le nombró también Capellán de los Reyes Nuevos de Toledo. Su fama se extendió fuera de España y el duque de Neubourg, huésped de

Felipe IV en Madrid en XI de 1624 se entusiasmó tanto con la música de Romero que se llevó el Cancionero copiado por Claudio de la Sablonara donde hay 22 piezas de nuestro músico. Ello explica que el Ms. original de este Cancionero esté actualmente en Munich. En 1637 estuvo unos meses en Portugal invitado por el príncipe de Braganza, el futuro rey Juan IV de Portugal. El 1-II-1634 Felipe IV le concedió la jubilación, después de haber pasado 48 años al servicio de la Corte Española. En 1644 el rey Juan IV de Portugal le nombró capellán de la corona de Portugal. Murió el 10-V-1647 en Madrid y fue enterrado en el convento de los padres Premonstratenses de dicha ciudad.

Aunque con el terremoto de Lisboa en 1755 y la quema del Alcázar Real de Madrid en 1734 desapareció para siempre la mayor parte de su producción, es todavía mucho lo que se ha conservado. En el mencionado Cancionero de Munich, llamado también Cancionero de Sablonara, por el nombre del copista Claudio de la Sablonara, se conservan 22 piezas profanas; 6 en el *Cancionero de la Casanatense*, y varios en la Biblioteca Nacional de Madrid. En cuanto a música religiosa hay obras de Capitán en los monasterios de Montserrat y El Escorial, en las catedrales de Cuenca, Granada, Jaca, Valencia, Valladolid, Segorbe, Palmas de Gran Canaria, Santiago de Compostela, Zaragoza, Palacio Ducal de Vila Viçosa (Portugal), Puebla de los Angeles (México) y otras.

Es autor de los números XIV, XXIX, XXXIV y XXXVI de este Cancionero.

CIRERA, Tomás. Compositor catalán de finales del siglo XVI y primera mitad del XVII. Autor del villancico de Góngora “¿A qué nos convidas, Bras? ”, nº. XXXI de nuestro Cancionero.

Desconocido de todos los diccionarios, sabemos de su vida los siguientes datos: de 1628 a 1630 maestro de capilla de la Iglesia Parroquial de San Justo y Pastor de Barcelona. El 17-X-1630 hizo oposición al mismo cargo en la catedral de Gerona, ganando esta plaza. El 1-II-1631 pide licencia para ir unos días a Barcelona y recoger a su madre. En 1633 formó parte del jurado que juzgó las oposiciones a la plaza de organista de la catedral gerundense, por haber pasado su titular a Seo de Urgel. El 2-X-1635 es amonestado por el Cabildo por negligencia en su cargo que ejerció hasta mediados de 1642. Se supone que murió poco antes del 17-VI-1642, ya que en esta fecha se reunió el Cabildo para buscar a un músico que ocupase la vacante del maestro Cirera, siendo su sucesor el compositor Jaime Vidal.

En la Biblioteca Central de Barcelona existen, en pulcra copia de la primera mitad del siglo XVII, las obras siguientes de Tomás Cirera:

¿A qué nos convidas, Bras? a 4 y a 8 v.

¿Qué vienes de ver, Teresa? (1634) a 4 y a 8 v.

Tened a la Justicia (1632) a 8 y a solo.

La copia del villancico de Góngora es de la misma mano que copió las otras dos piezas, el mismo papel y el mismo estado óptimo de conservación, por lo cual es de suponer que fue copiada entre 1632-1634.

Es autor del nº. XXXI de este Cancionero.

CORREA, Fray Manuel. Nacido hacia 1593 en Lisboa, discípulo de Felipe Magallanes y amigo y compañero, en la orden carmelitana, del gran compositor portugués

Fray Manuel Cardoso, pasó casi toda su vida en España, si bien se sabe poco de ella. En 1617 fue recibido como músico contralto en la catedral de Badajoz. A principios de 1649 está de maestro de capilla en la catedral de Sigüenza, cargo que desempeñó hasta agosto de 1650 en que tomó la dirección de la capilla de la Seo de Zaragoza, muriendo en esta ciudad en 1653. Correa es uno de los “grandes” de la primera mitad del siglo XVII, tanto por su inagotable fecundidad como por su talento y gracia, especialmente en la composición de Tonos Humanos y Villancicos. Se conservan obras suyas en las catedrales de Sevilla, Valladolid, Valencia y Zaragoza; en las bibliotecas Nacional de Madrid y Central de Barcelona, en Villa Viçosa (Portugal), Cuzco (Perú) y otras localidades. En el Catálogo de la Biblioteca de Juan IV de Portugal constan de este músico 21 villancicos y 6 obras litúrgicas en latín.

Es autor del nº. XVI de este Cancionero.

DÍAZ, Gabriel. Nació en Alcalá de Henares hacia 1580. En 1606 era teniente de maestro de la Real Capilla de Madrid y posteriormente maestro del Real Monasterio de la Encarnación de esta ciudad. En 1611 compuso una misa de *Requiem* para los funerales de la reina Doña Margarita de Austria, mujer de Felipe III. Este Oficio de Difuntos causó tal impresión que Lope de Vega alude a este acontecimiento en el texto que se pone luego. En 1610 Gabriel Díaz era maestro de capilla de la colegiata de Lerma y en 1626-1631 de la catedral de Córdoba. Murió en Madrid el 6-XI-1638.

Se conservan ocho obras suyas en el *Cancionero de Munich*, tres en la colección de *Tonos Castellanos-B* de la Biblioteca de los Duques de Medinaceli, catorce en la Seo de Zaragoza y otros en las catedrales de Valencia, Valladolid, Burgos y Puebla de México. En el Catálogo de la Biblioteca de Juan IV, rey de Portugal, constan unas 500 obras de este músico.

Es autor de los números XII, XXIV y XXV de este Cancionero.

En el epistolario de Góngora se habla tres veces del maestro Gabriel Díaz. Aunque del contexto no se puede deducir con certeza absoluta si se trata de nuestro músico o de otra persona de igual nombre y apellido, es muy probable que se refiera a nuestro compositor:

He aquí las citas:

“Yo me he ocupado estos días de conducir a Gabriel Díaz al (servicio) de esa Santa Iglesia y tengo el habello conseguido por el mayor que puedo haber hecho al Cabildo y lisonja a los naturales” (Carta 73)

“Allá tendrá V.M. a Gabriel Díaz. Doy el parabién a Iglesia y ciudad” (Carta 74)

“Al maestro Gabriel Díaz hará Vuestra merced mis besamanos” (Carta 76)

La fama de este músico fue tal que Lope de Vega le dedicó la Comedia *Carlos Quinto en Francia* con estas palabras:

“Habiendo oído en una fiesta un villancico con ecos, cuya música vuestra merced compuso con tanto artificio, que la novedad admiró la envidia y la dulzura suspendió el entendimiento... Bien pudiera dar a vuestra merced mayores alabanzas por la celestial música que compuso en las honras de la Reina nuestra señora, celebradas en la Encarnación, de cuya insigne Capilla es vuestra merced Maestro, pues fue tan admirable y única, que la pudieran

envidiar Guido, Andrea y Franquino... y pues los poetas llaman cantar al escribir, óigame a mí estos versos:

Gabriel, tu música humana,
 así imita la diuina,
 que el alma en éxtasi inclina
 a la inmortal soberana.
 Toda la demás es llana,
 que en los ecos de aquel día,
 mostró bien la melodía
 con que a todos te adelantan,
 que son ecos, cuantos cantan,
 de tu divina armonía.

GOMEZ, Diego. Compositor de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII muerto el 16-V-1618 en Madrid. Violinista de la Capilla Real desde 1604, formó parte de su plantilla a partir del 25-I-1606 en que sucedió a Mateo Camargo.

Se conservan obras suyas en el *Cancionero de Munich* y en la colección *Tonos Castellanos-B* de la Biblioteca de los duques de Medinaceli.

Es autor de la música del romance *En el valle del Egido*, nº. VIII de nuestro Cancionero.

GUERAU, Francisco. Compositor del siglo XVII. Fue capellán y músico de la Real Capilla y Cámara de Madrid desde el año 1659. Lo era todavía en 1694 cuando dedicó al rey Carlos II su *Poema armónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*. Esta obra contiene pasacalles, jácaras, folías, gallardas, etc. F. Pedrell afirma haber visto 2 tonos humanos de este músico, sin decir donde los vió.

Escribió la música de la letrilla *¿Qué lleva el señor Esgueva?*, nº XXX de nuestro Cancionero.

GUTIERREZ, Francisco. Compositor de fines del siglo XVI y primera mitad del XVII. En la colección de *Tonos castellanos-B* de la Biblioteca de los Duques de Medinaceli se han conservado tres obras de polifonía profana de este músico. Aunque no conocemos detalles de su biografía, su nombre aparece en las listas de músicos que sirvieron a la Corte durante los reinados de Felipe III y Felipe IV.

Es autor de la música de la letrilla *Tenga yo salud*, nº XXXII de nuestro Cancionero.

HIDALGO, Juan. Compositor del siglo XVII nacido alrededor de 1615. Ingresó en la Real Capilla en 1631 como músico de arpa y clave. En 1638 fue nombrado Familiar del Santo Oficio de la Inquisición y en 1640 se le concedió el título de Notario del Santo Oficio. En 1645 figura todavía en los documentos como arpista y en 1666-69 como músico de tecla. El 28-XII-1673 Hidalgo solicitó del rey, según unos apuntes de Barbieri, “una ración ordinaria alegando que llevaba 44 años de servicio en la Capilla, Cámara y fiestas, y que, como era casado, no podía obtener renta eclesiástica”. Informó favorablemente el Duque del Infantado, diciendo que merecía la merced “por su suficiencia y por ser único en la facultad de la música”. Consta que en 1677 gozaba de dos plazas y dos retribuciones, además de muchos otros aumentos. Murió en Madrid

en 1685. Colaboró constantemente en el teatro de Calderón de la Barca, poniendo música en la ópera *Celos aún del aire matan*¹; *Siquis y Cupido*², *La Estátua de Prometeo*, *La púrpura de la rosa*, *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*² y otras. Sea dicho de paso que Calderón hace cantar en sus comedias varios romances de Góngora y tengo muchas anotaciones acerca de este particular, cuyo estudio aquí nos llevaría demasiado lejos. También puso música a *Los celos hacen estrellas*³ de Juan Vélez de Guevara y otros dramaturgos. Hidalgo es autor de la música del Romance n.º I, *Ciego que apun-
tas y aciertas*, que es el primero, cronológicamente hablando, de los que escribió Góngora, datado en 1580.

- (1) La música del Acto I fue publicada por J. SUBIRÁ (Barcelona, 1933). Los otros dos actos transcritos por el mismo musicólogo, permanecen inéditos todavía.
- (2) Véase su música en F. PEDRELL, *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (La Coruña 1897).
- (3) Editada modernamente por J.E. VAREY, N.D. SHERGOLD con un estudio de la música por JACK SAGE (Londres, 1970).

CAPITULO VI

FUENTES MUSICO-LITERARIAS DE ESTE CANCIONERO

Cancionero de Ajuda (Lisboa). Sign. 47-VI-10/13. Manuscrito de las primeras décadas del siglo XVII, copiado por mano profesional. Véase su detallada descripción por M. Querol, *Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles del siglo XVII*, en *Anuario Musical*, XXVI (1971).

Cancionero de Coímbra-A. Manuscrito 266 de la Universidad de Coímbra. Descrito por primera vez por mí mismo en *Música Barroca española*, vol. I (Barcelona, 1970) en la serie de Monumentos de la Música Española, t. XXXII.

Cancionero de Coímbra-B. Manuscrito 235 de la Universidad de Coímbra. Todavía no ha sido descrito por ningún investigador. Las letras A y B, las pongo yo para distinguir ambas colecciones.

Cancionero de la Casanatense (Roma) Ms. 5432. Literariamente ha sido estudiado por Charles V. Aubrun, *Chansonniers Musicaux Espagnols du XVII^e siècle*, en *Bulletin Hispanique* (Bordeaux, 1949-1950) yo tengo transcrita toda su música, aun inédita.

Cancionero de Turín. Biblioteca Naz. de Torino, Ms. R. I-14. Sus textos fueron publicados por G. M. Bertini en *Poesie spagnole del seicento* (Torino, 1946).

Cancionero de Módena. Es el Ms. Q8-21 de la Biblioteca Estense, de Módena con el título "Odae aliquae hispanicae". Sus textos fueron publicados por Ch. V. Aubrun en la obra citada anteriormente.

Cancionero de Munich. Staatsbibliothek, Ms. Mus. E.200. Fué publicado por J. Aroca con el título de *Cancionero poético-musical del siglo XVII* (Madrid, 1916) valiéndose de una copia moderna, por cierto no muy de fiar, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, sign. M.1236. Nosotros hemos transcrito las piezas directamente de su original conservado en Munich. Este Cancionero es también conocido por Cancionero de Sablonora, por ser éste el nombre del copista oficial de la Corte de Felipe III que copió dicho Cancionero y a cuyo repertorio pertenecen las obras en él reunidas.

Tonos Castellanos - B. Biblioteca de los Duques de Medinaceli. Ms. 13231. Véase su descripción en M. Querol, *Música Barroca Española*, vol. I (Barcelona, 1970).

Libro de Tonos Humanos. Madrid, Biblioteca Nacional. Ms. M.1262, Véase su descripción en H. Anglés-J. Subirá. *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, vol. I (Barcelona, 1946) y M. Querol, *Música Barroca Española*, vol. I

Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. M.3880.

Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. M.3881/43

Archivo de la Congregación de Na. Sra. de la Novena. Legajo 6 (Parroquia de San Martín). Véase su descripción por J. Subirá, en *Anuario Musical*, V (1950).

Cancionero de Olot. Biblioteca Pública, I-VIII, nº. 97. Véase su descripción por M. Querol en *Anuario Musical*, XVIII (1963).

Cancionero de Onteniente. Biblioteca Nacional de Madrid, todavía sin signatura. Véase su descripción, M. Querol. *Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles del siglo XVII*, en *Anuario Musical*, XXVI (1971).

Biblioteca Central de Barcelona, Ms. M.712. Véase F. Pedrell, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, vol. II (Barcelona, 1909).

(Impreso). Juan Arañés, *Libro Segundo de Tonos y Villancicos a una, dos, tres y quatro voces. Con la zifra de la Guitarra Espannola a la usanza Romana* (Roma, 1624). Véase su descripción en *Música Barroca Española*, vol. I ya citada.

Sigue a continuación un Cuadro Sinóptico del contenido de este Cancionero.

I. ROMANCES

Incipit y fecha de su composición literaria	Número de voces	Compositor	Fuente musical	Referencia edición literaria
*1. <i>Ciego que apuntas y aciertas</i> (1580)	Para voz solista y acompañamiento de tecla	Juan Hidalgo	Bib. Nac. Madrid, Ms. M. 3880 n.º. 45	J. Mille, <i>L. de Góngora Obras completas</i> 6ª. edición 1967) Edit. Aguilar Madrid. Romance 1, pág. 41
2. <i>La más bella niña</i> (1580)	a 3 voces y acompañamiento.	Anónimo	Cancionero de Ajuda n.º. 64	Id. Romance 3, pág. 43
3. <i>Las redes sobre el arena</i>	a 3 v. y acompto.	Anónimo	Cancionero de Ajuda n.º. 130	Id. Romance 6, pág. 48
4. <i>Sin Leda y sin esperanza</i> (1595)	a 3v. y acompto.	Anónimo	Cancionero de Ajuda, n.º. 50	Id. Romance 41, pág. 132
5. <i>Las redes al sol tendidas</i> (1599)	a 3v. y acompto.	Anónimo	Cancionero de Ajuda, n.º. 66	Id. Romance 45, pág. 139
6. <i>Sobre las altas rocas</i> (1600)	a 4v. y acompto.	Anónimo	Bib. Nac. Madrid. Ms. M. 3880/ 45	Id. Romance 46, pág. 139
7. <i>En dos lucientes estrellas</i> (1603)	a 3v. guitarra y acompañamiento	Juan Arañés	Libro segundo de Tonos y Villancicos (Roma, 1624)	Id. Romance 51, pág. 148
8. <i>En el valle del Egido</i> (1609)	a 3 v.	Diego Gómez	Cancionero de Munich fol. 45v.-46	Id. Romance 60, pág. 167
9. <i>Esperando están la rosa</i> (1609)	a 3v. y acompto.	Anónimo	Cancionero de Coimbra-B Ms. 235. fol.121v.	Id. Romance 61, pág. 167
10. <i>Ojos eran fugitivos</i> (1619)	a 4v. y acompto.	Anónimo	Madrid, Archivo Congregación Ntra. Sra. de la Novena, Legajo 6	Id. Romance 77, pág. 218
11. <i>Al tronco de un verde mirto</i> (1620)	a 3 v.	Anónimo	Cancionero de Coimbra-Ms. 235, f.119v-120v.	Id. Romance 81, pág. 225
12. <i>De las faldas del Atlante</i> (1620)	a 3 v.	Gabriel Díaz	Cancionero de Munich F. 53v.-54	Id. Romance 83, pág. 229
13. <i>Per las faldas o el Atlante</i> (1620)	a 5v. y acompto.	Anónimo	Cancionero de Coimbra B Ms. 235. f.125v.	Id. Id.
14. <i>Guarda corderos, zagala</i> (1621)	a 3 v.	Capitan (=Mateo Romero)	Cancionero de la Casa-natense pags. 70-71	Id. Romance 87, pág. 236-

15. <i>Guarda corderos, zagala</i> (1621)	a 4 v.	Anónimo	Cancionero de Coimbra-B Ms. 235. f. 42 ^v .	Id. Id.
16. <i>Guarda corderos, zagala</i> (1621)	a 4v. solamente conservado el tiple	Manuel Correa	Cancionero de Onteniente. Bib. Nac. Madrid, sin signatura	Id. Id.
17. <i>Envuelto en sus esperanzas</i>	a 3v. y acompto.	Anónimo	Cancionero de Ajuda, n ^o . 3	Atribuido por M. Querol
18. <i>Aprended flores de mí</i>	a 4 v.	Anónimo	Cancionero de Coimbra-B Ms. 235. f.10	Atribuido por M. Querol
19. <i>Qué es esto, pensamiento</i>	a 3 v.	Anónimo	Cancionero de Turín f. 3 ^v -4	<i>Romancero General</i> , n ^o . 732
20. <i>La más lucida belleza</i>	a 4 v.	Anónimo	Cancionero de Coimbra-B fol. 15-18	B.A.E., XXXII, pág. 541
21. <i>Desbaratados los cuernos</i>	a 3 v. y acompto.	Anónimo (S. XVII)	Cancionero de Coimbra-B Ms. 235 f. 122 ^v	J. Mille, p.1.263; B.A.E. XXXII, pág. 534
22. <i>En la beldad de Jacinta</i>	a 3 v. y acompto.	Anónimo (S. XVII)	Cancionero de Ajuda n ^o . 129	B.A.E. XXXII, pág. 540
23. <i>En la beldad de Jacinta</i>	a 4 v.	Anónimo (S. XVII)	Cancionero de Coimbra-A Ms. 226, f.47	Id. Id.
24. <i>Barquilla pobre de remos</i>	a 3 v.	Gabriel Díaz	Tonos Castellanos B. fol. 81 ^v -83	J. Mille, op. cit. pág. 1260
25. <i>Barquilla pobre de remos</i>	a 4 v.	Gabriel Díaz	Cancionero de Munich, 19 ^v -20	Id. Id.
26. <i>Lluvias de mayo y octubre</i>	a 3v. y acompto.	Anónimo	Cancionero de Ajuda, n ^o . 46	J. Mille, op. cit. pág. 1267 B.A.E., XXXII p. 540.
27. <i>Herido de amor con las armas</i>	a 6v. en dos coros	Anónimo	Ms. del siglo XVII, propiedad de M. Querol	J. Mille, op. cit. pág. 1266; B.A.E., pág. 539

II LETRILLAS

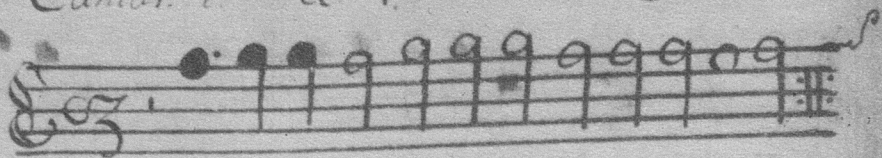
28. <i>A toda ley, madre mía</i> (1593)	para voz y guitarra	Anónimo	Cancionero de Módena, pág. 61-62	J. Mille op. cit. Letrilla 108, pág. 305
29. <i>Cura que en la vecindad</i> (1602)	a 3 v.	Capitán (=M. Romero)	Cancionero de Munich 43 ^v -44	Id. Letrilla 116, p. 322
30. <i>¿Qué lleva el Señor Esgueva?</i> (1603)	a 3v. sólo se conserva el tiple	Garau	Madrid, Bib. Nac. M. 3851/43	Id. Letrilla 121, pág. 327
31. <i>¿A qué nos convidas Bras?</i> (1609)	a solo y a 8v. con acompañamiento	Tomás Cirera	Barcelona, Bib. Central	Id. Letrilla 139, pág. 344
32. <i>Tenga yo salud</i> (1612)	a-4 v.	Francisco Gutiérrez	Tonos Castellanos-B f.49 ^v	La edición crítica de R. Jammes la da como auténtica (pág. 229). J. Mille, op. cit. Letrilla XXXVI, p. 428
33. <i>Hiedra vividora</i> (1620)	a 3v. y acompto.	Anónimo	Cancionero de Coimbra-B Ms. 235, f.120 ^v .	J. Mille, op. cit. Letrilla 186, pág. 387
34. <i>No vayas Gil, al sotillo</i> (1620)	a 3v.	Capitán (=M. Romero)	Cancionero de Munich, F.62 ^v -63	Id. Letrilla 188, p. 389

35. <i>Ansares y Menga</i> (1620)	a 4 v.	Juan Blas	Cancionero de Munich f.26 ^v -27	Id. <i>Letrilla</i> 187, p. 388
36. <i>Ay, que me muero de celos</i> (1620)	a 3v.	Capitán (=M. Romero)	Cancionero de Munich f.49 ^v -50	Atribuido por Lope de Vega
37. <i>Caracoles me pide la niña</i> (antes de 1604)	a 3 v.	Juan Blas	Cancionero de Munich	B.A.E. XLII, pág. 102 R. Jammes, op. cit. p.416
38. <i>Caracoles me pide la niña</i>	a 3 v.	Anónimo	Cancionero de Olot, f. 101 ^v -102	R. Jammes, op. cit., p. 416
39. <i>¡Oh, qué bien que baila Gil!</i>	a 3 v.	Anónimo	Tonos Castellanos -B, f. 59 ^v -61	Id. pág. 398
40. <i>Ya no soy quien ser solía</i>	a 3 v.	Anónimo	Cancionero de Turían f. 2 ^v -3	R. Jammes, <i>Letrillas</i> pág. 469

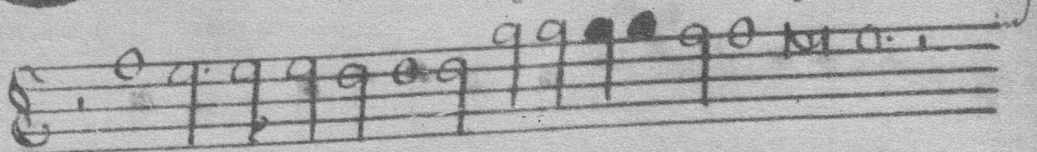
Cantus. 1º 2 4

Correa

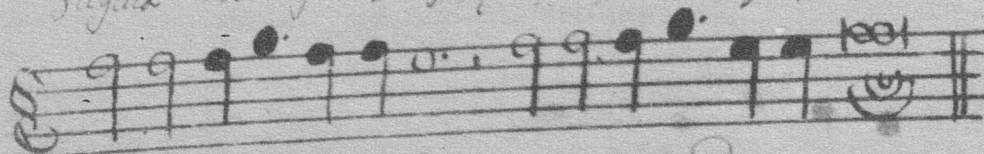
G



Guarda con d'oro Zagala, Zagala



Zagala no guardes f. porque quien le hizo pastor



no te escudo Demager, no te escudo Demager,

L

apunta del carminio.
quien celebra es
vistela con el vellio
y desnudala con el.

