

LIBRO DE TONOS HUMANOS (1655-1656)

Introducción y edición crítica de Mariano Lambea & Lola Josa



Cancioneros Musicales
de Poetas del Siglo de Oro

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Mariano Lambea, musicólogo especializado en música española del siglo XVII, es científico titular de la Institución Milá y Fontanals del CSIC. Realizó su tesis doctoral sobre *Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626)*. Ha publicado diversos artículos sobre este compositor, sobre preceptiva musical española y sobre las relaciones entre música y poesía en la Edad de Oro. Es autor del *Íncipit de Poeta Española Musicada*, obra de referencia que recoge los primeros versos de la producción poético-musical de romances líricos y letras para cantar diseminada en los cancioneros de los siglos XVI y XVII. Es editor del *Libro de Tonos Humanos* y del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* en la serie «La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII» y del *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York*.

Junto con Lola Josa ha contribuido al estudio y análisis interdisciplinarios de la música y la poesía áureas y ha expuesto su metodología en diversos congresos, simposios y jornadas nacionales e internacionales.

Ha sido director de la *Revista de Musicología*, miembro del Consejo de Redacción y secretario del *Anuario Musical*, y vocal de la Junta de Gobierno de la Sociedad Española de Musicología.

Es director de la colección bibliográfica del CSIC Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro y de Música Poética, la colección discográfica de música antigua del CSIC.

Es miembro del Grupo de Investigación Consolidado Aula Música Poética, financiado por la Generalitat de Catalunya.



Lola Josa, filóloga, ha impartido docencia en varias universidades y en la actualidad es profesora e investigadora agregada «Serra i Húnter» de la Universidad de Barcelona. Especialista en literatura española de la Edad de Oro (poesía y teatro), realizó su tesis doctoral sobre *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*.

Desde el año 2000 se dedica prioritariamente al estudio de las relaciones entre poesía y música en la Edad de Oro. Asimismo, ha creado una metodología interdisciplinaria que aplica en los seis volúmenes editados de la serie «La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII»: *Libro de Tonos Humanos* (4 vols.) y *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* (2 vols.); y en el *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York*.

Ha leído ponencias sobre temática poético-musical en los congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nueva York (2001), Monterrey (2004) y París (2007); Asociación Internacional Siglo de Oro: Burgos-La Rioja (2002), Cambridge (2005) y Santiago de Compostela (2008); Sociedad Internacional de Musicología: Lovaina (2002); Edad de Oro: Madrid (2002); y Sociedad Española de Musicología: Barcelona (2000), Oviedo (2004) y Cáceres (2008). Ha impartido diversos cursos de doctorado y másteres relacionados con su especialidad.

Es secretaria de la colección bibliográfica del CSIC Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro y de Música Poética, la colección discográfica de música antigua del CSIC.

Es investigadora principal del Grupo de Investigación Consolidado Aula Música Poética, financiado por la Generalitat de Catalunya.

LIBRO DE TONOS HUMANOS (1655-1656)



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



LIBRO DE TONOS HUMANOS
(1655-1656)
Vol. IV

CANCIONEROS MUSICALES DE POETAS DEL SIGLO DE ORO

VOLUMEN VI

COMITÉ EDITORIAL

DIRECTOR

Mariano LAMBEA, Institución Milá y Fontanals.
CSIC

SECRETARIA

Lola JOSA, Universidad de Barcelona

Rosario ÁLVAREZ, Universidad de La Laguna

María GEMBERO, Institución Milá y Fontanals.
CSIC

Agustín DE LA GRANJA, Universidad de Granada

Josep M^a. GREGORI, Universidad Autónoma de
Barcelona

Abraham MADROÑAL, Instituto de Lengua, Lite-
ratura y Antropología. CSIC

Juan MATAS, Universidad de León

Albert RECASENS, Lauda Música (Madrid)

CONSEJO ASESOR

Gerhard DODERER, Universidade Nova de Lisboa
M^a. Asunción FLÓREZ, I.E.S. Salvador Dalí (Ma-
drid)

Luciano GARCÍA LORENZO, Instituto de Lengua,
Literatura y Antropología. CSIC

Maricarmen GÓMEZ, Universidad Autónoma de
Barcelona

Aurelio GONZÁLEZ, El Colegio de México

Alfredo HERMENEGILDO, Université de Montréal

John O'NEILL, The Hispanic Society of America
(Nueva York)

Luis ROBLEDO, Real Conservatorio Superior de
Música de Madrid

Emilio ROS-FÁBREGAS, Institución Milá y Fonta-
nals. CSIC

Lothar SIEMENS, Sociedad Española de Musicolo-
gía (Madrid)

M^a. Carmen SIMÓN PALMER, Instituto de Lengua,
Literatura y Antropología. CSIC

Álvaro ZALDÍVAR, Real Academia de Bellas Artes
de Santa María de la Arrixaca (Murcia)

LIBRO DE TONOS HUMANOS

(1655-1656)

Vol. IV

INTRODUCCIÓN Y EDICIÓN CRÍTICA DE

MARIANO LAMBEA
Y
LOLA JOSA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 2010

Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en manera alguna por ningún medio ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, informático, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial.

Las noticias, asertos y opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, sólo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Este libro se inscribe dentro del Proyecto de Investigación Consolidado 2009 SGR 973: Aula Música Poética, financiado por la Generalitat de Catalunya (Comissionat per a Universitats i Recerca del DIUE).

Nota bene. El presente volumen cuarto del *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, y los sucesivos quinto y sexto que se publicarán hasta completar la edición íntegra de este manuscrito poético-musical, se incluyen en la colección bibliográfica del CSIC Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro.

Ilustración de cubierta:

CARAVAGGIO, *Tañedora de laúd*

Museo Hermitage (San Petersburgo)

Catálogo general de publicaciones oficiales:
<http://www.060.es>



© CSIC

© Mariano Lambea & Lola Josa

COMPAGINACIÓN: Jorge Ardévol

COPISTAS MUSICALES: Bernat Cabré y Marta Torrents

DISEÑO DE CUBIERTA: Iván Canet

DISEÑO DE ANAGRAMA: Mercè Franco

NIPO: 472-10-100-X

ISBN (SEeM): 978-84-86878-17-7

ISBN (CSIC): 978-84-00-09036-4

Depósito Legal: M-16.249-2010

Imprime: RB Servicios Editoriales, S.A.

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

Reproducción digital, no venal, de la edición de 2010

© CSIC

© de esta edición: Mariano Lambea y Lola Josa, 2019

e-NIPO: 694-19-099-X

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

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

Índice

ABREVIATURAS	11
AL LECTOR	13
INTRODUCCIÓN	
El maridaje retórico en el tono humano	15
La <i>socialización</i> lírica	16
La permanencia lírica de lo bello	17
La dialéctica órfica	20
¿Amor ciego y mudo?	20
Algunas licencias órficas	22
El metacanto	22
El carácter <i>theatralis</i> del tono humano	23
Algunos ejemplos	25
Los poetas y los compositores	26
Implicaciones musicales de la crítica textual	27
Procedimientos expresivos, incidencias y aspectos de la interpretación	28
Cromatismos, uso de alteraciones y <i>mutatio toni</i>	28
Madrigalismos	31
Acordes e intervalos poco usuales o característicos	32
Pausas y compases de silencio	32
Advertencias específicas	33
Terminología musical aplicada	34
Últimos apuntes musicales	36
Tabla descriptiva de los tonos editados en este volumen	38

EDICIÓN CRÍTICA DE LOS TEXTOS POÉTICOS

Fuentes y testimonios poéticos; fuentes musicales; ediciones; grabaciones; bibliografía específica; referencias literarias; y referencias musicales	39
Catalogación por temas y motivos de los romances líricos y otras letras	47
Criterios de edición	48
Romances líricos y otras letras	49

CRÍTICA DE LA EDICIÓN MUSICAL

Criterios de edición	107
Notas críticas	109

ÍNDICE ALFABÉTICO DE LOS TONOS CONTENIDOS EN ESTE VOLUMEN	117
---	-----

BIBLIOGRAFÍA	119
Discografía	127
Recursos en Internet	128

ILUSTRACIONES	129
-------------------------	-----

TONOS HUMANOS

	<i>Texto</i>	<i>Música</i>
131. ¡Oh, quién pudiera vengarse...! (Maestro Capitán / [Rec. por Diamante])	49	147
132. A desafiar las flores (Anónimo / Anónimo)	50	150
133. No quiero más burlas, Juana (Anónimo / Anónimo)	52	156
134. ¡Qué alegres que vi a las flores! (Anónimo / Anónimo)	53	161
135. Yo no sé qué tiene, niña ([¿Manuel Correa?] / Anónimo)	55	166
136. Sentid, corazón, que es justo ([¿Manuel Correa?] / Anónimo)	56	172
137. Para que se duerma Anarda ([¿Manuel Correa?] / Anónimo)	58	177
138. Porque Aminta al campo sale ([¿Manuel Correa?] / Anónimo)	60	182
139. ¡Fuego, que me abraso! ([¿Manuel Correa?] / Anónimo)	62	187
140. ¿Para qué quiere Lucinda...? ([¿Manuel Correa?] / Anónimo)	65	196
141. Si los ojos de Jacinta ([¿Manuel Correa?] / Anónimo)	66	200
142. «Avecillas lisonjeras,...» (Anónimo / Anónimo)	68	205
143. «Corazón, ¿por qué publicas...?» ([Manuel Machado] / Anónimo)	70	210
144. Aunque tus ojos me engañan (Anónimo / Anónimo)	72	216
145. Embarcar quiere Fileno (Carlos Patiño / Anónimo)	73	220
146. Sin más informe, zagales (Anónimo / Anónimo)	75	225
147. ¡Buena la hemos hecho, Menga! (Anónimo / Anónimo)	76	231
148. No cantéis, dulce ruiñeñor (Phelippe de la Cruz / Anónimo)	78	237
149. Pajarillo, que al alba te quejas (Padre Murillo / [Francisco de Borja y Aragón])	79	242
150. Jilguerillo, que cantas (Anónimo / Anónimo)	81	246
151. Si el amor me tirare sus flechas (Anónimo / Anónimo)	83	251
152. Hirviendo el mar de enemigos ([¿Manuel Correa?] / Anónimo)	84	256
153. No sé qué tiene, Marica (Anónimo / Anónimo)	86	260
154. «Desmayitos son, desmayos,...» (Anónimo / Anónimo)	87	264

155. Zagal alentado (Anónimo / Anónimo)	89	269
156. Villana de Leganés (Anónimo / [Antonio Hurtado de Mendoza])	91	275
157. Paso a paso, empeños míos ([Manuel Machado] / Anónimo)	93	279
158. «¡Qué triste volvió la niña...!» (Anónimo / Anónimo)	96	284
159. Ojos míos, ¿qué tenéis...? (Padre Correa / Anónimo)	97	289
160. Dulce veneno de amor (Padre Correa / Anónimo)	98	292
161. Fugitivo y risueño arroyuelo (Padre Correa / Anónimo)	99	296
162. Huyendo baja un arroyo (Padre Correa / Anónimo)	101	299
163. Pescador que das al mar (Capitán / Anónimo)	103	303
164. Rigurosa ingratitud (Antonio de Viera / Anónimo)	104	307
165. Salió a la fuente Jacinta (Machado / [Francisco de Borja y Aragón])	105	310

Abreviaturas

Cuando es necesario, las referencias completas de obras y fuentes se detallan en la Bibliografía.

<i>Aut</i>	<i>Diccionario de Autoridades</i>
BC	Biblioteca de Catalunya (Barcelona) (M. 759/9), <i>Letra. Coplas solo</i> (Anónimo)
<i>BLH</i>	SIMÓN DÍAZ, José. <i>Bibliografía de la Literatura Hispánica</i>
BN	Biblioteca Nacional (Madrid) (M. 1262), véase <i>LTH</i> (M. 21741), véase <i>CMO</i> (Ms. 2202), [<i>Cancionero de finales del s. XVII</i>] (Ms. 3884), <i>Poesías varias</i> (Ms. 10560), [<i>Varias letras y tonos escogidos</i>] (R. 22151), véase <i>OV</i> (T-15016-13), DIAMANTE, Juan Bautista. <i>Más encanto es la hermosura</i>
c./cc.	compás/compases
<i>CMBN</i>	<i>Catálogo de Manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII</i>
<i>CMO</i>	<i>El Cançoner Musical d'Ontinyent</i>
<i>CPMHL</i>	<i>Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa</i>
<i>CPMHL I</i>	<i>La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. (III). Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa, vol. I</i>
<i>CPMHL II</i>	<i>La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. (V). Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa, vol. II</i>
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
LMR	Lexique Musical de la Renaissance
<i>LTH</i>	<i>Libro de Tonos Humanos</i>

<i>LTH I</i>	<i>La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. (I). Libro de Tonos Humanos, vol. I</i>
<i>LTH II</i>	<i>La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. (II). Libro de Tonos Humanos, vol. II</i>
<i>LTH III</i>	<i>La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. (IV). Libro de Tonos Humanos, vol. III</i>
<i>Mit.</i>	GRIMAL, Pierre. <i>Diccionario de mitología griega y romana</i>
<i>MPMNY</i>	<i>Manojuelo Poético-Musical de Nueva York</i>
<i>Ncorpus</i>	FRENK, Margit. <i>Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica</i>
<i>OP</i>	HURTADO DE MENDOZA, Antonio. <i>Obras poéticas</i>
<i>OV</i>	BORJA Y ARAGÓN, Francisco de. <i>Las obras en verso</i>
<i>SEdeM</i>	Sociedad Española de Musicología
<i>Símb.</i>	CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. <i>Diccionario de los símbolos</i>
<i>Tz</i>	Traza
<i>v./vv.</i>	verso/versos

Al lector

Lector amigo, conoces de antiguo la gran satisfacción que sentimos de poder ofrecerte una nueva entrega de repertorio poético-musical inédito. Este año te traemos el cuarto volumen del *Libro de Tonos Humanos*, preciado códice del que tienes sobrado conocimiento y que imaginamos suspiras ya por tenerlo completo en tu biblioteca. A él le debemos los primeros pasos en el conocimiento de la sutil relación entre las músicas y los poemas del siglo XVII, y también él nos permite mirar atrás y encontrarnos a principios de este nuestro siglo, en el que, con esfuerzos de todo tipo, conseguimos, finalmente, editar su primer volumen y dar inicio, así, a nuestro proyecto interdisciplinario que no pocas satisfacciones nos está aportando, tanto a ti como a nosotros, siendo la más feliz de todas ellas el reconocimiento y la concesión de un Grupo de Investigación Consolidado, financiado por la Generalitat de Catalunya, y al que hemos llamado “Aula Música Poética”. Tú, que tienes ya las claves de todas nuestras solfas, entenderás el porqué de su nombre. A su vez, nos ha colmado de entusiasmo el encargo que nos ha hecho la Fundación “Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes” de crear, durante este año 2009, un portal temático sobre música y literatura. Este reto, que hemos aceptado con tanta dicha como consciencia de la responsabilidad que exige, esperamos que se convierta en otra ventana más que abrimos a la difusión del magnífico y, en parte, desconocido lenguaje poético-musical de nuestra cultura áurea, fraguado desde una necesidad expresiva *in extremis* como la barroca. Por ello, nos es necesario mencionar con gratitud a Manuel Bravo, Enrique Rubio y Julia Bernal quienes han hecho posible que te demos tan feliz noticia.

Y a propósito de necesidades y comunicación: sepas que en tu espacio web <www.orfeohispanico.com> hemos creado una sección para subsanar errores, pues aunque el repertorio que te brindamos trasciende por su belleza los límites de lo humano, nosotros no quedamos libres del error, por lo que en la nueva sección de *Notanda et corrigenda* encontrarás erratas, fuentes no descubiertas, correcciones de toda clase que sólo el porvenir puede concederle al hombre y que han sido puestas al descubierto por algunos de nuestros amigos más atentos. Asimismo, como ya te explicamos a propósito de la edición del *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York*, la colección “Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro” es el cauce por el que, a partir del 2008, nuestras ediciones llegan a ver la luz, motivo por el cual abandonamos la anterior colección en la que se publicaron los tres primeros volúmenes del *Libro de Tonos Humanos*. Y aunque tu discreción nos ahorraría más explicaciones, sólo queremos añadir que con la colección actual se saldan deudas que la musicología tenía contraídas con la filología y viceversa. Eres buen entendedor, y pocas palabras te bastarán.

La publicación del presente libro, al igual que en su día la del segundo volumen del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* y la del reciente *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York*, cuenta con la inestimable colaboración de la Sociedad Española de Musicología, circunstancia que nos alegra sobremanera porque fundamenta unas expectativas de futuro abiertamente halagüeñas entre ambas instituciones y que el tiempo sólo hace que fortalecer. En este caso, Lothar Siemens, Presidente de nuestra querida asociación, ha sido el mediador y el artífice de las facilidades y alientos otorgados, al frente, también, de una Junta Directiva unánimemente sensible y concorde con nuestro proyecto.

Sabrás, paciente lector, que nuestros trabajos nos están deparando de continuo nuevos elementos de estudio que, poco a poco, van reclamando con mayor firmeza y resolución ser tratados en una monografía sobre el tono humano. Por esa razón ya la hemos empezado, y te advertimos que será un trabajo que nos ocupará varios años, pero colmará, esperamos y deseamos, tus expectativas, pues tú sabes, tan bien como nosotros, que este género poético-musical, genuinamente hispánico, bien merece tu atención y nuestra dedicación, ya que ocupó a músicos y poetas durante más de una centuria, y en él volcaron no poca inspiración, talento y maestría.

Te dejamos ahora entre versos y veras de acordes de una música superior que une contrarios, y, sino, cuando cierres el libro, contéplale el rostro a la Armonía barroca mientras tañe el laúd. Caravaggio te ayudará y nosotros ya te lo hemos advertido. *Vale*.

MARIANO LAMBEA & LOLA JOSA
Barcelona – Santiago de Compostela
Enero de 2009

Introducción

La música es la diosa que sirve a la memoria.
Nació para vencer el tiempo y la muerte.

María ZAMBRANO.

«La condenación aristotélica de los pitagóricos. I».
El hombre y lo divino

El maridaje retórico en el tono humano

La cuarta entrega del *Libro de Tonos Humanos* (LTH) viene a esclarecer todavía más cómo al siglo XVII le tocó en suerte uno de los retos más importantes de la historia artística española que fue, mediante la música, transformar el lenguaje poético en un nuevo cauce expresivo que pudiera decirlo todo sobre el núcleo temático principal de la lírica desde los trovadores: el amor. Por este motivo, en el estudio del tono —del amor— humano es fundamental tener presente una serie de consideraciones, entre ellas que, a partir de Góngora, la poesía erótica tuvo como premisa creativa poner en entredicho la primacía de la experiencia, de la realidad, mediante los límites simbólicos de la lengua¹. Co-

mo consecuencia, se establecieron unas fórmulas perfectamente elaboradas para que la palabra amorosa pudiera nutrirse del texto mismo, del sistema metafórico y lingüístico del que surgía, con la pretensión de satisfacer al lenguaje en sí para que éste se convirtiera en un “arte exacto, con un frenesí, digamos, alejador, desligador de la realidad”².

Sin embargo, durante nuestro trabajo de edición, estamos constatando que, en el tono humano, la música permitió que el eros barroco fuera, a parte de una erótica lingüística³, plástica y visual⁴, una erótica auditiva, sonora, que viniera a fortalecer, por un lado, una poética experimental asentada en el poder de la palabra y en sus cone-

1. Dámaso ALONSO, a propósito de Góngora, lo explicó muy bien en las memorables páginas que dedicó a su “poesía-límite” en su libro *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos, 1987, pp. 309-392.

2. *Ibidem*, p. 311.

3. Severo SARDUY. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969, p. 57.

4. Así lo argumenta Jaime SILES en *El barroco en la poesía española. Conscienciación lingüística y tensión histórica*. Pamplona: EUNSA, 2006, pp. 175-181.

xiones con el resto de códigos de comunicación; y, por otro, a asentar la primacía de la invención frente a la realidad. De hecho, si comparamos la evolución de la expresión verbal de los tonos humanos respecto a la del resto de manifestaciones poéticas del siglo, comprobamos que es más renacentista, pues se sigue nutriendo de toda la imaginería petrarquista y de los lugares comunes que exigía el argumento de amor, sin llegar a acomodar entre sus versos las licencias más atrevidas que el barroco poético iba introduciendo. Fue la música la que filtró con mayor precisión y rapidez las nuevas inquietudes estéticas, convirtiéndose ella misma en un lenguaje más independiente de la tradición inmediatamente anterior, en aras de la nueva concepción dramática del tiempo que podía manifestarse con mayor contundencia en un arte en movimiento. Que la palabra petrifica y la música libera se confirma en las audacias expresivas del lirismo de este género poético-musical como, por ejemplo (y al dictado de algunos parámetros de la *seconda pratica*), la osadía en el tratamiento de la disonancia para transmitir el sentido del texto antes de llegar a utilizarse por razones específicamente musicales; logro que la propia evolución diacrónica del estilo musical acabaría por imponer. Y también fue la música la que hizo posible con suma eficacia el *decir callando*, por referir una de las paradojas lingüísticas que más preocupaban en la poesía amorosa desde el siglo XV, ya que la confabulación (si se nos permite) de la retórica poética y de la musical rompió con la convención comunicativa, la sublimó y creó un nuevo cauce de comunicación para silenciar lo consabido y trivial, lo común engañoso, y poder comunicar, en cambio, la verdad, y con ella conmover para que, en última instancia, afloraran los auténticos sentimientos de los oyentes. La música permitió a la poesía cumplir con sus pretensiones de admirar en su ejercicio público⁵, y no sólo eso, sino que la música consiguió, como ningún otro arte, mover al público desde dentro —el objetivo artístico más elevado, según López Pin-

ciano⁶—, gracias a su naturaleza matemática que fue la que consumó a la perfección la función lógica intrínseca a la poesía de la Edad de Oro⁷. Quizá sea ésta la razón por la que el romancero lírico es tan importante en el barroco literario hispánico⁸.

La socialización lírica

Todo ello se deriva de un fenómeno que tuvo inicio a finales de la Edad Media y que se consolidó en el siglo XVI, cuando la corte y las casas señoriales hicieron de las reglas y las formas de conducta cortesanas un medio, no sólo con el que difundir la poesía, sino de transmitirla mediante la música y disfrutarla bajo cualquier pretexto aristocrático⁹. En el siglo XVII, en cambio, ese ímpetu de difusión lírica pudo ir más allá gracias al éxito del teatro, porque el mismo código poético pasó a transmitirse musicalmente desde los escenarios de los corrales para toda la sociedad española, sin distinción. Ésta es la razón por la que consideramos que el siglo XVII en España fue el momento idóneo para dar el paso de la *laicización*¹⁰ a la *socialización* musical con el fin de mover los afectos, en consonancia con el concepto musical que primaba en el resto de Europa, según el cual la música tenía que expresar un sentir genérico, no individual.

Si bien es cierto que puede entenderse la funcionalidad del tono humano en el Barroco desde la

5. José Antonio MARAVALL. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

6. ALONSO LÓPEZ PINCIANO. *Philosophía antigua poética*. Alfredo CARBALLO PICAZO (ed.). Madrid: CSIC, 1973, vol. I, p. 249.

7. AURORA EGIDO. *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el barroco», p. 26.

8. Remitimos a nuestro estudio introductorio en *LTH*, I, pp. 19-29.

9. CARMEN VALCÁRCEL. «Música y seducción. El tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI». En: *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Virginie DUMANOIR (ed.). Madrid: Casa de Velázquez, 2003, p. 101.

