

PRÓLOGO

Desde el comienzo de mi juventud hasta los treinta años de edad cumplidos cultivé con igual entusiasmo la música, la literatura y la filosofía. Haciendo ahora mi autocrítica a punto de cumplir setenta y dos años, parece que esta triple inclinación de índole humanística configuró con especial fisonomía mis trabajos musicológicos. Así, ya en los primeros días de mi ingreso en el Instituto Español de Musicología, a principios de octubre de 1946, su Director don Higinio Anglés que en aquel momento estaba preparando su edición de los Sonetos y Villancicos de Juan Vázquez me encomendó la redacción del Capítulo IV de la Introducción de dicha obra dedicado a los textos poéticos utilizados por Juan Vázquez, cuya edición moderna vio la luz pública el 31-XII-1946. Ya en aquella ocasión identifiqué las fuentes literarias y los autores de varias de las poesías puestas en música por Juan Vázquez, pues, como es sabido, los manuscritos e impresos musicales antiguos no ponen el nombre del poeta y con frecuencia ni el del compositor. Un año y medio después publicaba mi monografía La música en las obras de Cervantes (1948) hace años agotada.¹ En 1949-1950 edité los dos volúmenes del Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli; en 1955 y 1957 los dos volúmenes de Canciones y Villanescas Espirituales de F. Guerrero en colaboración con V. García; en 1956 Romances y Letras de a tres voces y en 1971 el Cancionero Musical de la Colombina, redactando en todas estas obras los textos poéticos identificando de paso varios de sus autores. En 1975 aparece mi Cancionero Musical de Góngora con la identificación de cuarenta poesías suyas puestas en música por compositores de su época. En 1981 se publica mi Teatro Musical de Calderón, con música de veinte obras suyas diferentes y la monografía La música en el Teatro de Calderón donde se realzan los conceptos, conocimientos y experiencias musicales del gran dramaturgo. Tengo también preparados desde hace algunos años un Cancionero Musical de Juan del Encina, de índole práctica para toda clase de agrupaciones corales y el Cancionero Musical de Juan Boscán Garcilaso de la Vega y Jorge Montemayor, esperando que algún día se presente la ocasión de publicarse.

En cuanto al Cancionero Musical de Lope de Vega, concebí su realización inmediatamente después de publicar mi monografía cervantina en 1948, pero lo fui posponiendo año tras año, convencido que dada la vastitud, de la producción literaria de Lope, necesitaba la colaboración de todo un equipo que en ninguna parte encontré. Pero he aquí que a fines de abril de 1982 llega mi jubilación forzosa por cumplir setenta años, y meditando sobre las muchas posibles obras que podía aún escribir, decidí hacer completamente solo, con setenta años sobre mis espaldas, este Cancionero de Lope que no hice de joven, por haber creído que para ello necesitaba de todo un equipo. Pero para su realización necesitaba dos apoyos igualmente necesarios: aliento moral y ayuda económica que me permitiera trabajar sin pensar en la menoscabada pensión de mi retiro. Ambos alicientes me fueron proporcionados por la Fundación Juan March en las personas de su Director Gerente don José L. Yuste y de don Antonio Gallego, Director de los Servicios Culturales de dicha Fundación, sin cuyo patrocinio, y es de justicia proclamarlo en voz alta, jamás hubiera dado cima a este Cancionero en el que he trabajado dos años con dedicación exclusiva, a pesar de los conocimientos que del tema tenía adquiridos a lo largo de mi vida profesional.