D

exa alas piedras lo firma
admiriendo que tal ves
apesar de su pureza
obedecen al pincel.

T

ortolilla si mi dar
dispuesta al casto desden
hizo talamo siguiendo
las ramas de aquel laurel.

N

opar sola una abeja
sus ojos guarda el clavel
suen stras al alio far
que bordan el viscler

M

alaya tu si imitaras
en las uas candidas
ala Rue de la Ieydad
que primero es prima fue,

Finis. 333

1. Diego quea puer naciens, Ca. duce. Dico. Lapa. per. dabo. Amare. ven.

2. Por. Alma. detumens. quem. uis. fien. dom. tal. de. uol. dia. de. m. se.

3. Por. el. tiempo. mal. g. tal. que. her. que. a. am. per. at. tu. in. que. tas. am.

4. Am. a. de. m. tal. que. se. que. uis. m. tal. de. m. tal. que. uis. que. uis.

5. de. m. tal. que. se. que. uis. que. se. que. uis. que. se. que. uis. que. se. que. uis.

1. Lido. que. uis. que. se. que. uis. que. se. que. uis. que. se. que. uis.

2. Lido. que. uis. que. se. que. uis. que. se. que. uis. que. se. que. uis.

3. Lido. que. uis. que. se. que. uis. que. se. que. uis. que. se. que. uis.

4. Lido. que. uis. que. se. que. uis. que. se. que. uis. que. se. que. uis.

5. Lido. que. uis. que. se. que. uis. que. se. que. uis. que. se. que. uis.

Handwritten musical score on two pages, featuring lyrics in Spanish and musical notation. The lyrics are a mix of religious and secular themes, including references to the Virgin Mary, the Holy Spirit, and the Virgin of Luján.

Page 1 (Left):

- 1. *Sobre las alas de la Virgen ejemplo de firmeza. Ven cuanta noche y día*
- 2. *a el mar y tando quedas*
- 3. *o como se la monta. como se la monta. Ay*
- 4. *ay como se la monta*
- 5. *ay como se la monta*
- 6. *ay como se la monta*
- 7. *ay como se la monta*
- 8. *ay como se la monta*
- 9. *ay como se la monta*
- 10. *ay como se la monta*

Page 1 (Right):

- 1. *Sobre las alas de la Virgen ejemplo de firmeza. Ven cuanta noche y día*
- 2. *a el mar y tando quedas*
- 3. *ay como se la monta. como se la monta. Ay*
- 4. *ay como se la monta*
- 5. *ay como se la monta*
- 6. *ay como se la monta*
- 7. *ay como se la monta*
- 8. *ay como se la monta*
- 9. *ay como se la monta*
- 10. *ay como se la monta*

Page 2 (Left):

- 1. *Sobre las alas de la Virgen ejemplo de firmeza. Ven cuanta noche y día*
- 2. *a el mar y tando quedas*
- 3. *ay como se la monta. como se la monta. Ay*
- 4. *ay como se la monta*
- 5. *ay como se la monta*
- 6. *ay como se la monta*
- 7. *ay como se la monta*
- 8. *ay como se la monta*
- 9. *ay como se la monta*
- 10. *ay como se la monta*

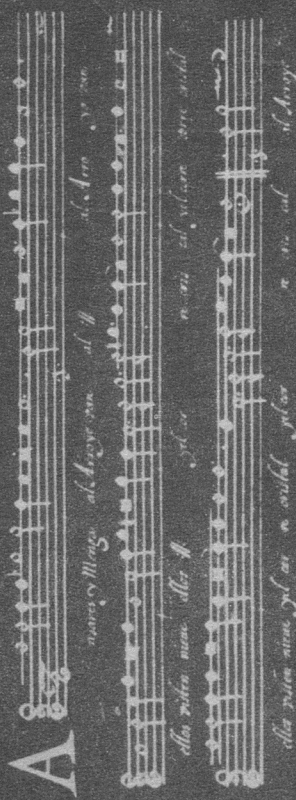
Page 2 (Right):

- 1. *Sobre las alas de la Virgen ejemplo de firmeza. Ven cuanta noche y día*
- 2. *a el mar y tando quedas*
- 3. *ay como se la monta. como se la monta. Ay*
- 4. *ay como se la monta*
- 5. *ay como se la monta*
- 6. *ay como se la monta*
- 7. *ay como se la monta*
- 8. *ay como se la monta*
- 9. *ay como se la monta*
- 10. *ay como se la monta*

A



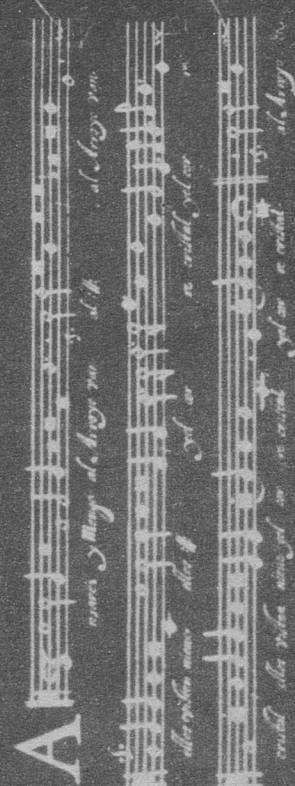
A



A



A



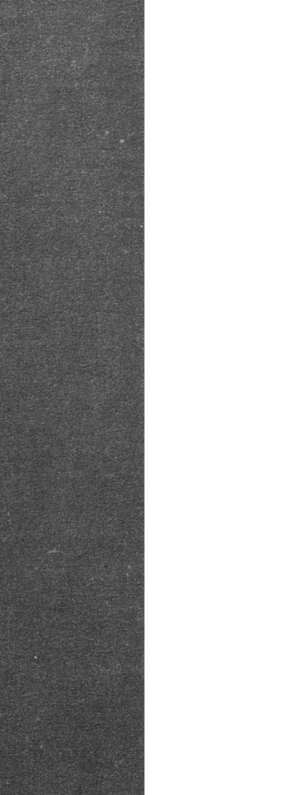
1.º



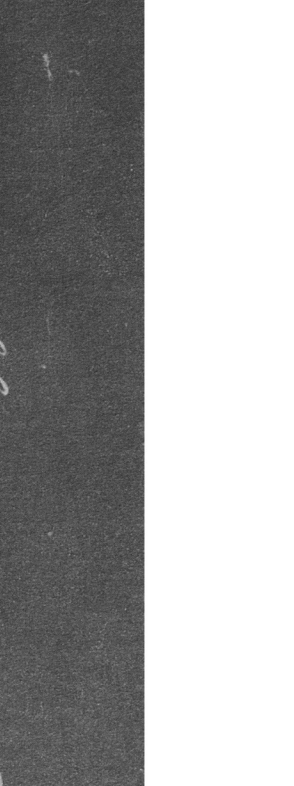
2.º



3.º

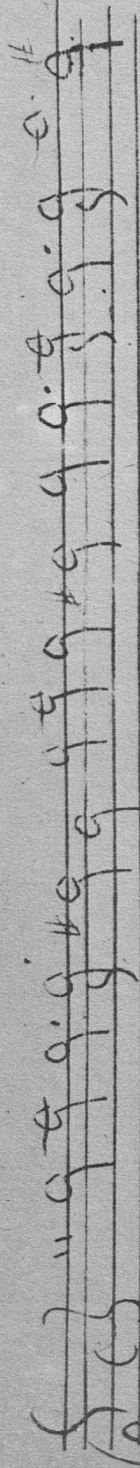


4.º

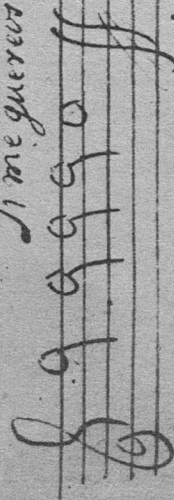


Al Hiple

64
65



La mas bella ni na, de nuestro lugar, oji vinda y sola
Viendo sus ojos, a la guerra aun, a su madre dice
Quier me distes madre, en tan tenra edad, tan corto plazo
Y me cautivastes, de quien oji sea y lleua los dueños
Si me quieris bien, no me agaves mal, harto peor suena



y ajen paladar
Quieroche mi mal
Tan largo esperar
de mi libertad
morir y callar

Por crax fugi ti pro desparado exollo de fuentes vmede ciendo pes ta ñas de loannes y clauelas
 Guardate de Cupi dillo teme niña su rigores por que dalo diego y nunca agidan exore
 Cui dado pator notengane atra por tu fa rex Ciudad con el cuidado *3^a* peixoro ga

CAPITULO - VII

**LOS TEXTOS DE GONGORA SEGUN LAS FUENTES DE LOS
MANUSCRITOS MUSICALES Y SUS PRINCIPALES VARIANTES
RESPECTO A LA EDICION DE J. MILLE Y GIMENEZ**

ROMANCES

I

Ziego que apuntas y açiertas¹
caduco Dios y rapaz
bendado que me as vendido
y niño, *mayor deydad*,²
*Déjame, déjame en paz.*³

Por el alma de tu madre,
que murió, siendo inmortal,
de imbidia de mi señora,
que no me persigas más.
Déjame, déjame en paz.

Basta el tiempo malgastado
que he seguido a mi pesar,
a tus inquietas banderas,
forajido capitán.
Déjame, déjame en paz.

Amadores desdichados,
que seguís milicia tal,
decidme, ¿qué buena guía
podéis de un ciego llevar?⁴
Déjame, déjame en paz.

De un pájaro ¿qué firmeza?
¿Qué esperanza de un rapaz?
¿Qué galardón de un desnudo?
De un tirano ¿qué piedad?
Déjame, déjame en paz.

Fuente: Biblioteca Nacional de Madrid, M. 3880, nº. 41

Música de **Juan Hidalgo**

Variantes en M. (1) *atinas*, (2) *mayor de edad*, (3) *Déjame en paz, Amor tirano, déjame en paz*; (4) *sacar*.

El ms. musical omite los 16 últimos versos del romance.

II

La más *bella* niña²
de nuestro lugar,
oy viuda y sola
y ayer por casar,
Dexadme llorar
orillas del mar.¹

Viendo que sus ojos
a la guerra van,
a su madre dize:
que escuche *mi* mal.³
Pues me distes madre,
en tan tierna edad
tan corto plaser,
tan largo el pesar,
y me cautivastes
de quien oy se va
y lleva las llaves
de mi libertad,⁴
si me queréis bien,
no me agáis mal,
harto peor fuera
morir y callar.⁵

Fuente: *Cancionero de Ajuda*, nº. 64.

Música de autor **Anónimo**

(1) El manuscrito musical pone el estribillo después de la primera cuarteta. En cambio la versión del Cancionero de Módena pone el estribillo después de cada 8 versos, se salta las cuartetas 5-8 de la edición *M*. y presenta las siguientes variantes:

(2) *linda* en lugar de *bella*, (3) *su*, (4) aquí nuestro manuscrito salta 12 versos, (5) en la edición de *M*. siguen 16 versos más. Además las diferencias de estas estrofas que siguen:

Edición Mille

Dulce madre mía,
¿quién no llorará
aunque tenga el pecho
como un perdernal
y no dará voces,
viendo marchitar
los más verdes años
de mi mocedad?

Cancionero de Módena

Dulce madre mía
¿quién *no ha de llorar*
aunque tenga el pecho
como un pedrenal?
¿Quién no dará bozes
viendo *mal lograr*
los más *lindos años*
de muy *tierna edad*?

III

Las redes sobre el arena
y la barquilla ligada
a una roca que las ondas
convierte la piedra en agoa.
¡Qué poco importan queixas!
¡Qué poco valen ansias!
Que siempre las finezas
*nascieron desdichadas.*¹

El pobre Anción se queixa
por ver la hermosa *Laura*,²
fuego de los pescadores
y gloria de aquellas playas.³
Venía la ninfa bella
por la ribera descalça,
dando cuerda a los anzuelos
y recogiendo las nasas.
El rubio cabello al viento
de tal suerte, que quedavan
más que en los anzuelos pesses
entre sus cabellos almas.⁴
Mas la hermosa pescadora,
que estas voces escuchava,
no pudo sufrirlas más,
que fue burla harto pesada.⁵

Fuente: *Cancionero de Ajuda*, nº. 130

Música de autor Anónimo.

(1) Este estribillo falta en las ediciones literarias; (2) *M. Glauca*; (3) entre esta estrofa y la siguiente la edición, *M.* trae siete estrofas más; (4) En *M.* sigue otra estrofa; (5) Continúan tres estrofas más en *M.*

IV

Sin Leda y sin esperança
rompe en¹ mal seguro leño
su serenidad el mar
y a la noche su silencio,
Barquero, barquero
que se² lleban las agoas los remos.

Un pobre pescadorsillo,
auzente de sus deseos
lo que ai del mar Andalus
a los valencianos senos.
A calar salió sus redes,
mas el hijuelo de Venus,
suspendiéndole de oficio,
le condenó a pensamientos.³

A dulces memorias dado
y arrebatado a su cielo,
los remos dexa a los agoas
y la red ofrece al viento.
No teme enemigas velas,
o de renegado griego,
o de enemigo pirata
de la laguna el estrecho.⁴
Lágrimas vierten sus ojos,
suspiros lansa su pecho,
por pagar al mar y al aire
forsados y marineros.

Fuente: *Cancionero de Ajuda*, n.º. 50

Música de autor Anónimo.

Es muy importante observar que la misma música de este romance y el mismo estribillo corresponden al romance "Embuelto en sus esperanzas" Cf. el n.º. XVII.

(1) La voz del Alto escribe *el* en lugar de *en*; (2) La voz del Alto escribe *me* en lugar de *se*; (3) Pensamiento, en singular, en la edición de Mille; (4) Entre esta estrofa y la siguiente la edición *M.* trae dos estrofas más.

V

Las redes al sol *tendidas*¹
sobre la caliente arena,
*un pescador*² salteado
de *una pescadora*³ bella.
¡O, qué bien llora!
¡O, cómo se lamenta!
Mas, quanto llora más,
*más es su pena.*⁴

Mas *acresentan*⁵ sus ojos
que trahe su aljava saetas,
y tanto más ponsoñosas
*tanto*⁶ más desdén que yerva.
¡O fiera para los hombres
perseguidora de fieras!
dezía al son de los remos
que gimen quando él se quexa.
De ti mormuran las agoas
por dessimular mi quexa,
que no alcansas lo que sigües
y *miras*⁷ lo que te esperas.

Fuente: *Cancionero de Ajuda*, n.º. 56.

Música de autor Anónimo.

Los versos de este romance pertenecen al que en la edición de *M.* empieza "*Las aguas de Carrión*". Pero las variantes que pueden observarse dan la impresión de que el texto, tal como aparece en nuestro manuscrito musical, constituía una versión diferente e independiente.

Variantes en *M*: (1) *tendía*; (2) *quando se vio salteado*; (3) *de la cazadora*; (4) El estribillo en *M.* sólo tiene los dos primeros versos; (5) *despedían*; (6) *quanto es más*; (7) *matas*.

VI

Sobre *las*¹ altas rocas
 exemplo de *firmeza*²
 que encuentra noche y día
 el mar, estando quedas.
*¡Ay,*³ *cómo se lamenta!*

Aquel pescadorzillo
 a quien su ninfa bella
 dejó el año pasado
 la red sobre la arena,
¡Ay, cómo se lamenta!

De una parte las aguas
 de otra parte las fieras,
 y de entrambas el viento
 le escuchan y se enfrenan,
¡Ay, cómo se lamenta!

Que a todas ellas *hace*⁴
 yguál *sombra* *la*⁵ fuerça
 lo dulce de la boz,
 la raçón de las quejas.
¡Ay, cómo se lamenta!

¿Hasta cuándo enemiga
 competirá en dureza
 tu duro corazón
 con las más duras piedras?
¡Ay, cómo se lamenta!

¿Hasta cuando le harás
 al son de mis querellas
 lo que al latido haçe
 de los canes la zierva?
¡Ay, cómo se lamenta!

Oy haçe un año, yngrata,
 que huyendo lijera
 no te conoce el *viento*⁶
 y atrás el ayre dejas.
¡Ay, cómo se lamenta!

Oy hace yngrata, un año
 que el marinero, por *penas*⁷
 de que tú no las *pises*⁸
 açota estas *arenas*.⁹
¡Ay, cómo se lamenta!

Tu buelo en todo el mundo
 por olas o por tierra
 lo más lijero alcança,
 lo más libre sujeta.
¡Ay, cómo se lamenta!

Si aquesta se te escapa
*díme*¹⁰ ¿qué te aprovechan
 los *filos*¹¹ de tus alas,
 las puntas de tus flechas?
¡Ay, cómo se lamenta!

Fuente: Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. M. 1262, fol. 62^v.

Música de autor Anónimo.

Variantes en M: (1) *unas*; (2) *fierezas*; (3) *Oh*; (4) *hacen*; (5) *sabrosa*; (6) *suelo*; (7) *pena*; (8) *pisas*; (9) *riberas*; (10) *dí*, *Amor*; (11) *vuelos*.

VII

En dos lucientes estrellas
 y estrellas de rayos negros,
 dividido he visto el sol
 en breve espacio de cielo.
 El luziente *efecto haze*¹
 de las estrellas de Venus
 las mañanas como el alba,
 las *tardes*² como el lucero.
 Las formas porfilan de oro
 milagrosamente haciendo,
 no las bellezas oscuras,
 sino los oscuros bellos;
 cuyos rayos para él
 son las llaves de su puerto,
 si tiene puertos *el*³ mar,
 que *todo es golfos*⁴ y estrechos;
 pero no son tan piadosos,
 aunque sí lo son, pues bemos
 que visten rayos de luto
 por quantas vidas an muerto.

Fuente: Juan Arañés, *Libro Segundo de Tonos y Villancicos...* Roma 1624.

Música de Juan Arañés.

Variantes: (1) *oficio hacen*; (2) *noches*; (3) *un*; (4) *que es todo golfos*.

VIII

En el *valle*¹ del Egido
 nunca Menga fuera al baile,
 perdió sus corales Menga
 el disanto por la tarde.

*¿Quién oyó, zagales
desperdicios tales,
que derrame perlas
quien busca corales? ²*

Dicen que se los dio en ferias,
tres o quatro días antes,
el Píramo del aldea,
el sobrino del alcalde.
Los corales no tenían
los extremos que ella haze,
y, porque de cristal fuessen,
lloró Menguilla cristales.
Veinte los buscan perdidos,
que³ no es mucho en casos tales,
que con perdido hago veinte,
pues un loco ciento haze.⁴
Ya el cura se prevenía
de los antojos que saben
en rúbricas coloradas
hazer la letra más grande

Estrivo

*¿Quién oyó, zagales
desperdicios tales,
que derrame perlas
quien busca corales?*

Quando albricias pidió a voces,
Bartolillo con donaire,
por haver hallado Menga
en sus labios sus corales.⁵

*¿Quién oyó, zagales
desperdicios tales,
que derrame perlas
quien busca corales?*

Fuente: *Cancionero de Munich*, fol. 46^v.

Música de Diego Gómez.

Variantes en *M*: (1) *en el baile*. (2) Como es normal en los manuscritos musicales con estribillo, éste se pone después de la primera cuarteta. (3) y, (4). Nuestro Ms. salta aquí 12 versos. (5). Siguen en *M*. ocho versos finales que faltan aquí.

IX

Esperando están la rrosa
coantas contiene un vergel
flores, hijas del aurora,
bellas quanto pueden ser.

Fuente: *Cancionero de Coímbra*, Ms. 235, fol. 121^v.

Música de autor Anónimo.

Solo lleva esta estrofa de texto.

X

Ojos eran fugitivos,
de un pardo escollo dos fuentes
humedeciendo pestañas
de jazmines y claveles.
Entre palmas que zelosas
confunden los capiteles
de un edificio, a pesar
de los árboles lucientes.

Fuente: Ms. de N^a. Sra. de la Novena. Legajo 6.

Música de autor Anónimo.

El Manuscrito musical no trae más texto que las dos coplas anteriores. La música es más bien de principios del siglo XVIII y se canta en la comedia de Calderón *El monstruo de los jardines* y en otra titulada *Grillos de oro* que creo debe atribuirse también a Calderón.

XI

Al tronco de un verde mirto,
enamorado Fileno,
dos escuadrones vio armados
en la campaña de un sueño.
¡A ellos, dizen, a ellos!
Suene la alarma,
suenen las trompetas,
toquen las caxas,
guerra, guerra, guerra
retúmbelo los aires
cierra, cierra, cierra,
por el garçón

.....

contra el niño ciego.
¡A ellos, dizen,¹ a ellos! ²
Enbestidlos, advirtiendo
que láminas son de plumas
las que³ mienten el azero.

Fuente: *Cancionero de Coímbra-B*, fols. 119^v-121^v.

Música de Fray Gerónimo.

Edición de Mille

“A ellos, dice, a ellos;
cierra, cierra,
arma, arma,
cierra, cierra,
suenen las trompetas, suenen
guerra, guerra”

El Ms. en el margen superior, a la derecha, donde acostumbra a poner el nombre del compositor, lleva las abreviaciones Fr. G^o., que interpreto como Fray Gerónimo. De ninguna manera puede interpretarse como Francisco Guerrero, (1528-1599) muerto 21 años antes que este romance fuera escrito, aparte de que ya el estilo es con toda evidencia del siglo XVII.

El estribillo difiere bastante de la versión literaria. Los versos “toquen las caxas” y “retúmbelo los aires”, son desconocidos de la edición de *M*. Desgraciadamente el Ms. musical lleva unos compases sin texto en ninguna de las voces, lo que ha impedido el completarlo, ya que ningún verso de la versión puramente literaria puede adaptarse a la música de dichos compases, lo que hace suponer que las diferencias entre el texto de la versión musical y la literaria serían aún más acentuadas. Esta última trae doce versos más, antes del estribillo, y siguen otros doce después del verso último de la versión musical. Además de lo observado hay las siguientes variantes en *M*:

(1) *dice*; (2) *soldados*; (3) *cuantas*.

XII

De¹ las faldas del² Atlante,
no como precipitado,
sino como conducido,
arroyo decidiendo claro.
*Con arco y aljava*³
¿quién dicen que soy?
—El hijo de Venus,
la hermana del sol.
—Quién dicen que soy, quién?
—El hijo de Venus
—Dicen bien.
—La hermana del sol
—Dicen mejor.

La cuna real⁴
que con esplendor
abrigo inquieto
en la infancia os dio,
árbol fue en las selvas
que sombra prestó
a⁵ la melodía
de algún ruiñeñor.
Esta cuna, es, pues,
quien solicitó
a su natural
vuestra inclinación.
¿Quién dicen que soy? etc.