10. Expresión de Enrico Fubini para referirse al proceso que generaron las cortes galantes al recurrir a músicos diestros capaces de interpretar de un modo insinuante para conmover y seducir a un auditorio pasivo (*ibidem*, p. 103).

perspectiva socio-política de una cultura masiva¹¹, también es verdad que comparte las inquietudes creativas más profundas de una Europa que buscaba definir un nuevo período artístico, como tendremos oportunidad de explicar en otro apartado. En el primer volumen del *LTH*, al referirnos al tono «Labradora de Loeches» (33)¹², ya comentamos oportunamente que los tonos humanos participaron en el programa olivista de renovación de la imagen cortesana e imperial, porque el reinado de Felipe IV debía convertirse en una nueva época «augústea». El rey y su ministro tenían el poder absoluto para conseguirlo, y, como aquellos años también fueron generosos en talentos literarios y artísticos, aparecieron poetas, compositores y pintores capaces de ocultar el progresivo decaimiento que afectaba a las demás partes del cuerpo político y social¹³. Tal es así que al decir del cronista Tomás Tamayo de Vargas, en 1629, aunque España acudió tarde al ejercicio de las artes y de las letras por estar ocupada en el de las armas, en poco tiempo hizo tales progresos que no quedó «por inferior a nación alguna»¹⁴. En este cuarto volumen, editamos otro romance lírico conmemorativo. Se trata de «Villana de Leganés» (156) escrito por Antonio Hurtado de Mendoza, y convertido en romance lírico por un compositor anónimo, muy posiblemente, entre abril y junio de 1627, para celebrar la futura boda del primer marqués de la villa de Leganés, Diego Mexía Felípez de Guzmán¹⁵, con doña Polixena Spínola, dama de honor de la reina

Isabel de Borbón e hija de Ambrosio Spínola. El tópico horaciano del *beatus ille* es el que anima el tono a modo de advertencia a la villana, a la joven esposa del Marqués, de los peligros de la corte y, a su vez, permite ciertos juegos irónicos de suma delicadeza con términos musicales, como el del verso 29, donde el vocablo *templa* remite a un sentido musical (poner acordes los instrumentos según la proporción armónica), así como al de «templar» el «desacierto» que no es otro que el engaño a los ojos que provoca el oropel de la Corte [Figuras 21 y 22]. En el siguiente verso, los *dos contrarios*, el ver y el escuchar, insisten, nuevamente, en el engaño y su descubrimiento, siendo el *oído* el sentido de la veracidad y la advertencia¹⁶.

La permanencia lírica de lo bello

Dentro de esa soberanía artística, y ante ese sentir imperial de la sociedad española que creó un sentido de la trascendencia tan inconfundiblemente hispánico¹⁷, el tono humano supo fundirse con todo tipo de representación, de entre las que destacaba la fiesta cantada¹⁸ por su eficacia para evocar y convocar esa dimensión trascendente. A lo que cabe sumar una amplitud de miras por parte de los compositores e intérpretes propiciada por esa *socialización* musical que les impulsó a descubrir y perfeccionar mecanismos más oportunos y capaces de conmover al público oyente e implicarlo en el lenguaje poético-musical. Tengamos en cuenta que el tono humano no había dejado de ser, respecto a la poesía musicada del siglo anterior, un acto creativo con el que estimular el amor,

11. Véase MARAVALL. *Op. cit.*, pp. 174-177 y Luis ROBLEDO ESTAIRE (ed.). *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*. Madrid: Fundación Caja Madrid – Editorial Alpuerto, 2004, pp. 27b-28.

12. Véase *LTH*, I, p. 34 (fuentes...), 55-56 (texto poético) y 249-253 (música).

13. Tratamos sobre la política artística del gobierno olivista y su repercusión en el tono humano en *ibidem*, pp. 14-17.

14. Citado por J. H. ELLIOTT. *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Barcelona: Editorial Crítica, 1991, p. 187.

15. El 10 de abril de 1627 se le otorgó el marquesado de Leganés que había sido nombrada villa el 15 de marzo del mismo año, y en junio fue cuando contrajo matrimonio. Véase Ángel GONZÁLEZ PALENCIA (ed.). *Noticias de Madrid (1621-1627)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1942, pp. 158 y 161. Véase, asimismo, ELLIOTT. *Op. cit.*, p. 280.

16. Nos es inevitable remitir al lector al capítulo «Oído y conocimiento» del libro de Ramón ANDRÉS. *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado, 2008, pp. 13-24. Andrés argumenta ahí la importancia que el oído ha tenido en la humanidad para alcanzar lo divino, la verdad y el arte.

17. Fernando R. DE LA FLOR. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, p. 165.

18. Véase María Asunción FLÓREZ. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006, p. 493.

pero, a diferencia del Renacimiento, ahora lo conseguía tanto a través de la palabra como de la música, en igual proporción. A lo largo de todo el siglo XVI, y desde Italia, se fue robusteciendo la conciencia acerca de la referencia afectiva de la música, hasta alcanzar un maridaje entre la retórica verbal y la musical, y ambas, con la retórica de los afectos. Además, según la convicción platónica, si se cantaba bien la letra, la música podría influir con más contundencia sobre el alma muy a pesar de la mayoría de los teóricos españoles:

conocedores tardíos de las ideas bembistas de la equiparación del *volgare* a la expresividad latina y de la perspectiva poética aristotélica a la horaciana, defensores a ultranza de la corrección zarliniana y denostadores, por lo general, de los aspectos más transgresores de la pintura de los afectos mediante la música característica de la *seconda pratica*¹⁹.

El resultado fue que el tono humano terminó por enfatizar la ambigüedad entre lo cantado y lo deseado, porque, para el erotismo lírico subyacente, se empezó a buscar con mayor convicción artística –y al hilo de lo que comentábamos anteriormente– la expresión en sí del deseo, quedando la posesión amorosa relegada del afán lírico. La música barroca pudo conseguir todo ello con acierto por esforzada, puesto que tenía que liberar el frenesí de un lenguaje del amor mucho más preciso (eso sí) que el renacentista; exigencia poética, que posibilitó que la música *hablase*, asimismo, de objetos, sentimientos; que expresara ideas con precisión y viveza. Ahí tenemos los preciosos retratos líricos de nuestro repertorio, donde se comprueba que poesía y música van al unísono por la convicción barroca de que, como la Naturaleza no admite imitaciones y se vive en un mundo de contingencia, se tenía que crear un arte que asegurara la permanencia de lo bello, por lo que los dos lenguajes tenían que preservarlo envuelto en un juego de artificio que reclamara la atención para que el entendimiento del oyente descubriera ese núcleo inalterable.

19. Lucía DÍAZ MARROQUÍN. *La retórica de los afectos*. Kassel: Edition Reichenberger, 2008, pp. 115-116.

En este cuarto volumen, editamos dos retratos de la tipología referida: el romance lírico «Porque Aminta al campo sale» (138) y el villancico «Si los ojos de Jacinta» (141). En el primero, la voz lírica se sirve de la luz del sol y de las flores del campo para poder perfilar el retrato de la dama que sale a sumergirse en plena Naturaleza para mejorarla aún más con su propia belleza. En este sentido, es harto significativo la enumeración que se hace hasta el verso 30 de diferentes flores relacionadas con varios atributos de la *descriptio puella* para fusionar la hermosura del campo con la de Aminta. Por eso, toda la creación le manifiesta *rendimientos*; es decir, “obsequiosas expresiones” (*Aut.*) para complacer a la dama, al tiempo que abren el juego de la metáfora o de la justificación, desde dentro del mismo lenguaje poético-musical, del por qué del canto. Lo más importante de este tono humano es el contraste entre las dos secciones por el cambio de compás (compás binario para la primera sección, y compás ternario para el estribillo) y por la expresa indicación “aspacio” (movimiento lento) en el manuscrito para la primera sección. No era muy habitual este tipo de indicaciones en las partituras, porque el grado de celeridad de las piezas venía determinado por el sentido del texto. En el caso de este tono, el maestro Correa (probablemente el autor de la composición) buscó el contraste mediante parámetros musicales de carácter formal, explícitamente consignados, para no traicionar, según su propia inspiración, el texto poético: reflexivo y discursivo para la primera sección, pues en las cuartetas se argumenta la soberana belleza de la dama; rápido y dinámico para el estribillo, porque su texto singulariza a la dama en medio de toda la Naturaleza, por ser, además, la artífice de un renacimiento entre las flores. Esta significación requería de la exuberancia de cincuenta compases para el estribillo, frente a la brevedad de los ocho de la primera sección, para hacer “gala” de su exposición musical y de su innegable “primor” (v. 10), y, también necesitaba del estilo imitativo con momentos de individualización de las voces que vienen a ser fragmentos melódicos que dialogan entre sí para expresar el movimiento de salir hacia “afuera” (v. 5) con el que empieza la letra del estribillo. Contrariamente, el estilo de la primera sección es homofónico y polifónico para

fortalecer la unanimidad con la que se valora la belleza de Aminta. En su interpretación, este tono humano sería muy breve en comparación con otros, pero es incuestionable que se trata de uno de los más hermosos del *LTH*.

El villancico, el segundo retrato que referíamos, presenta un cromatismo ascendente en la voz inferior (c. 41), que parte de un acorde tríada en estado fundamental para dar paso a un acorde de séptima en primera inversión, recurso técnico muy habitual en nuestro repertorio que viene a dinamizar un texto poético que está íntegramente dedicado a los ojos *cazadores* de la dama; unos ojos ambivalentes, puesto que, aunque a través de ellos se entable la comunicación del enamoramiento, y posean una naturaleza espiritualizada, también *traicionan*, ya que transmiten el desdén femenino hacia el amor. El desasosiego musical de este villancico es el más idóneo para representar la alusión mitológica a Diana (la diosa cazadora, virgen y eternamente joven), central en el tono, a quien imitan los ojos de Jacinta, *cazadores* del amor de cuantos hombres la ven, y también para conferirle dinamismo a la peligrosidad de los elementos de caza (*redes* y *arcos*) que sostienen la mirada de la dama a imagen y semejanza del arquero más temible: Amor.

Pero contamos con cuatro ejemplos más, a cual más hermoso, del uso de la armonía para expresar la belleza de la dama: «A desafiar las flores» (132) es un romance lírico de marcado dramatismo cuyo texto está asentado en cierta tendencia marcial. La cuarteta narrativa repite musicalmente los dos primeros versos para que el desafío sea factible a modo de advertencia, de toque de guerra. En cambio, el estribillo descriptivo es la clave del tono. Presenta una considerable diferencia de compases en relación a la cuarteta (sesenta y uno frente a diecisiete) y tiene además un cambio de compás binario («¡Al arma, al arma,/ plantas y flores...!») a ternario (c. 28) para el resto de los versos. Sin embargo, lo más interesante de este estribillo a nuestro juicio es que alberga dentro de sí otro pseudo-estribillo, ya que se repiten al final sus dos primeros versos para que la sensación de alarma esté más conseguida y su efecto dramático más logrado (c. 65 y ss.). El anónimo compositor no necesitó de audacias armónicas ni señales indicativas de cambio de movimiento, pues la belleza del texto, en

justa correspondencia con la de la dama, está tan lograda que la música se torna expresiva al inspirarse en él. Fijémonos en estos cinco versos:

...que las armas de Anarda
el campo reconoce,
y ya embisten sus soles!
¡Ay de ti, florecilla,
si ella te coge...!

los cuales se encuentran aislados dentro del estribillo, flanqueados por «¡Al arma, al arma,/ plantas y flores...!». Estos cinco versos marcan una suspensión del movimiento para que todo adquiera lentitud y sea más declamado, y, en este sentido, la interjección «¡Ay!» juega un papel importantísimo, ya que canaliza toda la suspensión del movimiento (c. 45 y ss.). Todo lo referido es el motivo, asimismo, por el que no se requiere del contrapunto imitativo, porque de este modo el texto puede entenderse con suma nitidez.

El romance lírico «¡Qué alegres que vi a las flores!» (134) presenta la misma intención de dramatización lírica que el anterior, a diferencia de que esta pieza es más sofisticada, pues en el estribillo (de compás ternario y más extenso que la cuarteta) se desarrolla un diálogo continuo entre las voces con el concurso de tres interjecciones (¡Jesús!, ¡Oh!, ¡Ay!) que dan alas a la inspiración del compositor (c. 37 y ss.). Encontramos algunos atrevimientos armónicos dignos de consideración, con una exposición tonal y una interválica muy ricas y variadas, idóneas para plasmar, musicalmente, y con inmenso acierto, las «mil alabanzas» que «aves, flores, fuentes, prados» tienen que decir para laudarear la belleza de Fenisa²⁰.

El anónimo compositor del tono «No sé qué tiene, Marica» (153) utiliza amplios melismas para describir el vuelo de Cupido y su intención de tirar flechas, en los versos del, también, anónimo estribillo: «¡No vuelas! ¡Que no tires!/, que, sin tu deidad...» (cc. 28/39). Pero, además, conviene resaltar de este romance lírico que se trata de una pieza

20. Referimos estos parámetros expresivos en los subapartados «Cromatismos, uso de alteraciones y *mutatio toni*» y «Acordes e intervalos poco usuales o característicos».

a tres voces, de marcado carácter virtuosístico, como lo demuestra, precisamente, la abundancia de melismas; es decir, de pasos de garganta, o glosas como los definía la preceptiva. Este virtuosismo vocal es idóneo para reflejar el sentido del texto en palabras como “vuelos” y “tires” (v. 7), por lo que el dramatismo se crece y refuerza gracias al referido verso hiperdinámico, flanqueado, musicalmente, por pasajes contrastados, más lentos (cc. 14/27 y 40/69). De nuevo encontramos un cambio de compás (binario para la cuarteta; ternario para el estribillo), con una diferencia numérica considerable: cincuenta y seis tiene el estribillo frente a los trece de la cuarteta. Se trata, en definitiva, de una miniatura musical, ligera, por ser a tres voces, pero no exenta de cierta dificultad en su ejecución vocal, y totalmente lograda al estar dedicada a la inquietante mirada de la dama y al revoloteo continuo de Amor.

El cuarto ejemplo es «Fugitivo y risueño arroyuelo» (161), tono a tres voces de expresividad concentrada y escaso dramatismo. Es un villancico en el que, prácticamente, son igual de extensos el estribillo y las coplas, sin cambio de compás. Correa buscó la uniformidad expresiva para mejor decir musicalmente el prodigio que provoca Jacinta en el curso del arroyuelo: “pararás suspenso de amor” (v. 6). A tal extremo llega el interés del compositor por detener el movimiento, que echa mano de la indicación “muy aspacio” (c. 42), es decir, que no se conforma con “aspacio”; lo cual nos hace pensar que ya toda la pieza está concebida como “aspacio”, en función de esa bella imagen generada por la dama.

La dialéctica órfica

El tono humano, pese a sus características propias y las deudas contraídas con la tradición hispánica que tantas singularidades le determinaron, participaba de pleno en lo que estaba ocurriendo en Europa. Algunos trazos expresivos de la *seconda pratica*, por ejemplo, que distinguió Monteverdi, ¿cómo no iban a dejarse oír sobre el *stile antico* en el lugar y en los tiempos de Lope, Góngora y Calderón, pese a los teóricos “denostadores”? Precisamente, como ya dijimos en nuestro estudio

del *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York (MPMNY)*²¹, la soberanía poética fue la responsable de que la corriente tradicional musical tampoco perdiera su protagonismo, como le ocurría a la propia poesía, para que la música de siempre siguiera comunicando, llegando a un público al que se tenía que seducir para que aceptara con agrado el nuevo lenguaje lírico. Por lo tanto, en la cultura hispánica del siglo XVII, la preeminencia de la poesía hizo posible un estilo musical que resultó ser, también, fruto de una sensibilidad compleja y rica que tuvo que cumplir con el difícil equilibrio de deleitar experimentando con nuevas técnicas, recursos y temas. A semejante empresa lírica, vino a ser crucial el extraordinario interés que había suscitado, desde años atrás, la mitología grecorromana; al igual que lo fue para la Camera-ta Fiorentina y la creación de la ópera. Pero de eso hablaremos en el siguiente apartado. Ahora lo referimos sin salirnos del trazado abierto por las consideraciones poéticas que se deben tener tan presentes en el estudio del tono humano, y es que, si la poesía barroca llevó hasta el límite la elocuencia del verbo y, tras ello, gracias a la música, se creó un lenguaje lírico con el que cantar sobre el amor de manera novedosa, uno de los avances en esa tendencia conducía a trabajar, tarde o temprano, con los límites del silencio y todas las posibilidades expresivas que pudieran abrirse con él²². Pero había, también, dos fuerzas interrelacionadas que estaban impulsando a que poetas y compositores contemplaran las dimensiones retóricas del silencio: una, el tópico poético del argumento de amor; otra, la fuerza de la mitología, y la multiplicidad de significaciones generadas con sus alusiones, y que en el tono humano quedaba concentrada de manera muy precisa en los mitos de Orfeo y de Eros.

¿Amor ciego y mudo?

Respecto a la primera de esas fuerzas, consideremos que se trata de una poesía expresada desde

21. *MPMNY*, pp. 35-49.

22. *Ibidem*, pp. 42-45.

la soledad a la que está reducida la voz poética, lo que equivalía a amar en silencio, porque la ausencia de la amada era forzada y el logro de ese amor, un imposible que no podía razonarse ni realizarse en su pasión. Por eso se “calla amando” y el desahogo se le canta al silencio:

el Barroco, que tendió siempre a llenar espacios, en este momento de incomunicación sentimental parece buscar la creación de vacíos como lo hicieron en su música Sainte Colombe, Marais o los Forqueray. Y siendo el tiempo el principal conflicto que tuvo que afrontar el siglo XVII, no dejará de aparecer en estos temas dedicados al amor²³.

En el universo gestado a partir del amor trovadoresco, cuya médula era el secreto que exigían las *leys d'amors*, el tono humano encontró otro cauce por el que desarrollar la dialéctica entre silencio, palabra y música, puesto que el cumplimiento o la violación del secreto estaba en perfecta correspondencia con la poética del silencio barroca. Contamos con más de una docena de ejemplos en esta edición que nutren las páginas y los pentagramas de la necesidad de callar; de *publicar*; de *silencios* resultantes del “vivir muriendo”; de *secretos*; de *pervivencias* gracias al *canto*; de guerras de amor que obligan a que los corazones *hablen*; de *elocuentes osadías* y de *muertes gloriosas* por cantar el amor²⁴. El primero de estos ejemplos es el extraordinario villancico que abre la edición: «¡Oh, quién pudiera vengarse...!» (131). Se trata de un *lamento* culto²⁵ de movimiento lírico antitético, reiterativo

gracias al poliptoton, la anáfora y el paralelismo, que avanza irresolublemente hacia la contradicción, y una paradoja final, sostenida, significativamente, en la sinrazón del silencio de la ley de amor de donde nace la interrogación retórica que no espera respuesta, y que abre en el poema la gran cuestión sobre el “publicar” (v. 10) o el “callar” (v. 18) —en igual situación dentro de sus respectivas estrofas—. Al final, la voz poética resuelve no hacer “mudo” a Amor:

Quien sin temor amar pudo,
declárese sin temor.
Ciego dicen que es Amor;
no le hagan, respecto, mudo,
que no es mérito callarse
un placer todo pesar,
cuando uno quiere acabar
y el otro quiere acabarse. (vv. 21-28)

La retórica poética de estilo cancioneril de este tono viene perfectamente acompañada por la concreción musical propia del *lamento*²⁶: repeticiones, silencios, síncopas, cromatismos, melodías que dialogan entre sí, y todo ello con la resolución de crear el desasosiego oportuno, fiel al de la palabra²⁷.

Al principio de este estudio introductorio, referíamos que durante el período del Barroco se pretendió alterar la realidad desde el lenguaje haciendo de la erótica, por ejemplo, una erótica lingüística. Y pudo lograrse porque el tratamiento del amor se realizó, por un lado, desde una superposición de los tópicos culturales que aportaba la tradición —como la del amor cortés— y, por otro, desde una pluralidad de perspectivas que generaron nuevos lenguajes verbales, musicales y visuales para el amor. La finalidad fue extraordinaria, porque se quiso exaltar la necesidad artística de nuevos cauces y modos expresivos, de recreaciones asombrosas que desembocaron en un lirismo sos-

23. Ramón ANDRÉS. *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, vol. I, p. 39.

24. «¡Oh, quién pudiera vengarse...!» (131), «Yo no sé qué tiene, niña» (135), «Sentid, corazón, que es justo» (136), «¡Fuego, que me abraso!» (139), «¿Para qué quiere Lucinda...?» (140), «Corazón, ¿por qué publicas...?» (143), «Aunque tus ojos me engañan» (144), «No cantéis, dulce rui-señor» (148), «Pajarillo, que al alba te quejas» (149), «Jilguerrillo, que cantas» (150), «Si el amor me tirare sus flechas» (151), «Paso a paso, empeños míos» (157) y «Rigurosa ingratitud» (164).

25. Véase Mila ESPIDO-FREIRE. «Los *lamentos* hispanos como *tópicos semánticos* en comedias palaciegas del XVII». En: *Campos interdisciplinarios de la musicología* (V Congreso

de la Sociedad Española de Musicología). Begoña LOLO (ed.). Madrid: SEdeM, 2002, vol. II, p. 1141.

26. *Ibidem*, pp. 1139-1140.

27. Véanse los subapartados “Cromatismos, uso de alteraciones y *mutatio toni*” y “Acordes e intervalos poco usuales o característicos”.

tenido, en parte, sobre un diálogo de tradiciones para cuestionar la pertinencia de callar o de expresar la pasión amorosa. Y mientras manifestaba esa duda, el tono humano construía sus peculiaridades poético-musicales y sus confines expresivos delimitados por la ley del silencio, al mismo tiempo que la música podía ampliar, en beneficio, también, de su hermana, la poesía, los límites del *delectare* “como campo abierto” que implicaba utilidad y provecho²⁸.

Algunas licencias órficas

En cuanto a la fuerza de la mitología, en la presente entrega del *LTH*, la dialéctica órfica sigue siendo la matriz de donde nacen gran parte de las variantes introducidas por las trazas poético-musicales y el motivo último, en definitiva, por el que un compositor seleccionaba un poema. Así tenía que ser en un período como el Barroco en el que se empezó a vivir la angustia del tiempo de manera tan próxima a la nuestra, y la angustia del tiempo, como nos enseñó María Zambrano, requiere, siempre, del orfismo²⁹. En este volumen disponemos de algunos ejemplos de ello como el romance lírico «Sentid, corazón, que es justo» (136), muy semejante al villancico «¡Oh, quién pudiera vengarse...!» (131) que comentábamos en el apartado anterior, pero, en este caso existe la diferencia de que con la alusión a Orfeo (vv. 9-12) se justifica el romper el silencio de la ley de amor; y el villancico «¡Fuego, que me abraso!» (139) en el que sólo el amor por la dama *consume y no da pena*, porque sólo ella es motivo de amor y canto. Precisamente, cuando el tono está llegando a su término (vv. 44-46), y el sujeto poético se confiesa ya vencido y muerto en su incendio amoroso, entrando en contradicción con todo lo expresado hasta ese momento, la voz lírica sólo se sobrevive en su canto, como Orfeo, y, como en el mito, cuando termina la música y el verbo, termina el consuelo,

porque la armonía se antepone al corazón caótico y a la fiera del mundo. “Nada, sin embargo, puede culminarse si se franquea el propio confín. [...] Fuera del canto, Orfeo muere”³⁰.

No podemos olvidar, dentro de lo que estamos comentando, dos hermosas amonestaciones a las aves como son los villancicos «Pajarillo, que al alba te quejas» (149) y «Jilguerillo, que cantas» (150). El pajarillo del primero de ellos (poema de Francisco de Borja y Aragón), al igual que la inmensa mayoría de las aves cantoras de los tonos humanos, es una proyección de Orfeo, por eso mismo, se le aconseja callar para que en él no se cumpla el destino trágico del mito; en el caso del segundo, el yo poético recurre al jilguero para que se convierta en su portavoz lírico por la belleza de su canto y porque lo siente un continuador de la estela órfica.

El metacanto

La música, arte del tiempo, fue la responsable de que el estribillo fuera el taller de experimentación de todas las novedades musicales de los tonos humanos. ¿Cómo justificar, sino, la brevedad poética (y, en ocasiones, su poco cuidado) de esta unidad lírica cantada con tanta música? La continua repetición *ad nauseam* de los versos sólo se explica desde la angustia del tiempo. También por ello el arte de los sonidos realizó a la perfección lo que la palabra poética necesitaba decir, y tal es que en un altísimo porcentaje de tonos humanos el canto es el pretexto para justificar la palabra en sí. Y es que la fina conciencia barroca percibió una nueva sensibilidad receptora de todo acto creativo que empezaba a necesitar que una obra se justificara por sí misma y en función de unas leyes capaces de conseguir la ilusoria autonomía del arte y de su lúdica autorecreación. Ése fue el logro de la novela y del teatro del XVII, y, por supuesto, del lenguaje poético-musical del tono humano. Por este motivo el canto es el pretexto para justificar la palabra dicha y la música acordada. Lo comentá-

28. EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «La hidra bocal...», p. 19.

29. María ZAMBRANO. *El hombre y lo divino*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995, p. 80 y ss.

30. ANDRÉS. *El mundo en el oído...*, pp. 357-358.

bamos a propósito del romance lírico «Porque Aminta al campo sale» (138), pero hay otros ejemplos todavía más explícitos, como el tono «Para que se duerma Anarda» (137) que es una preciosa canción de cuna que se justifica ella misma en su propia realización, ya que la niña Anarda, en amores, requiere dormirse para calmarse, y es tan excepcional que hasta el dios Amor se conmueve por ella y se digna acunarla cantándole (como no podía ser de otro modo) el estribillo. Por lo tanto una canción alberga la canción de Amor. El romance lírico «Corazón, ¿por qué publicas...?» (143) es otro magnífico ejemplo, puesto que en él la voz lírica interroga a su corazón sobre los motivos por los que *publicar* su amor y romper el obligado silencio de la férrea ley de amor, convirtiendo el acto de la interrogación en sí y el decir del corazón en la justificación de la existencia del tono. Es muy interesante el juego que brinda respecto a los diferentes niveles de consciencia sobre el cantar y el callar, propios de la dialéctica órfica, como hemos visto, pero que en esta ocasión pone de manifiesto que, si no hay necesidad de *publicar*, no hay tono. Dentro de los mismos parámetros está compuesto el romance lírico «Paso a paso, empeños míos» (157), en el que la voz canta a favor de la osadía amorosa, pero en equilibrio con la obligada ley del silencio, y es en esa *armonía* en la que el tono se acredita en su belleza lírica. Pero, sin duda alguna, el lector oyente podrá comprobar que el villancico «No cantéis, dulce ruiñeñor» (148) es el más logrado de todos estos ejemplos: se inicia con un apóstrofe a un ruiñeñor, advirtiéndole, expresamente, que no cante las notas musicales, introduciendo de esta manera un juego metamusical extraordinario en las alusiones órficas que dejan hermanados al ruiñeñor y a la voz poética³¹.