Mi investigación ha sido metódica, habiendo leído todas las obras citadas en la Bibliografía. Las fuentes musicales para la recopilación de este Cancionero han sido principalmente la docena de cancioneros musicales españoles que se han conservado de las primeras décadas del siglo XVII tanto en España como en el extranjero, los catálogos de música españoles e hispanoamericanos, los fondos musicales de las catedrales españolas y americanas,

1. Con este mismo título publiqué en 1971 la música de los romances y canciones citados por Cervantes en la Unión Musical, Madrid.

colecciones francesas para voz y laúd del siglo XVII y varias colecciones de madrigales italianos entre los que a veces se encuentra alguno con texto español. Pero quiero hacer aquí especial hincapié en la aportación documental de Hispanoamérica: un romance a solo de un Códice peruano de la época colonial, dos villancicos de la catedral de Bogotá y por encimna de todas las fuentes el voluminoso libro manuscrito de música de la catedral de Oaxaca (México) escrito por el compositor lusohispano Gaspar Fernández, que fue maestro de capilla de la catedral de Guatemala, pasando después con el mismo cargo a la catedral de Puebla de México, donde sirvió 23 años hasta su muerte. Algún discípulo suyo se lo llevaría a Oaxaca, donde está actualmente. Cuando leí la descripción del contenido de este gran libro manuscrito de música hecha por el gran musicólogo americano R. Stevenson en la obra que cito en la Bibliografía, me di cuenta que allí había un lote de villancicos cuyo texto identifiqué como de Lope de Vega: y aprovechando un viaje que hice a México, de donde es mi esposa, gracias a sus amistades pude llegar a tener en mis manos este extraordinario manuscrito y obtener más tarde un microfilme del mismo. Una de las notoriedades de este libro del compositor Gaspar Fernández es que todas las piezas con letra de Lope, dieciocho en total, pertenecen a la novela Pastores de Belén y fueron puestas en música para la Navidad de 1612, el mismo año en que Lope publicó su novela. Así pues, 23 años antes de su muerte, Lope de Vega era conocido y cantado en Hispanoamérica.

Con la reiteración de mi agradecimiento a la Fundación Juan March quiero también dar las gracias a mis queridos amigos F. Lesure, Director del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de París por su prontitud y generosidad en proporcionarme las fotocopias que le pedí pertenecientes a colecciones francesas para voz y laúd; al Excmo. D. Manuel García-Miranda, Embajador de España en Colombia, por los pasos que dio para obtenerme las dos piezas de la catedral de Bogotá; a don José Climent, organista de la catedral de Valencia por haberme proporcionado fotocopia del primero de los villancicos de Pastores de Belén; al Dr. don Jaime Moll, Director de la Biblioteca de la Real Academia Española por haberme facilitado y ayudado en la consulta de varios libros de dicha Biblioteca así como de la Bib. Nacional de Madrid; a don Luís Gasser, especialista del laúd y de la guitarra, por su bondad en transcribirme las piezas que en este Cancionero figuran escritas para dichos instrumentos; a mi amada esposa Alicia Muñiz por haberme ayudado a poner en limpio muchas piezas de este Cancionero. Finalmente agradezco al Dr. Jaume Josa i Llorca, Jefe del Servicio de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por su apoyo y gestiones llevadas a cabo para la edición de este Cancionero.

Barcelona, mayo de 1986

INTRODUCCIÓN

I. Lope de Vega y la Música

Lope de Vega aprendió los primeros rudimentos de música y poética en su infancia con el poeta músico Vicente Espinel. Perfeccionó luego su formación general durante seis años o más en Alcalá de Henares en colegios tan afamados como el de los Padres Teatinos y el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús. Estudió ciertamente en la Universidad de Alcalá, puesto que el mismo Lope lo afirma en *La Filomena*:

«crióme don Gerónimo Manrique,
estudié en Alcalá, Bachilleréme
y aun estuve de ser clérigo a pique¹

Y en *La Arcadia* alude al «muy ilustrísimo señor don Iñigo de Mendoza, catedrático de la Universidad cuando yo estudiaba en ella». Y en varias de sus obras recuerda con precisión absoluta la vida estudiantil de Alcalá y cita el nombre de muchos catedráticos que lo fueron suyos.²