A fecundar los frutales
y a dar librea a los quadros
de las huertas del Jarife,
del jardín de su palacio.
Divertido en caracoles,
como ginete africano,

comiença en cristal corriendo
 y acava en perlas sudando.
*Donde*⁶ amor fomenta el fuego
 con la leña de sus dardos,
 para templarle a Jarifa
 uno con otro contrario.
 Jarifa, Cintia africana,
 que absuelto *del*⁷ hombro el⁸ arco,
 en las termas de su abuelo
 el sudor depone carto.
 En tanto pues, que se baña
 y se compiten lo blanco
 y aun se desmienten lo terço
 sus miembros y el alabastro,
 Con dulce pluma Celinda
 y no menos dulce mano,
 en un laúd va escribiendo
 lo que amor le va dictando

Fuente: *Cancionero de Munich*, fol. 53^v-54.

Música de Gabriel Díaz.

El Ms. musical califica esta pieza como "Romance en Diálogo", por cuya razón, robustecida por el estilo musical, hemos puntuado el estribillo de diferente manera de como lo hacen los literatos.

Variantes en M: (1) *Por*; (2) *de*; (3) El Ms. musical pone el estribillo después de la primera cuarteta, mientras que M. lo coloca después del verso treinta y dos.; (4) El *Cancionero de Munich* altera el orden de los versos 14-25 que en esta versión siguen al estribillo cantado después de la primera copla. El Ms. musical omite los versos 5-8 de la edición literaria. También omite los versos "si ignoráis, cruel" hasta el final del romance, (5) *en*; (6) *do el*; (7) *el*; (8) *del*.

XIII

Per las faldas o el Atlante,
 no como precipitado,
 sino como conduzido,
 arroyo descende claro.
Con arco y aljava
¿quien dizen que soy?
—El hijo de Venus,
la hermana del sol.

Fuente: *Cancionero de Coímbra*, Ms. 235, fol. 125^v.

Compositor Anónimo.

Solamente lleva texto la voz de tenor, y como podrá observar el lector, el texto cantado es más breve que el de la composición anterior. Para facilitar su ejecución lo he transcrito una 4^a. baja y he añadido el acompañamiento.

XIV, XV, XVI

Guarda corderos, zagala,
 zagala no guardes fe,
 que quien te hizo pastora,
 no te escusó de muger.
 La pureza del armiño
 que tan celebrada es,
 bístela con el pellico
 y desnúdala con él.
 Dexa a las piedras lo firme,
 advirtiéndolo que tal vez,
 a pesar de su dureza,
 obedecen al *cíncel*.¹
 Resiste al viento la encina,
 mas con el villano pie,
 que con las ojas corteses
 a qualquier çéfiro cree.
 Y *aun* aquella hermosa vid
 que abrazada al holmo ves,
 parte pámpanos, discreta,
 con el vecino laurel.²
 Tortolilla gemidora,
 depuesto el casto desdén,
*tálamo hizo segundo*³
los ramos de aquel ciprés.⁴
 No para *sola una abeja*⁵
 sus ojas guarda el clavel,
 beven otras el aljófar
 que *borda su*⁶ rosicler.
 El chrystal de aquel arroio
 undosamente fiel,
 niega al ausente su imagen
 asta que le buelve a ver.
 Mal hayas tú, si *imitares*⁷
 en laçiva candidez
*al ave*⁸ de la deidad
 que primero espuma fue.
 Sacude preçiosos jugos,
 coyundas de oro no den,
 sino cordones de lana
 al suelto cavello ley.

Fuentes: *Cancionero de la Casanatense*, fol. 70v.

Música de Capitán.

Cancionero de Coímbra - B, fol. 125v.

Compositor Anónimo.

Cancionero de Onteniente, fol. 78^v.

Música de Correa.

El texto que damos aquí concuerda con el de M., excepto que omite varias coplas. Las variantes en M. son las siguientes:

(5) *una abeja sola*; (7) *constante*; (8) *las aves*.

El *Cancionero de Onteniente* presenta las siguientes variantes con respecto a M. y al Casanatense:

(1) *pinzel*; (2) omite las dos coplas anteriores; (3) *hizo tálamo siguiendo*; (4) *las ramas de aquel laurel*; (6) *que bor-
dan el rosicler*; (7) omite 5 coplas de las siete que siguen en M.

El *Cancionero de Coímbra* solo lleva el texto de la primera copla puesta en música.

XVII

Enbuelto en sus esperanças
surca en un felice leño
la infelicidad del mar
de la noche en el silencio.
*Barquero, barquero,
que me llevan las agoas los remos.*

El que en pescador humilde
le disfraçan sus deseos,
en una barquilla pobre
anda amor echo barquero.
Los remos son sus dolores,
su llanto, el piélago inmenso
y el áncora, la firmeza
de lo amorable de un pecho.
Viendo el odio arrogante
desea venir con ellos
y apresurando sus passos
a su amor clama diziendo:
*Barquero, barquero,
que me llevan las agoas los remos.*

Fuente: *Cancionero de Ajuda*, nº. 3

Compositor Anónimo.

Si se compara este romance con "Sin Leda y sin esperanza", número IV de este libro, se ve al instante que el romance "Enbuelto en sus esperanças" desarrolla los mismos conceptos, emplea varias palabras y tiene el mismo estribillo que "Sin Leda y sin esperanza", hasta el punto que, a mi juicio, deben considerarse como dos redacciones distintas de un mismo romance o como dos romances del mismo poeta sobre un mismo tema. Apoya fuertemente mi opinión, además de las dichas semejanzas, el hecho de que ambos romances llevan la misma música, siendo éste un hecho insólito que no se repite ninguna otra vez en ningún otro de los catorce cancioneros que conozco de la primera mitad del siglo XVII y que arrojan un total de un millar de composiciones musicales, cuyos textos son romances en su casi totalidad. Así pues, no tengo duda alguna en atribuir este romance a Góngora.

XVIII

Salió Flora a coger flores
 una mañana de abril,
 porque, quien es flor, no suele,
 menos que en abril, salir.
 Y triste dixo a las flores:
Aprended flores de mí,
pues que en espacio de un día
breves nascéis y morís.

Fuente: Coímbra, Ms. 235, fol. 10

Música de autor Anónimo.

Pongo este romance como atribuible a Góngora, a causa del estribillo.

XIX

¿Qu'es esto, pensamiento?
 ¿quién se¹ defiende y *quando?*²
 que nunca se¹ consumen
 ausências³ ni mudanças.
Acávame o te acava,
que es mala de sufrir vida tan mala.

Al tiempo que de todo
 vitoria alegre sacas,⁴
 a ser vencido enseñas
 y de su triunfo escapas.
 Sin duda que tu asiento
 le tienes en el alma
 y della, que es eterna,
 aprendes a imitalla.
Acávame o te acava,
que es mala de sufrir vida tan mala.

¿Qué hechiços fueron éstos?
 ¿qué yervas de Tesalia?
 ¿qué inclinación de estrella⁵
 ¿qué encanto de palabras?
 Nobedades que suelen
 mudar pasiones largas,
 qual roca firme al viento
 te dexan y te hallan.
 Dí, loco pensamiento,
 ¿de quién esperas paga,
 si está lexos la mano
 qu'en tu favor aguardas?
*Acávame o te acava,*⁶
que es mala de sufrir vida tan mala.

No quieras acercar
 de suerte al sol las alas,
 que por los rayos bajen
 segunda vez quemadas;
 mas anda el sol muy alto
 y es mucha la distancia
 de tu merecimiento
 al que ninguno yguala.
 No quiero vida libre,
 que sin ti no me agrada;
 que acabes presto quiero
 al que despacio acabas.
Acávame o te acava,
que es mala de sufrir vida tan mala.

Fuente: *Cancionero de Turín*, fol. 3^v-4

Música de autor Anónimo.

Variantes en *Romancero General*, n.º. 732, ed. de A. González Palencia (Madrid, 1957):

(1) *te*; (2) *guarda*; (3) *ausencia*; (4) *saca*; (5) *estrellas*; (6) Nuestro manuscrito omite los versos 28-52 del *Romancero General*.

XX

La más luzida belleza
 que ya en ojos ya en cabellos
 el sol reconose, rayos
 y estrellas enbidia al cielo.
Fugitivos cristales
corred y bolad,
no esperéis a mi fuego,
qu'os ha de abrazar.

Mançanares que no es caso¹
 descrito,¹ aunque hermosa tierra,
 vuestro oriente² una sierra
 y a otro río vuestro ocaso.
 Cristal que en monte elevado
 rústico origen tenéis
 y luego en la Corte os veis
 de su ponpa festejado:
 Alentad más vuestro passo,
 huid con velocidades;
 ya más³ libre y desatado
 no más⁴ asiento tomad.
 Ambiciosa de sus luses,
 ya más³ sale de su ciento,
 compitiéndose a sí propia,
 siendo competencia y premio.

De su boz en la armonía
 lisongea tierra y viento,
 tanto se agradan, que buelven
 a repetilla en los eccos.
 Vencimientos suyos cantan⁵
 y con doblados⁶ acientos
 que haze dulçes los estragos
 y apacibles los trofeos.
Fugitivos cristales
corred y bolad,
no esperéis a mi fuego,
qu'os ha de abrazar.

Fuente: *Cancionero de Coímbra*, Ms. 235, fol. 15-18
 Música de autor **Anónimo**.

El manuscrito musical omite las cuartetas quinta y sexta de la edición de BAE, XXXII, p. 541 y trastrueca el orden de las restantes.

Variantes en BAE: (1) *escaso distrito*; (2) *oriente es*; (3) *jamás*; (4) *seguro*; (5) *canta*; (6) *tan blancos*.

XXI

Desbaratados los cuernos
 y la batalla rompida
 sus esquadras, leño a leño,
 sus leños, astilla a astilla.

Fuente: *Cancionero de Coímbra*, Ms. 235, fol. 122v.
 Música de autor **Anónimo**.

El manuscrito musical no lleva más texto que éste, que corresponde a la primera estrofa. En la B.A.E., t. XXXII, p. 534, este romance lleva el título de "A la batalla de Lepanto" y consta de seis estrofas más y estribillo.

XXII - XXIII

En la beldad de Jacinta
 dulcemente se encubrió
 con bellísimos disfraces
 cauteloso el niño Amor.
Alerta, pastores,
ne vais a la villa,
huid al arco de amor
porque con dorado arpón
de los ojos de Jacinta
rayos de belleza
y amor flechas tiran.

Entre hermosas lisonjas,
 suavísimo¹ traidor,
 sus flechas bebió² engañosas,
 sus venenos engañó;
 Rico ya se coronava
 de glorias el corazón,
 suaves bebiendo en oro
 rigores del ciego Dios.
 Risueños cristales donde
 con artificio yeló³
 quanto el amor en su fuego
 viva esfera alimentó!
 Venus nueva deidad bella,
 de las gracias el honor,
 de mis bienes la corona,
 de mis males el temor.

Fuentes: *Cancionero de Coímbra*, Ms. 226, fol. 47

Cancionero de Ajuda, n.º: 129

Música de autor Anónimo en ambos manuscritos.

El *Cancionero de Coímbra* solamente lleva el texto de la primera cuarteta del romance puesta en música.

El *Cancionero de Ajuda*, además de la primera copla con distinta música del anterior, viene con este importante estribillo de la versión que aquí ofrecemos, desconocido de la edición de BAE, t. XXXII, pág. 540, el cual, por su parte, contiene diez cuartetas más que el manuscrito musical.

Las variantes de BAE con respecto a nuestro manuscrito son las siguientes:

(1) *Suavísimas*; (2) *mintió*; (3) *celó*.

XXIV - XXV

Barquilla pobre de remos,
 rica al menos de hermosura,
 por llevar a Galatea,
 rompe del Tajo la espuma.
Favor, tiniebla oscura,
silencio, aguas del Tajo,
callad, remos,
que, si el cielo nos oye, nos perdemos.

La noche tiende su manto
 sobre el rostro de la luna,
 por desmentirle a sus rayos
 de un pescador la ventura.
 Amor, el dedo en la boca,
 lisongea su fortuna,
 haciendo sorda el arena,
 ya que no es el agua muda.

Vio el pescador en su frente,
 quando no en sus trenças rubias,
 los jazmines de la aurora,
 del sol las luces más puras.
 Y celebrando la Ninfa
 excelencias fío muchas
 de los más duros escollos,
 que al amor no ay piedras duras.
 No en vano, pues, Galatea
 del niño dios a las plumas
 y a la concha de su madre
 comete alegre su fuga.
*Favor, tiniebla oscura,
 silencio, aguas del Tajo,
 callad, remos,
 que, si el cielo nos oye, nos perdemos.*

Fuentes: *Tonos Castellanos-B*, fol. 81^v-83 y *Cancionero de Munich*, fol. 20.
 La música en ambos es de Gabriel Díaz.

XXVI

Lluvias de mayo y de octubre
 más que devidos rigores
 bordava el sol por las cumbres
 entre rubios tornasoles.
*Cielos son tus ojos
 en ser azules.
 y los rayos que alojan
 parecen nubes.*

Quando un pequeño deudor,
 de gran opinión al Tormes,
 en lomos de Manzanares
 forçoso exercicio escoge.
 Lágrimas riegan la tierra
 que con corbo arado rompe
 y sembrando atrevimientos
 a coger iras se pone.
 Inperfecto dexa el surco,
 bordado de los colores
 de una ave, por el cielo
 dulces asentos¹ descoge.
 Rubia y crespa la corona,
 por ojos tiene dos soles
 que sobre fondos azules
 hasen dos cielos conformes.

Bruñidas ojas de plata
 el cuello altivo compone²
 por donde con dulces pasos
 el aire de su voz corre.³

Fuente: *Cancionero de Ajuda*, nº. 46

Música de autor Anónimo.

(1) *Asientos*, en el original; (2) *componen*, en BAE; (3) En esta edición siguen cinco estrofas más omitidas por el manuscrito musical.

XXVII

Herido amor con las armas
 de una susurrante fiera,
 con suspiros ronpe el aire,
 con llanto baña la tierra
Ai, abejuela, abejuela,
dejaste bibo amor y quedas muerta.
Mejor será, mejor
que tu quedaras biba y muerto amor.

Fuente: Pieza suelta, Ms. siglo XVII de mi propiedad.

Música de autor Anónimo.

Este romance, en BAE. pág. 539 trae tres coplas más.

LETRILLAS

XXVIII

Canción

A toda ley, madre mía,
lo demás es necesidad,
regalos de señoría
y obras de paternidad.

Coplas

Pues que tan agenos son,
 señora, mis verdes años
 de maduros desengaños
 y *perfetta* descripción,¹

*mirad*² la resolución
que me dió el tiempo: después
que me distes al marqués,
yo me di a fra García.
A toda ley...³

A estos dos solo my amor⁴
y mis contentos aplico,
madre, al uno porque es rico,
y al otro porque es echor.
El fraile me da sabor⁵
y⁶ el marqués me *trae*⁷ en coche.
Demos⁸ a uno la noche
y al otro demos⁸ el día.
A toda ley...

Fuente: *Cancionero de Módena*, pág. 61-62

Música de autor Anónimo.

Variantes en M.: (1) *perfecta discreción*; (2) *oid*; (3) Aquí el Cancionero de Módena salta las cinco estrofas que siguen en M. (4) *Solo a estos doy mi amor*; (5) *llévame el fraile el humor*; (6) omitida la y en M.; (7) *lleva*; (8) *Démosle*.

El llamado Cancionero de Módena está formado por tres manuscritos conservados en la Biblioteca Estense de dicha ciudad y contiene un total de 64 piezas poéticas, las cuales sobre sus palabras llevan unas letras mayúsculas y minúsculas que corresponden a una notación alfabética de guitarra. Aunque he consultado en distintas ocasiones, a diferentes especialistas de este instrumento, no ha sido posible su transcripción. De todas maneras hay que tener presente que las referidas letras indicarían solamente los acordes del acompañamiento de guitarra, pero no la melodía con que se cantaba el texto. Así pues, reproducimos la página en que está la letrilla "A toda ley madre mía", como testimonio de que esta poesía de Góngora fue también puesta en música. Las poesías del Cancionero de Módena fueron publicadas por Charles V. Aubrun en "Chansonniers Musicaux Espagnols du XVII siècle" en Bulletin Hispanique, Bordeaux 1949-1950.

XXIX

*Cura qu'en la vezindad
vive con desenboltura
¿para qué le llaman cura,
si es la misma enfermedad?*

Al cura que seglar fue
y tan seglar se quedó
que aunque órdenes recibió,
con más desorden se ve,
pues de sus vezinas sé
que perdió la continencia;
no le hagan reverencia,
que se haze paternidad.
Cura que en la bezindad, etc.

Cura que a su barrio entero
trata de escandalizallo,
ya no es cura, sino gallo
de todo aquel gallinero.

*Si enferma con*¹ su dinero
a las más que toca el preste
*¿qué es dinero,*² sino peste,
por tan mala calidad?

Cura que en la bezindad, etc.

Si una y otra es su comadre
de quantas vezinas vemos,
de oy más su nombre mudemos
de cura en el de compadre;
y si le llamare padre
algún rapaz tiernamente,
la voz de aquel inocente
misterio encierra y verdad.

Cura que en la bezindad, etc.

Si acaso con su velada
le halla el bobo marido,
le dice qu'él ha venido
a hechalle su santiguada;
la tacaña apasionada
del dómine y su isopillo
haze a su novio un novillo,
¡Bive Dios! qu'es gran ruindad.

Cura que en la bezindad, etc.

Fuente: *Cancionero de Munich*, fol. 43^v-44.

Música de Capitán.

Variantes en M.:

En cuanto al texto, los ocho últimos versos son desconocidos en la edición de *M*, con la que tiene además las variantes siguientes:

(1) *que enfermó por*; (2) *que ya no es cura*.

XXX

*¿Qué lleva el señor Esgueva?
Yo os diré lo que lleva.*

Lleva este río crecido
y llevará cada día
las cosas que por la vía
de la cámara an salido
y quando se á proveido,
según leyes del digesto,

juezes que antes desto
lo recibieron a prueba.
¿Qué lleva el señor Esgueva?
Yo os diré lo que lleva.

Fuente: Madrid, Biblioteca Nacional, M. 3851/43.

Música de Garau.

El manuscrito musical, incompleto, solamente lleva la estrofa puesta en música.

XXXI

- | | | | |
|--------------|----------|---|---|
| | Gil | — | ¿A qué nos combidas, Bras? |
| | Bras | — | A un cordero que costó
treinta dineros no más,
y luego se arrepintió,
quien lo vendió. |
| | Gil | — | ¿Bastará a tantos? |
| | Bras | — | Sí, sí ¹
y es de modo
que lo comerá uno todo
y no lo acabarán mil. |
| | Gil | — | Toca, toca el tamboril,
dirindín, dirindín, ²
suene el cascabel,
y vamos a comer dél. |
| Cantus 2º. | Pregunta | — | ¿A qué venís, niño Amado? ³ |
| Cantus solo. | Resposta | — | A un mandado. |
| | Pregunta | — | Bien de mala gana vays,
pues lloráys. |
| | Resposta | — | Antes lloro de contento
lo que siento, |
| | Pregunta | — | <i>Pues ¿cómo llanto tan justo,
es bien que risa se nombre?</i> |
| | Resposta | — | <i>Porque, en hazer bien al hombre,
lloro y cumplo con mi gusto.</i> |
| | Pregunta | — | ¿Quién os manda, pues soys Dios,
y qué contiene el mandado? |
| | Resposta | — | De mi Padre es el recado
y vengo a morir por vos. |
| | Pregunta | — | <i>Pues, ¿cómo llanto tan justo,
es bien que risa se nombre?</i> |
| | Resposta | — | <i>Porque en morir por el hombre
lloro y cumplo con mi gusto.</i> |

- Pregunta — Dezidme ¿qué llorays,
si vos gustáis de morir?
- Resposta — ¿No os he dicho qu'es vivir
esto que llanto llamáis?
- Pregunta — *Luego en vos penáys disgusto,
¿es bien que risa se nombre?*
- Resposta — *Sí, que en morir por el hombre
lloro y cumplo con mi gusto.*

Fuente: Biblioteca Central de Barcelona, Ms. 749/24

Música de Tomás Cirera.

Variantes en M: (1) *Gil*; (2) Este verso no figura en M. (3) A partir de aquí hasta el final todos los versos son desconocidos por completo en las ediciones literarias.

XXXII

*Tenga yo salud,
qué comer y quietud
y dineros que gastar
y ándese la gaita por el lugar.*

Para quando haga el son
la gaita mormuradora
y, más dulce que sonora,
cantará mi condición,
sepan que es de mi opinión
vivir lo largo por ancho,
que si al callar llaman Sancho
yo llamo Santo al callar.
Y ándese la gaita por el lugar.

Fuentes: *Tonos Castellanos*-B. Biblioteca de los Duques de Medinaceli, Ms. 13231, fol. 49v.-50.

Música de Francisco Gutiérrez.

La letra es de las que con mayor probabilidad se puede atribuir a Góngora y la trae J. Mille en la pág. 428. Por su parte R. Jammes en su edición crítica de las *Letrillas de Góngora* (París, 1963) pág. 229 la da como indiscutiblemente auténtica de Góngora.

No obstante, la estrofa de nuestro manuscrito musical, construida exactamente sobre el esquema métrico estrófico de los publicados por literatos, es desconocida en la edición de Mille, pero concuerda con la primera estrofa del texto publicado por R. Jammes. El Ms. musical solamente lleva la letra de la copla que aquí damos.

XXXIII

Yedra vividora
dichosa vestía
luciente alquería
d'aquel sol que adora,

garçón siempre bello
 que un cordero al cuello
 su ganado es:
 a esta yedra, pues,
 fía el sueño breve,
 quando perlas beve
 la abeja en las flores;
 quando ruyseñores
 en el mirto verde
 recuerde, dicen, recuerde
 quien amores tiene,
que un Sol con dos soles viene.
 Dulçe más que el arroyuelo
 que las azuçenas pisa,
 llegó Belisa;
 de rayos se bordó el zielo,¹
 y el zagal,
 aunque es águila real
 su luz apenas sostiene,
*que un Sol con dos soles viene.*²

Fuente: Coímbra, Ms. 226, fol. 120^v-121^v.

Música de autor Anónimo.

Variantes en M.: (1) *Suelo*; (2) El texto de M. trae una última copla que omite nuestro cancionero.

XXXIV

*No vayas, Gil, al sotillo
 que yo sé
 quien al sotillo fue,
 que bolvió después novillo.*

Gil, si es que al sotillo vas,
 mucho en la jornada pierdes;
 verás sus álamos verdes
 y alcornoque bolverás.
 Allá en el sotillo oirás
 de algún ruiñeñor las quejas,
 y en tu casa a las cornejas
 y ya tal vez el cuclillo.
No vayas, Gil al sotillo, etc.

Al sotillo floreciente
 no vayas, Gil, sin temores,
 pues, mientras miras sus flores,
 te enrraman toda la frente;

hasta el agua trasparente
te dirá tu perdición,
viendo en ella su amazón,
que es más que el de un castillo.

No vayas Gil al sotillo, etc.

Mas, si vas determinado
a allá te piensas holgar,
procura no merendar
desto que llaman venado;
de aquel vino celebrado
de Toro no as de beber,
por no dar en qué entender
a uno y otro corrillo.

No vayas, Gil, al sotillo, etc.

Fuente: *Cancionero de Munich*, fol. 61^v-62.

Música de Capitán.