No olvidemos que el siglo XVII estaba nutrido de la poética erasmista de la que tan poco se habla, si consideramos lo importante que fue para el pensamiento y el arte de la Edad de Oro. Una poética en la que quedó cifrada la máxima de que el arte de la palabra oportuna va parejo al arte del oportu-

tuno silencio³². A sabiendas de ello, en los tonos humanos el verbo se realiza mediante el canto, y al discurso verbal se le suma el musical con su propio significado limítrofe y su silencio *in extremis* que es con el que se mide la perfecta armonía una vez concluida. Lo decíamos, a su vez, páginas atrás cuando transcribíamos palabras de Ramón Andrés sobre la incomunicación del amor en el arte barroco, porque, en la cultura aurisecular, los límites son el eje de las relaciones que mantienen lo tangible con lo intangible y, en consecuencia, el silencio tenía que ser tratado como el verdadero fin de la palabra³³. Ello supuso uno de los fundamentos más importantes de la singular dialéctica barroca asentada en un significante *claro-oscuro* del que se nutrió toda apuesta estética y toda formación conceptual discursiva³⁴.

El carácter theatralis del tono humano

Al inicio del apartado sobre «La dialéctica órfica», y a propósito tanto de Calderón como de la pertenencia del tono humano a un devenir europeo común, dejábamos apuntada la importancia de la mitología en una fórmula teatral como la de la Comedia Nueva, porque Lope de Vega, al dictado del furor por la mitología que se había propagado por todos los países y a través de todas las artes, inició un nuevo modo de escribir y llevar a la escena textos dramáticos en los que la mitología grecorromana quedaba perfectamente entretejida a la trama o a la caracterización de la tipología de

31. Véase el subapartado «Terminología musical aplicada».

32. Véase Aurora EGIDO. *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, «De *La lengua* de Erasmo al estilo de Gracián», pp. 17-47; también remitimos a un segundo ensayo que, aunque se centre en *El Criticón*, refiere, igualmente, a Erasmo: «*El Criticón* y la retórica del silencio», pp. 48-65 del mismo libro.

33. Véase George STEINER. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1990 y Fernando R. DE LA FLOR. *Biblioclismo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997.

34. Véase el ensayo de Julián GÁLLEGO. *Visión y símbolos de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Aguilar, 1966.

los personajes, sin mermar lo más mínimo las exigencias y los gustos de un público compuesto por personas de toda condición y cultura. Ello, sin tener que considerar aisladamente el corpus conservado de sus comedias mitológicas propiamente. En toda su obra dramática, la mitología cobra la función de transformar el teatro en una sugerente escenificación para todos los sentidos y, especialmente, para el oído³⁵. Sin embargo, quien culminó y cumplió esta práctica teatral en España magistralmente fue Calderón de la Barca, el poeta dramático de quien dependió la creación y el asentamiento de la llamada fiesta teatral cortesana como resultado de la conjunción del conceptismo poético y el *alma* de la música³⁶. Él fue quien consagró, al modo con que lo hicieron los miembros de la Camerata Fiorentina, o Marlowe y Shakespeare en Inglaterra, el esplendor de un nuevo concepto dramático igual de grandioso que el de la Antigüedad, en el que la poesía, la música y la mitología consiguieron, como nunca antes, una introspección psicológica de la naturaleza humana con el amor siempre de vuelta y como pretexto para plantear una serie de cuestiones trascendentales concernientes, sobre todo, al individuo y a su problemática existencial. Esta tendencia fue la que determinó la consideración del Barroco como una cultura de lo pagano, pues el paso del tiempo fue desterrando el concepto medieval de Dios y todo empezó a diluirse “en una fuga infinita”³⁷. Además, una concepción del tiempo más dramática tenía que desembocar en un concepto del teatro complejo, artísticamente amalgamador y, forzosamente, operístico. Los lamentos poético-musicales, por ejemplo, como el que abre esta cuarta entrega del *LTH* y que hemos comentado anteriormente —«¡Oh, quién pudiera vengarse...!» (131)—, se definieron como subgénero lírico en la obra de Monteverdi y en función del estilo *theatralis*³⁸.

En el caso de España, además, es al amparo de las representaciones para la corte donde empieza a crearse un teatro musical³⁹, y es, precisamente, gracias a un teatro entendido como espectáculo —el mismo para el que se escribe la Comedia Nueva— por el que nacen géneros musicales breves como el baile dramático, la mojiganga dramática y la jácara entremesada⁴⁰. Por lo tanto, es dentro del nuevo concepto de teatro lírico, bajo la concepción de un teatro totalizador, tanto ideológica como estéticamente⁴¹, donde debemos entender el tono humano como un eficaz transmisor de los contenidos líricos, político-ideológicos o ético-morales para provocar en el espectador una experiencia estética más emotiva que racional⁴². Extraordinario ejemplo de todo lo que acabamos de comentar es el maravilloso tono que quedó editado en el tercer volumen del presente cancionero: «¡Vive tú, vivirá todo!» (116) cuyo hipotexto es la hermosísima loa de *Andrómeda y Perseo* de Calderón de la Barca, estrenada en el Coliseo del Buen Retiro, en honor a la Reina, el 18 de mayo de 1653, con escenotecnia de Baccio del Bianco⁴³. Lo cierto es que podemos observar una evolución del tono humano caracterizada por adentrarse en el tratamiento audaz de la disonancia para transmitir el sentido del texto, por un compromiso cada vez mayor con el cromatismo en momentos de dolor o lamentos dictados por la retórica poética que influía poderosamente en el lenguaje musical, haciendo que la música fuera, también, retórica. Así fue cómo la técnica del contrapunto imitativo alcanzó niveles de perfeccionamiento cada vez mayores y, paulati-

35. Agustín SÁNCHEZ AGUILAR ha estudiado la importancia de la mitología en el teatro de Lope de Vega en su tesis doctoral *Las comedias mitológicas de Lope de Vega*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

36. Véase FLÓREZ. *Música teatral...*, p. 491.

37. ANDRÉS. *Tiempo y caída...*, vol. I, p. 18.

38. ESPIDO-FREIRE. *Op. cit.*, p. 1139.

39. FLÓREZ. *Música teatral...*, p. 491. Es interesante también consultar de la misma autora el artículo «Salgan racionales ruiseñores». Músicos de las compañías teatrales de Madrid durante el siglo XVII». En: *Revista de Musicología*, XXXI, 1 (2008), pp. 41-78.

40. FLÓREZ. *Música teatral...*, p. 491.

41. Kazimierz SABIK. «Juan B. Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659-1687)». En: Jules WHICKER (ed.). *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995). University of Birmingham, 1998, tomo III, p. 210.

42. FLÓREZ. *Música teatral...*, pp. 134-135.

43. Véase *LTH*, III, pp. 42-43 (fuentes...), 82-85 (texto poético) y 239-244 (música).

namente, la melodía se fuera diferenciando, llegando a aislarse del conjunto polifónico en algunos episodios o pasajes de tonos para contrastar bellamente con el resto de las voces, preludiando lo que habría de ser la ópera.

Por lo tanto, conforme avanza el siglo XVII en España, se desarrolló un nuevo concepto de tono humano que se fue dramatizando en su ejecución y en su elaboración, aunque en él la palabra puesta en música y cantada tuviera muchísima más importancia en su significación poético-musical que no en su realización estética, a diferencia de lo que ocurrió en Italia⁴⁴. Cuanto más se consolidó el arte lírico del tono humano, poetas y músicos asumieron con mayor perfección los parámetros creativos del teatro musical, la zarzuela, la ópera o la fiesta cantada, y ello comportó que el teatro, en sí mismo, se transformara en un venero para la creación de romances líricos u otros tonos a modo de solos, dúos o piezas para tres y cuatro voces⁴⁵. En

44. Véase Lola JOSA y Mariano LAMBEA. «Los resortes dramáticos del tono humano barroco». En: *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 2 (2008), pp. 159-174 [publicación electrónica] <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum02.html>>.

45. Al respecto, volvemos a transcribir las palabras del padre Ignacio de Camargo que recogimos en un anterior trabajo, pero que siguen siendo muy elocuentes a nuestro propósito:

La música de los teatros de España está hoy en todos los primores tan adelantada y tan subida de punto, que no parece que puede llegar a más. Porque la dulce armonía de los instrumentos, la destreza y suavidad de las voces, la conceptuosa agudeza de las letras, la variedad y dulzura de los tonos, el aire y sazón de los estribillos, la gracia de los quiebros, la suspensión de los redobles y contrapuntos hacen tan suave y deliciosa armonía que tiene a los oyentes suspensos y como hechizados. A cualquier letrilla o tono que cantan en el teatro le dan tal gracia y tal sal, que Hidalgo, aquel gran músico célebre de la Capilla Real confesaba con admiración que nunca él pudiera componer cosa de tanto primor.

Ignacio de CAMARGO. *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*. Salamanca: Lucas Pérez, 1689. Tomamos la cita de María Asunción FLÓREZ ASENSIO. «Los vientos se paran oyendo su voz: De “partes de música” a “damas de lo cantado”. Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII». En: *Revista de Musicología*, XXIX, 2 (2006), p. 528.

definitiva, y como veníamos diciendo, en el teatro se aprovechó la esencia lírica y dramática de la palabra poética para la consolidación del género literario-espectacular y, por supuesto, del tono humano⁴⁶. A cambio, se difundió la poesía como ningún otro medio podía hacerlo, logrando, incluso, educar a los espectadores en las nuevas corrientes poéticas mediante formas populares⁴⁷. Por eso, la importancia de la poesía fue la que decantó a nuestra tradición musical hacia el canto entendido con una predominante intención transmisora.

Algunos ejemplos

Hemos escogido unos ejemplos fuertemente dramatizados que tienen en común el presentarnos a damas enamoradas, contraviniendo la tópica etopeya del argumento de amor. El romance lírico, «“Avecillas lisonjeras”» (142) está cantado por una voz poética para desahogarse con las aves, y hasta tal extremo es bello su canto, que la dama desdeñosa se conmueve y permite un excepcional final feliz para un tono vertebrado a través de un dramático diálogo capaz de transmutar la etopeya de la dama. El romance lírico «Embarcar quiere Fileño» (145) es otro buen ejemplo: las cuartetos son la narración de la huida por mar del enamorado para rescatarse a sí mismo tras quedar cautivo de amor, mientras que el estribillo es la salva que canta Anarda para recibirle de nuevo, pues con el canto le convence. En este romance lírico hallamos otra magnífica trasmutación del comportamiento tópico de la dama en el argumento de amor bien dramatizada por el canto, el juego narrativo y dialógico del tono. Por su parte, «Desmayitos son, desmayos,...» (154) tiene como protagonista a una dama enamorada, enferma de amor, que indaga celos y justifica, por ello, la existencia del tono cantado por un amoroso zagal, quien manifiesta, a su vez, sus propios celos por la ingrata dama ena-

46. Al respecto, remitimos a nuestro trabajo: Lola JOSA y Mariano LAMBEA. «‘Lisonjas ofrezca’ Agustín Moreto: intertextualidades poético-musicales en algunas de sus obras». En: *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV, 7-8 (2008), pp. 153-172.

47. *MPMNY*, pp. 35-42.

morada de otro. Pero, hasta la última copla no se averigua el juego de voces y de celos. Tono que sigue el trazo, por lo tanto, de las comedias de enredo. El romance lírico «Pescador que das al mar» (163) nos brinda otra dama pescadora enamorada que permite consecuencias felices porque advierte y reclama al pescador ya embarcado. Y por último, remitimos al villancico «Zagal alentado» (155) que es el de mayor dramatización, puesto que una voz lírica advierte, en apóstrofe, a un zagal valeroso, enamorado de una moza de cántaro, pero que se sirve del estribillo para lucir su implicación en la desventura del zagal (al modo con que lo hacían los criados de comedia con sus señores). Éste es el motivo por el que el estribillo está pautado por apartes. Pero lo más sorprendente (o quizá no) es que los tres versos que cierran el estribillo están fijados como “canción” en la tercera jornada de la comedia *El galán escarmentado* de Lope de Vega.

Al hilo de la dramatización del tono humano, nos queda por comentar la deuda que tenía contraída, asimismo, con la tradición que Juan del Encina estableció con absoluto acierto y rigor: la de reconvertir lo poético-musical popular en materia de creación poético-musical culta para bailes y danzas. El proceso de dignificación renacentista⁴⁸ de textos y melodías tradicionales, de tópicos, expresiones y modos populares prosiguió en los tonos humanos con idéntica finalidad con que lo hizo Encina: incitar al amor⁴⁹. En esta edición tenemos dos ejemplos preciosos: «No quiero más burlas, Juana» (133) y «¡Qué triste volvió la niña...!» (158). En el primero, el *baile* y sus *mudanzas* sirven de metáforas de los vaivenes del amor humano, y en el segundo, tan semejante al anterior, incluso en el protagonismo que tienen los ojos, de nuevo el *baile* y sus *mudanzas* son metáforas de la contingencia amorosa. Les diferencia, en cambio, unas peculiaridades metalíricas que convierten este último baile en una obra mejor conseguida y más original, pues está cantada por tres

voces poéticas distintas: la de una niña con pandero, la de un narrador (sexta estrofa) y la de Antón, loco de celos (séptima estrofa). Con estos cambios de voces poéticas las *mudanzas* del baile quedan más reforzadas.

Los poetas y los compositores

Todas las autorías poéticas y musicales de las composiciones de esta cuarta entrega del *LTH* serán conocidas por los lectores de los volúmenes anteriores, así como las pertenecientes al *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* (CPMHL) y al *MPMNY*. Por este motivo no veremos abundar más en los datos consabidos sobre todos ellos y que hemos comentado ya en su lugar oportuno. Sin embargo, tampoco podemos dejar de referirlos someramente. En esta ocasión, sólo hemos podido descubrir la autoría segura de dos poetas: Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache (ca. 1577-1658) y Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644). Del primero de ellos ya sabemos que vivió entre la corte de Felipe III y la de Felipe IV, que fue virrey del Perú (1614) y que, a partir de 1621, tras su regreso, escribió la mayor parte de su obra, coincidiendo con los años de esplendor artístico (1621-1640) del reinado de Felipe IV⁵⁰. Por su parte, Antonio Hurtado de Mendoza fue secretario, ayuda de cámara de Felipe IV, el poeta favorito del conde-duque de Olivares⁵¹, amigo de compositores como Mateo Rome-

50. Véase John H. ELLIOTT y José F. DE LA PEÑA. *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*. Madrid: Editorial Alfaguara, 1978, vol. I, p. LVIII.

51. La pericia cortesana de Antonio Hurtado de Mendoza queda recogida detalladamente en Gareth A. DAVIES. *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza, 1586-1644*. Oxford: The Dolphin, 1971. Asimismo, valga este comentario de J. H. ELLIOTT en su libro ya citado *El conde-duque de Olivares...*, pp. 187-188:

El poeta y dramaturgo Antonio Hurtado de Mendoza, protegido del hijo del duque de Lerma, el conde de Saldaña, parece haberse granjeado el favor de don Gaspar con antelación suficiente, según parece, como para participar de su gloria en 1621. A los dos meses de la subida

48. Margit FRENK. «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro». En: *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Editorial Castalia, 1978, pp. 47-80.

49. VALCÁRCEL. *Op. cit.*, p. 105.

ro y “buen conocedor del ambiente musical palatino”⁵², lo que facilitó que su poesía fuese musicada y cantada en los círculos cortesanos.

Los compositores en este volumen son cinco: Mateo Romero “Capitán” (1575 ó 1576-1647), maestro de capilla desde 1598 a 1634, es decir, durante todo el reinado de Felipe III y los años más importantes artísticamente del de Felipe IV; Manuel Correa (ca. 1600-1653), monje carmelita calzado, y portugués de nacimiento como, a su vez, Manuel Machado (ca. 1590-1646), Filipe da Cruz (ca. 1603-ca. 1668) y Antonio de Viera (finales s. XVI-1650). Precisamente, Correa y Machado son dos de los compositores más representados en el *LTH*. Si nos fijamos en las fechas de nacimiento y muerte de los cuatro músicos portugueses vemos cómo los años centrales de su trabajo coinciden con los más importantes del gobierno del conde-duque de Olivares⁵³. Por último, contamos, también, con el célebre Carlos Patiño (1600-1675) de quien el regio melómano y compositor João IV quiso tener todas cuantas composiciones de él le fueran posibles⁵⁴.

Implicaciones musicales de la crítica textual

Debemos a Alejandro Vera la atribución del tono «Corazón, ¿por qué publicas...?» (143) al compositor Manuel Machado, ya que fue nuestro

colega quien descubrió que la pieza «Leves plumas que volaron» del *Cancionero Musical de Onteniente* (CMO) presenta, en su única voz conservada (*Cantus primus*), la misma música que la del tiple primero de nuestro tono, con ligerísimas variantes, y con el nombre de “Machado” y la indicación “a 4”⁵⁵ [Figuras 4 y 5].

En relación a los textos poéticos, ambos tonos sólo guardan relación entre sí por el estribillo. La pieza del CMO probablemente sea posterior a la del *LTH*, ya que hace *contrafactum* a lo divino. He aquí ambos estribillos:

LTH:

Corazón, yo mismo lo quise,
que es creer [al] alma yo,
y pues a perderme vengo,
lo que me quise me tengo,
pero lo que quiero, no.

CMO:

Corazón, yo mismo lo quise, yo;
a Dios quiero y busco yo,
y, pues a ganarme vengo,
corazón, lo que quise ya lo tengo,
pero lo que quiero, no.

Donde el *LTH* dice: “es creer al alma”, el CMO trae: “a Dios quiero y busco yo”, como réplica a la deificación a que se somete a la dama en el amor. Y donde el *LTH* dice: “a perderme vengo” el CMO, como lógica réplica, dice: “a ganarme vengo”. Las otras variantes entre ambos estribillos carecen de importancia.

Los textos de ambos tonos son anónimos y no tenemos tampoco fuente poética de ellos. En ambos estribillos consta un verso perteneciente a un cantarcillo tradicional recogido por Frenk: “lo que me quise, me quise, me tengo,/ lo que me quise me tengo yo”⁵⁶. El hecho de que un cantar-

al trono del nuevo rey, recibió su primer puesto en la corte, como ayuda de la guardarropa. En agosto de 1621, fue nombrado ayuda de cámara del rey, oficio que le permitiría actuar como si fuera los ojos y oídos de Olivares en la cámara del rey, y en 1624 secretario real. Durante todos los años que Olivares detentó el poder, pudo verse a Mendoza en todos los actos de la corte. Sus dotes literarias y su servilismo hicieron de él la persona indispensable para un ministro que sabía valorar ambos talentos y la manera exacta de emplearlos.

52. Véase Luis ROBLEDO. *Juan Blas de Castro* (ca. 1561-1631). *Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989, p. 76b.

53. Véase *LTH*, I, pp. 14-17.

54. Cfr. con Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. «Dos cartas del maestro Carlos Patiño al Duque de Braganza (1634 y 1638)». En: *Revista de Musicología*, IX, 1 (1986), pp. 253-260.

55. Alejandro VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: El Libro de Tonos Humanos* (1656). Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, p. 223. Véase CMO, pp. 208-209 (facsimil), 391-392 (música) y 513-514 (texto). El manuscrito original se conserva en la Biblioteca Nacional bajo la signatura M. 21741.

56. Véase *Ncorpus*, II, p. 1090.

cillo esté incrustado en un estribillo más extenso es práctica habitual en el arte del tono humano, que dificulta enormemente la tarea de discernir cuáles son en realidad los versos tradicionales intercalados o adaptados en el resto del poema. En las fuentes que menciona Margit Frenk no aparece ningún contexto cantado para ese cantarcillo, y es por esta razón que el romance lírico del *LTH* adquiere mayor relevancia. Una vez más observamos la facilidad que se tenía en la época para intercambiar músicas y poesías.

Por otra parte, «Corazón, ¿por qué publicas...?» trae la indicación “guión Correa”, pero esta circunstancia no invalida en absoluto la autoría de Machado para ambas piezas. Vera opina, y concordamos en ello, que el hecho de que un guión para el acompañamiento se halle en los legajos de las obras de un compositor, en este caso, Manuel Correa, no presupone necesariamente que el autor de la pieza sea indefectiblemente él. El copista Pizarro pudo archivarlo allí por varias causas; la más probable quizá fuera porque los cartapacios serían propiedad del compositor. Dice Vera al respecto: “[...] las 52 anotaciones [en diversas composiciones del *LTH*] que remiten a guiones sueltos hacen pensar que en varias ocasiones Pizarro sacó una copia aparte del guión —quizás porque se requería una mayor participación de instrumentos— entregándola al grupo acompañante; posteriormente la guardaría en los legajos del convento, dejando constancia de su ubicación en el manuscrito para cuando volviera a cantarse la pieza”⁵⁷. Por otra parte, era frecuente en la época que, entre los papeles de música de un compositor determinado, pudieran hallarse obras de otro autor.

Lamentamos, una vez más, la pérdida de las tres voces del *CMO* que nos impide realizar las siempre útiles e interesantes confrontaciones entre ambas versiones, tal y como hicimos en el *LTH*, entre los tonos «Monte, galán de las flores» (113) de Bernardo Murillo y «Dulce prisión de albedríos» (29) de Manuel Correa, de las que no pocas conclusiones enriquecedoras pudimos extraer⁵⁸.

Ahora, para las piezas «Leves plumas que volaron» y «Corazón, ¿por qué publicas...?» sólo podemos apuntar que el presbítero Baltasar Ferriol trasladó «Leves plumas...» al *CMO* en 1645 y que fray Diego Pizarro hizo lo mismo con «Corazón...» al *LTH* diez años más tarde.

Una situación muy similar ocurre con nuestro tono «Paso a paso, empeños míos» (157), con la indicación “g[uión] en los de Correa”, cuyo tiple segundo tiene la misma música que la única voz conservada de «Paso a paso, engaños míos», también de Machado, en el *CMO*⁵⁹ [Figuras 6 y 7]. Nuevamente tenemos aquí idéntica circunstancia, pero con la salvedad de que en ambas fuentes concuerda la primera cuarteta, además del estribillo; la fuente onteniente también trae el texto a lo divino con las lógicas variantes textuales que ello comporta.

Procedimientos expresivos, incidencias y aspectos de la interpretación

Como ya viene siendo habitual en nuestras ediciones, en este apartado comentaremos algunos aspectos de diversa índole relativos a la composición de los tonos humanos, a la relación entre la música y el texto poético, a la interpretación, a la teoría musical, etc. Es conveniente acudir simultáneamente a la “Crítica de la edición musical”, ya que en las “Notas críticas” se tratan otros aspectos complementarios a los que se contemplan aquí.

Cromatismos, uso de alteraciones y mutatio toni

Determinadas palabras del texto son enfatizadas por los compositores mediante cromatismos, en su mayoría ascendentes —los descendentes son muy escasos en nuestro repertorio—. Otros cromatismos obedecen a intenciones expresivas específicamente musicales, que nosotros consideramos

57. VERA. *Op. cit.*, pp. 153-154.

58. Remitimos al lector a *LTH*, III, pp. 29-30.

59. Véase *CMO*, pp. 214-215 (facsimil), 395-399 (música; Climent completa la transcripción con la versión del *LTH*) y 516-517 (texto).

que están al margen del sentido del texto poético. En este subapartado comentaremos los que nos han parecido más interesantes, tanto los que constan en los manuscritos como los introducidos por nosotros, de la misma manera que haremos referencia a aquellas piezas que ofrecen un mayor uso de alteraciones o las que presentan alguna *mutatio toni*.