Ahora bien, en la Universidad de Alcalá fundada por el cardenal Cisneros en 1498, éste con fecha del 17-1-1510 creó y encomendó la cátedra de Matemáticas al extraordinario Pedro Ciruelo, uno de los tres sabios que Carlos V buscó para la educación de Felipe II, el cual enseñaba la Música en el mismo elevado nivel científico y práctico con que la explicó en la Universidad de París, donde estaba de Profesor cuando fue llamado a desempeñar la misma cátedra en la Universidad de Alcalá.³ Su *Cursus quatuor mathematicorum artium liberarium* (Alcalá 1516) en que está comprendido el estudio de la Música tal como lo explicaba el propio Ciruelo, fue tan importante y eficaz en el ambiente musical universitario, como para que se creara, unos años más tarde, una Imprenta Musical en la Universidad de Alcalá⁴ donde, entre otras obras de música, se imprimió en 1557 el *Libro de Cifra Nueva* de Venegas de Henestrosa, la colección de órgano más importante de la época del Emperador Carlos V, y en 1626 el *Libro de Tientos... intitulado Facultad Orgánica* de F. Correa de Arauxo y el famoso tratado *El Porqué de la Música* (1672) de A. Lorente, organista graduado en la Universidad de Alcalá, donde ejerció también de organista el famoso A. Martí y Coll. La enseñanza de la música en Alcalá perduró hasta bien adelantado el siglo XVIII. Así pues, Lope durante su estancia en la Universidad de Alcalá debió estudiar seriamente la Música para poder obtener el título de Bachiller, equivalente al Licenciado Universitario de nuestro tiempo. Por ello sus extensos conocimientos musicales trascienden a lo largo de toda su producción literaria. Seguramente son un recuerdo de su formación en Alcalá los elogios en verso que en el libro V de *La Arcadia* dedica en sendos poemas a la Gramática, Retórica, Aritmética, Geometría, Música, Astrología y Poesía.

Después de su estancia en Alcalá, Lope tuvo todavía la ocasión de ampliar sus conocimientos musicales durante los años 1580 y 1582 en que residió y estudió en Salamanca, asistiendo a las clases del superfamoso teórico y compositor Francisco de Salinas que regentó la cátedra de música de la Universidad Salmanticense en el período 1567-1590.⁵

Siendo de todo punto imposible extenderme sobre éste y tantos otros puntos que requieren una Monografía aparte, que pienso escribir si Dios me da fuerzas y los hombres medios, apuntaré aquí solamente algunos datos suficientes para convencer a cualquiera que en Lope (como en Cervantes, Góngora, Calderón, Tirso de Molina y otros grandes escritores) la música formaba parte de su educación, y lo que es más, fue objeto de continuas experiencias estético musicales vividas personalmente por dichos escritores. Sus conocimientos

musicales formaban parte de su bagaje cultural, y por ello con la mayor naturalidad afluyen a su pluma, cuando menos se espera, palabras, conceptos e imágenes pertenecientes al mundo de la música. He aquí algunos ejemplos: en *Pastores de Belén* (Aguilar II, p. 1494-1495) las dos poesías «Hoy la música del cielo/en dos puntos se cifró/ *sol* y *la* que le parió etc. y «Cantando el Verbo Divino / un alto tan soberano / como de Dios voz y mano etc. están escritas jugando con el nombre de las notas musicales. Igualmente en *La Carbonera* (RAE, IX, ed. M. Pelayo, p. 536-538) después de hablar de la tecla, de los fuelles, el órgano y la cifra, dice Benito:

A tanto *remifasol* / porque todo para en *mí* / que nunca han llegado al *sol*.» Y en el *Serafín humano* (id. tomo IV, p. 281) nos da este humorístico y rebuscado origen del solfeo:

Sacristán-Cantar pudiera cantar / pero la solfa inventar / eso no. «La» quiere decir «allá» / en Portugal y «Fa» «hacer»... En su lengua portuguesa / dijo el otro «Fa, sol, la». / «Sol Fa» respondió también / y así el cantar se inventó.»