El texto, completo, no presenta variante alguna con respecto a las ediciones literarias.

XXXV

*Ansares y¹ Menga
al arroyo van;
ellos visten nieve
y él corre cristal.*

El arroyo espera
las hermosas aves,
que cisnes süaves
son de *sus riberas*,²
cuya Venus era
hija de Pasqual.

*Ellos visten nieve
y él corre cristal.*

Pudiera la pluma
del menos bizarro
conducir el carro
de la que fue espuma,
en beldad, no *en*³ suma,
lucido caudal.

*Ellos visten nieve
y él corre cristal.*

Trençado el cavello
*los*⁴ sigue Menguilla
*y*⁵ en la verde orilla,
desnudo el pie bello,

grangeando en ello
marfil oriental.
*Ellos visten nieve
y él corre cristal.*

Fuente: *Cancionero de Munich*, fol. 26^v-27.

Música de **Juan Blas**.

La copia del músico omite la última estrofa de la edición de *M.*, frente a la cual solo hay estas pequeñas variantes.

(1) *de*; (2) *su ribera*; (3) *es*; (4) *le*; (5) omite la *y*.

XXXVI

*¡Ay, que me muero de zelos
de aquel andaluz!
Háganme, si muriere,
la mortaja azul.*

Sólo a darme guerra
passó, madre mía,
del Andaluzía
mi morena sierra.
Fue de Inglaterra
su fingida fe,
pero nunca fue
fe que es tan común.
*Háganme, si muriere,
la mortaja azul.*

Mi amor pagó en yelos,
mi fe, con mudanças,
verdes esperanças
en azules zelos.
Si buelve a los cielos
a pedir favor,
de su azul color
nace mi inquietud.
*Háganme, si muriere,
la mortaja azul.*

Fuente: *Cancionero de Munich*, fol. 49^v-50.

Música de **Capitán**.

Nos encontramos aquí con una letrilla de Góngora que pasó desapercibida a los literatos. Que sea de Góngora lo sabemos por una carta de Lope de Vega escrita en 1628 al Duque de Ureña:

“Tengo salud y la tienen los criados de Vex^a. ahijados y madre. Escribieron con Aguilar, que se ofreció traerles *aceite de Andalucía* para la cuaresma, y así, una dellas, viendo que no viene, ha vuelto la letra de don Luís de Góngora que dice:

*¡Ay, que muero de celos de aquel andaluz:
háganme si muriere, la mortaja azul,*

desta suerte:

¡Ay que al Duque le pido
aceite andaluz!
Pues que no me le envía,
cenaré sin luz”

(Véase José M. Blecua, *Lope de Vega. Obras Poéticas, I*) (Barcelona, 1969) pág. XLIX.

Lope habla de “aceite de Andalucía” y la primera copla habla de Andalucía. El texto de las coplas de la canción del maestro Capitán nada tiene que ver con el de los versos dedicados “a Doña María Hurtado, en ausencia de Don Gabriel Zapata, en su marido” aunque los dos primeros constituyen el estribillo de la composición musical:

Mátanme los celos de aquel andaluz:
háganme, si muriere, la mortaja azul.

(Cf. la edición de J. Mille y Giménez, pág. 600)

En la citada poesía a Doña María Hurtado, escrita en versos de arte mayor, los dos citados versos no tienen el papel de estribillo, mientras que en la composición musical dichos versos de Góngora forman el estribillo que es en realidad una copla de seguidilla, procedimiento corriente en la época, y que queda confirmado por el propio Lope de Vega, cuando al poner la parodia de dichos versos los escribe “desta suerte”:

“¡Ay, que al Duque le pido
aceite andaluz!
Pues que no me le envía,
cenaré sin luz”.

al que siguen coplas de arte menor, mucho más conformes al estilo de las letrillas de Góngora. Por consiguiente, gracias al cancionero musical de Munich conocemos una nueva poesía de Góngora.

XXXVII y XXXVIII

*Caracoles me pide la niña
y pídelos cada día.*

De una vez que la tacaña
los caracoles probó,
tal gusto al manjar le dio
que por él se desentraña;
y con inquietud estraña
diversas veces repite:
que no ay cosa que assí quite
toda la melancolía.
Y pídelos cada día.

Yo no sé que nuevo efeto
puede hazer este manjar,
que al gusto del paladar
de la niña es tan aseto.
Ella se save el secreto,
pues aunque más la persuado
que no es carne ni pescado,
ella que es carne porfía
y pídelos cada día.

Si es carne, como ella mesma
 lo confiesa, la mocosa,
 ¿cómo es ella tan golosa
 de comellos en quaresma?
 Dice que el padre Ledesma
 le mandó que, en penitencia,
 los comiese con decencia
 los sábados, si quería
Y pídelos cada día.

Aunque comida vizcosa
 y que engendra opilación,
 danle más satisfacción
 por ser la salsa sabrosa;
 y le causan a la Rosa,
 (quando para su gobierno
 saca un palmo de cuerno).
 gran consuelo y alegría,
Y pídelos cada día.

Reprehéndela su madre
 quando se los ve comer;
 dice que no halla, a su ver,
 regalo que ansí le quadre
 y que, a pesar de su padre,
 aunque la mate o riña,
 poblará dellos la viña,
 su sotillo y pradería.
Y pídelos cada día.

Si la niña está con pena
 con tristeza y enojo,
 para alegrarle el ojo
 dénselos después de cena,
 porque sustancia tan buena
 no la probó en su vida;
 por ellos anda perdida
 si son frescos y en quantía.
Y pídelos cada día.

Fuentes: Ms. *Cancionero de Munich*, con música de Juan Blas.

Cancionero de Olot, fol. 101^v-102, con música de autor Anónimo.

Es atribuída a Góngora por la mayor parte de manuscritos serios. Véase J. Mille, pág. 1260 de su edición y R. Jammes en su citada obra pág. 416-421.

La versión literaria del *Cancionero de Olot* concuerda con la de la Biblioteca de Autores Españoles, XLII, 102, pero no trae las estrofas 3-6 del *Cancionero de Munich*; en cambio, lleva por se-

gunda estrofa la siguiente, que no he visto citada más que en la edición de las *Letrillas* por el mencionado R. Jammes. Dice así:

Si ella viese quanto estriba
 en su concha el caracol
 y saca *abobado*¹ al sol
 los cuernos y frente altiva,
 y dando spuma y saliva
 se despliega y se *panjuda*²,
 para mí no tengo duda
 de que los aborrecía.
Y pídelos cada día.

(1) *Suspenso* en la edición de Jammes. (2) *desanuda* en la citada edición.

XXXIX

*“¡O, qué bien que baila Gil,
 con las moças de Barajas,
 la chacona a las sonajas
 y el villano al tamboril!”*

Fue a Madrid por San Miguel
 y el demonio se soltó,
 que chaconero volvió,
 si iba villano en él.
 Salgan cuatrocientas mil,
 que con todas se hará rajas,
*la chacona a las sonajas
 y el villano al tamboril.*

Un olmo que el son agudo
 en medio del egido oyó,
 con las ojas le bailó,
 ya que con el pie no pudo.
 Con airecillo sutil
 las altas movió y las bajas,
*la chacona a las sonajas
 y el villano al tamboril.*

Baile tan extraordinario
 nadie le ha visto de balde;
 varas le costó al alcaide
 y bodigos al vicario.
 El capón del alguacil
 ha gastado sus alhajas,
*la chacona a las sonajas
 y el villano al tamboril”.*

Fuente: *Tonos Castellanos-B*, fol. 59v-61.

Musica de autor **Anónimo**.

El texto es atribuido a Góngora por Foulché-Delbosch en *Revue Hispanique*, t. XIV (1906) pág. 104. Véase nuestro estudio, *El villano de la época de Cervantes y Lope de Vega* en *Anuario Musical*, XI (1956). El texto del estribillo fue tomado por varios Autores, entre ellos Lope y Góngora.

XL

*Ya no soy quien ser solía
moçuelas de mi lugar
que no es para cada día
morir y resucitar.*

Después que muerto me vi,
tan desengañado estoy,
que ya no bive el que soy
en las casas del que fui.
Mudéme luego de allí
y passéme a un desengaño,
que me lo da por un año
y por vida lo quería.
Ya no soy quien ser solía...

Orden mía el alma tiene,
que, pues sabe lo que passa,
diga que no estoy en casa,
si amor a buscarme viene;
otro le sufra y estrene,
que yo dueño y casa mudo
y el grave yugo sacudo
que mi cerviz oprimía.
Ya no soy quien ser solía...

No me dan celos ruido,
la libertad es mi dueño,
amor no me quita el sueño
ni me desvela el sentido.
Del sereno me despido,
suspiros no sé qué son,
río y duermo sin pasión
hasta que el alva se ría.
Ya no soy quien ser solía...

Adiós, casa de posadas
que colgáis común tablilla,
que ya no tengo en la villa
mis prendas desempeñadas.
Voluntades alquiladas
dan vida y muerte por *otras*¹
por bendaval de señoras
mi beleta no se guía.
Ya no soy quien ser solía...

Ya salí de Argel, moçuelas,
rrompí el yerro de cautibo,
ya soy por milagro vivo,
*vivo*² a pesar de cautelas.
Escapéme a rremo y velas
de las manos de un engaño
y canto al antiguo daño
¡mal año y³ qué tiranía!
Ya no soy quien ser solía...

Fuente: *Cancionero de Turín*, fol. 2^v-3

Música de autor **Anónimo**.

Variantes en la edición de R. Jammes: (1) *horas*; (2) *libre*; (3) sin la y; (4) sigue otra estrofa omitida por el manuscrito musical.

CAPITULO VIII

CRITICA DE LA EDICION MUSICAL

Respecto a los textos poéticos hay que tener presente que, en su aplicación a la música, he evitado aquellas grafías, o faltas de ortografía que podrían dificultar la correcta lectura o buena dicción de los cantores, o simplemente distraer su atención. El texto rigurosamente crítico y fiel al original de los manuscritos musicales es el que damos en el capítulo anterior.

En cuanto a la edición de la música, basta con hacer las siguientes observaciones:

- I. *Ciego que apuntas*. Transportado a una 3ª baja con respecto al manuscrito original.
- II. *La más bella niña*. Bajado una 4ª.
- IV. *Sin Leda y sin esperança*. Bajado una 4ª. Falta la voz del Tenor que la suplo con la del nº. XVII, ya que en ambas piezas la música es la misma.
- V. *Las redes al sol tendidas*. La voz del bajo está copiada, en el manuscrito, en la libreta del Tenor.
- VI. *Sobre las altas rocas*. Bajado una 4ª.
- VIII. *En el valle del Egido*. Bajado una 4ª.
- IX. *Esperando están la rosa*. No hay acompañamiento en el manuscrito, siendo mío el que aquí se publica.
- X. *Ojos eran fugitivos*. Este mismo romance y con la misma música se halla también en el manuscrito de Nª. Sra. de la Novena, pág. 224.
- XII. *De las faldas del Atlante*. El Cancionero de Munich lo titula "Romance en Diálogo".
- XIII. *Per las faldas o el Atlante*. Bajado una 4ª. El acompañamiento es mío.
- XIV y XV. *Guarda corderos, zagala*. Bajados una 4ª.
- XVI. *Guarda corderos, zagala*. Sólo se conserva la voz que publico.
- XVII. *Enbuelto en sus esperanças*. Bajado una 4ª.
- XVIII. *Aprended, flores, de mí*. Bajado una 5ª.
- XX. *La más lúcida belleza*. Bajado una 5ª.
- XXIV. *En la beldad de Jacinta*. Bajado una 5ª.
- XXV. *Barquilla pobre de remos*. La misma música del nº. XXV adaptada para tres voces.
- XXVI. *Lluvias de mayo y octubre*. Bajado una 3ª. Las ligaduras, la caligrafía y hasta un Punctum separationis en las notas del bajo del acompañamiento indican que esta pieza es de fines del siglo XVI.
- XXX. *¿Qué tiene el señor Esgueva?* Faltan dos voces, por haber sido arrancadas del manuscrito.

XXXI. *¿A qué nos conbidas, Bras?* Falta el papel del acompañamiento en el oroginal. El que aquí se publica ha sido reconstruído por mi mismo.

XXXIII. *Yedra vividora*. El manuscrito dejó vacío el pentagrama destinado al acompañamiento. Como sea que los trozos en que canta una sola voz requieren acompañamiento, lo he escrito yo mismo.

XXXV. *Ansares y Menga*. Transportado una 8ª baja.

PARTE MUSICAL

I. Ciego que apuntas

Juan Hidalgo

Cie - go que a - pun - tas y a - çier - tas, ca -

du - co Dios y ra - paz ven - da - do que me has ven - di - do y

ni - ño, ma - yor dey - dad. Dé - ja - me, dé - ja-me en paz.

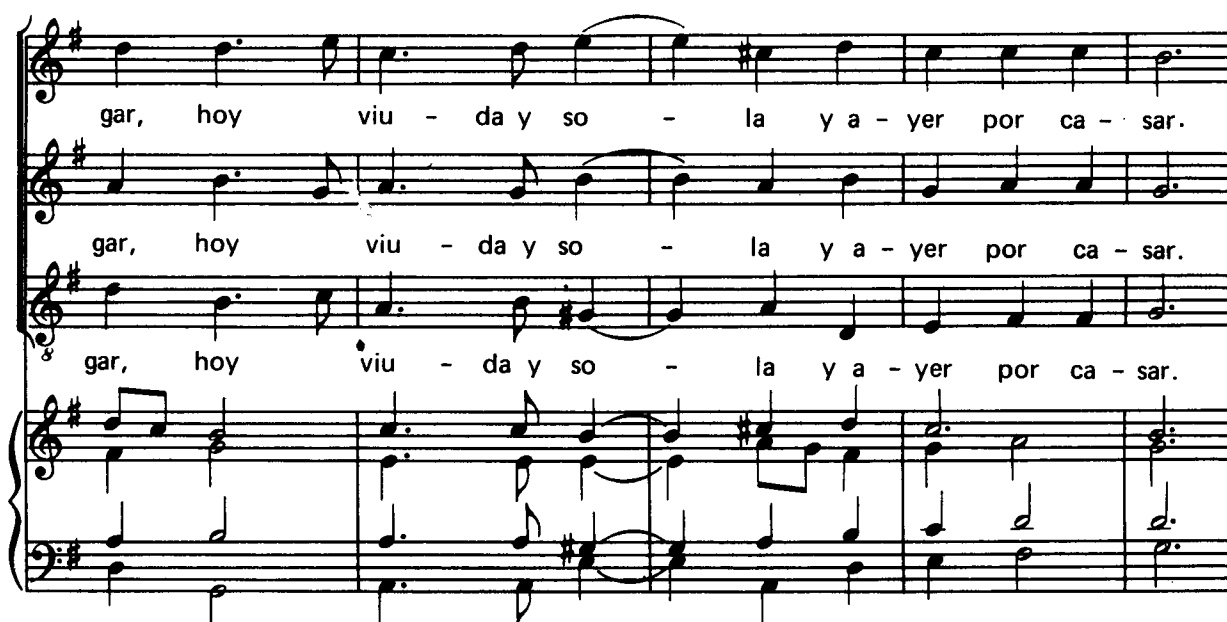
II. La más bella niña

Anónimo

Music score for three voices (Tiple 1, Tiple 2, Tenor) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "La más be - lla ni - ña de nues - tro lu -"



Continuation of the music score for three voices (Tiple 1, Tiple 2, Tenor) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "gar, hoy viu - da y so - la y a - yer por ca - sar."



De - xad - me, de - xad -

De - xad - me llo - rar, de - xad - me llo - rar,

The first system of the musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are: "De - xad - me, de - xad -" on the first vocal staff and "De - xad - me llo - rar, de - xad - me llo - rar," on the second. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

me llo - rar, de - xad -

De - xad - me, de - xad - me llo -

de - xad - me, de - xad - me llo -

The second system continues the musical piece. It also consists of four staves. The lyrics continue: "me llo - rar, de - xad -" on the first vocal staff, "De - xad - me, de - xad - me llo -" on the second, and "de - xad - me, de - xad - me llo -" on the third. The piano accompaniment continues with harmonic support, including some chromatic movement in the right hand.

me, de - xad - me llo - rar, llo - rar,

rar, de - xad - me llo -

rar o - ri - lla del mar,

The first system of the musical score consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal parts enter with the lyrics 'me, de - xad - me llo - rar, llo - rar,'. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines in both hands.

de - - xad - me llo - rar

rar o - ri - lla, o - ri - lla del mar, llo - rar, llo -

mar, de - xad - me llo - rar, de -

The second system continues the musical piece. The vocal parts continue their melodic lines with the lyrics 'de - - xad - me llo - rar' and 'rar o - ri - lla, o - ri - lla del mar, llo - rar, llo -'. The piano accompaniment continues with its harmonic support, featuring sustained chords and flowing melodic fragments.

o - ri - lla del mar, del

rar, de - xad - me llo - rar o - ri -

xad - me llo - rar o - ri -

The first system of the musical score consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal parts enter with the lyrics 'o - ri - lla del mar, del' on the first staff. The second and third staves continue the melody with 'rar, de - xad - me llo - rar o - ri -' and 'xad - me llo - rar o - ri -' respectively. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines in both hands.

mar, de - xad - me llo - rar, de -

lla del mar, de - xad - me llo - rar,

lla del mar, o - ri - lla del mar, del

The second system of the musical score continues the song. It features three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts continue the melody with the lyrics 'mar, de - xad - me llo - rar, de -' on the first staff, 'lla del mar, de - xad - me llo - rar,' on the second staff, and 'lla del mar, o - ri - lla del mar, del' on the third staff. The piano accompaniment continues with harmonic support, including chords and melodic fragments.

xad - me llo - rar o - ri - lla del mar.
de - xad - me llo - rar, de - xad - me llo - rar.
mar, de - xad - me llo - rar, llo - rar.

III. Las redes sobre la arena

Anónimo

Tiple 1 Las re-des so-bre la a-re-na y la bar-qui-lla li-ga-da
Tiple 2 Las re-des so-bre la a-re-na y la bar-qui-lla li-ga-da
Tenor Las re-des so-bre la a-re-na y la bar-qui-lla li-ga-da

a u - na ro - ca que las on - das con - vier -

a u - na ro - ca que las on - das convier - te la

a u - na ro - ca que las on - das

te la pie-dra en a - - goa. Que po-co impor-tan

pie-dra en a - goa, en a - goa.

con-vier - te la piédra en a - goa.

que - xas, que po - co im - por - tan que - xas,

Que po - co im - por - tan que - xas, que - xas, que - xas,

Que po - co im - por - tan que - xas, que - xas,

The first system of the musical score consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are arranged in a three-part setting. The lyrics are: 'que - xas, que po - co im - por - tan que - xas,' on the first staff; 'Que po - co im - por - tan que - xas, que - xas, que - xas,' on the second staff; and 'Que po - co im - por - tan que - xas, que - xas,' on the third staff. The piano accompaniment is written for the right and left hands, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

que po - co va - len an - sias,

que po - co va - len an - sias, que siem - pre las

que po - co va - len an - sias,

The second system of the musical score continues with three vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: 'que po - co va - len an - sias,' on the first staff; 'que po - co va - len an - sias, que siem - pre las' on the second staff; and 'que po - co va - len an - sias,' on the third staff. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some chords.

[illegible]

zas, fi - ne - zas nas - cie - ron des - di -

ne - zas nas - cie - ron des - di - cha -

ne - zas nas - cie - ron des - di - cha - das, des - di -

cha - das, que poco im-portan que - xas, que po-co va -
das, que poco impor-tan que - xas, que po-co va - len an -
cha - das, que poco im-portan que - xas,

The first system of the musical score consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are arranged in a three-part setting. The lyrics are: "cha - das, que poco im-portan que - xas, que po-co va -", "das, que poco impor-tan que - xas, que po-co va - len an -", and "cha - das, que poco im-portan que - xas,". The piano accompaniment is written for the right and left hands, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

len, que po-co va - len an - sias, que siem - pre las fi - ne - zas
sias, que po-co va - len an - sias, que siem - pre, siem - pre nas-cie-ron des -
que po-co va - len an - sias, que siem - pre las fi - ne - zas nas-cie-ron

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The lyrics are: "len, que po-co va - len an - sias, que siem - pre las fi - ne - zas", "sias, que po-co va - len an - sias, que siem - pre, siem - pre nas-cie-ron des -", and "que po-co va - len an - sias, que siem - pre las fi - ne - zas nas-cie-ron". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

nas-cie-ron des - di - cha -

di - cha - das, nas-cie-ron des - di -

des - di - cha - das, nas-cie-ron

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are for vocal parts, and the bottom staff is for piano accompaniment. The vocal parts have lyrics: 'nas-cie-ron des - di - cha -', 'di - cha - das, nas-cie-ron des - di -', and 'des - di - cha - das, nas-cie-ron'. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

das, nas-cie-ron des - di - cha - das.

cha - das, nas-cie-ron des - di - cha - das.

des - di - cha - das.

The second system of the musical score also consists of four staves. The top three staves are for vocal parts, and the bottom staff is for piano accompaniment. The vocal parts have lyrics: 'das, nas-cie-ron des - di - cha - das.', 'cha - das, nas-cie-ron des - di - cha - das.', and 'des - di - cha - das.'. The piano accompaniment continues the melody and bass line from the first system.

IV. Sin Leda y sin esperança

Anónimo

Tiple 1

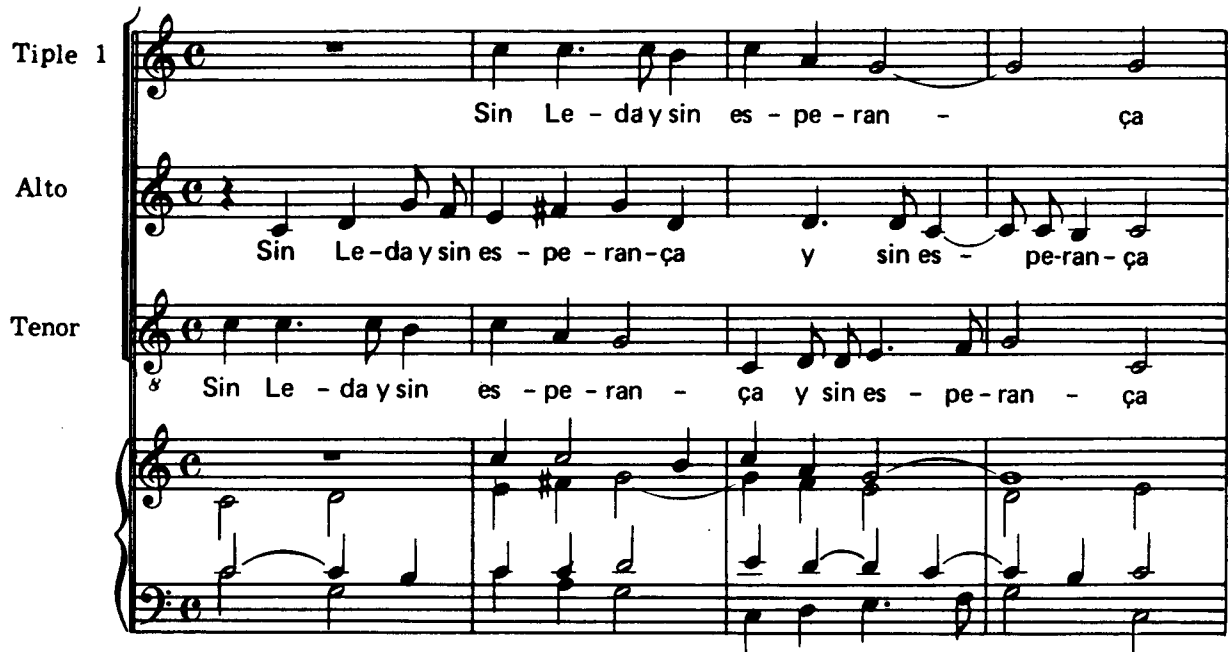
Sin Le - da y sin es - pe - ran - ça

Alto

Sin Le - da y sin es - pe - ran - ça y sin es - pe - ran - ça

Tenor

Sin Le - da y sin es - pe - ran - ça y sin es - pe - ran - ça



rom - pe el mal se - gu - ro le - ño su se - re - ni - dad el mar y a la

rom - pe el mal se - gu - ro le - ño su se - re - ni - dad el mar y a la no - che

rom - pe el mal se - gu - ro le - ño su se - re - ni - dad el mar ya la



no - che su si-len - cio, y a la no - che su si - len - cio.

su si - len - cio, y a la no-che su si-len - cio.

no - che su si- len - cio, y a la no-che su si - len - cio.