Esta cuarta entrega del *LTH* se abre con un interesantísimo dúo del maestro Capitán titulado «¡Oh, quién pudiera vengarse...!» (131). No vamos a descubrir aquí las sutilezas y hallazgos musicales a los que ya nos tiene acostumbrados Mateo Romero en la composición de tonos humanos, pero sí mencionaremos algunos de ellos. Por ejemplo, el espléndido cromatismo ascendente del tiple (c. 47) o el intervalo melódico ascendente de tercera disminuida (cc. 16/17)⁶⁰, también para el tiple, y señalaremos, asimismo, el uso que hace de las alteraciones: hasta cinco de ellas (FA, DO y SOL sostenidos y SI y MI bemoles) emplea Capitán para darle a su composición las características expresivas del *lamento*, tal y como requieren los versos recogidos por Juan Bautista Diamante (1625-1687).

Sobre este tono del tipo *lamento* ha aportado datos muy interesantes Mila Espido-Freire, quien dice al respecto: “El *lamento* es, en escasas ocasiones, una pieza preexistente a la obra dramática. ‘¡Oh, quién pudiera vengarse!’ del M^o Capitán, de la primera mitad del XVII se incorpora en una obra estrenada hacia 1665, *Más encanto es la hermosura*”⁶¹. Parece probable, pues, que Diamante tomara el estribillo anónimo que Mateo Romero había puesto en música y lo insertara en su comedia, transformándolo, según señala Espido-Freire, “en una queja por los desdenes y el sufrimiento del amor”⁶². Por otra parte, si damos por sentado que la versión musical de Capitán sería la que se interpretaría en la comedia de Diamante, hemos de pensar cuán conocida, difundida y apreciada sería

en la época. Para Rita Goldberg “no deja de ser interesante esta perpetuación de poesías compuestas a veces muchos años antes”; perpetuación “musical”, añadiríamos nosotros⁶³.

Ya intuyó Jack Sage en su día la importancia de todas estas circunstancias sobre tan famosa pieza de tipo *lamento*, opinando que era “un caso curioso digno de estudio más detenido”⁶⁴. Por otra parte, también son merecedores de mención los otros tonos incorporados por Diamante en su obra: uno de ellos, el que empieza “Tan bien estoy con el mal”, tiene una versión musicada que se conserva en el Archivo Musical de El Escorial, tal y como nos informa Espido-Freire⁶⁵ y anteriormente Stein⁶⁶. Nuestro colega de El Escorial, José Sierra, a quien agradecemos muy sinceramente su amabilidad, nos ha facilitado su transcripción de esta pieza anónima a cuatro voces y con acompañamiento, posterior en varias décadas al estreno de la comedia de Diamante, ya que por varios indicios llegamos a esa conclusión. Ello demostraría la pervivencia en el siglo XVIII de piezas interpretadas en la escena pertenecientes al siglo XVII, con las lógicas variantes melódicas que, ojalá, algún día, podamos cotejar con la aparición de más testimonios. Hay otros tonos en la comedia de Diamante, próximos en la acción a los que comentamos, que conviene citar; son los siguientes: «Quien quisiere del rigor» y «Por amante el aviso», de los que, por el momento, no conocemos fuente musical alguna [Figura 8]⁶⁷.

63. Véase Rita GOLDBERG. «Un modo de subsistencia del romancero nuevo. Romances de Góngora y de Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro». En: *Bulletin Hispanique*, LXXII, 1-2 (1970), p. 59.

64. Véase Juan VÉLEZ DE GUEVARA. *Los celos hacen estrellas*. Editada por J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD con una edición y estudio de la música por Jack SAGE. London: Tamesis Books Limited, 1970, p. 204, donde ofrece además una transcripción parcial del dúo (véase también la p. 179, n. 25).

65. ESPIDO-FREIRE. *Op. cit.*, p. 1143.

66. Louise K. STEIN. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 401.

67. Juan Bautista DIAMANTE. *Más encanto es la hermosura*. [S. l., s. f.], pp. 238-239. Biblioteca Nacional, signatura T-15016-13. Sobre la música en esta comedia se ha podido afirmar que tan solo un 5,5% de sus 2839 versos llegó a musi-

60. “*Tertia deficiens* es, probablemente, el intervalo de tercera disminuida”. Véase Rubén LÓPEZ CANO. *Música y retórica en el barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 172.

61. Véase ESPIDO-FREIRE. *Op. cit.*, p. 1142.

62. *Ibidem*, p. 1143.

Muchos cromatismos ascendentes en la voz inferior suelen partir de un acorde tríada en estado fundamental para dar paso a un acorde de séptima en primera inversión. Tal es el caso de las piezas «No quiero más burlas, Juana» (133, c. 9); «Yo no sé qué tiene, niña» (135, c. 65, por semitonía subintelecta); «¿Para qué quiere Lucinda...?» (140, cc. 11/12, también por semitonía subintelecta); «Si los ojos de Jacinta» (141, c. 41); y «Avecillas lisonjeras» (142, c. 57). Todas son de compositor anónimo (quizá la 135 pueda atribuirse a Manuel Correa) y están escritas en diferentes tonos.

La composición a tres voces de Phelippe de la Cruz «No cantéis, dulce ruiñeñor» (148) –verdadera apología de terminología musical puesta en música, que será preciso comentar pormenorizadamente– merece especial mención por sus variados cromatismos (tenor, cc. 32/33 y 75/76; tiple, c. 71; y alto, c. 82). La obra de Manuel Machado «Salió a la fuente Jacinta» (165), que cierra esta cuarta entrega, nos ofrece el cromatismo ascendente en el tiple segundo (cc. 9/10), dando lugar a un acorde de séptima en segunda inversión.

Entre los cromatismos ascendentes escritos por nosotros al margen de las características de los anteriores destacan los siguientes: «Dulce veneno de amor» (160) en el que el sentido del verso “si muere por su rigor” nos avala (tiple 2º, c. 20); «Fugitivo y risueño arroyuelo» (161) para el verso “pararás suspenso de amor” (alto, cc. 20/21 y tiple, cc. 28/29); y «Huyendo baja un arroyo» (162) en el verso “para mi dolor” (alto, cc. 19 y 26/27). Estos tres tonos son de Manuel Correa. En la pieza «Rigurosa ingratitud» (164) de Antonio de Viera no nos resistimos a introducir un cromatismo para el tiple (cc. 47/48), ya que el verso “que la muerte adora” nos invita a ello.

Volviendo al tono 165 de Machado introducimos un cromatismo en el alto (c. 14) y sugerimos

otro en el bajo (c. 93), siendo conscientes de que preferimos no pronunciarnos en la misma voz para el compás 77.

Los cromatismos descendentes son poco usuales en nuestro repertorio. El único ejemplo que hemos detectado ha sido para el tono 148 de Phelippe de la Cruz (tenor, cc. 81/82). Quizá pueda interpretarse también como cromatismo descendente el que escribimos nosotros para la composición anónima «¡Qué alegres que vi a las flores!» (134), aunque más visos tiene de *mutatio toni* (tiple 2º, c. 36).

Sugerimos otra *mutatio toni* con escaso convencimiento para el tono 133 ya mencionado (tiple 1º, c. 63). Sin embargo, nos pronunciamos con mayor énfasis al escribir las siguientes: una para el tono de Carlos Patiño «Embarcar quiere Fileno» (145, tiple 2º, c. 82), otra para el 164 (cc. 11/12), dos para el 142 (cc. 23/24 y 29/30) y otras dos para la espléndida composición «Desmayitos son, desmayos,...» (154, cc. 48 y 77/78), obra anónima en su música y letra. Por último, mencionaremos la que escribe expresamente el anónimo compositor del tono «¡Buena la hemos hecho, Menga!» (147, cc. 12/13).

Algunas obras de la presente edición hacen un uso considerable de alteraciones, síntoma evidente de las intenciones expresivas del compositor. Por su planteamiento el tono 148 es uno de los más representativos en este sentido. Precisa hasta seis alteraciones para su justo desarrollo; a saber: FA, DO, SOL y RE sostenidos y SI y MI bemoles. El tono 164, del que ya hemos hablado al introducirle un cromatismo y una *mutatio toni*, ofrece la curiosa particularidad de utilizar cinco alteraciones (FA, DO, SOL y RE sostenidos y SI bemol) en sus once primeros compases, que son los que necesita Antonio de Viera para describir esa “rigurosa ingratitud,/ donde el descanso consiste” de sus dos primeros versos [Figura 10]. ¿Sería torpeza nuestra comparar la especial configuración de esta pieza, así como la de la 131 del maestro Capitán con su aire de *lamento* y su brillante interválica, y también la de la 148 de Phelippe de la Cruz con su concepto de aplicación práctica de la teoría musical, con las “duras leyes” y los “golpes mortales” que cita el infalible Cerone en uno de sus párrafos más memorables?

carse. Si tenemos en cuenta que, de ese porcentaje, la música conservada es, además, poquísima, nos haremos una idea del silencio histórico que envuelve al tema musical en nuestro teatro áureo. Véase Pedro CALDERÓN DE LA BARCA y Tomás de TORREJÓN Y VELASCO. *La púrpura de la rosa*. Ángeles CARDONA, Don CRUICKSHANK y Martin CUNNINGHAM (eds.). Kassel: Edition Reichenberger, 1990, pp. 127 y 524.

Incluye el teórico bergamasco dos “*ejemplos de una letra que pide música áspera y dura* [en la acotación]” que califica de “buenos por ser cantables y con regla” [Figura 11]. A continuación recoge “*otros [dos] ejemplos de Marenzio más licenciosos* [en la acotación]” de los que dice que “*tienen del incantable y en algunas partes del licencioso*” [Figura 12]. Por último, nos muestra tres ejemplos más con “*pasos muy licenciosos contra las buenas reglas* [en la acotación]” de los que opina que “*hay en ellos pasos sin regla ordenados*, y por eso son sin dulzura y sin perfecta armonía: sólo acerca de unos sensuales parecen buenos, por opinión y afición que tienen al 9 Lib[ro] de los Mad[rigales] de Lucas Marenzio” [Figura 13]. En relación a esos tres últimos ejemplos se descontrola Cerone y dice: “Ah, hideputa, y como dice la verdad, que *compuestos están con duras leyes y con golpes mortales*; tan mortales y tan duros que el oído artizado no los puede sufrir, antes los aborrece: que si fueran ordenados con buenas reglas, sin duda fueran sufribles y dieran satisfacción a todos los profesores de música. Pues conviene estén advertidos los compositores de no ser tan fáciles de hacer pasos contra los preceptos musicales, si no usen diligencia de no salir dellos, sojuzgando siempre sus composiciones a las reglas y no las reglas a sus composiciones”⁶⁸. Quien esté interesado en ello puede transcribir a notación moderna los ejemplos que trae Cerone, que están convenientemente separados por divisorias, y valorar por sí mismo las opiniones del tratadista.

Madrigalismos

Ya sabe el lector que en este apartado solemos incluir datos y referencias sobre piezas que contienen ejemplos de madrigalismos, pintura textual (*word painting*) o música visual (*eye music*). Algunos son más interesantes que otros, pero todos aca-

ban por demostrar el interés y el propósito de los compositores en describir musicalmente los sentimientos, afectos y otras características contenidas en los textos poéticos. Señalaremos los siguientes:

El tono 142, anónimo en música y letra, nos ofrece unas líneas melódicas descendentes –*catabasis*– para los versos “que esas penas y llantos/ me dan alivio” del estribillo (cc. 38/47)⁶⁹.

Bernardo Murillo utiliza dos tipos de melismas para pintar la tristeza y la alegría del pajarillo en el hermoso dúo «Pajarillo, que al alba te quejas» (149) con texto del Príncipe de Esquilache [Figura 15]. Así, un melisma breve con notas puntilladas para las “quejas” (cc. 4/7) y otro, más extenso y rítmicamente uniforme, para la alegría del verso “vivirás alegre” (cc. 28/38).

Sin embargo, el anónimo compositor del tono «No sé qué tiene Marica» (153) utiliza similares melismas para describir el vuelo de Cupido y su intención de tirar flechas, en los versos anónimos del estribillo “no vuelles, que no tires,/ que, sin tu deidad” (cc. 28/39). ¿Quizá ese compositor sería también Murillo?

Notas de corta duración, convenientemente acentuadas y articuladas, cantándose dos de ellas para cada sílaba, pueden verse en el estribillo de la pieza anónima «Jilguerillo que cantas» (150), que comienza con estos versos también anónimos que ya, en sí, contienen idea de celeridad: “Jilguerillo que cantas/ con dulce primor/ amores al alba,/ con pico veloz”.

De la misma manera que los melismas o las notas en valores breves agilizan el discurso musical de determinados pasajes, las notas de larga duración, o la forma de conducir las voces, pueden sugerir lo contrario en pasajes de suspendida quietud. Así lo vemos en la pieza anterior, en el verso “suspende la voz” (cc. 14/17, con la indicación “aspacio” y cc. 45/53, con las indicaciones “aspacio” y “muy aspacio”). También citamos el dúo 149, en el que la música de la copla es afligida, pero muy bella: “Aquella avecilla triste/ que a voces llama al aurora,/ sienta callando sus penas,/ y no despierte a las otras”, dice su primera copla (c. 56 y ss.).

68. Pedro CERONE. *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica*. Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Edición facsímil de F. Alberto GALLO. Bologna: Forni editore, 1969, vol. II, pp. 669-670 (los subrayados son del autor).

69. LÓPEZ CANO. *Op. cit.*, p. 152.

La máxima quietud en las voces se emplea siempre cuando el texto poético refiere ideas sobre la muerte. Véase la música de los dos primeros versos del estribillo, “tal es mi cuidado/ que la muerte adora”, del tono 164 que ya conocemos (cc. 29/60). Incluso puede darse el caso de un estribillo íntegro con estas características. Un ejemplo precioso lo debemos a la inspiración de Manuel Machado, en el tono 157, cuyo estribillo: “Morir, cuidados,/ vivir rigor,/ que ya sola la muerte/ alcanzará el perdón” nos muestra un texto sobrio que encierra conceptos elevados y trascendentales (c. 19 y ss.). Son versos que precisan casi cincuenta compases de música que, sin duda, exigirán de cantantes e instrumentistas una interpretación emotiva, meticulosa y plena de matices.

Acordes e intervalos poco usuales o característicos

Hagamos antes la advertencia de rigor, aunque por su repetición ya cansa: cuando nos referimos a los “acordes”, lo hacemos pensando en la simultaneidad sonora de las voces y no en la funcionalidad que les otorga la armonía tradicional, aunque, incluso, lleguemos a definirlos con su nomenclatura técnica habitual. Señalamos, pues, uno de séptima disminuida en estado fundamental, por no ser muy frecuentado su uso en nuestro repertorio, que se da en la pieza 134 (c. 53). En este mismo tono también observamos un acorde de quinta aumentada en primera inversión, que nos genera serias dudas en cuanto a su presencia (c. 78).

En la composición 135, la modulación de SOL mayor a su relativo principal, MI menor, que se da en el fragmento comprendido entre los compases 66/74⁷⁰, nos resulta especialmente atractiva al realizarse súbitamente, con un intervalo melódico de cuarta disminuida para el tenor y a través de un acorde de séptima de dominante en primera inversión (c. 71).

Por último, simplemente mencionar algunos saltos considerables que se dan en el bajo del dúo

131 del maestro Capitán: una novena mayor (c. 43) y una décima también mayor (c. 84); ambas ascendentes. Y en el tono 154 destacamos un intervalo de séptima menor ascendente en el tenor, que denominamos *saltus duriusculus* (cc. 74/75)⁷¹.

Pausas y compases de silencio

No decimos nada nuevo al manifestar, una vez más, nuestra especial afición a estos compases de silencio, auténticas pausas retóricas que suspenden el discurso musical y que son siempre muy expresivas. Algunas obedecen al sentido del texto; otras, creemos, a cuestiones específicamente musicales. Veamos algunas de ellas:

En la pieza 135, la pausa de un compás divide a la cuarteta en dos fragmentos prácticamente iguales (c. 9).

El carácter desenfadado del tono 147 exige a su anónimo compositor hasta más de dos compases de silencio para fraccionar el último verso de cada cuarteta (cc. 14/16). No ocultaremos al lector que los intérpretes habrán de mostrar su habilidad en acomodar las primeras sílabas de cada último verso antes de las pausas, o no quedará otra solución que fragmentar las palabras, circunstancia que Cerone, en estos casos, desautoriza⁷².

Más interesantes, sin duda, nos resultan sendos compases de silencio del dúo 149 que su autor, Bernardo Murillo, introduce tras la palabra “calla”, repitiéndola, del verso “¡calla más y siente menos!” (cc. 21 y 27). Se trata de la figura retórico-musical denominada *aposiopesis*, muy indicada, además, para enfatizar la repetición de esa palabra “calla”⁷³. También utiliza Phelippe de la Cruz esta figura en

70. No importa a nuestros efectos que, en este último compás, hagamos mayor la tercera por semitonía subintelecta

71. El *saltus duriusculus* “puede ser: a) un salto melódico igual o mayor a una sexta; b) un salto que forma un intervalo melódico disonante [...]. En algunas ocasiones el salto de séptima disminuida era vinculado a efectos determinados: cuando era ascendente se consideraba como doloroso; cuando era descendente se identificaba con la lamentación o la infelicidad”. LÓPEZ CANO. *Op. cit.*, p. 166.

72. CERONE. *Op. cit.*, vol. I, pp. 304-305. Cfr. con *LTH*, I, p. 83 y *CPMHL*, II, p. 35.

73. La *aposiopesis* es una “pausa general. Silencio total impuesto a todas las voces”. LÓPEZ CANO. *Op. cit.*, p. 196.

su famoso tono 148, para subrayar el sentido del texto con un compás de silencio en todas las voces (c. 37).

El *homoiooteleuton* es una pausa general de menor duración que la *aposiopesis*⁷⁴. Podemos observar un excelente ejemplo de esta práctica en varios lugares del tono 157 de Machado (cc. 7, 15, 17, 19, 21, 39, 47 y 59).

Carlos Patiño, en la pieza 145, nos muestra el alcance de su inspiración al cerrar el estribillo con los versos “el premio del amor/ que tú esperabas” (c. 68 y ss.), repetidos durante dieciocho compases y precedidos de breves silencios a guisa de suspiros, los cuales, dicho sea de paso, se hallan presentes en los versos tercero y cuarto de ese estribillo, que dicen así: “pues con aire navegas/ de mis suspiros”, y que, para sorpresa nuestra, no generan la fragmentación de la palabra y las típicas pausas de suspiro o medio suspiro, como tantas veces vemos en nuestro repertorio⁷⁵. La figura retórica que se refiere a los breves silencios antes aludidos se denomina *Tmesis*⁷⁶.

Advertencias específicas

En diversos tonos se hallan algunas advertencias de cambio de movimiento o de intensidad escritas por el propio Pizarro. Algunos ejemplos interesantes de indicaciones agógicas y dinámicas son los siguientes:

«Sentid, corazón, que es justo» (136), “eco” (c. 17)⁷⁷.

74. Se dice que “el *homoiooteleuton* y *homoioptoton* son pausas generales que duran la mitad de tiempo que la *aposiopesis*”. *Ibidem*, p. 196.

75. Véase CERONE. *Op. cit.*, vol. I, pp. 304-305. Cfr. con LTH, I, pp. 82-83; CPMHL, I, p. 39; CPMHL, II, p. 35; y MPMNY, p. 60.

76. *Tmesis* “es cuando un fragmento melódico es interrumpido por medio de silencios breves esparcidos a lo largo de éste, a manera de suspiros”. LÓPEZ CANO. *Op. cit.*, p. 198.

77. “Eco. En la música es la repetición de las últimas sílabas o palabras que se cantan a media voz por distinto coro de músicos, y en los órganos se hace por registro distinto, hecho a propósito para este fin” (*Aut.*). Sobre la indicación

«Porque Aminta al campo sale» (138), “aspacio” (c. 1)⁷⁸.

«¡Fuego, que me abraso!» (139), “aspacio” (c. 127).

«Avecillas lisonjeras» (142), “aspacio” (c. 1).

«Jilguerillo que cantas» (150), “aspacio” (cc. 14 y 45/46), “aprisa” (c. 18), “muy aspacio” (cc. 47-48), “sonoro y grave” (c. 54).

«Desmayitos son, desmayos,...» (154), “aspacio” (c. 75).

«Paso a paso, empeños míos» (157), “en eco” (c. 17).

«Fugitivo y risueño arroyuelo» (161), “muy aspacio” (c. 42).

«Rigurosa ingratitud» (164), “muy aspacio” (c. 1).

Al margen de estas advertencias hay otras que se refieren a la disposición formal de la pieza o al orden de interpretación de las diferentes secciones. Por ejemplo, la obra «Para que se duerma Anarda» (137) es un romance lírico cuyo estribillo tiene una copla; en consecuencia también podríamos considerar esta pieza como un romance-villancico. En el manuscrito consta la indicación “copla después del estribillo”. Más interesantes para la interpretación nos parecen las advertencias que vienen

“eco” dice Nassarre: “A veces se hallan algunas advertencias hechas por los compositores en el mismo canto con semejantes palabras: *Cántese a media voz u Eco*. Cuando se advierte que se cante a media voz, la ha de apocar el músico durante aquellas palabras que prudencialmente conociere, según el sentido de las sílabas que lo pide y, acabadas de cantar, ha de proseguir con el lleno de la voz. Cuando se advierte *Eco*, ha de apocar la voz más que la mitad, pero debe conformarse con todos los demás que cantaren juntos, porque si la obra es a cuatro o a más voces y en aquel período cantan todas, también estará en todas hecha la advertencia del *Eco*, y oyéndose unos a otros, deben igualarse la[s] voces, no sonando más una que otra. Cuando hubieren juntas dos o tres advertencias de *Eco*, la primera ha de ser a media voz, la segunda a menos, y la tercera menos que la segunda; y se procede con el mismo orden si fueren más. Pablo NASSARRE. *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Edición facsímil con estudio preliminar de Lothar SIEMENS. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980, p. 282 (los subrayados son del autor).

78. *aspacio*: “Espacio. Se toma también por tardanza, flemma, suspensión, lentitud y lo que es contrario a ir deprisa y con paso u movimiento natural” (*Aut.*).

en el tono 139: “a la vuelta, las coplas; puéde[n]se decir antes del estribillo” y “romance del estribillo, de la vuelta; puede decirse antes”, o sea, que podemos interpretar esta pieza como un romance lírico (coplas y estribillo) o como un villancico (estribillo y coplas). Por nuestra parte hemos preferido respetar el orden del manuscrito, con lo cual consideramos la pieza como un villancico⁷⁹. Por su interés también recogemos la indicación que consta en el tono 154: “esto se dice en acabando cada copla”.

Terminología musical aplicada

Recordará el lector que en la tercera entrega del *LTH* tuvimos la oportunidad de observar algunos tonos que contenían términos de perceptiva musical puestos en música. Así, las piezas «Fuentecilla, que apenas» (99) y «Cuando el aurora amanece» (100), ambas de excelente hechura, son villancicos anónimos en texto y música que muestran referencias musicales concretas en algún verso⁸⁰. Lo mismo sucede en el segundo volumen del (*CPMHL*), en el que la pieza «Entre cercos de carmín» (tiene dos versiones –36 y 41–, y las dos con

el mismo texto poético aunque con diferente música), «¡Arpa de cristales,...!» (57) y «Qué tristes que están las flores» (58) presentan versos en esas condiciones. Todas ellas, anónimas en texto y música, son romances líricos y, en honor a la verdad, composiciones de mérito⁸¹.

Sin embargo, nuestro tono 148 va más allá, porque resulta una auténtica propuesta metamusical, como vamos a tener ocasión de comprobar. Su autor es el compositor Phelippe de la Cruz (ca. 1603-ca. 1663), “único maestro de lo diatónico y lo cromático”, según dato recogido por Alejandro Vera⁸², quien opina, al igual que nosotros, que posiblemente el propio De la Cruz sería también el autor del texto de la pieza⁸³. Conservamos poquísimas obras de este músico; en el ámbito profano sólo dos, y las dos en el *LTH*: la que nos ocupa y «Es, en el mar de la corte» (8), ambas con texto anónimo⁸⁴. Sabemos, por el poeta portugués Francisco Manuel de Melo (1608-1666), que De la Cruz puso música al tono «Si apagar quieres, Lucía», del que sólo se conserva el texto del propio Melo⁸⁵. Tanto «Es, en el mar...» como «Si apagar quieres...» son poemas que no presentan referencia musical alguna.