En el *Elogio a Juan Blas de Castro* encontramos versos como éstos:

¡Con qué especulación tan diferente
de números agudos y de graves,
con qué nueva Teórica de tonos,
los géneros mezclando dulcemente
y de hermosos Chromáticos süaves,
blandura de celestes semitonos
harás tonos a los tronos...
harás en instrumentos acordados
las cláusulas sin falta, que en el cielo
no puede aver alguna que lo sea,
ni en tanta paz dos triples encontrados:
baxos son escusados
en la mayor y más inmensa altura,
que no permite humana compostura:
porque en el libro del Cordero Santo
tres líneas con el Sol es todo el canto
que cantan en dulcísimos bemoles
a solo un Sol innumerables soles.
Con tanto contrapunto de virtudes
a canto llano de la vida humana,
ninguna con tu fama presuma.

Son incontables los pasajes de sus obras donde hay palabras o expresiones del mundo de la música que intentaré sintetizar con tres pinceladas.

Palabras técnicas del arte musical

Sin perjuicio que me deje algunas, Lope de Vega habla de la música armónica, orgánica y métrica; de los géneros diatónico, cromático y enharmónico; de «la correspondencia de los sonos, la armonía de las voces y la distancia de sus números»; de los intervalos de primera, segunda etc.; de los bemoles, sostenidos a los que llama también «sustentados» o «diesi», de los tonos y semitonos; del compás, de la semimínima y de la fuga; de los «pasos de garganta», del «cantar en falsete», del «canto con eco» y de los «Villancicos con eco»; de los puntos (notas musicales) de las «ligaduras (Palabra técnica de la Paleografía musical) de la solfa, del atril, facistol y «libro de cantar»; de la capilla de música, de los motetes, del discantar, del canto de órgano (canto polifónico) de la cláusula (pensamiento musical), villancico, copla, estribillo, responsión; de la armonía rítmica, concordancia de voces, consonancia, disonancia, melodía; en las acotaciones a veces exige que tal pieza se cante a 2, a 3 o a 4 voces; habla del cantar y tañer, discantar, templar (afinar) tiple, alto, bajo, contrabajo; emplea la palabra «seis» en singular, en el sentido de niño cantor de una agrupación de «seises»; usa la palabra «clave» en sentido de armadura de una pieza; habla de los redobles y del «requintar» (tocar un instrumento subiendo o bajando cinco puntos) nos habla de «la prima de la guitarra», de sus cuerdas, clavijas y bordón, de «la falsa en el tañer, de las “diferencias” (variaciones musicales) y hace indicaciones como ésta “de la puente hasta la ceja” de la guitarra.

Nombres de danzas y bailes

Gallarda, Pavana, Zapateado, Escarramán, Chacona, Chacona de Castilla, «gurujú» de Guinea, Canario, Seguidilla, Villano, Perra Mora, Zambra, Morisca, Danza del Hacha, Máscaras o Mascaradas, el ay, ay, ay, Vacas, Folías, Zarabanda, Conde Claros, Rey don Alonso, Alemanas, Españolaletas, Contrapaso, Pies de Gibaos, La Locura, la Zarzuela y términos como «brandos en saraos», «paso de danza» «floretes», «bailando en rueda», bailes folklóricos portugueses, indios, negros, villanos, de pastores etc.

Instrumentos musicales

Tambor, atambor, atabales, atabalillos, tabalejos, tamborcillos, tamborilillos, «tamboril de danza», caja, «cajas roncadas», parche, pandero, panderico, adufe, pandorga, cascabeles, sonajas, castañetas, castañuelas, tableta, trompetas, cornetas, trompas, pífanos, clarines, flautas, chirimías, salterio, cítara, lira, tímpano, laúd, arpa, vihuela, órgano, guitarra, guitarrilla, arco (de los instrumentos de cuerda, etc).