Bar-que - ro, bar- que - ro, que se lle-ban las

Barque - ro, que me lle-ban las a-goas los remos, los re - mos barque-

Barque - ro, bar-que - ro,

agoas los re-mos, los re - mos, barque - ro, que se
- ro que me lleban las agoas los re-mos, que me lleban las agoas los
que me lleban las agoas los remos, los re - mos, barque - ro,

The first system of the musical score consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in 4/4 time, and the piano accompaniment is in 4/4 time. The lyrics are written below the vocal staves. The first vocal staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third vocal staves have a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment has a grand staff with a treble and bass clef and a key signature of one flat. The system ends with a double bar line.

lle-ban las agoas los re - mos que se lle-ban las agoas los re -
re-mos, las agoas los re - mos, que me lleban las a-goas los re-mos, los re -
que me lle-ban las agoas los re - mos, que me lle-ban las a-goas los re -

The second system of the musical score consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in 4/4 time, and the piano accompaniment is in 4/4 time. The lyrics are written below the vocal staves. The first vocal staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third vocal staves have a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment has a grand staff with a treble and bass clef and a key signature of one flat. The system ends with a double bar line.

mos, barque - ro, bar-que - ro, que se lleban las agoas los re-mos,

mos, que se lle-ban las a - goas bar-que - ro, que me lle-ban las

mos, los re - mos, barque - ro los re - mos,

que me lle-ban las agoas los re - mos, que se lle-ban las

agoas los remos, barque - ro, barque - ro,

que me lle-ban las agoas los re - mos, barque - ro, bar-que-

a - goas, que me lleban las ro, barque - ro, bar-que-

que me lle-ban las agoas los re - mos que me lle-ban, barque - ro, bar-

ro, que me lleban las agoas los re - mos, barque - ro, barque-

Despacio

- ro, que me lle-ban las a - goas los re - mos.

que-ro, que me lle-ban las a - goas loa re - mos.

ro, que me lle-ban las a - goas los re - mos.

V. Las redes al sol tendidas

Anónimo

Tiple 1.

Tiple 2.

Baxo

Las re-des al sol ten - di - das so-bre la ca-lien - te a -

Las re-des al sol ten - di - das so-bre la ca-lien - te a -

Las re-des al sol ten - di - das so-bre la ca-lien - te a -

re - na, un pes-ca- dor sal-te - a - do de u-na pes-ca-do - ra

re - na, un pes-ca- dor sal-te - a - do de u-na pes-ca-do - ra be-

re - na, un pes-ca- dor sal-te - a - do de u-na pes-ca-do-

Estribo.

be - lla. iO, qué bien llo - ral iO, có - mo se la -

- lla, be - lla. iO, qué bien llo - ral iO, có - mo se la -

ra be - lla. iO, qué bien llo - ral iO, có - mo se la -

men - tal iO, qué bien llo - ral

men - tal iO, qué bien llo - ra, o qué bien llo -

men - tal iO, qué bien llo -

IO, có - mo se la - men - ta, lamen - tal Mas, quanto llo-ra más,
ral IO, có - mo se lamen - tal
ral IO, có - mo se la-men - tal

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains the lyrics "IO, có - mo se la - men - ta, lamen - tal Mas, quanto llo-ra más,". The middle staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat, containing the lyrics "ral IO, có - mo se lamen - tal". The bottom staff is a piano accompaniment line in bass clef with a key signature of one flat, containing the lyrics "ral IO, có - mo se la-men - tal". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

más quanto llo-ra más más es su pe - na,
Mas, quanto llo-ra más, más es su pe - na,
Mas, quanto llo-ra más, más es su pe -

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat, containing the lyrics "más quanto llo-ra más más es su pe - na,". The middle staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat, containing the lyrics "Mas, quanto llo-ra más, más es su pe - na,". The bottom staff is a piano accompaniment line in bass clef with a key signature of one flat, containing the lyrics "Mas, quanto llo-ra más, más es su pe -". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

más, quanto llo-ra más, más, más es su pe -

mas, quanto llo-ra más, mas, quanto llo-ra más, más es su

na, mas, quanto llo-ra más, más es su

The first system of the musical score consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below each staff. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support for the vocal lines.

na, mas, quanto llo-ra más, más es su pe - na.

pe - na, más, más, más es su pe - na, pe - na.

pe - na, más, más, más es su pe - nal

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The lyrics are written below each staff. The piano accompaniment continues to provide harmonic support for the vocal lines.

VI. Sobre las altas rocas

Anónimo

Tiple 1.

So - bre las al - tas ro - cas, e - xem - plo de fir - me -

Tiple 2.

So - bre las al - tas ro - cas, e - xem - plo de fir - me -

Contralto

So - bre las al - tas ro - cas, e - xem - plo de fir - me -

Tenor

So - bre las al - tas ro - cas, e - xem - plo de fir - me -

za que en - cuentra no - che y dí - a el mar, el mar,

za que en - cuentra noche y dí - a el mar, es - tan - do que - das, el

za que en - cuentra no - che y dí - a el mar, es - tan - do que - das, el

za que en - cuentra no - che y dí - a el mar, es - tan - do que - das, el

el mar, es-tan-do que - das. ¡Ay, có-mo se la -

mar, es-tan-do que - das. ¡Ay, có-mo se la -

mar, es-tan - do que - das. ¡Ay, có-mo se la -

mar, es - tan - do que - das. ¡Ay, có-mo se la -

men - ta. ¡Ay, Ay,

men - ta, có - mo se la - men - ta, có - mo se la - men -

men - ta, có - mo se la - men - ta, có - mo se la - men -

men - ta, có - mo se la - men - ta, có - mo se la - men -

Ay! có - mo se la - men - ta!

..ta! ¡Ay, Ay, có - mo se la - men - ta!

ta! ¡Ay! Ay, có - mo se la - men - ta!

ta! ¡Ay, Ay, có - mo se la - men - ta!

VII. En dos luciente estrellas

Juan Arañés

Tiple

En dos lu - cien - tes es - tre -

Contralto

En dos lu - cien - tes es-tre-llas, es- tre -

Tenor

En dos lu - cien - tes es-tre - llas, lu - cientos es - tre -



llas, y es-tre - llas de ra - yos, ra - yos ne - - gros,

llas, y es - tre - llas de ra - yos ne - gros,

llas, y es - tre - llas de ra - yos ne - gros, di - vi -



di - vi - di - do he visto el sol, he vis - to el

di - vi - di - do he vis - to el sol, he vis - to el sol, en

di - do he vis - to el sol, he vis - to el sol, en bre - ve es -

The first system of the musical score consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are written below the vocal staves, with hyphens indicating syllables that span across measures.

sol en bre - ve es - pa - cio de cie - lo, di - vi -

bre - ve es - pa - cio de cie - lo, di - vi - di - do he vis - to el

pa - cio de cie - lo, di - vi - di - do he vis - to el sol, he vis - to el

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It features the same three vocal staves and piano accompaniment as the first system. The lyrics continue, with the same key signature and notation style.

di-do he vis-to el sol, he vis-to el sol, en bre - ve es -

sol, he vis-to el sol, en bre - ve es - pa - cio, es -

sol, en bre - ve es - pa - cio, es - pa - cio, es -

1. pa - cio de cie - - lo. 2. lo.

pa - cio de cie - lo. lo.

pa - cio de cie - lo, di - vi - lo.

VIII. En el valle del Egido

Diego Gómez

Tiple 1

Tiple 2

Bajo

En el va - lle del E - gi - do, nunca Men - ga

En el va - lle del E - gi - do, nunca Men - ga

En el va - lle del E - gi - do, nunca Men - ga

fuera al bai - le, per - dió sus co - ra - les Men - ga

fuera al bai - le, per - dió sus co - ra - les Men - ga el di -

fuera al bai - le, per - dió sus co - ra - les Men - ga el di -

el di-san - to por la tar - de, per - dió sus co -

san - to por la tar - de, per - dió sus co - ra - les Men - ga el di -

san - to por la tar - de, per - dió sus co - ra - les

Estrivo.

ra - les Menga el di - san - to por la tar - de. ¿Quién
 san - to, el di - san - to por la tar - de.
 Men - ga el di - san - to por la tar - de.

o - yó, zaga - les, desper-di - cios ta - les, des-per-di -
 ¿Quién o - yó, za-ga - les, desper-di - cios, des-per-di -
 ¿Quién o - yó, za-ga - les, des-per-di -

cios ta - les? ¿Quién o - yó, za-ga - les, za -
 cios ta - les? ¿Quién o - yó, za -
 cios ta - les? ¿Quién o - yó, za - ga - les, o - yó, za -

ga - les, des - per - di - cios ta - les, des - per -
 ga - les, des - per - di - cios ta - les, des - per -
 ga - les, des - per - di - cios ta - les, des - per -



di - cios ta - les, que derra - me

di - cios ta - les, que de - rra - me per - las, quien

di - cios ta - les, que derra - me per - las, quien bus - ca co -



per - las, quien bus - ca co - ra - les, que de - rra - me

bus - ca co - ra - les, que de - rra - me per - las, quien

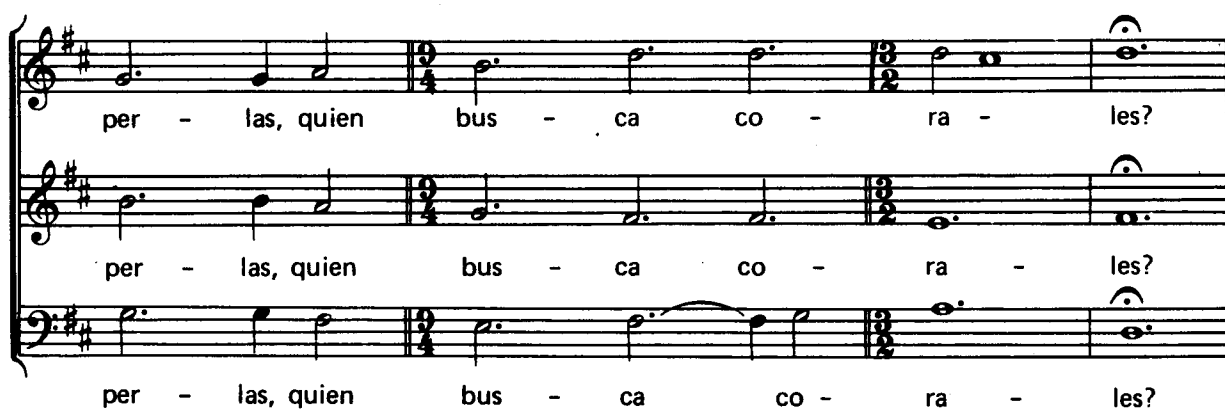
ra - les, que derra - me per - las, quien bus - ca co -



per - las quien bus - ca co - ra - les, que de - rra - me

bus - ca, quien bus - ca co - ra - les, que de - rra - me

ra - les, quien bus - ca co - ra - les, que de - rra - me



per - las, quien bus - ca co - ra - les?

per - las, quien bus - ca co - ra - les?

per - las, quien bus - ca co - ra - les?

IX. Esperando están la rosa

Anónimo

Tiple
Espe-rando están la ro-sa, espe-rando están la ro - sa

Contralto
Es-pe- rando están la ro-sa cuan-tas con-tie-ne un vergel

Tenor
Es - pe-rando están la ro - sa



be-las quanto pueden ser, quanto pueden ser.

flo-res, quanto pueden ser, quanto pueden ser.

hi - jas del au-ro - ra, quanto pueden ser, quanto pueden ser.



X. Ojos eran fugitivos

Anónimo

Tiple 1.

Tiple 2.

Contralto

Tenor

O - jos e - ran fu - gi - ti - vos,

O - jos e - ran fu - gi - ti - vos,

O - jos e - ran fu - gi - ti - vos,

O - jos e - ran fu - gi - ti - vos,

de un pardo es - co - llo dos fuen - tes, hu - me - de - cien - do pes - ta -

de un pardo es - co - llo dos fuen - tes, hu - me - de - cien - do pes - ta -

de un pardo es - co - llo dos fuen - tes, hu - me - de - cien - do pes - ta -

de un pardo es - co - lla - dos fuen - tes, hu - me - de - cien - do pes - ta -

First system of a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: "ñas de jaz-mi - nes y cla - ve - les." The piano accompaniment is in the lower staves.

ñas de jaz-mi - nes y cla - ve - les.

ñas de jaz-mi - nes y cla - ve - les.

ñas de jaz-mi - nes y cla - ve - les.

ñas de jaz-mi - nes y cla - ve - les.

Second system of the musical score. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "En-tre pal-mas que ze-lo - sas con-fun - den los ca-pi - te - les." The piano accompaniment continues in the lower staves.

En-tre pal-mas que ze-lo - sas con-fun - den los ca-pi - te - les

En-tre pal-mas que ze-lo - sas con-fun - den los ca-pi - te - les

En-tre pal-mas que ze-lo - sas con-fun - den los ca-pi - te - les

En-tre pal-mas que ze-lo - sas con-fun - den los ca-pi - te - les

de un e - di - fi - cio, a pe - sar de los ár - boles lu - cien-tes.

de un e - di - fi - ció, a pe - sar de los ár - bo-les lu - cientos.

de un e - di - fi - cio, a pe - sar de los ár - bo-les lu - cientos.

de un e - di - fi - cio, a pe - sar de los ár - boles lu - cientos.

XI. Al tronco de un verde mirto

Fr. G =(Fray Gerónimo)

Tiple

Contralto

Tenor

Al tron - co de un ver - de mir - to,

Al tron - co de un ver - de mir - to,

Al tron - co de un ver - de mir - to,

e-namo- ra - do Fi - le - no, dos escua-dro - nes vio ar-

e-namo- ra - do Fi - le - no, dos escua- dro -nes vio ar-

e-namo- ra - do Fi - le - no, dos escua- dro - nes vio ar-

ma - dos en la cam - pa - ña, en la cam - pa - ña,
 ma - dos en la cam - pa - ña, en la cam -
 ma - dos en la cam -

en la cam - pa - ña de un sue - ño. ¡A e - llos, di - cen,
 pa - ña de un sue - ño. ¡A e - llos, di - cen,
 pa - ña de un sue - ño. ¡A e - llos, di - cen, a

di - cen a e - llos, a e - llos, a
 a e - llos, di - cen a e - llos, a e - llos, a
 e - llos, a e - llos, a e - llos, di - cen a e - llos,

e - llos! Sue - ne la a - lar - ma, la alar - ma, la a - lar - ma.
 e - llos, a e - llos! Sue - nen las trom -
 a e - llos, a e - llos!

Sue-nen las trompe - tas, sue - nen las trompe - tas. To - quen las ca - xas,
 pe - tas, sue-nen las trom-pe - tas, gue - rra. To - quen las ca - xas,
 Sue-nen las trom-pe - tas, gue - rra. To - quen las ca - xas,

to - quen las ca - xas gue - rra, gue - rra, gue - rra, gue - rra, gue - rra, gue - rra,
 sue - nen las trompe - tas, gue - rra, gue - rra, gue - rra. To - quen las ca - xas,
 to - quen las ca - xas, to - quen las ca - xas, gue - rra, gue - rra, gue - rra.

gue - rra, gue - rra, gue - rra, re-túmben-lo los ai - res,
 to - quen las ca - xas gue - rra, gue - rra, gue - rra, re -
 Gue - rra, gue - rra, gue - rra, re-túmben-lo los ai - res, gue - rra, gue - rra, gue - rra,

gue - rra, gue - rra, gue - rra. Cie - rra, cie - rra, cie - rra, cie - rra,
 túm - ben - lo los ai - res. Cie - rra, cie - rra, cie - rra, cie - rra,
 gue - rra, gue - rra, gue - rra. Cie - rra, cie - rra, cie - rra, cie - rra,

por el gar-çón

con - tra el ni - ño cie - go, cie - go, con -

con - tra el ni - ño cie - go, cie - go,

con - tra el ni - ño

- tra el ni - ño cie - go, cie - go, con - tra el ni - ño

con - tra el ni - ño cie - go, cie - go, contra el ni - ño

cie - go, cie - go, con - tra el ni - ño cie - go, ni - ño

Coplas.

cie - go. A e-llos, di - cen, a e - llos, en - bes -

cie - go. A e-llos, di - cen, a e - llos, en - bes -

cie - go. A e-llos, di - cen, a e - llos, en - bes -

tid - los, ad - ver - tien - do que lá - mi - nas son de plu - mas

tid - los, ad - ver - tien - do que lá - mi - nas son de plu - mas

tid - los, ad - ver - tien - do que lá - mi - nas son de plu - mas

las que mien - ten el a - ce - ro.

las que mien - ten el a - ce - ro.

las que mien - ten el a - ce - ro.

XII. De las faldas del Atlante

Gabriel Díaz

Tiple.

De las fal - das del At - lan - te,

Contralto.

De las fal - das del At - lan - te,

Bajo.

De las fal - das del At - lan - te,

no co - mo pre - ci - pi - ta - do, si - no co - mo con - du - ci -

no co - mo pre - ci - pi - ta - do, si - no co - mo con - du -

no co - mo pre - ci - pi - ta - do, si - no co - mo con - du - ci -

do, a - rro-yo des - cien - de cla - ro.
ci - do, a - rro-yo des - cien - de cla - ro.
do, a - rro-yo des - cien - de cla - ro.

Estrivo.

Con ar-co y el- ja - va ¿quién di - cen que soy, quien di - cen que

soy?
El hi-jo de Ve - nus, la her - ma - na del
El hi - jo de Ve - nus, la her - ma - na del sol, sol,

¿Quién, quién di - cen que soy? Di - - cen
sol. El hi - jo de Ve - nus,
sol. El hi - jo de Ve - nus,

bien. Di - cen, di - cen me - jor.

la her - ma - na del sol. Con ar - co y al -

la her - ma - na del sol.

Con ar - co y al - jo - va ¿quién di - cen que soy, quién di -

ja - va, y al - ja - va ¿quién di - cen que soy, quién di -

Con ar - co y al - ja - va ¿quién di - cen que soy, quién di -

cen que soy?

cen que soy? El hi - jo de Ve - nus, la her - ma - na del

cen que soy? El hi - jo de Ve - nus, la her - ma - na del

¿Quién di - cen que soy, quién, quién?

sol. el hi - jo de Ve - nus, el

sol, el hi - jo de Ve - nus, el

Di - cen, di - cen bien. Di -

hi - jo de Ve - nus, la her - ma - na del sol.

hi - jo de Ve - nus, la her - ma - na del sol.

cen me-jor. ¿Quién di - cen que soy? Di - cen bien.

¿Quién di - cen que soy, quién? El hi - jo de Ve - nus,

¿Quién di - cen que soy, quién? El hi - jo de Ve - nus, la her -

Di - cen, di - cen me-jor, di - cen me - jor

la her - ma - na del sol. Di - cen me - jor, di - cen me - jor.

ma - na del sol, del sol. Di - cen me - jor, me - jor.

La cu - na re - al, que con es - plen - dor
 ár - bol fue en las selvas que som-bra pres - tó
 Es - ta cu - na es pues, quien so - li - ci - tó

La cu - na re - al, que con su es - plen - dor
 ár - bol fue en las selvas que sombra pres - tó
 Es - ta cu - na es pues, quien so - li - ci - tó

La cu - na re - al, que con su es - plen - dor,
 ár - bol fue en las selvas que som-bra pres - tó
 Es - ta cu - na es pues, quien so - li - ci - tó

a - bri-go inqui- e - to en la in - fan - cia os dió,
 a la me-lo - dí - a de al - gún rui - se - ñor.
 a su na-tu - ral vues - tra in - cli - na - ción.

a - bri-go inqui - e - to en la in - fan - cia os dio.
 a la me-lo - dí - a de al - gún rui - se - ñor.
 a su na-tu - ral vues - tra in - cli - na - ción.

a - bri-go inqui- e - to en la in - fan - cia os dió.
 a la me-lo - dí - a de al - gún rui - se - ñor.
 a su na-tu - ral vues - tra in - cli - na - ción.

XIII. Per las faldas o el Atlante

Anónimo

Score for voice and piano, featuring five vocal parts and piano accompaniment.

Vocal Parts:

- Tiple 1.** Per las fal-das o el At-lan - te, per las fal-das o el At-lan -
- Tiple 2.** Per las fal-das o el At-lan -
- Contralto** Per las fal-das o el At-lan -
- Tenor** Per las fal-das o el At-lan -
- Bajo** Per las fal-das o el At-lan -

Piano Accompaniment: The piano part provides harmonic support with a steady eighth-note bass line and a more active treble line.

te, no co-mo pre-ci-pi-ta - do, si - no co-mo con-du -

te, si - no co-mo con-du -

te si - no co-mo con-du -

te si - no co-mo con-du -

te si - no co-mo con-du -

te si - no co-mo con-du -

zi - do, a-rro-yo des-cien - de cla - ro.

zi - do, a-rro-yo des-cien - de cla - ro.

zi - do, a-rro-yo des-cien - de cla - ro.

zi - do, a-rro-yo des-cien - de de cla - ro.

zi - do, a-rro-yo des-cien - de cla - ro.

Con ar - co y al - ja - va ¿quién di - cen que soy? El hi - jo de

El hi - jo de

El hi - jo de

El hi - jo de

El hi - jo de

El hi - jo de

Ve - nus, la her-ma - na del sol, la her - ma - na del sol.

Ve - nus, la her-ma - na del sol, la her - ma - na del sol.

Ve - nus, la her-ma - na del sol, la her - ma - na del sol.

Ve - nus, la her-ma - na del sol, la her - ma - na del sol.

Ve - nus, la her-ma - na del sol, la her - ma - na del sol.

Ve - nus, la her-ma - na del sol, la her - ma - na del sol.