En la edición crítica del texto poético del tono 148 hemos recogido la información necesaria para

79. Sobre el orden de la interpretación del estribillo en el *LTH* recogemos las opiniones de Alejandro Vera: “En los romances con estribillo –la forma predominante en el cancionero– las estrofas adicionales del romance ocupan demasiado espacio para copiarlas entre los pentagramas, por lo que Pizarro las copia en el espacio no pautado que se halla en la mitad del folio [...]. El orden resultante –primera estrofa del romance con música, estribillo con música y estrofas adicionales– se debe exclusivamente a un aprovechamiento lógico del espacio y no implica en modo alguno que el tono deba interpretarse de esa forma” (VERA. *Op. cit.*, pp. 121-123); “[...] hay varios aspectos que hacen pensar que el estribillo normalmente no se intercalaba, sino que se cantaba al final del tono” (*Ibidem*, p. 126); “Otro hecho que, a mi juicio, dificultaría la intercalación del estribillo es su gran extensión musical, muy superior a la estrofa del romance” (*Ibidem*, p. 127). Consideramos perfectamente coherentes las observaciones de nuestro colega, pero creemos también que cada pieza necesita su particular tratamiento en cuanto a su interpretación y reconocemos de la misma manera que el sentido del poema o las propias fuentes literarias, cuando existan, pueden arrojar luz sobre este tema.

80. Véase *LTH*, III, pp. 32-33.

81. Véase *CPMHL*, II, p. 37.

82. VERA. *Op. cit.*, p. 104. En las pp. 103-107 Vera ofrece más información sobre De la Cruz.

83. *Ibidem*, p. 138.

84. Véase *LTH*, I, p. 41 (texto) y pp. 137-140 (música).

85. Francisco Manuel de MELO. *Obras métricas*. León de Francia: Horacio Boessat y George Remeus, 1665, pp. 69-70, “Dama en noche de luminarias. Puesto en música por el Maestro Felipe de la Cruz. Tono XXIV: «Si apagar quieres, Lucía». Estribillo: «No pretendas, Lucía»”. Dimos cumplida cuenta de los poemas del escritor y político lusitano que constan en sus *Obras métricas* en nuestros trabajos «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo». En: *Bulletin Hispanique*, 2 (2001), pp. 427-448; y «Una variante, un reino. Francisco Manuel de Melo y el romancero lírico». En: *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002). María Luisa LOBATO y Francisco Domínguez MATITO (eds.). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. II, pp. 1093-1108. Con el tiempo esperamos realizar la edición crítica de aquellos poemas melodinos que en su día gozaron del privilegio de ser musicados.

explicar la terminología de la preceptiva musical de la época. Abundaremos aquí en aquellos términos que precisan su correspondiente ejemplificación con la música, aunque no comentaremos los que resulten evidentes para el musicólogo (el filólogo los puede consultar en la edición crítica del texto).

“Entrar en pasos trocados” (v. 9) es realizar una imitación por movimiento contrario, con la interválica invertida; así lo hace el tenor (c. 53 y ss.) en relación al tiple (c. 52 y ss.) y al alto (c. 54 y ss.)⁸⁶; “halláis dos mayores quintas” (v. 20): en efecto, pueden detectarse entre tenor y alto, LA-MI/DO-SOL (cc. 100-101) y entre alto y tiple, LA-MI/SOL-RE (cc. 101-102); “las segundas no consiente” (v. 23) son, sin duda, los choques de segunda que se dan en varios compases (115/117/118); “diapason y diapente” (v. 24) son, como es sabido, intervalos melódicos de octava y quinta que, en nuestro caso, se dan en el tenor (cc. 121/122 y 123/124/125, respectivamente).

Vamos ahora con el punto capital de este tono, que no es otro que el tema de la solmisación aplicado al sentido de estos versos anónimos, seguramente escritos, como decíamos, por el propio compositor [Figura 16].

En primer lugar, para “ut, re, mi, fa, sol” (v. 2), el tiple canta con el hexacordo por becuadro y por la séptima deducción (cc. 11/13)⁸⁷; el alto con el hexacordo por natura y por la quinta deducción (cc. 9/11)⁸⁸; y el tenor con el hexacordo por becu-

adro y por la cuarta deducción (cc. 10/12)⁸⁹. Para “re, mi, fa, sol, la” (v. 4), el tiple (cc. 28/30) y el alto (cc. 26/28) cantan en las mismas condiciones que en el verso 2; y el tenor, en cambio, canta con el hexacordo por natura y por la segunda deducción (cc. 27/29)⁹⁰.

Y, en segundo lugar, que es lo que más nos interesa, trataremos de los hexacordos imaginarios, es decir, de los que se forman desde notas que no sirven de deducción (recordemos que sólo desde las notas SOL, UT y FA pueden deducirse hexacordos con las propiedades de becuadro, natural y bemol, respectivamente). La teoría de la época utiliza el término “conjunta” para referirse a las alteraciones que son necesarias para construir estos hexacordos imaginarios (*musica ficta*)⁹¹.

Cuando las tres voces de nuestra pieza cantan “re, mi, fa, sol, la” mediante hexacordos imaginarios, lo hacen impropriamente; veámoslo: el tiple (cc. 17/19) trae en las notas del manuscrito la-si-do#-re-mi, para las cuales el texto debería decir “ut, re, mi, fa, sol” para situar el semitono “mi-fa” en el lugar que le corresponde, es decir, en “do#-re”. Sin embargo, De la Cruz hace cantar el texto “re, mi, fa, sol, la”, de manera impropia o contraria a la teoría y a lo que cabría esperar. Lo mismo sucede en el alto (cc. 17/19), cuyas notas en el manuscrito son “re-mi-fa#-sol#-la”, teniendo que decir el texto “re-ut-re-mi-fa” y no otra vez “re-mi-fa-sol-la”. Y, por último, también en el tenor (cc. 19/22), donde sucede lo mismo que en el tiple, y que no es necesario repetir.

La causa por la cual De la Cruz incumple la teoría de la solmisación es para representar el sentido del texto poético. Además de todo el poema en sí, que el lector atento sabrá desvelar en su

86. Nos informa Luis Robledo que el “paso trocado” es un concepto que aparece en Correa de Arauxo. Cfr. con “Lexique Musical de la Renaissance (LMR)” (Dictionnaire Musical Multilingue. Lexique Musical de la Renaissance. Traités musicaux en espagnol); véase la “Bibliografía. Recursos en Internet”. Agradecemos a nuestro colega esta información, así como otras que amablemente nos ha brindado para la comprensión de este tono.

87. Véase CERONE. *Op. cit.*, vol. I, p. 487. Interesa el ejemplo con la clave de Do en 1ª línea (es decir, el que consta debajo de la indicación “Mut[anças] en la clave de *C sol fa ut* por be cuadrado en la primera línea”); cfr. también con la “Tabla universal de la mano” (p. 274).

88. *Ibidem*, p. 488. Interesa el ejemplo con la clave de Do en 2ª línea (es decir, el que consta debajo del epígrafe “De las Mutanças en la parte del Alto, cantando por la clave de *C sol fa ut* por h”); cfr. con la “Tabla universal...”.

89. *Ibidem*, pp. 488-489. Interesa el ejemplo con la clave de Do en 4ª línea (es decir, el que consta debajo del epígrafe “De las Mutanças en la parte del Tenor, cantando por la clave de *C sol fa ut* por be cuadrado”); cfr. con la “Tabla universal...”.

90. *Ibidem*, pp. 488-489; cfr. con la “Tabla universal...”.

91 Véase Diego de PUERTO. *Portus musice*. Introducción, comentario y traducción por Juan José REY MARCOS. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978, pp. 28-29. El lector hallará una útil y clara explicación sobre el sistema hexacordal entre las pp. 21-32.

intención metamusical, los versos “que la pena desmentirá” (3) y “si con dolor cantáis” (6) son los que vienen a justificar el incumplimiento de la preceptiva en los hexacordos imaginarios que hemos referido.

Robert Stevenson señala que “*No cantéis, dulce ruyseñor*, for three voices, one of the most emotional songs in the entire 1655 collection [LTH], aptly proves that in 17th-century Spain *mi-fa* could, on the composer’s demand, be sung as a whole step and *sol-la* as a semitone”⁹². Es cierto que así consta en el manuscrito, pero creemos que de manera expresa y expresivamente incorrecta por las razones que hemos aducido antes.

Últimos apuntes musicales

En este subapartado comentaremos aquellas piezas que nos parecen muy expresivas o interesantes, sin menoscabo en absoluto de las referidas anteriormente, y de cuyo desarrollo y configuración compositiva nos agrada informar al lector.

Empezaremos citando algunos tonos que presentan entradas con dos pasos, tan del gusto de los compositores y de los preceptistas⁹³. Recordemos a Cerone: “algunas entradas [...] son de dos diferentes maneras. La una es de un sol[o] paso (que es la más usada); es, a saber, que todas cuatro voces dicen la misma solfa, imitando las demás partes a la primera que comienza. La otra es de dos pasos; y es que dos voces cantan una solfa, y otras dos otra diversa, la cual tengo por muy buena, porque se deja entender la letra”⁹⁴. Y a Lorente, que nos indicaba una mayor proliferación de temas: “y podrán ponerse dos sujetos, temas o pasos diferentes en la composición sobre los cuales se funde la obra, y en habiendo hecho la imitación suficiente se podrá tomar o mezclar otro tema [...] o paso diferente”⁹⁵.

Observamos estas entradas en el tono 157 de Manuel Machado (cc. 1/3 y 39/46), y en el anónimo «Qué triste volvió la niña» (158, c. 1 y ss.), tono al que volveremos para cerrar este subapartado. También el 142 nos ofrece este artificio en el estribillo (cc. 38/44). Además observamos en esta pieza la repetición del verso “que entre flores repetís”, y de su última palabra (cc. 3/5). En realidad, la figura retórica de repetición *polyptoton* está presente desde el inicio de la obra⁹⁶.

Ya hemos visto anteriormente que la composición 145 de Carlos Patiño contiene detalles propios de un excelente compositor como, sin duda, era él. Señalaremos aquí la *cadentia duriuscula* que se da en el compás 19⁹⁷ [Figura 18].

El tono 143, de Machado, nos ofrece un bello contraste entre la intervención del tiple solista y el resto de las voces (cc. 18/47). Algo parecido sucede con el 139, quizá de Manuel Correa, que bien observado resulta ser una obra muy ambiciosa, variada y extensa, es decir, todo un reto para el conjunto que aborde su interpretación. En una dinámica expresiva similar se halla otra composición muy interesante como es la 154, cuyo tema inicial “a solo”, con una segunda menor descendente, refleja con total acierto los “desmayitos” del texto. El anónimo compositor, sabedor del alcance expresivo de ese intervalo, lo retoma en varias ocasiones e, incluso, llega a tratarlo “a 4” en los compases 78/83. Este material temático lo utiliza también en las coplas.

Por último trataremos de la pieza 158, espléndida obra que, con sus cambios de compás, sus secciones contrastadas y su carácter danzable puede dar mucho juego al intérprete. Señalamos en ella una *traductio* entre los compases 11/19⁹⁸.

92. Robert STEVENSON. «Cruz, Filipe da». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley SADIE. New York: Grove, 2001, vol. 6, p. 745.

93. Cfr. con nuestros comentarios en *CPMHL*, I, p. 37.

94. CERONE. *Op. cit.*, vol. II, p. 813.

95. Andrés LORENTE. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672, p. 454.

96. *Polyptoton* “es la repetición de un mismo fragmento musical, en otra voz”. LÓPEZ CANO. *Op. cit.*, p. 138.

97. “*Cadentia duriuscula* son las disonancias fuertes e inusuales que ocurren inmediatamente antes de los acordes que forman una cadencia final”. *Ibidem*, pp. 174-175.

98. Con el término *traductio* “designaremos al grupo de figuras que, actuando sobre una o varias voces, introducen modificaciones a un fragmento musical cada vez que es repetido. Estas modificaciones pueden consistir en: transposiciones, progresiones, desarrollos, imitaciones, cambios de armonía, cambios de octava, cambios de voz, etc. La repetición por

Pero lo que más nos interesa es el inicio de la obra. Requerimos la atención del lector para el tenor (c. 3) y el alto (c. 5) pues el manuscrito trae la señal de ♯ para la nota FA, es decir, como una alteración de precaución que nosotros solemos omitir en la transcripción por considerarla superflua y porque, incluso, puede inducir a una interpretación errónea [Figura 20]. En casos como el presente, Pizarro no utiliza generalmente el ♯, sino el ♮ en función de ♯. En principio no habría por qué dudar de la alteración, pero nos asalta una legítima indecisión al observar que en el alto (c. 5) se forma un acorde de séptima que podríamos considerar de dominante (pasajeramente estamos en SOL menor), el cual, en nuestro repertorio, es muy normal. Con ello, evidentemente, el FA tendría que ser sostenido, y melódicamente haríamos una cuarta disminuida con el SI ♭ anterior, intervalo muy al caso para describir la tristeza del verso que da título a la pieza. Todo ello es posible, y es posible también cantar el FA natural como indica el manuscrito y no preocuparse más. ¿Quién sabe si al anónimo compositor le interesaría más escri-

bir el FA natural para hacer una cuarta justa que no tiene por qué describir la tristeza del texto, al considerarlo él de carácter irónico? Sin embargo, permítanos el lector que le recordemos aquel famoso y excelente tono –anónimo, pero que finalmente pudimos atribuir a Manuel Correa a partir de la confrontación que realizamos con la versión del compositor portugués António Marques Lesbio– titulado «Ya las sombras de la noche»⁹⁹, porque en su estribillo, profundamente melancólico y triste en todos sus versos, el diseño melódico de segunda menor ascendente y cuarta disminuida descendente –igual que el inicio del tenor y del alto en nuestro tono si hiciéramos el FA ♯–, es un motivo que está muy presente, y tratado magistralmente por Correa a diversas alturas y en distintas voces.

He aquí, pues, una prueba más de lo que siempre decimos: el continuo juego de intertextualidades, préstamos y citas que se observa en la música, y en la poesía, de la Edad de Oro es permanente. ¿Quién sería el anónimo compositor de este tono 158 tan interesante y tan bien escrito?



traductio implica una atenuación o amplificación del significado original del fragmento musical repetido”. *Ibidem*, p. 134.

99. Véase *LTH*, I, nº 23, pp. 203-207 y *CPMHL*, II, nº 68, pp. 271-275 y, especialmente, la p. 31.

Tabla descriptiva de los tonos editados en este volumen

Nº	Folios	Compositor ¹	Íncipit	Género	Poeta
131	146v-147r [152v-153r]	Maestro Capitán	¡Oh, quién pudiera vengarse...!	Villancico	[Recogida por J. B. Diamante]
132	147v-149r [153v-155r]	Anónimo	A desafiar las flores	Romance lírico	Anónimo
133	149v-150r [155v-156r]	Anónimo	No quiero más burlas, Juana	Romance lírico	Anónimo
134	150v-151r [156v-157r]	Anónimo	¡Qué alegres que vi a las flores!	Romance lírico	Anónimo
135	151v-152r [157v-158r]	[¿Manuel Correa?]	Yo no sé qué tiene, niña	Romance lírico	Anónimo
136	152v-153r [158v-159r]	[¿Manuel Correa?]	Sentid, corazón, que es justo	Romance lírico	Anónimo
137	153v-154r [159v-160r]	[¿Manuel Correa?]	Para que se duerma Anarda	Romance-villancico	Anónimo
138	154v-155r [160v-161r]	[¿Manuel Correa?]	Porque Aminta al campo sale	Romance lírico	Anónimo
139	155v-157r [161v-163r]	[¿Manuel Correa?]	¡Fuego, que me abraso!	Villancico	Anónimo
140	157v-158r [163v-164r]	[¿Manuel Correa?]	¿Para qué quiere Lucinda...?	Romance lírico	Anónimo
141	158v-159r [164v-165r]	[¿Manuel Correa?]	Si los ojos de Jacinta	Villancico	Anónimo
142	159v-160r [165v-166r]	Anónimo	«Aveillas lisonjeras,...»	Romance lírico	Anónimo
143	160v-161r [166v-167r]	[Manuel Machado]	«Corazón, ¿por qué publicas...?»	Romance lírico	Anónimo
144	161v-162r [167v-168r]	Anónimo	Aunque tus ojos me engañan	Romance lírico	Anónimo
145	162v-164r [168v-170r]	Carlos Patiño	Embarcar quiere Fileno	Romance lírico	Anónimo
146	164v-165r [170v-171r]	Anónimo	Sin más informe, zagales	Romance lírico	Anónimo
147	165v-166r [171v-172r]	Anónimo	¡Buena la hemos hecho, Menga!	Romance lírico	Anónimo
148	166v-168r [172v-174r]	Phelippe de la Cruz	No cantéis, dulce ruiñeñor	Villancico	Tz. 7 ² . [Francisco de Borja y Aragón]
149	168v-169r [174v-175r]	Padre Murillo	Pajarillo, que al alba te quejas	Villancico	Anónimo
150	169v-171r [175v-177r]	Anónimo	Jilguerillo, que cantas	Villancico	Anónimo
151	171v-173r [177v-179r]	Anónimo	Si el amor me tirare sus flechas	Romance lírico	Anónimo
152	173v-174r [179v-180r]	[¿Manuel Correa?]	Hirviendo el mar de enemigos	Romance lírico	Anónimo
153	174v-175r [180v-181r]	Anónimo	No sé qué tiene, Marica	Villancico	Anónimo
154	175v-177r [181v-183r]	Anónimo	«Desmayitos son, desmayos,...»	Villancico	Anónimo
155	177v-179r [183v-185r]	Anónimo	Zagal alentado	Villancico	Anónimo
156	179v-180r [185v-186r]	Anónimo	Villana de Leganés	Romance lírico	Tz. 4 ³ . [Antonio Hurtado de Mendoza]
157	180v-181r [186v-187r]	[Manuel Machado]	Paso a paso, empeños míos	Romance lírico	Anónimo
158	181v-182r [187v-188r]	Anónimo	«¿Qué triste volvió la niña...!»	Romance lírico	Anónimo
159	182v-183r [188v-189r]	Padre Correa	Ojos míos, ¿qué tenéis...?	Villancico	Anónimo
160	183v-184r [189v-190r]	Padre Correa	Dulce veneno de amor	Villancico	Anónimo
161	184v-185r [190v-191r]	Padre Correa	Fugitivo y risueño arroyuelo	Villancico	Anónimo
162	185v-186r [191v-192r]	Padre Correa	Huyendo baja un arroyo	Romance-villancico	Anónimo
163	186v-187r [192v-193r]	Capitán	Pescador que das al mar	Romance lírico	Anónimo
164	187v-188r [193v-194r]	Antonio de Viera	Rigurosa ingratitud	Romance lírico	Anónimo
165	188v-189r [194v-195r]	Machado	Salió a la fuente Jacinta	Romance lírico	Tz. 3 ⁴ y 8 ⁵ . [Francisco de Borja y Aragón]

1. Los nombres de los compositores se transcriben tal y como aparecen en el manuscrito.

2. Taza por transmutación: conversión de los efectos y los fines de un poema de...

3. Taza por concisión: se abrevia, sin disminuirlo temáticamente, un poema de...

4. Taza por disminución: se aminora, tanto en su extensión como en el desarrollo del tema, un poema de...

5. Taza por transentonación: variación parcial o total del valor connotativo de la entonación poética de un poema de...

Edición crítica de los textos poéticos

Fuentes y testimonios poéticos; fuentes musicales; ediciones; grabaciones; bibliografía específica; referencias literarias; y referencias musicales

Tanto los nombres como las definiciones han sido fijados según Gracián², Genette³ y las propias exigencias críticas del arte poético-musical de los tonos humanos.

En esta tabla recogemos todos los tipos de trazas acompañadas de sus respectivas definiciones¹.

Traza	Definiciones	Traza	Definiciones
1 amplificación	Desarrollo temático y estilístico del hipotexto.	6 transformación	Conversión métrica del hipotexto en romance.
2 prolongación	Se alarga la extensión del hipotexto sin desarrollarlo temáticamente.	7 transmutación	Conversión de los efectos y los fines del hipotexto.
3 disminución	Se aminora el hipotexto tanto en su extensión como en el desarrollo del tema.	8 transentonación	Variación parcial o total del valor connotativo de la entonación poética del hipotexto.
4 concisión	Se abrevia el hipotexto sin disminuirlo temáticamente.	9 conmemoración	Introducción de referencias del acto o la ceremonia para la que se compuso y escribió el hipertexto, y, por lo tanto, ausentes en el hipotexto; o bien, la inclusión de referencias históricas o de circunstancias del propio hipotexto, pero silenciadas en él, y que el hipertexto hace explícitas.
5 implosión	Disminución notable del hipotexto, mediante la contracción de varios de sus elementos poéticos en uno o más versos del hipertexto.	10 cambio de disposición	Se cambia el orden de las estrofas del hipotexto.

1. Véase Lola Josa y Mariano LAMBEA. «Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español». En: *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 29-78.

2. Baltasar GRACIÁN. *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*. Emilio BLANCO (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, pp. 216-220 (“Discurso XVI”).
3. Gérard GENETTE. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Editorial Taurus, 1989, pp. 338 y 329; 293; 300; 40-41 y 282; 356.

131. «¡Oh, quién pudiera vengarse...!»

Fuentes y testimonios poéticos

Lamento culto de perfecta composición cuyo estribillo fue incorporado por Juan Bautista Diamante en una escena musical de la jornada tercera de su “gran comedia” *Más encanto es la hermosura*⁴. Y no es de extrañar que para una obra a medio camino entre la zarzuela y la comedia mitológica con música, vertebrada con los obligados enredos amorosos, el dramaturgo seleccionara esta unidad lírica, ya que, además de tratarse de un preludio del resto del tono, toda ella se encuentra sostenida sobre la antítesis que generan el “placer” y el “pesar” que vienen a ser trasunto de las “dulzuras” y “amarguras” de las que habla Petrarca para expresar el sufrimiento amoroso a través, precisamente, de una de las figuras retóricas por la que sentía especial predilección⁵.

El testimonio del *LTH* contiene algunas características propias del *lamento* poético-musical⁶ que ya hemos referido en la introducción⁷, como son el desasosiego expresivo, las notas de larga duración, los descensos melódicos en intervalos de segunda, los silencios y las disonancias en palabras temáticas del tono y, todo ello, sin que haya llegado aún la segunda mitad del siglo XVII, según nos delimita cronológicamente la vida del maestro Capitán⁸. De ahí que encontremos, entre

otros muchos aspectos de suma relevancia que comentamos oportunamente en el estudio introductorio, un juego antitético sostenido en todo el tono que desemboca en una elocuente paradoja (v. 26) y una interrogación retórica que, al no esperar respuesta, intensifica los opósitos de la poética del silencio diseminados en la progresión de los versos.

Por último, debemos referir que en el juego retórico de las derivaciones del estribillo suenan reminiscencias de los versos “¡Quién pudiese y quién hiciese/ que no queriendo querer,/ que no quisiese!”, recogidos en el *Cancionero musical Masson* y en el *Cancionero musical luso-español*, tal y como refiere Margit Frenk⁹.

Ediciones

Música barroca española. (I). *Polifonía profana* (*Cancioneros españoles del siglo XVII*). Transcripción e introducción por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: CSIC, 1970, pp. 90-91.

Juan VÉLEZ DE GUEVARA. *Los celos hacen estrellas*. Editada por J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD con una edición y estudio de la música por Jack SAGE. London: Tamesis Books Limited, 1970, p. 204 (edición parcial).

Grabaciones

El vuelo de Ícaro. Música para el eros barroco. La Grande Chapelle, Ángel RECASENS (dir.). Madrid: Lauda Música, 2005. CSIC, “Música Poética”, 1. Texto, selección y adaptación de obras poéticas y musicales: Lola JOSA y Mariano LAMBEA, pista 3 “Pensamiento dichoso”; *contrafactum* con este romance lírico de poeta anónimo¹⁰. Audiciones disponibles en:

<<http://digital.csic.es>>

<<http://orfeohispanico.com>>

<<http://www.cervantesvirtual.com>>

4. Juan Bautista DIAMANTE. *Más encanto es la hermosura*. S. l., s. f., pp. 238-239. BN, T-15016-13.

5. Fancesco PETRARCA. *Triunfos*. Edición bilingüe de Guido M. CAPPELLI. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, «Triunfo del Amor», III, p. 67.

6. Véase Mila ESPIDO-FREIRE. «Los lamentos hispanos como tópicos semánticos en comedias palaciegas del XVII». En: *Campos interdisciplinarios de la musicología* (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Begoña LOLO (ed.). Madrid: SEdeM, 2002, vol. II, pp. 1139-1140.