NOTAS

1. M. BLECUA, *Lope de Vega Líricas*, vol. I (Barcelona 1969) pág. 760.
2. F. C. SAINZ DE ROBLES. *Obras escogidas de Lope de Vega*, tomo I, pág. 38 y 43, Aguilar, 5.ª ed. Madrid, 1964.
3. Sobre sus enseñanzas musicales véase mi artículo CIRUELO en la enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel).
4. Este es un hecho revelador de la intensa vida musical en la Universidad de Alcalá, teniendo en cuenta que la gran tragedia de todos los compositores españoles de todos los tiempos fue siempre la falta de imprentas musicales en España, por lo que sus máximos compositores, Morales, Guerrero, Victoria, M. Flecha, y otros editaron casi todas sus obras en el extranjero (Venecia, Roma, Lión, Praga, París...)
5. Cf. ESPERABÉ DE ARTEAGA, *Historia de la Universidad de Salamanca*, tomo II (Salamanca 1917).
6. A. DE SANCHA, op. cit. tomo V, pág. 135 y ss.

II. *Bibliografía Básica Literaria y Musical*¹

- RAE, ed. M. Pelayo, *Obras Dramáticas de Lope de Vega*. Edición de la Real Academia Española dirigida por Menéndez Pelayo (1890-1813).
- RAE, Varios, *Obras teatrales de Lope de Vega*. Nueva colección publicada por la Real Academia Española (1916-1930) preparada por diferentes investigadores.
- BAE, *Biblioteca de Autores Españoles* de Rivadeneira.
- AGUILAR I, *Lope de Vega. Obras escogidas. Tomo I*, por F. C. Sainz de Robles (5.ª ed. 1.ª reimpresión, Madrid 1969).
- AGUILAR II, *Lope de Vega. Obras escogidas. Tomo II* por F. C. Sainz de Robles (4.ª ed. reimpresión, Madrid 1973).
- AGUILAR III, *Lope de Vega. Obras escogidas. Tomo III* por F. C. Sainz de Robles, 3.ª ed. Madrid 1967).
- A. DE SANCHA, *Lope de Vega. Colección de obras sueltas no dramáticas*, Madrid, 1776-1779.
- RG, *Romancero General*, edición de González Palencia (Madrid, 1947).
- J. ENTRAMBASAGUAS, *Segunda Parte del RG de Miguel de Madrigal*, Madrid 1948.
- MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega*, (ed. en 6 tomos por C.S.I.C. Madrid, 1949).
- R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico I*, Madrid 1953.
- Parte XXII de las Comedias de Lope, «Nunca mucho costó poco»
- Parte XXVI de las Comedias de Lope, «El nacimiento del alba».
- D. ALONSO Y R. FERRERES, *Cancionero Antequerano*, Madrid 1950.
- CH. AUBRUN, *Chansonniers Musicaux Espagnols du XVII siècle*, en Bulletin Hispanique, Burdeos 1949 y 1950.
- G. M. BERTINI, *Poesie spagnole del seicento*, Turín 1946.
- J. M. BLECUA, *Lope de Vega. Obras Poéticas I*, Barcelona 1969.
- , *Laberinto amoroso*, ed. Castalia, Valencia 1953.
- , *Cancionero de 1626* (Madrid, 1955).
- Clásicos Castellanos, *Lope de Vega. Poesías Líricas*, 2 tomos, Madrid 1941.
- E. MELE, *Poesies de Lope de Vega en partie inédites*, en Bulletin Hispanique III (1901).

1. Solamente abreviamos las obras y fuentes citadas con más frecuencia.

J. ENTRAMBASAGUAS, *Poesías nuevas de Lope de Vega en parte autobiográficas*. Madrid 1934.
 E. M. WILSON - J. SAGE, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón* (Londres 1964).
Revue Hispanique, tomos XIX, XXIX, XLV, LXI y LXV.