XIV. Guarda corderos, zagala

Capitán

Tiple
Contralto
Tenor

Guar-da cor - de - ros, za - ga - la, za - ga - la, no

Guar-da cor - de - ros, za - ga - la, za - ga - la, no

Guar-da cor - de - ros, za - ga - la, za - ga - la, no

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features three staves for Tiple, Contralto, and Tenor voices. The time signature is 6/8. The lyrics are 'Guar-da cor - de - ros, za - ga - la, za - ga - la, no'.

guar-des fe, no guardes fe,

guar-des fe, no guardes fe, que quien te hi - zo pas-

guar-des fe, no guardes fe,

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It continues the three-part setting. The lyrics are 'guar-des fe, no guardes fe,' and 'guar-des fe, no guardes fe, que quien te hi - zo pas-'. There are repeat signs at the end of each staff.

que quien te hi - zo pas-to-ra, no te es - cusó de mu - ger, de muger,

to-ra, no te es-cu-só de mu-ger, que quien te hi - zo pasto - ra,

que quien te hi - zo pas - to - ra, no te es - cu-

Detailed description: This block contains the third system of the musical score. The lyrics are 'que quien te hi - zo pas-to-ra, no te es - cusó de mu - ger, de muger,' and 'to-ra, no te es-cu-só de mu-ger, que quien te hi - zo pasto - ra,'. The system ends with 'que quien te hi - zo pas - to - ra, no te es - cu-'.

no te es - cu-só de muger, no te es-cusó de mu - ger, de mu - ger.

no te es - cu-só de muger, de muger, no te es-cu- só de mu - ger.

só de muger, no te es-cu-só, no te es-cu-só de mu - ger, de mu - ger.

Detailed description: This block contains the fourth system of the musical score. The lyrics are 'no te es - cu-só de muger, no te es-cusó de mu - ger, de mu - ger.' and 'no te es - cu-só de muger, de muger, no te es-cu- só de mu - ger.' The system ends with 'só de muger, no te es-cu-só, no te es-cu-só de mu - ger, de mu - ger.'

XV. Guarda corderos, zagala

Anónimo

Tiple 1.

Tiple 2.

Contralto

Bajo

Guarda cor-de-ros, za-ga-la, za-ga-la, no guar-des fe, que

Guarda cor-de-ros, za-ga-la, za-ga-la, no guar-des fe, que

Guarda cor-de-ros, za-ga-la, za-ga-la, no guar-des fe, que

Guarda cor-de-ros, za-ga-la, za-ga-la, no guar-des fe, que

quien te hi-zo pas-to-ra, pas-to-ra, no te es-cu-só de mu-ger.

quien te hi-zo pas-to-ra, pas-to-ra, no te es-cu-só de mu-ger.

quien te hi-zo pas-to-ra, pas-to-ra, no te es-cu-só de mu-ger.

quien te hi-zo pas-to-ra, pas-to-ra, no te es-cu-só de mu-ger.

XVI Guarda corderos, zagala

Correa

Cantus. 1^{us}.

Guar-da cor-de-ros, za-ga-la, za-ga-la,

za-ga-la, no guar-des fe, por-que quien te hi-zo pas-

to-ra no te es-cu-só de mu-ger.

XVII. Enbuelto en sus esperanças

Anónimo

Score for Tiple, Alto, Tenor, and Piano.

Tiple
En - buel-to en sus es - pe - ran - ças,

Alto
En-buelto en sus es - pe - ran - ças,

Tenor
En - buel - to en sus es - pe - ran - ças, en sus es - pe - ran - ças,

Piano accompaniment.

Score for Soprano, Alto, Tenor, and Piano.

Soprano
sur - ca en un fe - li - çe le - ño la in - fe - li - ci - dad del

Alto
sur - ca en un fe - li - çe le - ño la in - fe - li - ci - dad del

Tenor
sur - ca en un fe - li - çe le - ño la in - fe - li - ci - dad del

Piano accompaniment.

mar de la no - che en el si - len - - cio, de la no - che en

mar de la no - che en el si - len - cio, de la noche en el

mar de la no - che en el si - len - cio, de la no - che en

Estribillo.

el si - len - cio. Bar - que - ro, bar - que - ro,

si - len - cio. Barque - ro, que me llevan las

el si - len - cio. Barque - ro, barque -

que me llevan las agoas los re-mos, los re - mós, bar-que - ro,
a - goas, que me lle- van las a- goas, los re-mos,
ro, que me lle- van las a-goas los re-mos, los re - mos, bar-que

que me llevan las a-goas los re - mos, que me llevan las a-goas los
las agoas los re - mos, las a - goas los re - mos.
ro, que se llevan las agoas los re - mos, que se lle- van las a-goas los

re - mos, barque - ro, barque - ro que me lle-vas las a-goas los re-mos,
 que se llevan las a-goas los re - mos, las agoas los re - mos, que me
 re - mos, los re - mos, barque - ro, bar - que - ro,

que me llevan las agoas los re - mos, que me
 llevan las agoas los remos que me lle-ven las agoas los
 que me lle-ven las agoas los re - mos, barque - ro,

lle-van las a - goas, que me lle-van las a - goas, bar-que - ro,
a - goas los re - mos, los re-mos, los re - mos, bar - que -
barque - ro, que me lle-van las a-goas los re - mos, barque - ro,

barque - ro, que me lle-van las a - goas los re - mos.
ro, barque - ro, que me lle - van las a - goas los re - mos.
bar-que - ro, que me lle - van las a - goas los re - mos.

XVIII. Aprended flores de mi

Anónimo

Tiple 1.

Contralto

Tenor

Bajo

Sa - lió Flo - ra a co - ger flo - res u - na ma - ña - na de a -

Sa - lió Flo - ra a co - ger flo - res u - na ma - ña - na de a -

Sa - lió Flo - ra a co - ger flo - res u - na ma - ña - na de a -

Sa - lió Flo - ra a co - ger flo - res u - na ma - ña - na de a -

bril, porque quien es flor no sue - le me - nos que en abril sa -

bril, porque quien es flor no sue - le

bril, porque quien es flor no sue - le me - nos que en abril

bril, porque quien es flor no sue - le me - nos que en a - bril sa -

lir, me-nos que en abril sa-lir, me-nos que en a-bril sa-lir.

menos que en a-bril sa-lir, me-nos que en abril sa-lir.

sa-lir, me-nos que en abril sa-lir, que en a-bril sa-lir.

lir, me-nos que en abril sa-lir, menos que en a-bril sa-lir.

y tris-te di-xo a las flo-res, y tris-te di-xo a las

y tris-te di-xo a las flo-res,

y tris-te dixo a las flo-

Y tris-te di-xo a las flo-res, flo-

flo-res, a las flo-res, y tris-te di-xo a las

y tris-te di-xo a las flo-res,

res, y tris-te di-xo a las flo-res, di-xo a las flo-

res, y tris-te di-xo a las flo-res, di-xo a las flo-

flo - res: Apren-ded, flo - res, de mí, apren-ded

di-xo a las flo - res: Apren-ded, flo - res, de mí, pues que en es -

res, a las flo - res: Apren-ded, flo - res, de mí,

res, a las flo - res: Apren-ded, flo - res, de mí,

flo-res, de mí, pues que en es- pa-cio de un dí - a, pues que en es -

pa-cio de un día, de un dí - a, pues que en es-pacio de un dí -

pues que en espa - cio de un dí - a, de un dí - a, pues que en es-

pues que en es-pa-cio de un dí - a, pues que en es- pa-cio de un dí -

pa-cio de un dí - - a, pues que en es-pa-cio de un dí - a,

a, pues que en es- pa-cio de un dí - a, de un dí - a,

pacio de un dí-a pues en es- pa-cio de un dí - a, de un dí - a,

a, de un dí - a, de un dí - a, de un dí - a,

breves na-çéis y mo - rís, bre - ves na - çéis y mo-rís,
 breves na-çéis y mo - rís, y mo - rís, bre-ves na-
 bre - ves na - çéis y mo - rís,
 y mo - rís, y mo - rís, breves naçéis

breves na-çéis y mo - rís, y mo - rís, breves na-
 çéis y mo - rís, y mo - rís, breves na-
 bre - ves na- çéis y mo-rís, mo - rís, breves na - çéis,
 y mo - rís, y mo - rís, bre - ves na -

çéis, bre - ves na - çéis, na-çéis y mo - rís.
 çéis, bre - ves naçéis y mo - rís.
 breves naçéis, breves naçéis y mo - rís, y mo - rís.
 çéis y mo-rís, breves naçéis y mo - rís.

XIX. Qué es esto, pensamiento

Anónimo

Tiple

Contralto

Tenor

¿Qué es és - to pen - sa - mien - to? ¿Quién se de -

fien - de y quan - - do, que nun - ca se con - su -

Estribillo.

men au - sen - çias y mu - dan - - ças? A - cá - ba -

me, a - cá - ba - me, a - cá - ba - me o te a -
 - ba - me, a - cá - ba - me o te a - ca -
 - ba - me, a - cá - ba - me o te a - ca -

ca - ba, que es ma - la de su - frir vi - da tan ma -
 - ba, que es ma - la de su - frir vi - da tan
 - ba, que es ma - la de su - frir vi -

la, que es ma - la de sufrir vi - da tan ma - la, que es ma - la
 ma - la, que es ma - la de su - frir vi - da tan ma -
 - da tan ma - la, que es ma - la de sufrir vi - da tan

de sufrir vi - da tan ma - la, vi - da tan ma - la.
 la, vi - da tan ma - la, ma - la.
 ma - la, vi - da tan ma - la.

XX. La más lucida belleza

Anónimo

Tiple 1. La más lu - ci - da be-lle-za que ya en o-jos, ya en ca-be - llos

Tiple 2. La más lu - ci - da be-lle-za que ya en o - jos, ya en ca-be - llos

Tenor La más lu - ci - da be-lle-za que ya en o - jos, ya en ca-be - llos

Bajo La más lu - ci - da be-lle-za que ya en o - jos, ya en ca-be - llos

el sol re-co-no-ce, ra - yos y es - tre - llas en-

el sol re-co-no-ce, ra - yos y es - tre - llas en - vi - día el cie -

el sol re-co-no-ce, ra - yos y es - tre - llas en -

el sol re-co-no-ce, ra - yos y es - tre - llas en - vi - día el cie -

Volta.

vi - día el cie - lo.

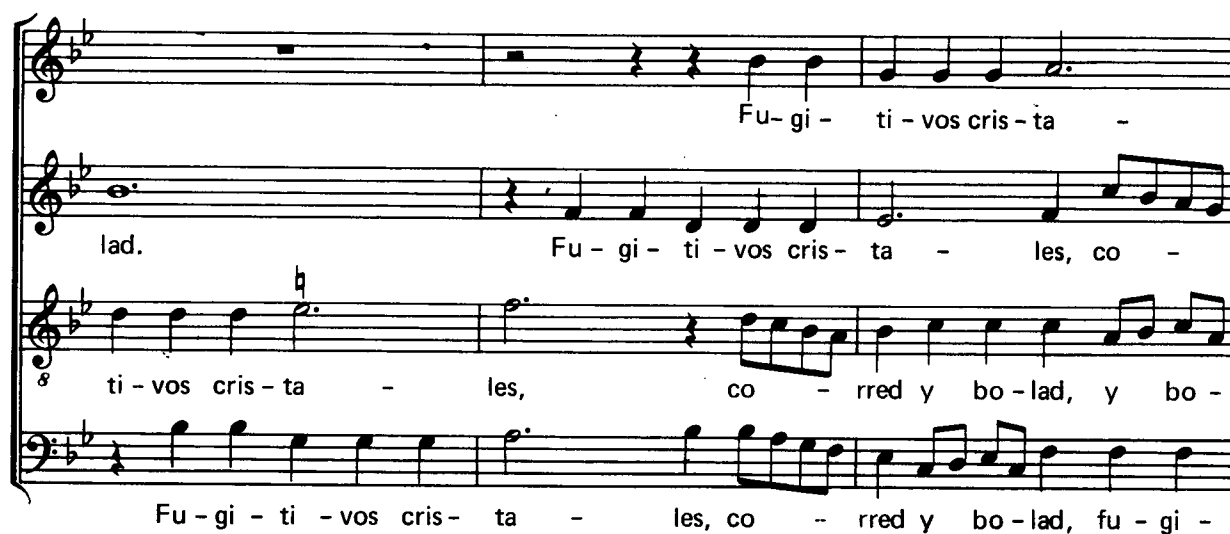
lo, el cie - lo Fu - gi - ti - vos cris - ta - les, co -

vi - día el cie - lo.

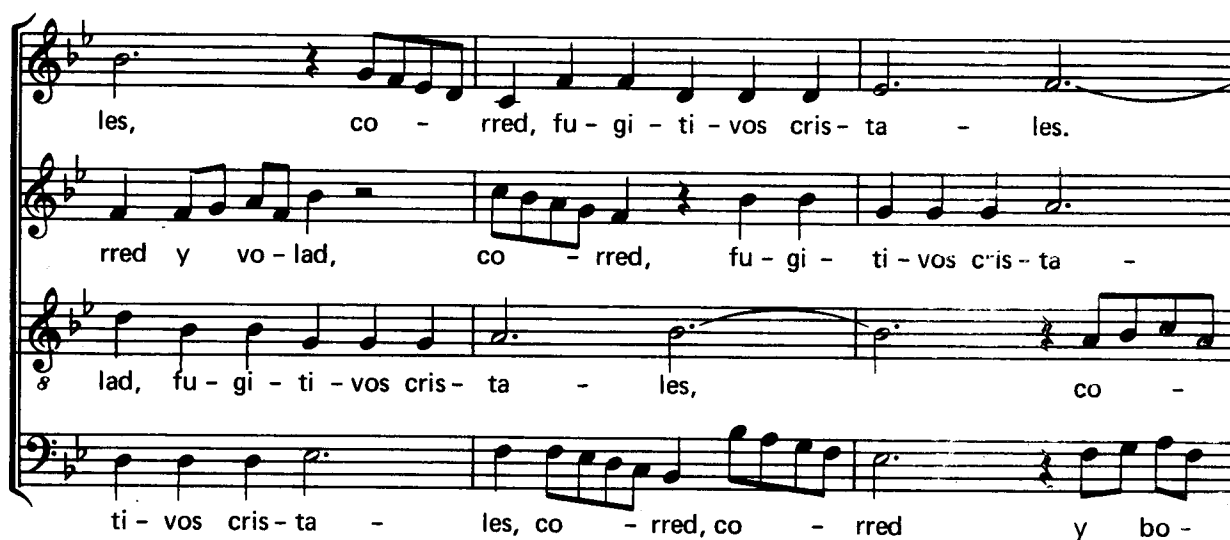
lo, el cie - lo.



First system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of two flats. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats. The lyrics are: rred, co - rred y bo - lad, y bo - lad, co - rred y bo -



Second system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats. The lyrics are: Fu - gi - ti - vos cris - ta - lad. Fu - gi - ti - vos cris - ta - les, co - ti - vos cris - ta - les, co - rred y bo - lad, y bo - Fu - gi - ti - vos cris - ta - les, co - rred y bo - lad, fu - gi -



Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats. The lyrics are: les, co - rred, fu - gi - ti - vos cris - ta - les. rred y vo - lad, co - rred, fu - gi - ti - vos cris - ta - lad, fu - gi - ti - vos cris - ta - les, co - ti - vos cris - ta - les, co - rred, co - rred y bo -

co - rred y vo - lad, co - rred y bo - lad.

les co - rred y bo - lad, co - rred y bo - lad. No es-pe-réis a mi fue-go, no,

8 rred y bo - lad, co - rred, corred y bo - lad.

lad, y bo - lad, co - rred, co - rred y vo - lad.

Co - rred, corred y bo -

no, que os ha de abrasar, que os ha de abra-sar. Co - rred, co - rred y bo -

8 Co - rred, corred y bo -

Co - rred, co - rred y bo -

lad, co - rred y bolad, corred y bo - lad. No esperéis a mi

lad. No esperéis a mi fue-go, no, no, que os ha de abra- sar, no esperéis a mi

8 lad. No esperéis a mi fue-go, no, no, que os ha de abra- sar, que os ha

lad. que os ha de abra- sar,



fue-go, no, no, que os ha de a-bra-sar, no es-peréis a mi
 fue-go, no, no, que os ha de a-bra-sar,
 de a-brasar, que os ha de a-bra-sar, que os ha
 que os ha de a-bra-sar, no es-peréis a mi



fue-go, no, no, que os ha de abra-sar
 que os ha de a-bra-sar, no esperéis a mi fue-go
 de a-brasar, que os ha de a-bra-sar, no es-peréis a mi fue-go, no, no,
 fue-go, no, no, que os ha de a-bra-sar



que os ha de abra-sar, no, no, que os ha de a-bra-sar
 que os ha de abra-sar, no, no, que os ha de a-bra-sar.
 que os ha de a-bra-sar, no, no, que os ha de a-bra-sar.
 que os ha de a-bra-sar, no, no, que os ha de a-bra-sar.

Coplas.

Man - ça - na - res, que no es ca - so des - cri - to, aunque
 Cris - tal que en mon - te e - le - va - do, rús - ti - co o -

Man - ça - na - res, que no es ca - so des - cri - to, aunque he
 Cris - tal que en mon - te e - le - va - do, rús - ti - co o -

Man - ça - na - res, que no es ca - so des - cri - to, aun -
 Cris - tal que en mon - te e - le - va - do rús - ti - co o -

Man - ça - na - res, que no es ca - so des - cri - to, aunque her -
 Cris - tal que en mon - te e - le - va - do rús - ti - co o -

hermo - sa tie - rra, vues - tro o - rien - te u - na
 ri - gen te - néis, y lue - go en la cor - te

mo - sa tie - rra, vues - tro o - rien - te u - na sie -
 ri - gen te - néis, y lue - go en la cor - te os

que hermo - sa tie - rra, vuestro o - rien - te u - na
 ri - gen te - néis, y lue - go en la cor - te

mo - sa tie - rra, vuestro o - rien - te u - na
 ri - gen te - néis, y lue - go en la cor - te

sie - rra, y o - tro rí - o vues - tro o - ca - so.
 os veis de su pom - pa fes - te - ja - do.

rra, y o - tro rí - o vues - tro o - ca - so.
 veis de su pom - pa fes - te - ja - do.

rra, y o - tro rí - o vues - tro o - ca - so.
 veis de su pom - pa fes - te - ja - do.

sie - rra, y o - tro rí - o vues - tro o - ca - so.
 os veis de su pom - pa fes - te - ja - do.

Al ♩

A - len - tad más vuestro pa - so, hu - id, hu - id, con ve - lo - ci - dad.
 Ya más libre y des - a - ta - do, no más, no más, a - sien - to to - mad.

A - len - tad más vuestro pa - so, hu - id, hu - id, con ve - lo - ci - dad.
 Ya más libre y des - a - ta - do, no más, no más, a - sien - to to - mad.

A - len - tad más vuestro pa - so, hu - id, hu - id, con ve - lo - ci - dad.
 Ya más libre y des - a - ta - do, no más, no más, a - sien - to to - mad.

A - len - tad más vuestro pa - so, hu - id, hu - id, con ve - lo - ci - dad.
 Ya más libre y des - a - ta - do, no más, no más, a - sien - to to - mad.

XXI. Desbaratados los cuernos

Anónimo

Tiple
Des-ba-ra-ta - dos los cuernos y la ba-cas-sa ron-pi - da,

Tenor
Desba-ra-ta - dos los cuernos y la ba-cas-sa ron-pi - da, sus esquadras leño a

Bajo
Desba-ra-ta - dos los cuernos y la ba-cas-sa ron-pi - da

sus le-ños as - ti - lla a as - ti - lla.

le - ño, sus le-ños, as - ti - lla a as - ti - lla.

sus le-ños, as - ti - lla a as - ti - lla.

XXII. En la beldad de Jacinta

Anónimo

Tiple 1.

Tiple 2.

Tenor

En la beldad de Ja- cin - ta dul-ce-

En la beldad de Ja- cin - ta dul-ce-

En la beldad de Ja- cin - ta dul-ce-

mente se en - cu - brió con be - llís - simos dis -

mente se en - cu - brió con be - llís - simos, be - llís - simos dis -

mente se en - cu - brió con be - llís - simos, be - llís - simos dis -

far - ces cau - te - lo - so el ni - ño a - mor.

far - ces cau - te - lo - so el ni - ño a - mor.

far - ces cau - te - lo - so el ni - ño a - mor.

(Estribillo)

A - ler - ta, pas-to - res, no vais a la vi - lla, hu-id al

A - ler - ta, pas-to - res, no vais a la vi - lla, hu-id al ar -

A - ler - ta, pas-to - res, no vais a la vi - lla, hu-id al

ar - co de amor, porque con do-ra - do ar - pón, de los o-jos de
co, porque con do- ra - do ar - pón, de los
ar - co de a-mor, porque con do - ra - do ar - pón, de los

Ja - cin - ta ra-yos de be-lle - za y a-mor fle-chas ti -
o-jos de Ja-cin - ta ra-yos de be - lle - za
o-jos de Jacin - ta ra-yos de be - lle - za y a-mor

ran, y a-mor flechas ti - ran. A - ler - ta pas - to - res, no vais

y a-mor flechas ti - ran. A - ler - ta, pas - to - res, no vais

8 flechas, flechas ti - ran. A - ler - ta pas - to - res, no vais

a la vi - lla, hu-id del ar - co de a - mor, porque con do - rado arpón, ar -

a la vi - lla, hu-id del ar - co de a - mor, porque con do - ra -

8 a la vi - lla, hu-id al ar - co de a - mor, porque con do -

pón, de los o-jos de Ja-cin - ta rayos de be-lle - za, rayos de belle -
 do ar - pón, de los o-jos de Jacin - ta rayos de be-lle - za, rayos
 ra - do ar - pón, de los o-jos de Ja - cin - ta rayos de belle -

za y a - mor fle-chas ti - ran, y a-mor flechas ti - ran, ti - ran.
 de be - lle - za y amor fle - chas ti - ran.
 za y a-mor flechas ti-ran, y a - mor flechas ti - ran.

XXIII. En la beldad de Jacinta

Anónimo

Tiple

Contralto

Tenor

Bajo

En la bel-dad de Ja- cin - ta dul - ce - men - te se en - cu -

brió, dul-ce-men- te se en-cu - brió en be - llís-si-mos dis-fra-ces, caute-

lo - so, el Ni - ño Amor, cau-te - lo - so el Ni - ño A - mor.

XXIV. Barquilla pobre de remos

Gabriel Díaz

Tiple 1.

Tiple 2.