7. Véanse los subapartados “¿Amor ciego y mudo?” y “Cromatismos, uso de alteraciones y *mutatio toni*”.

8. Stein refiere las características del *lamento* en la segunda mitad del XVII. Véase Louise K. STEIN. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993, pp. 280-282.

9. Véase *Ncorpus*, I, p. 494.

10. Véase *LTH*, I, pp. 31 (fuentes) y 44 (texto poético).

Bibliografía específica

VÉLEZ DE GUEVARA..., p. 179, n. 25 y p. 204 (edición parcial).

Louise K. STEIN. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 389.



132. «A desafiar las flores»

Referencias literarias

El primer verso del estribillo “*¡Al arma, al arma,...!*” remite a otro que tiene igual inicio y que recoge oportunamente Frenk¹¹.



133. «No quiero más burlas, Juana»

Referencias literarias

El cuarto verso del estribillo “*¡No me engañarán, no,...!*” inicia una exclamación que guarda relación con otro de una ensalada recogida por Frenk¹².



137. «Para que se duerma Anarda»

Ediciones

Alejandro VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: El Libro de Tonos Humanos (1656)*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 437-442 (música y texto).

Referencias literarias

El primer verso del estribillo “*A la ro, ro; a la ro, ro...*” parece ser que se convirtió en íncipit de canciones de cuna incorporadas en obras mayores, como ocurre en este romance lírico que viene a sumarse a las referencias que recoge Frenk¹³.



142. «Avecillas lisonjeras,...»

Referencias literarias

Un romance conservado en The Hispanic Society of America presenta idéntico íncipit que el del *LTH*. Lo hacemos constar aquí porque Judith Etzion lo asimila a nuestro tono, siendo el resto del texto completamente diferente¹⁴.



11. Véase *Ncorpus*, I, p. 315.

12. *Ibidem*, I, pp. 458-459; véanse también “otras fuentes”.

13. *Ibidem*, II, pp. 1481-1482.

14. Véase Judith ETZION. «The Spanish Polyphonic Cancioneros, c. 1580-c. 1650: A Survey of Literary Content and Textual Concordances». En: *Revista de Musicología*, XI, 1 (1988), p. 88.

143. «Corazón, ¿por qué publicas...?»

Fuentes y testimonios poéticos

Precioso romance lírico culto cuyo estribillo alberga un verso que resulta ser hipertexto (Tz. 4) de otro de corte popular de una letrilla recogida en la novena parte de la *Flor de romances* (55v-56v)¹⁵ cuya temática no guarda ninguna relación con la pieza del *LTH*. Sólo el cuarto verso del estribillo de nuestro tono remite al de la *Flor*, abreviando por concisión el juego de repeticiones que la voz femenina de la letrilla canta jocosa e irónicamente, arremetiendo contra los hombres y en defensa de su provecho porque se vale de todos ellos: “*Lo que me quise, me quise, me tengo, / lo que me quise me tengo yo*”¹⁶.

Fuentes musicales

En el apartado “Implicaciones musicales de la crítica textual” de la introducción ya hicimos referencia a la pieza «Leves plumas que volaron» del *CMO*¹⁷ que trae la misma música y texto del estribillo de nuestro tono del *LTH*. El testimonio onteniente presenta ese estribillo remedado a lo divino, mediante el afianzamiento del protagonismo de Dios y la expresión antitética que el catolicismo genera ante una poesía que deifica a un sujeto humano como la dama [Figuras 4 y 5].

Ediciones

VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, pp. 443-448 (música y texto).



15. Véase *Ncorpus*, II, p. 1090.

16. Véase también *CMBN*, I, p. 601b.

17. BN (M. 21741), ff. 86v-87r. Para la edición moderna véase *CMO*, pp. 208-209 (facsimilar), 391-392 (música) y 513-514 (texto).

145. «Embarcar quiere Fileno»

Ediciones

Felipe PEDRELL. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. La Coruña: Canuto Berea, s. f., vol. III, pp. 23-27.

Danièle BECKER. *Las obras humanas de Carlos Patiño*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1987, pp. 121-122 (texto) y 149-154 (música).

VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, pp. 449-454 (música y texto).



146. «Sin más informe, zagales»

Referencias literarias

El primer verso del estribillo “*¡Vela, Lisardo, vela, ...!*” guarda relación con otro conservado en el *Cancionero de Wolfenbüttel*, según refiere Frenk, y a propósito del mismo tema del cuidado amoroso¹⁸.



148. «No cantéis, dulce ruiñeñor»

Ediciones

Música barroca española. (I). *Polifonía profana...*, pp. 91-94.



18. Véase *Ncorpus*, I, pp. 497-498.

149. «Pajarillo, que al alba te quejas»

Fuentes y testimonios poéticos

Hipertexto por transmutación (Tz. 7) de un romance de Francisco de Borja y Aragón, “Príncipe de Esquilache” (OV)¹⁹. El testimonio del LTH es muchísimo más lírico con la pretensión de que el compositor, en este caso, Bernardo Murillo, pudiera lucirse musicalmente desde el inicio con el estribillo, repetido, luego, íntegramente, tras cada una de las coplas del dúo. Éste es el motivo por el que en esta unidad lírica del tono recaen todas las sutilezas musicales. Hay, por ejemplo, dos tipos de melismas para pintar la tristeza y la alegría del pajarillo: uno breve con notas puntilladas para las “quejas” (v. 1; cc. 4/7) y otro, más extenso y uniforme rítmicamente, para la alegría del verso “vivirás alegre” (v. 5; cc. 28/38). En el verso 4, asimismo, Murillo dispuso con magisterio compases de silencio tras la palabra “calla”, generando su repetición mediante *aposiopesis* (cc. 21 y 27)²⁰. Las coplas, por su parte, están cantadas con una música afligida y muy bella. En cuanto a las variantes textuales, son muy pocas y alguna mejora, incluso, el propio ingenio de Borja y Aragón.

Del romance de Esquilache, hemos encontrado dos testimonios más: en unos *Papeles varios*, un testimonio, BN (Ms. 2202)²¹, casi idéntico a OV (en el estribillo omite los dos últimos versos, por ejemplo); y otro BC (M. 759/9)²² mucho más abreviado respecto a OV, sin estribillo y con el orden de algunas estrofas alterado y con variantes textuales relevantes; entre ellas dos interjecciones que delatan su naturaleza poético-musical, aunque

su música, anónima y para tiple solo, nada tiene que ver con la del LTH.

Ediciones

Música barroca española. (I). Polifonía profana..., pp. 95-96.

Grabaciones

Pajarillo que al alba. Cancionero musical del Príncipe de Esquilache. Estudio MusicAntigua. Sergio CANDIA (dir.). Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2006, pistas 1, 8 y 15.

Bibliografía específica

ETZION. «The Spanish Polyphonic Cancioneros...», p. 101 (dos incipits).

M. June YAKELEY. «New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar». En: *Revista de Musicología*, XIX, 1-2 (1996), p. 278 (“Aquella avecilla triste”).



152. «Hirviendo el mar de enemigos»

Ediciones

Cancionero Musical de Lope de Vega. (I). Poetas cantadas en las novelas. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: CSIC, 1986, pp. 34-35 (texto) y 155-157 (música).

VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, pp. 455-459 (música y texto).

19. Francisco de BORJA. Príncipe de Esquilache. *Las obras en verso*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648, pp. 511-512. BN (R. 22151). Cfr. con BLH, VI, p. 608b (“Aquella avecilla triste”).

20. La *aposiopesis* es una “pausa general. Silencio total impuesto a todas las voces”. Véase Rubén LÓPEZ CANO. *Música y retórica en el barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 196.

21. [Cancionero de finales del s. XVII], f. 148r. Cfr. con CMBN, I, p. 178a.

22. *Letra. Coplas solo* (Anónimo).

Bibliografía específica

ETZION. «The Spanish Polyphonic Cancioneros...», p. 96.

José María ALÍN y María Begoña BARRIO ALONSO. *Cancionero teatral de Lope de Vega*. London: Tamesis Books, 1997, pp. 57-58 y 144.

Referencias literarias

Los dos primeros versos del estribillo “¡Hola, hau, que me lleva la ola! ¡Hola, hau, que me lleva la mar!” eran recurrentes en repertorios poético-musicales o en escenas cantadas, tanto a lo humano como a lo divino. Remitimos a las fuentes que recoge Frenk, entre las que se encuentra (en esta ocasión sí lo tiene en cuenta) el testimonio del *LTH*²³.

**155. «Zagal alentado»***Referencias literarias*

Los tres versos que cierran el estribillo “¡dime para qué! con moza de cántaro! tanta fe!” los introduce Lope de Vega como “canción” en la tercera jornada de su comedia *El galán escarmentado*, según refieren Alín y Barrio²⁴. Por su parte, también los recogen Correas²⁵ y Frenk²⁶.



23. Véase *Ncorpus*, I, pp. 655-656.

24. ALÍN y BARRIO ALONSO. *Cancionero teatral de Lope de Vega*..., p. 149.

25. Gonzalo CORREAS. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Tip. de la “Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1924, p. 383b.

26. Véase *Ncorpus*, I, p. 465.

156. «Villana de Leganés»*Fuentes y testimonios poéticos*

Hipertexto por concisión (Tz. 4) de un romance de Antonio Hurtado de Mendoza (*OP*). El testimonio del *LTH* lo convierte en romance lírico, no sólo con el estribillo, sino reduciendo las trece estrofas del hipotexto a siete muy bien seleccionadas y reordenadas con la intención de aligerar la crítica cortesana, mucho más redundante en *OP*, y, en consecuencia, convertir el romance en una advertencia menos retórica y absolutamente lírica en todos los sentidos.

Hemos encontrado, asimismo, otro testimonio, BN (Ms. 10560)²⁷, muy próximo al del *LTH*, porque, en primer lugar, se trata, también, de un romance lírico y, en segundo lugar, porque, a excepción de una cuarteta, presenta las mismas que el *LTH*, en igual disposición y con poquísimas variantes que, valga decir, aproximan, textualmente, este tono al de *OP*.

Bibliografía específica

ETZION. «The Spanish Polyphonic Cancioneros...», p. 106.

**157. «Paso a paso, empeños míos»***Fuentes y testimonios poéticos*

Se han conservado dos testimonios muy próximos al del *LTH*: uno de ellos (*CMO*)²⁸ de carácter

27. [Varias letras y tonos escogidos], ff. 233r-235r. Cfr. con *CMBN*, VI, p. 3614b.

28. BN (M. 21741), ff. 89v-90r. Para la edición moderna véase *CMO*, pp. 214-215 (facsimil), 395-399 (música) y 516-517 (texto).

religioso, con estribillo, también, aunque con las lógicas variantes textuales vueltas a lo divino, y con las dos primeras estrofas que remiten a las correspondientes del *LTH* [Figuras 6 y 7]. Las cuatro restantes de *CMO* no guardan ninguna relación con las del *LTH*. Valga decir que ambos testimonios líricos quedan hermanados, a su vez, por la música del tiple segundo, que es la misma en los dos.

El segundo de los testimonios referidos, BN (Ms. 10560)²⁹, pese a no tener estribillo, está recogido como tono y es una reproducción casi exacta del bellissimo romance lírico del *LTH*, con la salvedad de que tiene cuatro estrofas menos, aunque las que conserva del *LTH* mantienen semejante disposición del que consideramos su fuente.

Fuentes musicales

En el apartado "Implicaciones musicales de la crítica textual" de la introducción ya hicimos referencia a la pieza «Paso a paso, engaños míos» del *CMO* y a sus avatares de autoría similares a los de «Leves plumas que volaron»; véase nuestro tono «Corazón, ¿por qué publicas...?» (143).

Ediciones

Manuel MACHADO. *Romances e canções a 3 e a 4 vozes mistas*. Estudo, compilação e transcrição de Miguel QUEROL GAVALDÁ. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, pp. 24-27.

Grabaciones

O Lusitano. Vilancetes, cantigas y romances portugueses. Gérard LESNE (dir.). Virgin Veritas, 59071, 1989, pista 21.

Flores de Lisboa. Canções, vilancicos e romances portugueses. A Corte Musical. Rogério GONÇALVES (dir.). Le Couvent, K617195, 2007, pista 2.

Bibliografía específica

ETZION. «The Spanish Polyphonic Cancioneros...», p. 101.



158. «¿Qué triste volvió la niña...!»

Fuentes y testimonios poéticos

De este romance lírico tan magnífico, dispuesto, incluso, como baile, se conserva otro testimonio poético BN (Ms. 3884)³⁰ idéntico al del *LTH*. Sólo presenta la excepción de tener intercambiado el orden de las dos últimas cuartetas del *LTH*.



159. «Ojos míos, ¿qué tenéis...?»

Ediciones

Música barroca española. (I). *Polifonía profana...*, p. 97.



29. [Varias letras y tonos escogidos], f. 221r-221v. Cfr. con *CMBN*, VI, p. 3614b.

30. *Poesías varias*, f. 335r-335v. Cfr. con *CMBN*, II, p. 931b.

161. «Fugitivo y risueño arroyuelo»

Ediciones

Música barroca española. (I). Polifonía profana..., pp. 98-99.



163. «Pescador que das al mar»

Ediciones

Música barroca española. (I). Polifonía profana..., pp. 100-102.

VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, pp. 461-465 (música y texto).

Grabaciones

Matheo Romero. *Musique à la cour d'Espagne*. Ensemble vocal et instrumental Currende. Erik VAN NEVEL (dir.). *Musique en Wallonie*, CYP 3606, 1985, pista 12.



164. «Rigurosa ingratitude»

Ediciones

Música barroca española. (I). Polifonía profana..., pp. 103-104.



165. «Salió a la fuente Jacinta»

Fuentes y testimonios poéticos

Hipertexto (Tz. 3 y 8) de un romance-villancico de Francisco de Borja y Aragón, "Príncipe de Esquilache" (OV)³¹ que el testimonio del LTH mejora en el refinamiento de la expresión y de la ficción poética, ya que lo convierte en un romance lírico de carácter más introspectivo, gracias a transformar el complejo estribillo de OV, puesto en boca del enamorado, en un lamento musical más íntimo y conciso, y en consecuencia, de canto mucho más intenso. Sobre el estribillo de OV, Frenk ofrece varias referencias³².

Ediciones

MACHADO. *Romances e canções...*, pp. 28-32.

VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, pp. 467-473 (música y texto).

31. BORJA. *Las obras en verso...*, pp. 510-511. BN (R. 22151). Cfr. con BLH, VI, p. 608b.

32. Véase Ncorpus, I, p. 57.

Catalogación por temas y motivos de los romances líricos y otras letras

I. Amorosos

- 135. Yo no sé qué tiene, niña
- 136. Sentid, corazón, que es justo
- 139. ¡Fuego, que me abraso!
- 140. ¿Para qué quiere Lucinda...?
- 143. «Corazón, ¿por qué publicas...?»
- 151. Si el amor me tirare sus flechas
- 154. «Desmayitos son, desmayos»
- 157. Paso a paso, empeños míos
- 159. Ojos míos, ¿qué tenéis...?
- 160. Dulce veneno de amor
- 164. Rigurosa ingratitud

II. Lamentos

- 131. ¡Oh, quién pudiera vengarse...!

III. Bucólico pastoriles

- 162. Huyendo baja un arroyo

IV. Villanescas líricas

- 133. No quiero más burlas, Juana
- 144. Aunque tus ojos me engañan
- 153. No sé qué tiene, Marica
- 155. Zagal alentado
- 158. «¡Qué triste volvió la niña...!»
- 165. Salió a la fuente Jacinta

V. Piscatorios y marinos

- 145. Embarcar quiere Fileno
- 152. Hirviendo el mar de enemigos
- 163. Pescador que das al mar

VI. Diálogos con la naturaleza

- 142. «Avecillas lisonjeras,...»
- 148. No cantéis, dulce ruiñeñor
- 149. Pajarillo, que al alba te quejas
- 150. Jilguerillo, que cantas
- 161. Fugitivo y risueño arroyuelo

VII. Satírico-burlescos

- 146. Sin más informe, zagales
- 147. ¡Buena la hemos hecho, Menga!

VIII. Retratos líricos

- 132. A desafiar las flores
- 141. Si los ojos de Jacinta

IX. Cantos a la belleza

- 134. ¡Qué alegres que vi a las flores!
- 138. Porque Aminta al campo sale

X. Canción de cuna

- 137. Para que se duerma Anarda

XI. Conmemorativos

- 156. Villana de Leganés



Criterios de edición

Enmendamos sólo cuando el error del copista resulta evidente, y no hay enmienda que no quede lo suficientemente justificada en el aparato crítico. Tampoco ha quedado duda alguna ante una hipotética palabra ininteligible, ya que cada una de ellas ha sido pacientemente cotejada con el manuscrito delante. En cuanto a las variantes de las voces, mantenemos las que cantan la mayoría de ellas, y en el caso de haber el mismo número de voces para cada una de las variantes, conservamos el texto de la voz superior. En los casos en los que las variantes se corresponden a un juego poético polifónico, lo consignamos en nota bajo el símbolo ♪.

Hemos modernizado la ortografía siempre que el valor fonético no se viera alterado, y acentuamos según las normas académicas. Respecto a la puntuación, al tratarse de una realidad textual resultante de dos lenguajes distintos, el poético y el musical, y éste último, además, siendo un arte en movimiento, nos mueve a respetar, siempre que nos es posible, su juego estilístico. En los casos de ambivalencia, hemos seguido el dictado de la presencia o ausencia de pausas musicales. En muchas ocasiones, remitimos a una definición del *Diccionario de Autoridades* para que el lector aprecie que ya en la época tenía igual significado que en el presente u otro distinto o en desuso, y cuando no citamos literalmente una definición es porque la

acomodamos al contexto de manera inmediata, pero siguiendo fielmente la definición dada por el mencionado *Diccionario*; por ello lo citamos a continuación entre paréntesis.

Los poemas a los que les hemos encontrado su fuente poética u otros testimonios, así como referencias literarias que nos hablen de su devenir poético, de influencias de otras obras, de otros poetas, etc., cuentan, al final del aparato crítico, con una llamada que así lo indica y que remite al apartado pertinente. Asimismo, el lector comprobará que en este apartado de “Fuentes...” consignamos, en algunas ocasiones, tan solo una referencia de un verso que guarda semejanza con otro, y es que, conforme hemos avanzado en nuestra tarea de editores, hemos podido valorar que es mejor consignar lo insignificante que silenciarlo, pues nos movemos dentro de una realidad artística desbordante, dadas las interrelaciones que el tono humano guardaba con el resto de manifestaciones artísticas, especialmente, las artes escénicas, o con otros subgéneros líricos; por eso mismo, cualquier indicio puede tener consecuencias insospechadas en ediciones posteriores y debe ser consignado.

Por último, sólo nos resta decir que en las notas a pie de página recogemos imágenes, figuras retóricas y tópicos que si en algún caso pudieran considerarse obvios para los filólogos, téngase en cuenta que no lo son para otros profesionales de ámbitos diversos para quienes también está pensada la presente edición.



Romances líricos y otras letras

131

ff. 146v-147r [152v-153r]

*¡Oh, quién pudiera vengarse
de un placer y de un pesar,
que el uno quiere acabar
y el otro quiere acabarse!*

1^a Si este fingido contento 5
que hace dulce el padecer
le temo como placer
y como pesar le siento,
bien puede el placer quejarse,
y el pesar, bien publicar, 10
*que el uno quiere acabar
y el otro quiere acabarse.*

[2^a] Si el placer de un alto empleo
dura violento, callado,
y el pesar disimulado 15
nunca ha templado el deseo,
¿de qué sirve el ocultarse
el mal o el bien con callar,
*si el uno quiere acabar
y el otro quiere acabarse?* 20

[3^a] Quien sin temor amar pudo,
declárese sin temor.

131. «¡Oh, quién pudiera vengarse...!»

1-4. Todo el estribillo se sustenta sobre la antítesis que generan el “placer” y el “pesar” que vienen a ser trasunto de las “dulzuras” y “amarguras” de las que habla Petrarca (*Triunfos*. «Triunfo del Amor» III, v. 67) para expresar el sufrimiento amoroso a través, precisamente, de la antítesis; figura retórica por la que sentía una profunda predilección. Estribillo que supone un prelude del resto del tono.

3. *acabar*: matar (*Aut.*). Entiéndase, por lo tanto, que el placer mata.

4. *acabarse*: morir (*Aut.*).

3-4. *acabar*... - ...*acabarse*: apréciase el poliptoto y el juego antitético que, a su vez, se crea entre ambas acepciones.

5 y 13. La anáfora fija la estructura de ambas coplas, y, al mismo tiempo, el “fingido contento” del verso 5 guarda relación antitética con “el placer de un alto empleo” del verso 13.

6. Reminiscencia del verso petrarquista: “lo que es dulce por más que sea nocivo” («Triunfo del Amor», III, 108).


13. *empleo*: “se llama entre los galanes la dama a quien uno sirve y galantea” (*Aut.*).

17-20. Interrogación retórica que, al no esperar respuesta, intensifica los opósitos de la poética del silencio diseminados a lo largo de todos los versos del tono.

21-22. *sin temor*: establece paralelismo entre los versos.

Ciego dicen que es Amor;
no le hagan, respecto, mudo,
que no es mérito callarse 25
un placer todo pesar,
cuando uno quiere acabar
y el otro quiere acabarse.

132

 ff. 147v-149r [153v-155r]

1 A desafiar las flores,
¡qué linda Anarda salió!;
bien puede dársele el vitor,
que es cobarde toda flor.

¡Al arma, al arma, 5
plantas y flores,
que las armas de Anarda
el campo reconoce,
y ya embisten sus soles!
¡Ay de ti, florecilla, 10
si ella te coge...!

23. Atributo iconográfico del dios por insistencia de poetas y pintores (*Mit.*, p. 171b).

24. *respecto*: “se usa muchas veces como adverbio, y significa lo mismo que *en comparación de tal cosa; en razón*, etc.” (*Aut.*). Entiéndase, por lo tanto, que si Amor ya es ciego, no lo hagan, también, mudo.

26. El juego antitético sostenido en el tono desemboca en esta esclarecedora paradoja.

•Véase *Fuentes*...



132. «A desafiar las flores»

1. Por lo bella que es Anarda.

3. *bien*: “buen” en el tiple 2º; *vitor*: vitor, ‘felicitación, reconocimiento’ (*Aut.*).

4. Ya que la niña vence en belleza a todas las flores del campo; tema del tono.

5. “Es tocar a prevenirse los soldados y acudir a algún puesto”, y cuando el llamamiento se hace con repetición “sirve como de incitativo para que tomen ánimo los soldados, o para embestir, o para esperar al enemigo que viene a acometer” (*Aut.*). En el estribillo, por lo tanto, queda exaltado el tema del romance.

7. *las armas de Anarda*: las de su belleza extrema.

8. *reconoce*: en plural en todas las voces, pero es evidente que se trata de un error, puesto que el sujeto (“campo”) es singular; el campo toma como legítima la belleza de la niña en lugar de la de las flores porque Anarda, como se dice en el verso siguiente, ilumina con dos “soles”.

9. *sus soles*: sus ojos; metáfora fijada por el petrarquismo para la *descriptio puellae* como consecuencia, asimismo, de haber centrado el *sol*, a modo de emblema de la dama, en el sistema amoroso y espiritual de la voz lírica.

10-11. La escena de la dama-niña cogiendo flores es muy recurrente en todo el *LTH*, así como recrearla con acentos de contienda campestre con la finalidad de hiperbolizar la belleza femenina.

- 2 A embestir toca bizarra,
que su hermosura la dio
valor con que acometer
armas de satisfacción. 15
- 3 No hay oponerse a su fuerza,
que a su mano se rindió
el jazmín, y la violeta
ya burlada se quedó.
- 4 ¡Toda rosa se encapulle!, 20
si no quiere verse hoy
ahajada entre sus espinas
y marchita su color.
- 5 Aquí el rendirse es vitoria,
porque, si hay oposición, 25
sacará para defensa
rayos que se admire el sol.
- 6 ¡No hay burlarse con la niña!,
y, así, el consejo mejor
es, rindiéndose a sus plantas, 30
ofrecerla adoración.

¡Al arma, al arma,...!

12. *toca*: avisa (*Aut.*); *bizarra*: espléndida, engalanada, valerosa (*Aut.*).

13. *la*: laísmo mantenido.

14. *acometer*: embestir con armas, y con mucho ímpetu (*Aut.*), de ahí que venga precedido del “valor” que guarda, a su vez, relación con la *bizarría* del verso 12.

15. Las “armas” de su belleza que tanto placer (“satisfacción”) generan.

17-18. Porque coge las flores.

19. *burlada*: hurtada, cogida (*Aut.*).

20. *se encapulle*: se oculte, se encierre en su capullo.

22. *ahajada*: ajada; maltratada y deslucida (*Aut.*).