FUENTES MUSICALES MANUSCRITAS

CT, *Cancionero de Turin*, Bibl. Nazionale, Ms. R. I-14.
 CM, *Cancionero de Munich*, Ms. Staatsbibliothek, E 200.
 RL, *Romances y Letras de a tres voces*, Bibl. Nac. Madrid, M. 1370-1372.
Cancionero de la Casanatense (Roma) Ms. 5432, ed. moderna M. Querol en Monumentos de la Música Española, vol. XL.
Cancionero de Ajuda (Lisboa) Sign. 47-VI-10/13.
Cancionero de Olot, Biblioteca Pública, I-VIII, n.º 97 Inventario.
Cancionero de Onteniente, Ms. en la Bibl. Nac. de Madrid, sin signatura.
Libro de Tonos Humanos-B, Ms. 13231 de la Biblioteca de los Duques de Medinaceli, hoy propiedad de don Bartolomé March.
 Oaxaca, *Cancionero de Oaxaca* (Méjico). Voluminoso libro manuscrito conservado en la catedral de Oaxaca, recopilado por Gaspar Fernández, autor de casi todas las composiciones que lo integran.
 Códice peruano de música colonial. Se conserva en el convento de San Francisco, del Cuzco.
 Manuscrito de N.ª Sra. de la Novena (Parroquia de San Martín, Madrid).

FUENTES IMPRESAS

JUAN ARAÑES, *Libro Segundo de Tonos y Villancicos a una, dos, tres y quatro voces. Con la zifra de la Guitarra Española a la usanza Romana*, Roma 1624.
 G. BATAILLE, *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth* (1609).
 E. MOULINIER, *Airs de Cour, Troisième Livre* (1635).
 BAILLY (Cf. Th. Gérold, *L'art du chant en France au XVII siècle*. Strasbourg, 1921).
 P. RIMONTE, **Parnaso de Madrigales y Villancicos...** Amberes, 1613; ed. moderna por P. Calahorra, Zaragoza 1980.

BIBLIOGRAFIA MUSICAL

J. AROCA, *Cancionero Musical y Poético del siglo XVII*. Recogido por Claudio de la Sablonara, transcripción de J. A. (Madrid, 1918). Esta transcripción de Aroca abunda en imperfecciones y errores, algunos de bulto, porque su transcripción está basada en una copia que de este Cancionero alguien hizo para Barbieri. Esta copia fue realizada sin duda muy apresuradamente; además de las faltas, solamente aplica la letra a una sola voz, cuando en el original el texto está meticulosamente aplicado a la música en todas las voces, hecho extraordinario y muy meritorio, ya que en la transcripción de música antigua el aplicar bien el texto es casi siempre más laborioso que transcribir la misma música.
 J. BAL, *Treinta Canciones de Lope de Vega*, trans. de J. B. (Madrid, 1935).
 F. ASENJO BARBIERI, *Lope de Vega músico y algunos músicos de su tiempo*, en Gaceta Musical Barcelonesa años 1863-1864.
 M. QUEROL, *La música en las obras de Cervantes* (Monografía) Barcelona 1948.
 —, Id. edición musical (Madrid, 1971).
 —, *El villano de Cervantes y Lope de Vega* en Anuario Musical, XI (1956).
 —, *Cancionero Musical de Góngora* (Barcelona, 1975).
 —, *La chacona española del tiempo de Cervantes*, An. Mus. XXV (1970).
 —, *El Romance polifónico del siglo XVII* en An. Mus. X (1955).
 —, *Introducción a los Tonos Humanos* en «Ciclo de Música Barroca Española», abril-mayo 1983 celebrado por la Fundación Juan March. Comentarios a los conciertos 2 y 4.
 —, *Música Barroca Española vol I, Cancioneros Españoles del siglo XVII* (Barcelona, 1970).
 —, Id. vol. III, *Villancicos Polifónicos del siglo XVII* (Barcelona 1982).
 —, Id. vol. VI. *Teatro Musical de Calderón* (Barcelona, 1981).
 —, *La música en el Teatro de Calderón*. Monografía (Barcelona 1981).

R. STEVENSON, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, 1970).

C. VEGA, *Un códice peruano colonial del siglo XVII*, en *Revista Musical Chilena*, XVI (1962).

J. ROBLES PAZOS, *Lope de Vega. Cancionero teatral* (Baltimore 1935). Como su título podría desorientar, me complazco en aclarar que sólo se trata de una breve antología de las letras y letrillas más sobresalientes que se cantan en el teatro de Lope, pero no dice ni una palabra sobre el aspecto musical. Es más, no da idea siquiera de la gran cantidad de textos que se cantan a lo largo de toda la producción teatral de Lope, textos que, reunidos, arrojarían varios centenares de intervenciones musicales cantadas y formarían un grueso volumen.