Contralto

Tenor
ó
Bajo

Bar - qui-lla po - bre de re - mos, ri - ca al

Bar - qui-lla po - bre de re - mos, ri - ca al

Bar - qui-lla po - bre de re - mos, ri - ca al

Bar - qui-lla po - bre de re - mos, ri - ca al

me - nos de her - mo - su - ra, por lle - var a Ga - la

me - nos de her - mo - su - ra, por lle -

me - nos de her - mo - su - ra, por lle - var a Ga - la

me - nos de her - mo - su - ra, por lle - var a Ga - la - te -

te - a, por lle - var a Ga - la - te - a, rom - pe del

var a Ga - la - te - a, Ga - la - te - a, rom -

ta - a, por lle - var a Ga - la - te - a, rom -

a, por lle - var a Ga - la - te - a, rom - pe del

Ta-jo la espu - ma, rom - pe del Ta-jo la espu - - ma.
 pe del Ta-jo la espu - ma, rom - pe del Ta-jo la es-pu - ma.
 pe del Ta-jo la espu - ma, rom - pe del Ta-jo la es-pu - ma.
 Ta-jo la espu - ma, rom - pe del Ta-jo la espu - pu - ma.

iFa - vor, ti- niebla os- cu - ra! iSi - len-
 iFa - vor, ti- niebla oscu - ra! iSi - len-
 iFa- vor, ti- nie - bla os- cu - ra! iSi- len - cio, si-
 iFa - vor, ti- nie- bla os- cu - ra! iSi - len-

cio, si - len - cio, si- len - cio, si - len - cio, a -
 cio, si - len - cio, si- len - cio, si - len - cio, si - len - cio, a -
 len - cio, si- len - cio, si - len - cio, si - len - cio, a -
 cio, si - len - cio, si- len - cio, si - len - cio, a -

- goas del Ta - jo, ca - llad re - mos, callad, ca-llad

- guas del Ta - jo, ca - llad, re - mos, callad, callad,

- guas del Ta - jo, la - llad, re - mos, ca-llad, ca-llad,

8 - guas del Ta - jo, ca - llad, re - mos, callad, ca-llad,

ca - llad, re - mos, que si el cie - lo nos

ca - llad, re - mos que si el cie - lo nos

ca - llad, re - mos que si el

8 ca - llad, re - mos, que si el cie - lo nos

o - ye, que si el cie-lo nos o - ye, nos per - de - mos, nos

o - ye, que si el cie-lo nos o - ye, nos per - de - mos, nos

cie-lo nos o - ye, nos o - ye, nos per - de - mos, nos

8 o - ye, que si el cie-lo nos o - ye, nos per - de - mos, nos

per-de - mos, que si el cielo nos o - ye, que si el cie-lo nos o -

per - de - mos, que si el cie-lo nos o - ye, que si el cie - lo nos

per - de - mos, que si el cie-lo nos o - ye, nos

per - de - mos, que si el cie-lo nos o - ye, que si el cie-lo nos

ye, nos per - de - mos, nos per - de - mos.

o - ye, nos per - de - mos, nos per - de - mos.

o - ye, nos per - de - mos, nos per - de - mos.

o - ye, nos per - de - mos, nos per - de - mos.

XXV. Barquilla pobre de remos

Gabriel Díaz

Tiple 1.
Bar - qui-lla po - bre de re - mos, ri-ca al

Tiple 2.
Bar - qui-lla po - bre de re - mos, ri-ca al

Tenor
o
Bajo
Bar - qui-lla po - bre de re - mos, ri-ca al

menos de her - mo - su - ra, por lle-

me - nos de her - mo - su - ra, por lle- var a ga - la -

me - nos de her - mo - su - ra, por lle - var a ga - la - te -

var a ga - la - te - a, ga - la - te - a, rom - pe del

te - a, por llevar a ga - la - te - a rom - pe del

a, por llevar a ga - la - te - a, rom - pe del Tajo la es-

Ta-jo la espu - ma, rom - pa del Ta-jo la es-pu - ma.

Ta-jo la espu - ma, rom - pe del Ta- jo la es-pu- ma.

pu - ma, rom - pe del Ta-jo la es- pu - ma.

¡Fa - vor, ti - niebla os-cu - ra! ¡Si - len -

¡Fa - vor, ti - nie-bla oscu - ra!

¡Fa - vor, ti-nie-bla os- cu - ra!

o - ye, nos per - de - mos, nos per - de - mos que si el
 ye, nos per - de - mos, nos per - de - mos, que si el cie-lo nos
 ye, nos per - de - mos, nos per - de - mos, que si el cie-lo nos

cie - lo nos o - ye, que si el cie - lo noa o - ye, nos
 o - ye, que si el cie - lo nos o - ye, nos
 o - ye, que si el cie-lo nos o - ye, nos

per - de - mos, nos per - de - mos.
 per - de - mos, nos per - de - mos.
 per - de - mos, nos per - de - mos.

XXVI. Lluvias de mayo y de octubre

Anónimo

Tiple 1.
Tiple 2.
Tenor

Llu - vias de ma - yo y de oc - tu - bre, y de oc -

Llu - vias de ma - yo y oc - tu -

Llu - vias de ma - yo y oc - tu -

tu - bre más que de - vi - dos ri - go -

bre más que de - vi - dos ri - go -

bre más que de - vi - dos ri - go -

res bor-da-va el sol por las cum-bres en-tre

res bor-da-va el sol por las cumbres

res bor - da-va el sol por las cumbres, por las cumbres

ru-bios tor-na-so-les.

en-tre ru-bios tor-na-so-les.

en-tre ru-bios tor-na-so-les.

Estribo

Cie - los son tus o - jos

Cie - los son tus o - jos en ser a - zu -

The first system of the chorus features three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts enter with the lyrics 'Cie - los son tus o - jos'. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines in both hands.

en ser a - zu - les, cie - los son tus

les, cie - los son tus o - jos

Cie - los son tus o - jos en ser a - zu -

The second system continues the chorus. The vocal parts have overlapping lyrics, with 'en ser a - zu - les,' and 'cie - los son tus' appearing on the first staff, and 'les, cie - los son tus o - jos' on the second. The piano accompaniment continues with a steady rhythm and harmonic support.

o - jos en ser a - zu - les y los
en ser a - zu - les y los ra - yos que a- lo -
- les y los

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps). The vocal parts have lyrics in Spanish. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

ra - yos que a- lo - - jan, y los ra - yos
- jan, y los ra - yos que a- lo - - jan
ra - yos que a- lo - - jan pa-re - cen

The second system continues the musical score with four staves. It maintains the same key signature and instrumental parts as the first system. The vocal parts continue with their lyrics, and the piano accompaniment provides harmonic support with its characteristic rhythmic patterns.

pa - re - cen nu - bes pa - re - cen nu - bes, pa - re - cen
 pa - re - cen nu - bes pa - re - cen
 nu - bes pa - re - cen nu - bes, nu - bes pa - re - cen

nu - bes, cie - los con tus o - jos
 nu - bes, cie - los son tus o - jos
 nu - bes, cie - los son tus o - jos en ser a -

en ser a - zu - les

en ser a - zu - les y los ra - yos que a - lo -

zu - les a - zu - les, y los

y los ra - yos que a - lo - jan, y los ra - yos que a -

- jan, y los ra - yos que a - lo - jan, y los

ra - yos que a - lo - - jan y los ra - yos que a -

lo - - - jan pa - re - cen nu - bes pa - re - cen
 ra - yos pa - re - cen nu - bes pa - re - cen nu - bes,
 lo - - - jan pa - re - cen nu - bes nu - bes,

nu - bes, pa - re - cen nu - bes.
 pa - re - cen nu - bes, nu - bes.
 pa - re - cen nu - bes, nu - bes.

XXVII. Herido amor con las armas

Anónimo

Coro I

He - ri-do amor con las ar - mas de una su-su -

He - ri-do amor con las ar - mas de u-na su-su -

He - ri-do amor con las ar - mas, de u-na su-su -

Coro II

He - ri-do amor con las ar - mas

He - ri-do amor con las ar - mas

He - ri-do amor con las ar - mas

rran-te fie - ra, de u-na su - su - rran-te fie - ra, fie -

rrante fie - ra, de u-na su - su - rran-te fie - ra, fie -

g rran-te fie - ra, de u-na su - su - rran-te fie - ra, fie -

de una su-su - rran-te fie - ra, de u-na su - su - rran - te

de u-na su-su - rran-te fie - ra, de una su - su - rran -

g de u - na su-su - rran-te fie - ra, de u-na su - su - rran-te

ra, con sus- pi - ros rom - pe el ai - re, con

- ra, con

ra, con sus- pi - ros rom - pe el ai - re, con

fie - ra, con sus- pi - ros rom - pe el ai - re, el ai - re, con

te fie - ra, con sus- pi - ros rom - pe el ai - re, el ai - re, con

fie - ra, con llan-

llan - to ba - ña la tie - rra, con sus - pi - ros

llan - to ba - ña la tie - rra, pi - ros

llan - to ba - ña la tie - rra,

llan - to ba - ña la tie - rra, con sus- pi - ros

llan - to ba - ña la tie - rra,

- to ba - ña la tie - rra, con sus- pi - ros

rom-pe el ai - re, el ai - re, con llan - to ba - ña la

rom - pe el ai - re, el ai - re,

rom - pe el ai - re, el ai - re, con llan-to ba-ña la tie -

rom - pe el ai - re, el ai - re, con llan - to ba - ña la tie -

rom - pe el ai - re, el rom - pe el ai - re, con llanto ba -

rom - pe el ai - re, el ai - re, con

tie - rra, ba-ña la tie - rra.

con llan - to ba-ña la tie - rra.

rra, con llan - to ba - ña la tie - rra.

- rra ba - ña la tie-rra, ba-ña la tie - rra. Ai,

ña, con llan - to ba-ña la tie - rra., A - be

llan - to ba-ña la tie - rra. Ai, a-be-

Ai, a - be - jue - la, a - be -

A - be - jue - la, a - be - jue - la, ai, a - be -

A - be - jue - la, a - be - jue - la, a - be - jue - la, a - be -

a - be - jue - la, a - be - jue - la, a - be -

jue - la, a - be - jue - la, a - be - jue - la, ai

jue - la, a - be - jue - la, a - be - jue - la, a - be - jue - la,

jue - la. Ai

jue - la. A - be -

jue - la. A - be -

jue - la. Ai,

de - jas - te bi - bo a - mor y . quedas muer - ta.

a - ba-jue-la, a-be-
 jue-la, a-be - jue-la, a - be-jue-la, ai,
 jue-la, a-bejue - la, a-be-jue-la, a-be - jue-la,
 a - be-jue-la, a-be - jue-la,
 A-be-jue-la, a-be-jue-la, ai, ai,
 A-be-jue-la, a-be-jue - la, a - be-jue-la, a-be-

jue-la a-be - jue-la, a-be-jue-la, de-jas - te bi - bo a-mor, de -
 ai, de-jas - te, de-jas - te bi - bo a-
 a - bejue-la, a-be-jue-la, de-jas - te bi - bo amor, de -
 a-be- jue-la, de-jas - te bi - bo amor,
 a-be- jue-la, a-be-jue-la, de-jas - te bi - bo amor,
 jue-la, ai, de-jas - te

jas - te bi-bo a - mor, y que - das muer - ta, y que - das
 mor, bi - bo amor, bi - bo amor, y que - das muer - ta, y que - das
 jas - te bi-bo a - mor y que - das muer - ta, y que - das
 y
 bi - bo a - mor, bi - bo a-mor y que - das
 bi - bo amor, y que - das

muer - ta,
 muer-ta,
 muer - ta. Me - jor se - rá, me-jor, me-jor que tú queda - ras
 muer - ta,
 muer - ta,
 muer - ta

me - jor, me-jor

me - jor, me-jor

bi - ba y mu - er - to a - mor que tú queda - ras bi -

me - jor, me-jor

me - jor, me-jor,

me - jor, me-jor,

me - jor, me-jor, me - jor, se - rá mejor que

me - jor, me-jor, me - jor, se - rá me-jor que

ba muer- to a - mor, me - jor, mejor, me- jor

me - jor, me - jor, me - jor, se - rá me-jor

me - jor, me - jor, me - jor, se - rá me-jor

me - jor, me - jor, me - jor se - rá mejor que

tu que-da-ras bi - ba y muer - to a - mor

tú queda - ras bi - ba y muer - to a - mor, que tú que - da - ras

me - jor, se - rá, me - jor, que tú que - da - ras

me - jor, se - rá, me - jor, que tú que - da - ras

me - jor, se - rá. me - jor, que tú que - da - ras

tú que-da-ras bi - ba y muer - to a - mor

y muer - to a - mor, y muertoy muer- to a - mor.

bi - ba y muer - to a - mor, y muer - to, muer-to a- mor.

bi - ba y muer - to a - mor.

bi - ba y muer - to a - mor, y muerto amor, a - mor.

bi - ba y muer - to a - mor, a - mor.

y muer - to a - a - mor, y muer - to a - mor.

XXVIII. A toda ley, madre mía

CANCION. RIPRESA:
+ A toda ley madre mia G B H B C.
Lo de mas es necedad A I E
Regalos de Lina D A G
Y otras de paternidad B E I H B G
COPLA: G H G
Pues que cam ager en
M B G
Señora mis verdes años
G H G
De maduros engaños
M B G
Y perfecta detencion
G B G
|| Mirad la risfultura A I E
Que me dio el tiempo de aqui ||
|| Que me dió a L Marquis E D A G
Yo me di a Sra Sargia ||
A toda ley.

XXIX. Cura qu'en la vecindad

Capitán

Tiple

Tenor

Bajo

Cu - ra qu'en la ve-cin -

Cu - ra qu'en la ve-cin - dad, qu'en la ve-cin -

Cu - ra qu'en la ve-cin - dad, qu'en la ve-cin -

dad vi - ve con desen - vol-tu - ra, cu - ra, cu - ra qu'en la ve-cin - dad vi - ve

dad vi - ve con desen - vol-tu - ra, cu - ra qu'en la ve-cin - dad vi - ve

dad vi - ve con desen - vol-tu - ra, cu - ra qu'en la ve-cin - dad vi - ve

con desen - vol-tu - ra, ¿pa-ra qué le lla-man

con desen-vol- tu - ra, ¿pa-ra qué le llaman cu - ra, si es la

con desen - vol-tu - ra, ¿pa-ra qué le lla-man cu - ra, pa - ra qué le lla -

cu - ra, si es la misma enfer - me dad, pa-ra

misma enfer - me - dad, si es la mis-ma, la misma enfer - me - dad, pa-ra

man cu - ra, si es la misma enfer- me - dad, en-fer - me - dad,

Fin.

qué le llaman cu - ra, si es la misma enfer - me - dad, si es la misma enfer - me - dad

qué, pa-ra qué le lla-ma cu - ra, si es la misma enfer - me - dad.

pa-ra qué, pa-ra qué le lla - man cu - ra, si es la misma enfer - me - dad.

Coplas.

Al cu - ra que se - glar fue, y tan se - glar se que - dó, pues de
que aunque órde - nes re - ci - bió, con más des - or - den se ve,

Al cu - ra que se - glar fue y tan se - glar se que - dó, pues de
que aun - que órde - nes re - ci - bió con más des - or - den se ve,

Al cu - ra que se - glar fue y tan se - glar se que - dó pues de
que aunque órde - nes re - ci - bió, com más des - or - den se ve,

sus ve - ci - nas sé que perdió la con - ti - nen - cia; no le

sus ve - ci - nas sé que perdió la con - ti - nen - cia; no le

sus ve - ci - nas sé que per - dió la con - ti - nen - cia; no le

D.C.

ha - gan re - ve - ren - cia, que se ha - ce pa - ter - ni - dad.

hasta

ha - gan re - ve - ren - cia, que se ha - ce pa - ter - ni - dad.

Fin.

ha - gan re - ve - ren - cia, que se ha - ce pa - ter - ni - dad.

XXX. ¿Qué lleva el señor Esgueva?

Guerau

¿Qué lle - va el se - ñor Es - gue-va, se - ñor Es -
gue - va? ¿qué lle - va el se - ñor, el se - ñor Es - gue -
va? Yo os di - ré lo que lle - va,
yo os di - ré lo que lle - va, yo os di - ré
lo que lle - va, yo os di - ré lo que lle - va. Lle -
va es-te rí - o cre - ci - do, y lle - va - rá ca-da
dí - a, las co - sas que por la ví - a de la cá - ma -
ra han sa - li - do, y cuan - to se ha pro-ve -
i - do, se - gún lé - yes del di - ges - to, por ju -
e - ces que an - tes des - to, lo
re - ci - bie - ron a prue - va. Al %

XXXI. ¿A qué nos combidas, Bras?

Tomás Cirera

Tiple Solo

¿A qué nos com - bi - das, Bras, a qué

nos com - bi - das, Bras, Bras? A un cor - de - ro que cos -

tó trein-ta di - ne - ros no más, no más, no más, y

lue - go se a - rre - pin - tió, se a - rre - pin - tió.

Coro I

Cantus I
¿A qué nos com- bi- das, Bras, a qué nos com-

Cantus II
¿A qué nos com- bi- das, Bras, a qué nos com-

Altus
¿A qué nos com- bi- das, Bras, a qué

Tenor
¿A qué nos com- bi- das, Bras, a qué nos com-

Coro II

Cantus I
¿A qué nos com- bi- das, Bras?

Altus
¿A qué nos com- bi- das, Bras?

Tenor
¿A qué nos com- bi- das, Bras?

Bassus
¿A qué nos com- bi- das, Bras?

26

bi - das, Bras, a qué nos com - bi - das, com - bi - das, Bras?

bi - das, Bras, a qué nos com - bi - das, com - bi - das

nos com - bi - das, Bras, a qué nos com - bi - das,

bi - das, Bras, a qué nos com - bi - das, Bras, nos com - bi - das,

The musical score consists of several staves. The top four staves are vocal lines with lyrics in Spanish. The fifth staff is a blank vocal line. The sixth, seventh, and eighth staves are blank. The bottom staff is a piano accompaniment. The lyrics are: bi - das, Bras, a qué nos com - bi - das, com - bi - das, Bras? bi - das, Bras, a qué nos com - bi - das, com - bi - das nos com - bi - das, Bras, a qué nos com - bi - das, bi - das, Bras, a qué nos com - bi - das, Bras, nos com - bi - das,.

A un cor-de-ro que cos - tó, a un cor-de-ro que cos- tó,
Bras? A un cor- de - ro que cos - tó, que cos - tó,
Bras? A un cor- de- ro, a un cor- de - ro que cos - tó, que cos- tó,
Bras? A un cor- de- ro que cos - tó, a un cor-de - ro que cos- tó,
A un cor- de - ro
A un cor-
A un cor-
A un cor-de-ro

a un cor-de-ro que cos - tó

a un cor-de-ro que cos - tó

a un cor-de-ro que cos - tó

a un cor-de-ro que cos - tó

que cos - tó, que cos-tó, que cos-tó trein-ta di-ne-ros, no más, no

de-ro que cos - tó trein-ta di-ne-ros, no

de-ro que cos - tó, que cos-tó trein-ta di-ne-ros, no más, no

que cos - tó, que cos-tó trein-ta di-ne-ros, no

trein-ta di-ne-ros, no más, no
trein-ta di-
trein-ta di-ne-ros, no
trein-ta di-ne-ros, no más, no
más, no más, no más.
más, no más, no más, no más.
más, no más, no más, no más, no, no más.
más, no más, no más, no más, no más.

musical score for a vocal ensemble and piano. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and repeat the phrase "más, no más, no más, no más, y". The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with some chords and arpeggios. The vocal parts have various melodic lines, including some with grace notes and slurs. The piano part has a final cadence with a whole note chord.

más, no más, no más, no más, y

ne - ros, no más, no más, no más, no más, y

más, no más, no más, no más no más y

♩ más, no más, no más y

y

y

y

y

lue - go se a - rre - pin - tió.

lue - go se a - rre - pin - tió.

lue - go se a - rre - pin - tió.

lue - go se a - rre - pin - tió.

lue - go se a - rre - pin - tió, quien le ven - dió.

lue - go se a - rre - pin - tió, quien le ven - dió.

lue - go se a - rre - pin - tió, quien le ven - dió.

lue - go se a - rre - pin - tió, quien le ven - dió.

¿Bas - ta - rá a tan - tos, a tan - - tos?

(Bas - ta - rá) y es de mo-do que co - me - rá u - no

to - do, y no lo a - ca - ba - rán

mil, y no lo a - ca - ba - rán mil.

Bas - ta - rá a tan - tos, a tan -

¿Bas - ta - rá a tan - tos, a tan -

¿Bas - ta - rá a tan - tos, bas - ta - rá a tan -

¿Bas - ta - rá a tan - tos, a tan -

The musical score is written for a vocal part and a piano accompaniment. The vocal part consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the vocal staves. The piano accompaniment consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano part is mostly empty, with only a few notes visible in the first staff.

tos, bas - ta - rá? Sí, sí.

tos, bas - ta - rá? Sí, sí.

tos, bas - ta - rá? Sí, sí.

tos, bas - ta - rá? Sí, sí.

Sí, sí, sí, y es de mo-do que lo co - me -

Sí, sí, sí, y es de mo-do que lo

Sí, sí, sí, y es de mo-do

Sí, sí, sí, y es de mo-do que lo co - me -

rá u - no to . - - do, y no lo a - ca -
co - me - rá u - no to - do, y no lo a - ca -
co - me - rá u - no to - do, y no lo a - ca -
rá u - no to - do, y no lo a - ca -

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system has four staves, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are 'To - ca, to - ca el tam - bo - ril, to - ca to - ca'. The second system has four staves, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are 'ba - rán mil.'. The piano accompaniment is in the right hand of the grand staff, and the vocal lines are in the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation style.

To - ca, to - ca el tam - bo - ril, to - ca to - ca

To - ca, to - ca el tam - bo - ril, to - ca

To - ca, to - ca el tam - bo - ril, to - ca

To - ca, to - ca el tam - bo - ril, to - ca, to - ca

ba - rán mil.

ba - rán mil.

ba - rán mil.

ba - rán mil.

to - ca, to - ca el tam-bor - ril, to - ca, to-ca el

toca el tam - bo- ril tam-bo- ril, to - ca, to-ca el

toca el tam- bo - ril, tambo - ril. to - ca, to-ca el

to - ca, to - ca el tam - bo- ril, to - ca, to-ca el

Di - rin- din, di - rin- din, to - ca, to - ca el

Di - rin- din, di - rin- din, to - ca, to-ca el

Di - rin- din, di - rin- din, to - ca, to-ca el

Din, din, din, to - ca, to-ca el

tam - bo - ril. Di - rin- din, di-rin- din, to - ca to-ca el tam - bo -

tam - bo - ril. Di - rin-din, di - rin - din, din, din, to - ca to-ca el tam - bo -

tam-bo - ril. Di - rin- din, di - rin- din, di - rin- din, to - ca to-ca el tam - bo -

tam - bo - ril. Di - rin- din, di-rin- din, to - ca to-ca el tam - bo -

tam - bo - ril. Sue-se,

tam - bo - ril. Sue-ne,

tam - bo - ril. Sue - ne,

tam - bo - ril. Sue - ne,

ril. Suene el cas-ca - bel y va - mos, y va - mos y

ril. Suene el cas-ca - bel y va - mos, y va - mos, y

ril. Suene el cas-ca - bel y va - mos, y va - mos, y

^s ril. Suene el cas - ca- bel y va - mos, y va - mos, y

sue-ne el cas - ca- bel y va - mos, y va - mos,

sue-ne el cas - ca- bel y va - mos, y va - mos,

^s sue- ne el cas - ca- bel y va - mos, y va - mos,

sue-ne el tam - bo- ril y va - mos, y va - mos,

The piano accompaniment at the bottom consists of two staves. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a steady bass line.

Fin.

va - mos a co - mer, y va - mos a co - mer dé. l.

va - mos a comer, dé. l, y va - mos a co - mer dé. l.

va - mos a comer y va - mos, y va - mos a co - mer dé. l.

va - mos, y va - mos a co - mer, co - mer dé. l.

y va - mos a co - mer dé. l, a co - mer dé. l.

y va - mos y va - mos, y va - mos a co - mer dé. l.

y va - mos a co - mer dé. l, y va - mos a co - mer dé. l.

y va - mos a co - mer dé. l, a co - mer dé. l.

Cantus Solo

Pregunta

Cantus 2.

¿A qué ve - nís, Ni-ño a- ma - do?

Resposta

A un man - da - do. Pregunta

Bien de ma - la ga -

Resposta

An- tes llo - ro

na vays, pues llo - ráys.

de con - ten - to lo que sien - to.

Pregunta

Pues ¿có - mo llan - to tan jus - to es bien que

Resposta

ri - sa se nom - bre? Por - que en ha - zer bien al hom - bre,

por-que en ha - zer bien al hom - - bre, llo - ro,

llo - ro, llo-ro y cum - plo con mi gus - to.