23. *marchita... color*: en la época, “color”, en numerosas ocasiones, es tratado como sustantivo femenino.

24. Adviértase la paradoja; *vitoria*: victoria.

26-27. Sacará por sus *soles* (v. 9), por sus ojos, rayos de su hermosura, pero también se juega con la etopeya de la dama, es decir, con su actitud firme y altiva que le confiere su extremada belleza.

28. *burlarse*: en este caso, tener en menos (*Aut.*).

30. Toda la naturaleza, todo el campo con sus flores deben postrarse a las *plantas* de Anarda, porque, más allá de la ironía y el juego de palabras, toda la creación debe sucumbir ante la belleza excepcional de la dama.

•Véase *Fuentes...*



133

ff. 149v-150r [155v-156r]

- 1 No quiero más burlas, Juana,
con tus ojos, que ya sé,
después que vine del baile,
que a ninguno guardan fe.
- 5
- Sola una vez se ha de creer
a quien con traición
procura ofender.
¡No me engañarán, no,
pues los llegué a conocer!*
- 2 que bien, ya con su descuido, 10
cuidadosos dicen que
tiran a uno y embisten
a matar a cuantos ven.
- 3 No me pesa de haber ido
a ver bailar, pues saqué 15
en pocas mudanzas muchas
que para mí las tendré.
- 4 Todos hemos de bailar,
pues me haces el son tan bien

133. «No quiero más burlas, Juana»

1. *burlas*: por el carácter jocoso del tono, y la acepción que tiene “ofender” en el verso 7, en este caso entendamos “mofa o desprecio” (*Aut.*).

2. *ojos*: en toda la poesía amorosa de la Edad de Oro, los ojos de la amada son el motivo central del poema tanto en retratos físicos como a propósito de etopeyas que, en el caso de la tradición áurea, sólo describen la crueldad y el desdén con que ella trata al sujeto lírico. El neoplatonismo hizo de los ojos vehículo del amor y de la comunicación espiritual.

4. *a ninguno guardan fe*: a nadie conservan, mantienen la palabra dada para bailar con él.

7. *ofender*: “fastidiar, enfadar” (*Aut.*).

8. *engañarán*: el bajo canta, también, “engañarás”.

10-11. *descuido*, / *cuidadosos*...: adviértase el poliptoton.

12-13. La imagen petrarquista de los ojos como arqueros y enemigos que *tiran y matan* (PETRARCA. *Can-*

cionero..., LXXXVII) no tuvo demasiada difusión en la lírica áurea (MANERO SOROLLA. *Imágenes petrarquistas*..., pp. 90-91), seguramente porque dicha caracterización se centró sólo en el dios Amor. Sea como fuere, estos versos del tono cobran importancia por ser de los pocos conservados en los que se fija la referida imagen del maestro italiano.

16. *en pocas mudanzas*: en pocos movimientos de baile (*Aut.*); *muchas*: aquí hemos de entender la acepción de *mudanza* como “transformación” (*Aut.*); la que ha sufrido el sujeto lírico a causa del desengaño que le ha producido el desdén de Juana.

18. *bailar*: se juega con la doble significación de “hacer mudanzas” (*Aut.*); es decir, transformaciones del amor al desengaño.

18-19. *hemos de bailar*, / ... *me haces el son*: ‘bailar al son’ de Juana, en este caso; al son de las mudanzas, de los cambios, de los desdenes.

que, aunque no sepa ninguno, 20
es muy fácil de entender.

5 Solamente las revueltas
no sé yo si las haré,
que en mi tierra no se usa
más de asentar bien el pie. 25

6 Bien claro bailo, zagala,
porque no digas después,
si no bailo a tu compás,
que la culpa mía fue.

7 Prisionero de tu gusto 30
me tuvo tu amor; ya sé
que yo tuve las prisiones
y otro tuvo el interés.

8 De la cárcel he salido
y, si yo me sé entender, 35
apartándome de pleitos
con descanso viviré.

Sola una vez se ha de creer...

134

ff. 150v-151r [156v-157r]

1 ¡Qué alegres que vi a las flores!,
¡con qué donaires y galas,

22. *revueltas*: las “vueltas de los danzantes” (*Aut.*). Pero, una vez más, irónicamente se refiere a las *vueltas* como mudanzas (*Aut.*).

24-25. Como en las vueltas de baile hay que alzar los pies, el sujeto lírico se niega a dar pasos en falso en el amor, pues tan diferente en esto es a Juana. Se prolonga, por lo tanto, el juego irónico del *baile* y las *mudanzas* como metáforas de los vaivenes del amor humano.

30. *Prisionero*: imagen y concepto proveniente de la lírica amorosa provenzal.

33. *interés*: “ganancia” (*Aut.*).

34. *la cárcel*: la cárcel de amor proviene, asimismo, del universo lírico medieval. Sin embargo, con Petrarca y el

neoplatonismo se revivió y se enriqueció conceptualmente con un nuevo cariz espiritual; hecho que propició la proliferación de las imágenes alusivas al concepto.

36. *de pleitos*: amorosos.

•Véase *Fuentes...*



134. «¡Qué alegres que vi a las flores!»

2. *donaires*: con “gracia y agrado en lo que se habla” (*Aut.*), en darse los “parabienes” del siguiente verso.

dándose están parabienes,
tejiendo hermosas guirnaldas!

¡Ramilletes de flores 5
son ya las aves,
pues con plumas doradas
vuelan hoy por el aire!
¡Jesús, qué amores!
¡Oh, qué bien que parecen 10
aves y flores!
¡Ay, qué portento,
que al encuentro les salen
los arroyuelos!

2 *¡Qué ufanos los pajarillos* 15
gorjean entre las ramas
y, en consonancias de arrullos,
alegres y airosos cantan!

3 *¡Qué lindos los arroyuelos,*
ya de guiya en guiya saltan, 20
haciendo con sus cristales
bien compuesta consonancia!

4 «¿Qué [es] esto? ¿Quién ha causado
a hacer maravillas tantas?»,
(que es novedad en el valle 25
y quieren saber la causa).

5 *¡Pastores, nadie se admire!*
¡No hay que espantarse, zagalas!,
que los ojos de Fenisa
a dar nuevas luces bajan. 30

3. *parabienes*: expresiones con que “manifestar el gusto y el placer que se tiene” (*Aut.*).

5-8. Bella imagen con que conmemorar la presencia y la excepcional hermosura de la amada. Tengamos presente que el tema de este tono es el de la Naturaleza metamorfoseándose bajo los parámetros del sujeto lírico, característica muy propia de la poesía del siglo XVII con la que se alcanzó un panteísmo egocéntrico que preludió al del Romanticismo (ANDRÉS. *Tiempo y caída...*, vol. 1, p. 23).

10. *qué bien que parecen*: ‘qué hermosas’ (*Aut.*).

12-14. Manifestación del prodigio de que las aguas se sumen a la celebración de la presencia de la dama. Al tér-

mino del estribillo, por lo tanto, tenemos fundidos tierra (flores), aire (aves) y agua (arroyuelos) para recibir a Fenisa (vv. 29-30).

17. *en consonancia de arruyos*: ‘con armónicos arruyos’.

18. *airosos*: “briosos” (*Aut.*), y es significativo que lo sean los animales que simbolizan el aire a lo largo del tono.

21. *cristales*: “las aguas” (*Aut.*).

28. *espantarse*: “vale también admirarse” (*Aut.*).


29-30. Según se redefine con el neoplatonismo y Petrarca, los ojos de la amada son la guía segura que ilumina y da vida. Por este motivo, la metáfora más común en la *descriptio puella* para los ojos es el sol.

6 ¡Aves, flores, fuentes, prados
decilda mil alabanzas,
que bien merece Fenisa
ser de todos laureada!

¡Ramilletes de flores...!

35

135

 ff. 151v-152r [157v-158r]

1 Yo no sé qué tiene, niña,
el hechizo de tu cara,
pues, cuando más me atormenta,
más mi corazón descansa.

*¡Qué linda gracia,
que me das nueva vida
cuando me matas!*

5

*Muera yo a tus rigores,
si ellos son causa
de volver a una vida
que en ti descansa.*

10

*¡Oigan, señores,
de Amor los primores,
que a Belisa se deben,
ay, ay, estos favores!*

15

32. *decilda*: decidla; en la época, forma habitual del imperativo, y, asimismo, laísmo mantenido.



135. «Yo no sé qué tiene, niña»

2. *hechizo*: “atractivo amoroso que se lleva tras sí los afectos y arrastra suavemente las atenciones” (*Aut.*).

3-4. Paradoja propia de la fenomenología del amor como con tanta contundencia cantó Petrarca (*Triunfos*. «Triunfo del Amor» III, vv. 151-184), y que vertebró todo este tono.

5. *gracia*: “beneficio, don” (*Aut.*).

6. *nueva vida*: expresión muy apropiada en relación con la paradoja que crea junto al verso siguiente (y que hemos referido en la nota a los vv. 3-4), ya que nos remite, de inmediato, a *La vita nuova* de Dante donde la amada queda perfilada, según el platonismo del *dolce stil nuovo*, como *donna angelicata* cuya contemplación ilumina y permite un renacimiento espiritual al amante. En los versos siguientes, se reincide en ello.

15. *ay, ay*: en los dos tríplices y alto es donde se antepone la interjección y su repetición. Lo fijamos en el texto porque se gana mayor armonía lírica.

- 2 Márame siempre mirando
 para que pueda, con causa,
 decir que tuve en mi vida
 la muerte más deseada.
- 3 Que vivir muriendo es gusto 20
 nadie en el mundo lo alcanza;
 sólo yo puedo entenderlo,
 pues vivo cuando me matas.
- 4 Ejecuta tus rigores,
 embiste con tu guadaña, 25
 que a quien no teme la muerte
 ninguna cosa le espanta.

¡Qué linda gracia,...!

136

ff. 152v-153r [158v-159r]

- 1 Sentid, corazón, que es justo
 el mostrarlo en la ocasión,
 que no halla el bien tan aprisa
 quien una vez le perdió.

Quien rendido su culpa conoce 5
bien merece hoy el perdón.

16. La etopeya de la dama se funde con uno de los elementos más importantes de la *descriptio puellæ* como son los ojos, ya que matan por su belleza, su luz (reflejo de la naturaleza virtuosa de la dama) y sus chispas o rayos como nuevos soles que son, y, también, matan porque son los arqueros, según Petrarca, en la caza de amor (*Triunfos*. «Triunfo de la castidad», vv. 34-57).

20. Verso con la huella de uno de los momentos más bellos de la poesía de Petrarca (“come senza languir si more e langue”, *Triunfos*. «Triunfo del Amor» III, v. 159). En sí toda la estrofa recrea una de las más célebres paradojas que genera Amor.

24. *tus rigores*: ‘tu crueldad’ (*Aut.*).



136. «Sentid, corazón, que es justo»


2. *el mostrarlo*: el sentimiento aludido en el imperativo del primer verso; *la ocasión*: la que brinda el tono. Tengamos en cuenta que uno de los cauces por el que se estableció la dialéctica entre palabra, música y silencio fue el del universo trovadoresco, cuya médula era el secreto que exigían las *leys d'amors*. Su cumplimiento o no está perfectamente fusionado con la poética del silencio barroca; de ahí la estela de la retórica cancioneril que se aprecia en este tono.

3. *aprisa*: “apriesa” en el tiple 1º.

5. *su culpa*: la de amar a un sujeto como la dama de tan singular excelencia en todos los sentidos.

6. *el perdón*: de haberle causado celos el sujeto lírico a la dama, como se refiere en los versos 14-15.

137

 ff. 153v-154r [159v-160r]

1 Para que se duerma Anarda,
arrullarla quiso Amor,
que una pena y un cuidado:
¿a qué fuerza no rindió?

«A la ro, ro; a la ro, ro... 5
Nadie se espante, ¡no!,
que Anarda esté tan rendida,
pues, por no perder la vida,
hoy al sueño se entregó.
A la ro, ro; a la ro, ro...». 10

Copla [del estribillo]

El Amor que conoció
la ocasión de su desvelo,
¡ay!, con su velo,
hoy, mostrando su celo,
su bello rostro cubrió. 15
«A la ro, ro; a la ro, ro...».

137. «Para que se duerma Anarda»

2. *arrullarla*: “cantarle al niño algunas coplitas, meciéndole, para que se duerma. Díjose así por el ro-ro que cantan y repiten las madres o amas para callarlos” (*Aut.*).

3. *una pena*: a causa de celos (v. 22); *un cuidado*: el arrullo de Amor que está conmovido por la belleza y la inocencia de la dama. Recordemos que ella es el único sujeto capaz de vencer al tirano dios (PETRARCA. *Triunfos*. «Triunfo de Amor» III, vv. 124-127). Asimismo, literariamente está muy justificado que sea Amor quien duerma a la dama acosada de celos, ya que desde Andreas Cappellanus y su *De amore*, por ejemplo, se convirtió en tradición que el amor acompañara a los celos.

5. Así es cómo queda fijado en *Aut.* en la entrada «Rorro» que significa “niño pequeñito” porque cuando se le quiere dormir se le arrulla cantando “a la ro, ro”. Véase, asimismo, la nota al verso 2.

6. *espante*: “admire” en el tiple 2º y en el alto. Igualmente, en el verso 26.

8-9. El *sueño* como estado intermedio entre la vida y la muerte. Además, en este caso, entregarse al sueño es hacerlo al arrullo del Amor, abandonando, así, el tormento de los celos.

9. *al sueño se entregó*: en el tiple 2º y alto, “este sueño se buscó”, como, asimismo, en el verso 29.

13 y 15. *con su velo*: nos inclinamos a entender que se trata del *velo* de Amor; es decir, de la “confusión [...] del entendimiento” (*Aut.*) con que adormece a la dama para aplacarle el sufrimiento de los celos. Se juega, a su vez, con la doble acepción de “toca” con que las mujeres se cubrían la cabeza y el rostro (*Aut.*), tal y como se refiere en el verso 15.

14. *mostrando su celo*: “afectuoso y vigilante cuidado” de la divinidad o de alguien a quien se quiere mucho (*Aut.*).

- 2 Amor que la galantea
por quitarle una aflicción
que la tiene desvelada
hoy aquesta traza dio. 20
«A la ro, ro; a la ro, ro...».
- 3 Que aunque es verdad que con celos
ningún amante durmió,
el rigor de su cuidado
tan rendida la dejó. 25
*«Nadie se espante, ¡no!,
que Anarda esté tan rendida,
pues por no perder la vida
hoy al sueño se entregó.
A la ro, ro; a la ro, ro...».* 30
- 4 Guárdela el sueño Cupido,
porque tiene por mejor
ver la imagen de la muerte
que dispierta en tal pasión.
«A la ro, ro; a la ro, ro...». 35

17. Hipérbole para exaltar la belleza y superioridad de la dama capaz de cautivar al dios Amor, el mayor tirano de los hombres, como lo dejó fijado Ovidio para la tradición (*Amores*, 1, 2). Sin embargo, la superioridad de la dama sobre este dios fue una de las características más importantes que Petrarca aportó al género literario del *triunfo* (*Triunfos*. «Triunfo de Amor» III, vv. 118-141).

19. *desvelada*: poliptoton respecto al velo en su doble acepción de los versos 12 y 13.

20. *traza*: 'ocurrencia acertada' (*Aut.*); en este caso, que el dios ingenioso arrulle a la dama.

24. *el rigor*: la extremosidad de su *cuidado*: temor (*Aut.*).

31. *Guárdela*: laísmo mantenido.


32-33. Hipérbole para extremar la expresión de lo mucho que sufre la dama a causa de los celos.

34. *dispierta*: despierta.

•Véase *Fuentes...*



138

 ff. 154v-155r [160v-161r]

- 1 Porque Aminta al campo sale,
¡qué alegre está y qué bizarro,
que ha de dar con su belleza
hermosura a todo el campo!

¡Afuera, que sale, 5
*que no hay flor que la iguale!,
 pues, con bizarro valor,
 dándoles va nuevo ser
 con que ya pueden tener
 nueva gala y más primor.* 10
- 2 Con razón debe alegrarse,
pues puede decir ufano
que goza en Aminta bella
todo cuanto hay deseado.
- 3 Aquí el jazmín más hermoso 15
puede tomar de sus manos

138. «Porque Aminta al campo sale»

1. *Porque*: “Como” en el tiple 2º. Una de las conquistas de don Juan en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* es Aminta, villana, y la mujer que en el drama está relacionada con el elemento tierra. Por ello, la conquista del Burlador viene preludiada por el siguiente cantar:

*Lindo sale el sol de abril
con trébol y toronjil;
y, aunque le sirve de estrella,
Aminta sale más bella.* (II, vv. 1676-1679)

Resulta evidente la relación que guarda el íncipit de nuestro tono y el último verso de la estrofa que los músicos cantan en el drama de don Juan. Además, existe una correspondencia temática —la dama o mujer saliendo al campo para erigirse en suma beldad de toda la Naturaleza— entre ambos textos y una serie de huellas léxicas, como iremos anotando.

2. Se entiende que el campo es el que está *alegre y bizarro* (“espléndido y adornado”, *Aut.*), porque Aminta lo embellecerá aún más (vv. 3-4).

8-10. Porque sale con los “más bellos rayos” del sol (v. 38) para iluminar todo el campo; esta metáfora era muy recurrente en el imaginario barroco por motivos neoplatónicos de orden espiritual proyectados en la dama. En el cantar de *El burlador*..., en cambio, Aminta queda fijada sin relación alguna con el sol, sino como *estrella*; metáfora habitual, asimismo, en la imaginería áurea y no menos importante como plasmación de la importancia cósmica de la dama.

13. *Aminta bella*: sintagma que nos remite al último verso del cantar de *El burlador*...

15. Hasta el verso 30, el sujeto lírico enumerará una serie de flores relacionadas con diferentes atributos de la *descriptio puellæ*, quedando, pues, fusionada la belleza del campo con la de la dama, rasgo marcadamente diferenciado en el cantar de *El burlador*..., puesto que allí es el sol el que sale con *trébol y toronjil*, ya que aquella Aminta, en la jerarquía celeste, es sólo *estrella*, como referíamos en la nota a los versos 8-10.

15-18. Según la belleza tipificada por la *descriptio puellæ*, la blancura es la característica más importante de la piel de la dama.

la blancura, y a la nieve
darle lición de lo blanco.

4 Aquí el clavel lisonjero
puede quitar de sus labios 20
lo purpúreo, porque salga
hoy a vistas más lozano.

5 La rosa, como corrida,
entre el capullo se ha entrado,
juzgando que no merece 25
aún rendirle los aplausos.

6 La bien compuesta violeta
y el lirio más levantado
muestran, postrados por tierra,
que es éste un nuevo milagro. 30

7 Albricias le piden todos
de lo mucho que han ganado,
y, haciendo bellas guirnaldas,
gustosos la coronaron.

8 Pero... ¡qué mucho las flores 35
le den rendimientos tantos,
cuando el cielo ha puesto en ella
del sol los más bellos rayos!

¡Afuera, que sale,...!

19-22. Los labios rojos de la dama eran otro foco cromático para enriquecer la descripción femenina. Por ello, las dos estrofas que brindan cromatismo al tono (la anterior con la blancura de la piel y la presente con el púrpura de los labios) están unidas por la anáfora.

23. *corrida*: “avergonzada” (*Aut.*).

23-26. La rosa, la reina de las flores por excelencia en la tradición occidental (*Símb.*), al ser aún joven (al “capullo se ha entrado”), no se considera digna de lucirse ante la excelsa beldad de Aminta. Hipérbole, por lo tanto, para resaltar la belleza de la dama.

27. *violeta*: por su color, representa la comunicación y el equilibrio entre lo celeste y lo terrestre (*Símb.*) que es lo que encarna la dama como bien dejó definido el *dolce stil nuovo*. Al igual que se hace con la *rosa*, esta flor sirve para

extremar la manifestación de la belleza de Aminta, puesto que se *postra* a sus pies.

28. *el lirio*: simboliza la pureza, la inocencia y la virginidad (*Símb.*), atributos de la dama; en consecuencia, si el lirio se *postra* ante la dama, de nuevo, la reconoce superior a él en lo que representa.

31. *Albricias*: “regalos” (*Aut.*); es decir, más belleza ofrecida, regalada por la simple presencia excepcionalmente hermosa de la dama.

35. *¡qué mucho...*: ‘no es de extrañar que...’ (*Aut.*).

36. *rendimientos*: “obsequiosa expresión de la sujeción a la voluntad de otro en orden de servirle o complacerle” (*Aut.*).

38. Véase la nota a los versos 8-10.



139

ff. 155v-157r [161v-163r]

¡Fuego, que me abraso!
 ¡Fuego, que me quemo!
 ¡Fuego, fuego, fuego!
 ¡Que me abrasa el dios de amor,
 y, aunque parece rigor, 5
 en sus llamas me conservo!
 ¡Fuego, fuego, fuego!
 ¡Aguas, flores, que me anego!
 ¡Que me abraso! ¡Fuego!
 ¡Yelos, que me quemo! 10

139. «¡Fuego, que me abraso!»

1. *¡Fuego...*: Para la coherencia que adquiere la repetición de esta exclamación en el desarrollo de esta sección lírica, véase la nota a los versos 37-38.

1-9. Versos muy semejantes dice Tisbea antes de lanzarse al mar con pretensiones de suicidarse, como nueva Dido que es, al término de la primera jornada de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina. En sus versos, la naturaleza paradójica del amor y la desesperación, unido todo al uso de idénticas palabras, semejantes conceptos e intención, así como la exclamación con que tiene inicio, nos mueve a transcribir algunos de esos versos de la bella pescadora para que el lector pueda comparar:

¡Fuego, fuego, que me quemo,
 que mi cabaña se abrasa!
 ¡Repicad a fuego, amigos!,
 que ya dan mis ojos aguas.
 [...]
 ¡Fuego, zagales, fuego, agua, agua!
 ¡Amor, clemencia, que se abrasa el alma!
 (I, vv. 985-998)

4. El *dios de amor* abrasa con una antorcha que porta para prender con ella fuego en los corazones humanos. Es otra de las variantes de la mitología y de la iconografía del dios (*Mit.*).

5. *rigor*: "crueldad" (*Aut.*). Se repite la significación del verso en cada tercero de cada copla, sosteniendo la estructura paralelística de las estrofas, al tiempo que da inicio al

segundo término de la paradoja que cada copla manifiesta.

6. Porque el amor que el sujeto lírico siente por la dama le da la vida; una nueva vida en la que sólo ella es motivo de amor y canto. Cuando Juan de la Cruz recurre a las leyes del universo amoroso de la Edad de Oro para cantar la unión del alma con Dios y la vivencia límite que, también, suponía el amor divino, se sirvió de la naturaleza paradójica del amor que con tanta belleza cantó Petrarca en su *Cancionero*, y escribió, al término de su «Cántico espiritual», un ya célebre endecasílabo con idéntico juego metafórico y conceptual: "con llama que consume y no da pena" (v. 195). La paradoja del amor que *consume y no da pena* es, pues, el fundamento de todo el tono.

7-8. *¡Fuego...* / *¡Aguas...*: juego antitético entre ambos elementos con que poner de manifiesto la intensa e incontrollable naturaleza paradójica del amor (PETRARCA. *Triunfos*. «Triunfo del Amor» III, vv. 151-159).

8. *¡Aguas, flores...*: el apóstrofe se dirige, también, a las *flores* remitiendo "a la flor del agua", a la superficie del agua, a lo que está más a mano del agua (*Aut.*), puesto que la voz lírica les pide auxilio ante el hundimiento ("que me anego") que sufre, paradójicamente, entre llamas. Remite, también, a los versos 35 y 36.

10. *Yelos*: Hielos. Junto a la *nieve* (v. 11) y los *roctos* (v. 12), se convierten en tres elementos atmosféricos y físicos esenciales de la imaginería petrarquista con los que suplir remedio para el incendio o, bien, crear con este último agrupaciones duales para expresar la naturaleza contradictoria del amor, como venimos comentando (MANERO SOROLLA. *Imágenes petrarquistas...*, 549-578).

¡Nieves, que me aflijo!
 ¡Rocíos, cielos, que me anego!
 Mas, si los ojos de Anarda
 me causan tantos incendios:
 ¡fuego, fuego! ¡Que me anego! 15
 ¡Qué sosiego, qué descanso!
 ¡Que me aliento!
 ¡Fuego, fuego, fuego!
 ¡Vengan luces, que me animo!
 ¡Vengan fuegos, que sosiego! 20
 ¡Lleguen rayos, que descanso!
 ¡Den incendios, que me aliento!,
 porque a mis desasosiegos,
 con amorosos ensayos,
 ¡lisonjas serán los rayos,^d 25
 caricias serán los fuegos!