III. Textos y Comentarios

En las novelas del siglo XVI y primeras décadas del XVII era corriente amenizar, de trecho en trecho, el relato de la acción en prosa mediante la inserción de poesías que cantaban algunos de los personajes de dichas novelas. Este procedimiento era frecuente y obligado en las grandes novelas de ambiente pastoril (donde bajo el nombre ficticio de los pastores desahogaban sus sentimientos personas de la vida real). Tal es el caso, por no citar más que algunos ejemplos, de *La Diana* de Jorge de Montemayor, *La Galatea* de Cervantes y la *Arcadia* de Lope de Vega. Pero también en muchas novelas cortas como *La Gitanilla*, *El celoso extremeño* y *La ilustre fregona* de Cervantes, así como en *Las fortunas de Diana*, *La más prudente venganza* y *La Dorotea* de Lope de Vega abundan las poesías que son cantadas. De todas la más pastoril, y en la que más poesías se cantan, es sin duda la novela piadosa *Pastores de Belén*, razón por lo que de ella se han conservado más composiciones con música que de cualquier otra. Considerando la cantidad de poesías cantadas que hay en las citadas novelas, no puedo menos de comprobar y subrayar que mientras de *La Diana* de Montemayor solamente encontré una poesía con música del siglo XVI, por cierto de la más alta calidad¹ y de *La Galatea* de Cervantes sólo un breve tono² con música del siglo XVIII, de las novelas de Lope he identificado una cincuentena, veinte de ellas en *Pastores de Belén* puestas en música en vida del propio Lope de Vega. Si a éstas añadimos las «Poesías Sueltas» que formarán el volumen II de este Cancionero y las cantadas en su Teatro que constituirán el contenido del vol. III, tenemos un largo Centenar de poesías de Lope de Vega con música de su época frente a la penuria de otros autores contemporáneos suyos. La explicación hay que buscarla tanto en las vastas dimensiones de su producción como, y sobre todo, en la intrínseca calidad lírica de las poesías de Lope que tanto se prestaban a despertar la inspiración de los compositores.

Siguen a continuación los textos de las poesías cantadas en las novelas de Lope de Vega, advirtiéndole que en *Pastores de Belén* he incluido unas pocas no pertenecientes a la novela, por tratar del tema de Navidad, pues me ha parecido lógico, sobre todo siendo tan pocas, que estén juntas todas las que tratan del tema navideño.

En cuanto a los textos los publico fielmente tal como vienen en los manuscritos musicales, notando de paso algunas variantes respecto a algún texto básico de las ediciones literarias.³ Al pie de cada poesía se pone la «Fuente», o sea, el manuscrito musical de donde se ha transcrito la música y el texto. Bajo el epígrafe «Música» se pone el nombre del compositor, en muchos casos Anónimo. En la *Referencia literaria* abreviado, Ref. Lit. se indica el título de la obra de Lope de Vega, la edición y página de la misma, donde se encuentra la poesía puesta en música. El texto poético en los romances y canciones que tienen muchas coplas, casi siempre omite alguna, por la simple razón de que en el papel pautado no hay espacio para todas. Como ya he dicho, yo me limito a la estricta transcripción del texto que trae el manuscrito musical, añadiendo, cuando el caso lo requiere, algún breve comentario u observación.

1. Cf. M. Querol, *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli*, vol. I (Barcelona, 1949) números 30 y 31 que son una misma poesía.

2. *La música en las obras de Cervantes* (Madrid, 1971) número 21

3. En la parte musical, a veces me tomo alguna libertad en la ortografía del texto, en beneficio de los cantores. La edición crítica del texto es la que se da aquí a continuación.