Copla 1ª

Pregunta

¿Quién os man - da, pues soys Dios, y qué con -

Resposta

tiene el man- da - do? De mi Pa - dre es el re - ca -

- do y ben - go a mo - rir por vos, por vos.

Pregunta

Pues ¿có - mo llan - to tan jus - to es bien que

Resposta

ri - sa se nom - bre? Por - que en mo - rir por el

hom - bre, por - que en mo - rir por el hom -

bre, llo - ro, llo - ro, llo - ro,

llo - ro y cum - plo con mi gus - to

Copla 2ª

Pregunta

De - zid - me ¿qué llo - ráys, si vos gus - táys

This musical system features a vocal melody in the treble clef and piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line.

Resposta

de mo- rir? ¿No os he di - cho que es bi -

This musical system continues the melody and accompaniment from the previous system. It includes a double bar line after the first measure of the vocal line.

vir es - to que llan - to lla - máis?

This musical system continues the melody and accompaniment. It includes a double bar line after the first measure of the vocal line.

Pregunta

Lue - go vos pe - náys dis - gus - to ¿es

This musical system features a vocal melody in the treble clef and piano accompaniment in the grand staff. The lyrics are written below the vocal line.

Resposta

bien que ri - sa se nom - bre? Sí, que en mo -

rir por el hom - bre, sí, que en mo- rir por el hom -

- bre, llo - ro, llo - ro

llo - ro y cum - plo con mi gus - to. Al %

XXXII. Tenga yo salud

Francisco Gutiérrez

Tiple 1. Ten - ga yo sa - lud, ten - ga yo sa - lud, qué co-
 Tiple 2. Ten - ga yo sa - lud, ten - ga yo sa - lud, qué co-
 Contralto Ten - ga yo sa - lud, ten - ga yo sa - lud,
 Tenor Ten - ga yo sa - lud, ten - ga yo sa - lud,

mer y quie - tud y di - ne - ros, y di -
 mer y qui - e - tud y di - ne - ros
 qué co - mer y qui - e - tud y di - ne - ros
 qué co - mer y qui - e - tud y di - ne - ros

ne - ros que gas - tar, y án - de - se la
 y di - ne - ros que gas - tar, y án - de - se la
 y di - ne - ros que gas - tar, que gas - tar, y án - de - se la
 y di - ne - ros que gas - tar, y án - de - se la

gai - ta, y án-de-se la gai - ta por el lu - gar, por el lu - gar,
 gai - ta, y án-de-se la gai - ta por el lu - gar, por el lu - gar,
 gai - ta, y án-de-se la gai - ta por el lu - gar, por el lu - gar,
 gai - ta, y án-de-se la gai - ta por el lu - gar, por el lu - gar,

y án-de-se la gai - ta por el lu - gar, y án-de-se la
 por el lu - gar, y án-de-se la gai - ta,
 y án-de-se la gai - ta por el lu - gar, y án-de-se la gai - ta,
 y án-de-se la gai - ta por el lu - gar, y án - de -

Fin.
 gai - ta, y án-de-se la gai - ta por el lu - gar.
 y án-de-se la gai - ta por el lu - gar.
 y án-de-se la gai - ta por el lu - gar.
 se la gai - ta por el lu - gar.

Copla

Pa - ra quan - do ha - ga el son la gai - ta mur - mu - ra - do -

Pa - ra quan - do ha - ga el son la gai - ta mur - mu - ra -

Pa - ra quan - do ha - ga el son la gai - ta mur - mu - ra -

ra y, más dul - ce que so - no - ra, can - ta - rá mi

do - ra y, más dul - ce que so - no - ra, can - ta - rá mi

do - ra y, más dul - ce que so - no - ra, can - ta - rá mi

con - di - ción, se - pan que es de mi o - pi - nión vi -

con - di - ción, se - pan que es de mi o - pi - nión vi -

con - di - ción, se - pan que es de mi o - pi - nión vi -

vir lo lar - go por an - cho, que si al ca - llar

vir lo lar - go por an - cho, que si al ca - llar

vir lo lar - go por an - cho, que si al ca - llar

Ila - man San - cho, yo Ila - mo San - to al ca - llar.

Ila - man San - cho, yo Ila - mo San - to al ca - llar.

Ila - man San - cho, yo Ila - mo San - to al ca - llar.

XXXIII. Yedra vividora

Anónimo

Tiple

Contralto

Tenor

di - cho - sa ves-

Ye - dra vi - vi-do - ra

lu - cien - te al - que - rí - a d\'a - quel sol que a -

tí - a

d\'a - quel

do - ra d'a - quel sol que a - do - ra, que a - - do - ra,
d'a - quel sol que a - do - ra, que a - - do - ra,
sol, d'a - quel sol que a - do - ra,

The first system consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a 3/4 time signature, indicated by a '3' in a circle at the beginning of the piano staff. The melody is simple and melodic, with a focus on the lyrics.

gar - çón siem - pre be - llo,
que un cor - de - ro al cue - llo
su ga-

The second system continues the musical score with three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a 3/4 time signature, indicated by a '3' in a circle at the beginning of the piano staff. The melody is simple and melodic, with a focus on the lyrics.

First system of a musical score. It consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have lyrics in Spanish. The piano accompaniment is in G major and 4/4 time. The first vocal staff has the lyrics "a es - ta ye - dra, pues, fí - a el sue - ño bre - ve,". The second vocal staff has the lyrics "fí - a el sue - ño bre - ve,". The third vocal staff has the lyrics "na - do es: fí - a el sue - ño bre - ve,". The piano accompaniment consists of chords and single notes in the right and left hands.

a es - ta ye - dra, pues, fí - a el sue - ño bre - ve,

fí - a el sue - ño bre - ve,

na - do es: fí - a el sue - ño bre - ve,

Second system of a musical score. It consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves have lyrics in Spanish. The piano accompaniment is in G major and 4/4 time. The first vocal staff has the lyrics "la fau - ze en las". The second vocal staff has the lyrics "quan-do per-las be - ve". The piano accompaniment consists of chords and single notes in the right and left hands.

la fau - ze en las

quan-do per-las be - ve

flo - res, en el
quan - do ruy - se - ño - - res

The first system of the musical score consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are arranged in a three-part setting. The first staff begins with a melodic line, followed by the second and third staves. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support for the vocal lines. The lyrics are written below the vocal staves.

mir - to ver - de, re - cuer - de, re -
en el mir - to ver - de, re - cuer - de, di - cen,
en el mir - to ver - de, re - cuer - de, di - cen, re - cuer -

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It features the same three-part vocal setting and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves, continuing the previous system. The piano accompaniment continues to provide harmonic support for the vocal lines.

First system of a musical score for three voices and piano accompaniment. The three vocal staves are in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "cuer - de, quien a - mo-res tie - ne, di - cen re- cuer-de quien a - mo-res tie - ne, de, di - cen re- cuer-de quien a - mo-res tie - ne,". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Second system of the musical score, continuing from the first. It includes a double bar line with repeat dots at the beginning of each staff. The lyrics are: "que un sol con dos so - les que un sol con dos que un sol con dos so - les vie - ne,". The piano accompaniment continues with similar harmonic support, including some melodic lines in the right hand.

First system of the musical score. It consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: "vie - ne que un sol con dos so - les". The piano accompaniment is in the right hand, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is simple, with a few notes and rests. The lyrics are written below the vocal staves.

vie - ne que un sol con dos so - les

so - les vie - ne,

que un sol con dos so - les vie - ne,

Second system of the musical score. It consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: "vie - ne, que un que un sol con dos so - les". The piano accompaniment is in the right hand, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is simple, with a few notes and rests. The lyrics are written below the vocal staves.

vie - ne, que un

que un sol con dos so - les

que un sol con dos so - les vie - ne,

sol con dos so - les vie - ne.
vie - ne, con dos so - les vie - ne.
que un sol con dos so - les vie - ne.

This system contains three vocal staves and a piano accompaniment. The first vocal staff has a melodic line with a long note on 'sol' and a half note on 'vie'. The second vocal staff has a similar melodic line. The third vocal staff has a lower melodic line. The piano accompaniment consists of two staves with chords and moving lines.

lle -
Dul - ce más que el a - rro- yue - lo
que las

This system continues the musical score with three vocal staves and piano accompaniment. The first vocal staff has a long note on 'lle'. The second vocal staff has a melodic line with a long note on 'lo'. The third vocal staff has a lower melodic line. The piano accompaniment consists of two staves with chords and moving lines.

gó, lle - gó de ra -

Be - li - sa, Be - li - sa,

a - su - ce - nas pi - sa, que las a - su - ce - nas pi - sa

The first system of the musical score consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal staves. The piano accompaniment features a steady rhythm with chords and single notes.

- yos se bor - dó el cie - lo

aunque es

y el za -

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal staves show a melodic line with some rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The lyrics are written below the vocal staves.

su
á - guila re- al, aunque es á - gui-la re- al, su
gal, y el za- gal, y el za- gal, y el za- gal su

Al %
luz a - pe - nas sos - tie - ne.
luz a - pa - nas sos - tie - ne.
luz a - pe - nas sos - tie - ne.

XXXIV. No vayas, Gil, al sotillo

Capitán

Tiple

Tenor

Bajo

No va - yas,

No va - yas, Gil, al so - ti - llo, no va - yas, Gil,

No va - yas, Gil, al so - ti - llo, al so -

Gil, al so - ti - llo, no va - yas, Gil, no va - yas,

al so - ti - llo, no va - yas, Gil, al so - ti - llo, no

ti - llo, al so - ti - llo, no va - yas, Gil, al so - ti - llo, al so -

Gil, al so - ti - llo, al so - ti - llo, que yo sé, que yo sé

va - yas, Gil, al so - ti - llo, que yo sé, que yo sé

ti - llo, no va - yas, Gil, que yo sé, que yo sé

quien no-vio al so - ti - llo

quien no-vio al so - ti - llo fue, quien no-vio al so -

quien no - vio al so - ti - llo fue, quien

fue, fue que bol - vió, que bol - vió, que bol - vió des - pués

ti - llo fue que bol - vió, que bol - vió des - pués

no - vio al so - ti - llo fue, que bol - vió, que bol - vió des - pués

1. no - vi - llo, que yo sé llo.

2. **Fin**

no - vi - llo, que yo sé llo.

no - vi - llo, que yo sé llo.

Copla.

Gil, si es que al so - ti - llo vas, ve - rás sus á - la - mos verdes,

Gil, si es que al so - ti - llo vas, ve - rás sus á - la - mos verdes,

Gil, si es que al so - ti - llo vas, ve - rás sus á - la - mos verdes,

mu - cho en la jor - na - da pier - des; A -
y al - cor - no - que bol - ve - rás.

8 mu - cho en la jor - na - da pier - des; A -
y al - cor - no - que bol - ve - rás.

mu - cho en la jor - na - da pier - des; A -
y al - cor - no - que bol - ve - rás.

llá en el so - ti - llo o - i - rás de al - gún rui - se - ñor

8 llá en el so - ti - llo o - i - rás de al - gún rui - se - ñor

llá en el so - ti - llo o - i - rás de al - gún rui - se - ñor

las que - jas, y en tu ca - sa las cor - ne -

8 las que - jas, y en tu ca - sa las cor - ne -

las que - jas, y en tu ca - sa a las cor - ne -

D. C. hasta Fin.

jas, y ya tal vez el cu - cli - llo.

8 jas, y ya tal vez el cu - cli - llo.

jas, y ya tal vez el cu - cli - llo.

XXXV. Ansares y Menga

Juan Blas

Score for four voices: Tiple, Contralto, Tenor, and Bajo. The music is in 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#).

First System:

Tiple: An - sa - res y Men - ga al a - rro - yo

Contralto: An - sa - res y Men - ga al a - rro - yo

Tenor: An - sa - res y Men - ga al a - rro - yo

Bajo: An - sa - res y Men - ga al a - rro - yo

Second System:

van, al a - rro - yo van, al a - rro - yo

van, al a - rro - yo van, al a - rro - yo

van, al a - rro - yo van, al a - rro - yo

van, al a - rro - yo van, al a - rro - yo

Third System:

van: e - llos vis - ten nie - ve, e - llos vis - ten

van: e - llos vis - ten nie - ve, e - llos vis - ten

van: e - llos vis - ten nie - ve, e - llos vis - ten

van: e - llos vis - ten nie - ve, e - llos vis - ten

nie - ve y él co - rre cris -

nie - ve y él co - rre, co - rre cris -

nie - ve y él co - rre, co - rre cris -

nie - ve y él co - rre cris -

tal, y él co - rre co - rre cris - tal, e - llos

tal, y él co - rre cris - tal, e - llos

tal, y él co - rre cris - tal, e - llos

tal, y el co - rre cris - tal, e - llos

vis - ten nie - ve y él co - rre

vis - ten nie - ve y él co - rre

vis - ten nie - ve y él co - rre

vis - ten nie - ve y él co - rre

cris - tal, y él co - rre cris - tal.

cris - tal, y él co - rre cris - tal.

cris - tal, y él co - rre cris - tal.

cris - tal, y él co - rre cris - tal.

Copla.

El a - rro-yo es - pe - ra las her - mo - sas a - ves
que cis - nes su - a - ves son de su ri - be - ra,

El a - rro-yo es - pe - ra las her - mo - sas a - ves
que cis - nes su - a - ves son de su ri - be - ra,

Al %

cu - ya Ve - nus e - ra hi - ja de Pas - cual.

cu - ya Venus e - ra hi - ja de Pas - cual.

XXXVI. Ay, que me muero de zelos

Capitán

Tiple 1. Ay, que me mue-ro de ze - los, mue-ro de

Tiple 2.

Bajo Ay, que me mue-ro de

ze - los de a-quel an - da -

que me mue-ro de ze - los de a-quel

ze-los, mue - ro de ze - los de a-quel an - da - luz,

luz, de a-quel an - da - luz, an - da - luz.

an - da - luz, de a-quel da - da - luz.

de aquel an - da - luz, an - da - luz, de a - quel an-da - luz.

Há - gan-me,

Há - gan-me, si mu - rie - re, la mor - ta - ja a - zul,

si mu - rie - re, há - gan - me, si mu -

há - gan - me, si mu - rie - re,

Há - gan - me, si mu - rie - re, la mor - ta - ja, mor - ta - ja a -

rie - re, há - gan - me, si mu - rie - re,

há - gan - me, si mu - rie - re, há - gan - me,

zul, mor - ta - ja a - zul, há - gan - me, si mu - rie -

la mor - ta - ja a - zul,

si mu - rie - re,

re, si mu - rie - zul, há - gan - me, si mu -

há - gan - me la mor - ta - ja, la mor - ta - ja a - zul.

há - gan - me, si mu - rie - re, la mor - ta - ja a - zul.

rie - re, la mor - ta - ja a - zul.

Coplas.-Dúo.

Só - lo a dar-me gue - rra pas-só, madre mí -
Fue de In-ga - la - te - rra su fin - gi - da

Só - lo a dar-me gue - rra pas-só, ma-dre mí - a,
Fue de In-ga - la - te - rra su fin - gi - da fe,

a, del An-da - lu - zí - a, mi mo - re - na sie - rra.
fe, pe - ro nun - ca fue fe que es tan co - mún.

del An-da - lu - zí - a, mi mo - re - na sie - rra.
pe - ro nun - ca fue fe que es tan co - mún, co - mún.

Há - gan - me, si mu - rie - re, la mor - ta - ja a -
Há - gan - me, si mu - rie - re, la mor - ta - ja a -

Há - gan - me, si mu - rie - re la mor - ta - ja a -

zul, há - gan - me, si mu - rie - re, la mor - ta - ja a - zul.
zul, há - gan - me, si mu - rie - re, la mor - ta - ja a - zul.

zul, há - gan - me, si mu - rie - re, la mor - ta - ja a - zul.

XXXVII. Caracoles me pide la niña

Juan Blas

Score for Tiple, Contralto, and Tenor voices.

Tiple
Ca - ra - co - les me pi - de la ni - ña

Contralto
Ca - ra - co - les me

Tenor
Ca - ra - co - les me pi - de la

y pí - de - los, y pí - de - los ca - da dí - a.

pi - de la ni - ña y pí - de - los ca - da dí - a. Ca - ra -

ni - ña y pí - de - los ca - da dí - a.

Ca - ra - co - les me pi - de la

co - les me pi - de la ni - ña y pí - de - los ca - da dí - a.

Ca - ra - co - les me pi - de la ni - ña y pí - de - los

ni - ña y pí - de - los ca - da dí - a. Ca - ra - co - les me
 Ca - ra - co - les me pi - de la ni - ña, la ni - ña,
 ca - da dí - a. Ca - ra - co - les me pi - de la ni -

pi - de la ni - ña y pi - de - los ca - da dí -
 la ni - ña y pí - de - los ca - da
 ña, la ni - ña y pí - de - los ca - da

- a, y pí - de - los ca - da dí - a.
 dí - a, y pí - de - los ca - da dí - a.
 dí - a, y pí - de - los ca - da dí - a. **Fin.**

Copla.
 De u - na vez que la ta - ca - ña los
 in - quie - tud ex - tra - ña di -
 De u - na vez que la ta - ca - ña los
 in - quie - tud ex - tra - ña di -
 De u - na vez que la ta - ca - ña los
 in - quie - tud ex - tra - ña di -

ca - ra - co - les pro - bó, tal
ver - sas ve - ces re - pi - te que

ca - ra - co - les pro - bó, tal
ver - sas ve - ces re - pi - te que

ca - ra - co - les pro - bó, tal
ver - sas ve - ces re - pi - te que

gus - to el man - jar le dio que por él se des -
no hay co - sa que an - sí qui - te to - da la me - lan -

gus - to el man - jar le dio que por él se des -
no hay co - sa que an - sí qui - te to - da la me - lan -

gus - to el man - jar le dio que por él se des -
no hay co - sa que an - sí qui - te to - da la me - lan -

1. en - tra - ña y con - a. Y
co - lí - a.

2. en - tra - ña y con a. Y
co - lí - a.

en - tra - ña y con a. Y
co - lí - a.

XXXVIII. Caracoles me pide la niña

Anónimo

Tiple

Contralto

Tenor

Ca - raco - les me pi - de la ni - ña, la ni - ña, y

Ca - ra - co - les me pi - de la ni - ña, la

Ca - ra - co - les me pi - de la ni - ña, la ni -

pí - de - los ca - da dí - a, y pí - de - los ca - da

ni - ña, y pí - de - los ca - da dí - a, y

ña, y pí - de - los ca - da dí - a, y pí - de - los

dí - a, ca - da dí - a. Ca - ra - co - les me pi - de la

pí - de - los ca - da dí - a. Ca - ra -

ca - da dí - a. Ca - raco - les me

ni - ña, la ni - ña, y pí - de - los ca - da

co - les me pi - de la ni - ña, la ni - ña, y pí - de - los

pi - de la ni - ña, la ni - ña, y pí - de - los ca -

dí - a, ca - da dí - a y pí - de - los ca - da dí . - a,
 ca - da dí - a, y pí - de - los ca - da
 - da dí - a, y pí - de - los ca - da

ca - da dí - a, ca - da dí - a. **Fin.**
 dí - a, ca - da dí - a.
 dí - a, ca - da dí - a.

De u - na vez que la ta - ca - ña los ca - ra - co - les pro - vó,
 tal gus - to el man - jar le dio, que por él se des - en - tra - ña,
 De u - na vez que la ta - ca - ña los ca - ra - co - les pro - vó,
 tal gus - to el man - jar le dio, que por él se des - en - tra - ña,
 De u - na vez que la ta - ca - ña los ca - ra - co - les pro - vó,
 tal gus - to al man - jar le dio, que por él se des - en - tra - ña,

y con in - quie - tud ex - tra - ña mu -
 y con in - quie - tud ex - tra - ña mu -
 y con in - quie - tud ex - tra - ña mu -

chas ve - ces lo re - pi - te, que no hay gus - to que le

qui - te to - da la me - lan - co - lí - a. **D.C.**

XXXIX. ¡O, qué bien que baila Gil!

Anónimo

¡O, qué bien que bai - la Gill ¡O, qué
cua - tro cien - tas mil, sal - gan

¡O, qué bien que bai - la Gill ¡O, qué
cua - tro cien - tas mil, sal - gan

¡O, qué bien que bai - la Gill ¡O, qué
cua - tro - cien - tas mil, sal - gan

bien que bai - la Gil con las mo - ças de Ba -
cua - tro cien - tas mil, que con to - das se ha - rá

8 bien que bai - la Gil con las mo - ças de Ba -
cua - tro cien - tas mil, que con to - das se ha - rá

ra - jas, con las mo - ças de Ba - ra - jas,
ra - jas, que con to - das se ha - rá ra - jas,

8 ra - jas, con las mo - ças de Ba - ra - jas,
ra - jas, que con to - das se ha - rá ra - jas.

la chaco - na a las so - na - jas, la cha - co - na a
la cha - co - na a las so - na - jas, la cha - co - na a las

8 la cha - co - na a las so - na - jas, la cha - co - na a

las so - na - jas y el vi - lla - no al
so - na - jas y el vi - lla - no al tam - bo - ril, al

8 las so - na - jas y el vi - lla - no al tam - bo -

tam - bo - ril, al tam - bo - ril, y el vi - lla - no al tam - bo -

tam - bo - ril, al tam - bo - ril, y el vi - lla - no al tam - bo -

8 ril, al tam - bo - ril, y el vi - lla - no al tam - bo -

Fin.

ril, al tambo-ril, al tambo-ril, al tam - - bo - ril.

ril, al tambo- ril, al tambo- ril, al tam - bo - ril.

8 ril, al tambo-ril, al tam - bo - ril.

Copla

Fué a Ma-drid por San Mi- guel, y el de- mo- nio se sol- tó, que cha-

Fué a Ma-drid por San Mi- guel, y el de- mo- nio se sol- tó, que cha-

8 Fué a Ma-drid por San Mi- guel, y el de- mo - nio se sol- tó, que cha-

co - ne - ro vol- vió, si i - ba vi - lla - no en él. Sal-gan A 1

co - ne - ro vol- vió, si i - ba vi - lla - no en él. Sal-gan %

8 co - ne - ro vol - vió, si i - ba vi - lla no en él. Sal-gan

XL. Ya no soy quien ser solía

Anónimo

Tiple
Contralto
Tenor

Ya no soy quien ser so - lí - a, mo -

cuelas, mo - cue - las, de mi lu - gar, que

no es pa - ra ca - da dí - a mo - rir, mo - rir y re-

sus - ci - tar, mo - rir y re - sus - ci - tar, y re - sus - ci - tar.

Des - pués que muer - to me vi, tan des - en - ga - ña -
que ya no vi - ve el que soy, en las ca - sas del

Des - pués que muer - to me vi, tan des - en - ga - ña -
que ya no vi - ve el que soy en las ca - sas del

8 Des - pués que muer - to te vi, tan des - en - ga - ña -
que ya no vi - ve el que soy en las ca - sas del

- do es - toy que fui. Mu - dé - me lue - go a - llí y pas -

do es - toy, Mu - dé - me lue - go a - llí y pas -
que fui.

8 do es - toy, Mu - dé - me lue - go a - llí y pas -
que fui.

sé - me a un des - en - ga - ño, que me lo

sé - me a un des - en - ga - ño, que me lo

8 sé - me a un des - en - ga - ño, que me lo

da por un a - ño y por vi - da lo que - rí - a.

da por un a - ño y por vi - da lo que rí - a.

8 da por un a - ño y por vi - da lo que - rí - a.