Coplas

1ª ¡Aquí de Amor, que me abrasan
 unos bellos ojos negros!
 No es rigor, que, aunque me matan,
 en sus llamas me conservo. 30

13-14. Los ojos de la dama son soles —según la imaginación de la *descriptio puella* y la concepción cosmológica erótica desde Petrarca— de los que se derivan toda suerte de consecuencia luminosa y devastadora propia del astro rey.

16. Otro verso que sostiene la paradoja de la naturaleza del amor como se empezará a enfatizar con fuerza y de manera sostenida a partir del verso 19.

17. *me aliento*: me “animo” (*Aut.*).

19. *que me animo*: debemos entenderlo literalmente; es decir, cobrar “alma” (*Aut.*) gracias a las “luces”, a los ojos de Anarda (v. 13) que, como soles, infunden vida a cuanto iluminan. Como contrapartida, y siguiendo la pauta de la naturaleza paradójica del amor que vertebral todo este estribillo y el resto del tono, también abrasan y prenden fuego.

20. *sosiego*: “cesar la turbación” (*Aut.*). Verso asentado en la paradoja, como todos los que le van a suceder hasta el mismo cierre del estribillo; todos, a su vez, con igual estructura y significación (a excepción del contrapunto de los versos 22-23) basada en un término que remite al incendio amoroso y otro, al placer que genera.

24. *ensayos*: “pruebas” (*Aut.*); el sujeto lírico vive el incendio de amor y sus consecuencias como pruebas que todo amante debe sufrir en aras de la perfección a la que aspira para ser digno ante la superioridad tanto moral como

espiritual de la dama, según lo fijó el *dolce stil nuovo*. Recordemos los innumerables ritos de purificación por el fuego que se albergan en muchas tradiciones y, asimismo, que de oriente se asentó en el platonismo, por ejemplo, el fuego interior como símbolo de conocimiento penetrante e iluminación por su capacidad de destruir lo superfluo (*Símb.*, p. 512). Todo ello resulta ser la clave de este tono, pues la paradoja de vivir con aceptación y regocijo el fuego de amor se esclarece ante este concepto de un sentir espiritualizado.

25. *lisonjas*: “deleites” (*Aut.*); *los rayos*: de los “soles” de Anarda.

♪ *lisonjas* = también “finezas” en el tenor.

27. *¡Aquí de Amor...!*: fórmula de súplica habitual en la época con que pedir favor o auxilio (*Aut.*); en este caso, al dios Amor. Marca, además, la estructura paralelística de las coplas que, al tiempo, desde sus dos últimos versos, nos remiten, literal o conceptualmente, a versos, términos y estructuras sintácticas del estribillo como hemos venido comentando en sus respectivas notas.

28. *ojos negros*: el barroco del romancero lírico aportó a nuestra cultura los ojos negros como atributo alternativo, e igualmente válido, a los ojos claros fijados por la *descriptio puella*.

30. Véase la nota al verso 6.

- 2^a ¡Aquí de Amor, que en volcanes
echan hoy todo su resto!
No es rigor, que son de Anarda
y da la vida con ellos.
- 3^a ¡Aquí de Amor, que con agua 35
se encienda más este fuego!
No es rigor; antes procuran
fomentar la vida a incendios.
- 4^a ¡Aquí de Amor! ¡Agua venga...!: 40
la de tus cristales quiero.
No es rigor, pues que con ella
consolar quiero mi pecho.
- 5^a ¡Aquí de Amor! ¡Vengan llamas!,
que, aunque abrasarme es tu intento,
no es rigor, que en ti no cabe 45
venganza cuando estoy muerto.
- 6^a ¡Aquí de Amor, que parece
que se acaba mi consuelo!
No es rigor; ¡vengan más rayos,
que en ellos tu amor contemplo! 50

¡Fuego, que me abraso!...

31. *volcanes*: metáfora poco frecuente a propósito de los ojos de la dama, pero tipificada por la tradición petrarquista.

34. Verso relacionado con la significación de los versos 19 y 22.

35-36. *con agua*: las lágrimas del sujeto lírico, las de su llanto por el desdén amoroso que sufre, como era lo preceptivo según la etopeya de la dama. Remitimos, a su vez, a la nota del verso 8.

37-38. Como su llanto es para conmover el rigor con que lo trata la dama, ella le responde con *fuego* que, sin embargo, es la razón de amor de la voz lírica; lo que nos remite a las reiteradas exclamaciones al *¡Fuego!* que jalonan la progresión del estribillo.

40. *tus cristales*: 'tus ojos', por diáfanos y claros (*Aut.*).

42. *mi pecho*: que es el que arde en amor, porque es donde prende fuego Amor con su antorcha. Remitimos a la nota del verso 4.

46-48. El tono está llegando a su término, y el sujeto lírico se confiesa vencido y ya muerto en su incendio amoroso, entrando, de este modo, en contradicción con todo lo expresado hasta este verso. La voz lírica sólo se sobrevive en su canto, como Orfeo: "fuera del canto, Orfeo muere" (ANDRÉS. *El mundo en el oído...*, p. 358). Termina la música y el verbo, y, con ellos, termina el consuelo.

49-50. Es la paradoja de las paradojas dentro del tono, ya que, al igual que el amor, la dama es de naturaleza contradictoria: con su desdén (manifestado a través de su mirada, de los "rayos") la dama consigue avivar más la llama amorosa.

- 4 Yo no entiendo sus intentos.
¡No es mucho no los entienda!
Guardarse es lo más seguro, 20
pues no ha de ver resistencia.
¡Que tenga, tenga!
- 5 Pues que sales tan bizarra
y de valiente te precias,
tira el golpe hacia este blanco, 25
que aquí un rendido te espera.
¡Que tenga, tenga!
- 6 Cobarde parece que eres,
pues, cuando sola pudieras
rendir tantos corazones, 30
te vales de armas ajenas.
¡Que tenga, tenga!

141

ff. 158v-159r [164v-165r]

*Si los ojos de Jacinta
veis hoy, pastores,
advertid que, aunque bellos son,
que roban el corazón,
por fuerza que son traidores.* 5

19. *¡No es mucho...!* '¡No es extraño...!' (Aut.).

20-21. Se brindan dos lecturas posibles: la primera de ellas es que como la etopeya de la dama dicta que sea desdénosa y cruel, la voz lírica considera lo más prudente no darle más muestras de amor para aplacarla. Y la segunda lectura a que se prestan ambos versos se deriva del hecho de que la mirada de la dama proclame la guerra a quien la contempla (porque mata de amor de pura belleza y por su superioridad moral que le mueve al desdén), por ello, para preservar la vida ("guardarse"), lo mejor es no ponerse ante sus ojos.

23. *bizarra*: 'valerosa' (Aut.).

25. *tira el golpe*: 'dirige la mirada'.

26. *rendido*: de amor, se entiende. Término muy usual en la canción de amor castellana.

30. Podríamos entender que de las armas de sus *soles*, confiriéndoles, de esta manera, autonomía a los

ojos por ser los astros reyes de su belleza de por sí ya soberana.



141. «Si los ojos de Jacinta»

2. *veis*: musicalmente, se anticipa al final del primer verso para repetirse al principio del segundo, tras pausas de diferente duración en las cuatro voces.

3-5. Los ojos femeninos son ambivalentes, ya que a través de ellos se entabla la comunicación del enamoramiento, y poseen una naturaleza espiritualizada por el platonismo, pero, a su vez, *traicionan* porque transmiten, mediante variadas imágenes poéticas, el desdén que la dama o pastora siente hacia el amor.

*¡Ah, pastores, no digáis
 a Jacinta favores!
 Mas, ya entre las flores
 parece que llega
 y, aunque ofresca mil primores, 10
 a todos ha de engañar,
 porque es su trato buscar,
 cuando ella sale a cazar,
 desdenes con que matar
 sólo a quien poder burlar, 15
 que son sus ojuelos burladores.*

Coplas

- 1ª Aunque al parecer, pastores,
 sus ojuelos os diviertan,
 ¡mirad que tienen veneno
 y de matar se alimentan! 20
- 2ª En las redes de sus arcos
 me enlazó de tal manera
 que, cuando quise librarme,
 no pude hallar resistencia.
- 3ª Prisionero de su gusto, 25
 me echó el amor en cadenas,

7. *favores*: “expresión de agrado” (*Aut.*).

8-9. La dama o pastora entre las flores es una escena muy frecuente en el tono barroco, pues, por un lado, permite alusiones mitológicas, a veces, a Eurídice (mordida por una serpiente mientras paseaba por un prado) o, como es lo más habitual, a Flora, la diosa de la vegetación que preside todo lo que florece. También es una escena que fija el bucolismo obligado en la lírica áurea.

10. *ofresca*: ofrezca; *primores*: “excelencias” de su belleza (*Aut.*), se entiende.

13. Alusión mitológica a Diana, la diosa cazadora y de los bosques, que permaneció virgen y eternamente joven, “prototipo de la doncella arisca” (*Mit.*). Y tal es Jacinta, una nueva Diana, *cazadora* del amor de cuantos hombres la ven. Se trata de una máscara mitológica muy habitual para el tratamiento de la dama en la poesía erótica de la época.

15. *burlar*: “despreciar” (*Aut.*), pues es desdeñosa, según dicta la etopeya.

16. *burladores*: no podemos dejar de preguntarnos si se alude al concepto de *burlador* que se erigió en mito con el drama de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, escrito tempranamente, hacia 1615, lo que permitiría, dada su popularidad inmediata, un juego de referencias continuado.

18. *diviertan*: en el alto, “divertan”.

19-20. A propósito de la etopeya, cuyo atributo es la crueldad.

21. *redes*: las pestañas de los ojos; *arcos*: las cejas; elementos con los que prosigue, asimismo, la alusión mitológica a Diana cazadora que comentamos en la nota al verso 13. Sin embargo, la siguiente estrofa nos invita a entrever cómo, también, se está jugando con la iconografía del dios Amor, el arquero más temible.

25-26. La *cárcel de amor* es una alegoría de origen medieval que, válganos decir, originó una de las novelas sentimentales más importantes de la tradición castellana: la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro.

y a tanto llegó el tormento
que más la muerte quisiera.


4^a Serví con lealtad sus ojos
y ella, ingrata a mis finezas, 30
correspondió con crueldades
que así sus amores premian.

5^a Pasé este mar de pesares,
llené el golfo de tormentas,
hasta que el pecho rendido 35
vino a dar con todo en tierra.

6^a Pastores, pues os aviso,
no lleguéis a la experiencia,
que yo temiera a Jacinta
si su rigor conociera. 40

Si los ojos de Jacinta...

142

 ff. 159v-160r [165v-166r]

1 «Avecillas lisonjeras,
que entre flores repetís
dulces juguetes al alba,¹
mayorazga del abril.

«¡Llorad, sentid, bien mío! 5
¿Por qué son esas perlas

27-28. Hipérbole del furor con que se enamora de Jacinta.

29. *con lealtad*: según obliga la ley de amor de origen provenzal.

30. *finezas*: en este caso, “acción u dicho con que uno da a entender el amor” (*Aut.*).

33-34. La imagen del *mar* asociada con los tormentos que genera el amor es de origen petrarquista, así como, también, el “golfo de tormentas”.


38. *experiencia*: experiencia.

40. *rigor*: en su doble acepción de “aspereza” climatológica, pues Jacinta arroja a un “mar de pesares” (v. 33), y de “crueldad” (*Aut.*).

142. «Avecillas lisonjeras,...»

1. *lisonjeras*: deleitosas (*Aut.*).

3. *juguetes*: “canciones alegres y festivas” (*Aut.*).

 *juguetes* = en el tiple 1º, *lisonjas* (“elogios”, “piropos” –*Aut.*–).

4. *mayorazga*: la primogénita, la heredera del mes de abril, del mes de la primavera.

5. *bien mío*: Florinda, pues está cantando Fabio.

6. *perlas*: las lágrimas de la dama.

*con que yo río?,
que esas penas y llantos
me dan alivio.*

*¡Oigan qué lindo!: 10
¡llorad, que llorando¹
me dais alivio!»*

2 »No entretengáis a Florinda,
que se sale a divertir
de cierto achaque, y me importa 15
verla llorar y sentir.

3 »Sepa una vez qué son celos
y, así, juzgará por sí
el tormento que padece
quien los quiere reprimir. 20

4 »Dejalda llorar un rato,
que después podréis decir:
“¡Bueno está, Florinda hermosa!,
que hay quien os escucha aquí.

5 »¡Si celos tuviere Fabio, 25
tened compasión, y, así,
ni vos celos le daréis
ni él os los podrá pedir!”».

6 Escuchó Florinda a Fabio
y llorando dijo así: 30

7-9. Puesto que la dama llora de celos y ello es indicio de que quiere a Fabio; motivo de alegría para el sujeto lírico. Es uno de los pocos tonos en los que el sujeto lírico se siente correspondido en su amor.

10. *lindo*: el bajo añade “bueno”.

♪ El alto, en alguna repetición, va cantando “llore”.

10-12. Reincide en la paradoja de que las lágrimas y tristeza de la dama son motivo de satisfacción para él, puesto que si la dama siente celos es porque le quiere.

15. *cierto achaque*: el de los celos.

15-16. Porque ve reafirmado el amor que la dama siente por él.

19-20. Ya que en el argumento de amor en la poesía áurea lo propio es que sea la voz lírica quien se lamenta de celos causados por la dama.

21. *Dejalda*: Dejadla. Forma del imperativo habitual en la época.

23. *¡Bueno está...!*: “lo mismo que *basta* o *no más*” (*Aut.*).

24. Fabio es quien escucha el llanto de la dama.


25-28. La naturaleza como interlocutora proviene de la lírica tradicional.

28. *pedir celos*: “hacer cargo a la persona amada de haber mudado su cariño y puéstole en otro” (*Aut.*).

«Si yo más celos pidiere,
¡malos años para mí!»

¡Llorad, sentid, bien mío!...

143

 ff. 160v-161r [166v-167r]

- 1 «Corazón, ¿por qué publicas
tu mal a quien no lo siente?,
que en lugar de ser alivio
causa más tormento siempre.

»Corazón, yo mismo lo quise, 5
que es creer [al] alma yo,
y pues a perderme vengo,
lo que me quise me tengo,
pero lo que quiero, no.

31-32. La dama toma la firme resolución de no volverse a mostrar celosa con su amado; inusual final feliz en la lírica áurea.

•Véase *Fuentes...*



143. «Corazón, ¿por qué publicas...?»

1. Con este apóstrofe a su propio corazón, la voz lírica establece una distinción que era muy importante en la época y que se pone de manifiesto en el estribillo: el corazón con independencia del resto del cuerpo. Se trata de un tópico proveniente de la poesía provenzal e italiana del siglo XIII; capital, por ejemplo, en el *De amore* de Andreas Cappellanus. (PETRARCA. *Triunfos*. «Triunfo del Amor» III, v. 151, n.). Asimismo, el recurrir al verbo *publicar* señala una sutileza crucial para nuestros intereses poético-musicales, ya que este verbo significaba “decir lo que se debe callar” (*Aut.*) que es, precisamente a lo que obligaba el secreto de la *leys d'amor* de raigambre trovadoresca y de la que la tradición cancioneril castellana es su último exponente. En este verso se da la clave del porqué de este tono humano. De ahí la interrogación retórica que le formula el sujeto lírico a su propio corazón que es el que verdaderamente está obligado a albergar en silencio el secreto de ese amor.

2. *tu mal*: de amor, se entiende; *quien no lo siente*: la desdenosa dama.

4. Porque cuanto más se queja y suplica el amante, mayor crueldad muestra la dama.

5. En *CMO* se añade al final del verso el pronombre, como en el siguiente verso.

5-6. El alma era mucho más importante que el corazón, ya que era el principio rector de todo ser (*Aut.*), pero es que, además, el neoplatonismo movía a creer que el enamoramiento se producía una vez se tenía la imagen del ser amado impresa en el alma, por ello la voz lírica dice que el *mal* se produjo por “creer al alma”.


6. [al] *alma yo*: “al mayo yo” transcribe Vera, pero se trata de un error de transcripción, pues no guarda ningún sentido con el resto del tono (VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, p. 448). En *CMO*: “a Dios quiero y busco yo”.

7. *a perderme vengo*: “a perder me vengo” según la transcripción de Frenk, pero se trata, asimismo, de un error, pues no tiene tampoco sentido, pese a la aclaración que la filóloga realiza entre paréntesis (*Ncorpus*, II, p. 1090); “a ganarme vengo” en *CMO*.

8. La pretensión de amar a tan sublime sujeto y la insatisfacción de no alcanzarlo. Último verso en *Flor de romances*, aunque le añade “yo” (*Ncorpus, ibidem*).

9. Que es el amor de la dama.

144

 ff. 161v-162r [167v-168r]

- 1 Aunque tus ojos me engañan,
rendido, zagala, estoy,
que es por demás la defensa
a quien le falta el valor.
- 5
- Pues rendido me tienes,
cese tu rigor,
que dirán, zagala,
que tienes pasión.*
- 2 A tu sagrado me llego;
quiera tu bizarro amor
que halle piedad en tus ojos
quien nunca los mereció.
- 10
- 3 Y si merece castigo
mi atrevida presunción,
también es di[g]no de premio
un bizarro corazón.
- 15
- 4 Bien haya quien se remonta
a ver los rayos del sol,

144. «Aunque tus ojos me engañan»

1. Los *ojos* son el principal cauce de comunicación entre los amantes, porque, con el neoplatonismo, se estableció el amor como deseo de belleza y ésta penetra primero por los ojos para imprimirse, luego, en el alma y poder elevar espiritualmente al enamorado, puesto que sólo lo bueno, según Platón, es bello. De este modo describían el proceso de enamoramiento los tratados de filografía de la época, y la poesía, por su parte, guiada por el magisterio de Petrarca, fue convirtiendo la mirada en imagen y referente central del universo erótico.

3. *por demás*: “ser vano, inútil” (*Aut.*).

6. *rigor*: “aspereza, dureza” de carácter (*Aut.*).

8. *pasión*: en este caso, debemos entender “perturbación” (*Aut.*).

9. *sagrado*: “refugio” (*Aut.*), puesto que “llegarse” significa ir a algún sitio cercano (*Aut.*), pero también se le suma la significación de presencia “venerable” por divina (*Aut.*),

y, como sabemos, el tratamiento de la dama –aunque en este caso, “zagala”– desde el *dolce stil nuovo* se somete a un proceso de divinización. Por este motivo, el sujeto lírico no se considera *merecedor* (v. 12) de los ojos de ella.

10. *bizarro*: “valeroso” (*Aut.*).

13-14. Puesto que ella es un sujeto excelso y divino.

16. *bizarro corazón*: por el valor en amar a un ser como ella, superior en todo (según la tradición poética) a la voz lírica.

17. *se remonta*: “elevarse o sublimarse” (*Aut.*).

17-20. Toda la estrofa se sostiene sobre la concepción de la dama como guía segura que ilumina y permite la evolución espiritual, tal y como empezó a concebirse desde el *dolce stil nuovo*. Asimismo, en estos versos, es inevitable, dado el cariz neoplatónico, no rememorar el mito de la caverna a propósito de la teoría del conocimiento y que con tanta precisión Petrarca convirtió en clave de la poesía amorosa a partir de él (*Triunfos*. «Triunfo del Amor» I, vv. 31-33; III, vv. 7-9).

que, aunque su luz le deslumbre,
con alguna luz se vio. 20

5 Atrevimientos bizarros
no se pagan con rigor,
pues no vence en la campaña
quien el peligro temió.

6 Quien viere fundar agravios 25
de tan bizarro valor
conocerá en ti rigores
y en mí, sobrada razón.

Pues rendido me tienes,...

145

ff. 162v-164r [168v-170r]

1 Embarcar quiere Fileno
su hacienda por esos mares,
porque pretende con ella
darle a un amigo el rescate.

*«Marinero, a la playa
llega con brío,
pues con aire navegas
de mis suspiros.
¡Iza, boga, rema,
bate los remos!,
pues que te hace la salva
todo mi pecho;
que ya te aguarda* 5 10

20. Se refiere a la excelsitud de la dama, o a su naturaleza divina que ilumina como el mismo sol. Era metáfora tipificada en el universo de la lírica amorosa. Justifica, por lo tanto, la osadía que como amante (o nuevo Ícaro) ha tenido por aproximarse a la dama-sol.

25. *fundar*: “imponer” (*Aut.*). Pagar el valor con agravios.

27. *conocerá*: “verá” (*Aut.*).

28. *sobrada razón*: justo motivo para osar amarla, pues tan bella y divina es.

145. «Embarcar quiere Fileno»

1. *Fileno*: “Lisardo” en el alto.

4. A su propio corazón o amor, preso por enamorado como alude la segunda estrofa.

9. *boga*: sinónimo de *rema*.

11. *hace la salva*: celebra con júbilo, canto y música (*Aut.*) su regreso; lo que viene a justificar el estribillo en sí: la salva de amor cantada por la propia dama.

- el premio del amor
que tú esperabas».* 15
- 2 Cautivo tiene el amor,
y, aunque está en poder de un ángel,
con tanto rigor le trata
que le es fuerza el rescatarle.
- 3 Por granjear en las Indias 20
lleva, sólo de su parte,
en lágrimas y suspiros,
joyas que un tesoro valen.
- 4 ¡Quiera Dios que no se anegue 25
y que tenga buen viaje!,
porque se queda perdido
si con su intento no sale.
- 5 ¡Ya se mete en el navío!
¡Tu mismo intento te guarde!,
que es bien tenga buena suerte 30
quien tiene tantas piedades.
- 6 Compadecida de verle,
Anarda a la playa sale,
y, sin rescate ninguno,
ya promete libertarle. 35
- 7 Con bien sentidos afectos
de ver el valor tan grande,
hechos los ojos dos fuentes,
así comienza a clamarle:
- «Marinero, a la playa...» 40

17. *un ángel*: la dama, trasunto de la *donna angelicata* fijada por el *dolce stil nuovo*.

18. *rigor*: “dureza” (*Aut.*); la crueldad propia de la etopeya de la dama.

20. *granjear*: ‘adquirir, negociar’ (*Aut.*).

21. *sólo de su parte*: sólo suyas.

23. Por la gran cantidad de ellas y porque son fruto de un amor tan valioso como el que siente por la dama.

27. *intento*: “fin” (*Aut.*), intención.

31. *piedades*: “lástima” (*Aut.*), penas.

34. Sin pedirle nada a cambio, sin condiciones.

•Véase *Fuentes...*



146

ff. 164v-165r [170v-171r]

- 1 Sin más informe, zagales,
que un amor de corta esfera,
casó Lisardo con Flora...
¡Plega a Dios le salga buena!
- ¡Vela, Lisardo, vela,* 5
que quien tan bien se ha empleado,
si durmiere sin cuidado,¹
ella será centinela!
- 2 Yo sé que lleva Lisardo
a su casa buena hacienda, 10
pues, sin pensarlo lo hizo,
bien merece ser quien piensa.
- 3 Con esta mercadería
puede poner una tienda,
que por lo bueno y barato 15
todos se andarán tras ella.
- 4 No sé yo si la santica
hará muy buena platera,
que la plata entre sus manos
se deshace como cera. 20

146. «Sin más informe, zagales»

1. *informe*: se juega con dos de sus acepciones. Por un lado, la que le da la significación de “dar noticia” (*Aut.*), y por otro, con la que significa “estrella que está entre algunas constelaciones” sin que pertenezca a ninguna de ellas (*Aut.*). Y es por este último significado por el que en el siguiente verso juega, a su vez, con la expresión “amor de corta esfera”. Tengamos en cuenta que en el léxico petrarquista, a la dama se le refería habitualmente como “estrella”, por lo que Lisardo se ha casado con una “estrella” que no pertenece a ninguna “constelación” (entiéndase, hombre) estando entre varias.

2. *amor de corta esfera*: “amor de baja esfera”, de baja “calidad” o “condición” (*Aut.*).

5. *¡Vela...*: ‘¡No duermas...’.

6. Apréciase la ironía con que se refiere el error que ha cometido Lisardo casándose con Flora mediante un tér-

mino aplicado al trabajo (*emplearse*) que es el que hace merecedor el sueño.

1. *cuidado*: se repite como interjección en diversos momentos del estribillo.

7. *durmiere*: “durmieres” en una repetición del tiple 1º.

8. Porque no dormirá para irse con otro hombre, como “informe” que es.

10. De nuevo, la ironía (“casa”, “buena...”), pues se ha casado con una mujer de mala reputación.

12. Quien se preocupe constantemente vigilando la “buena hacienda” con que se ha casado.

13. *mercadería*: mercadería. Prosigue la ironía, ya que se refiere a la mujer de Lisardo.


15. Porque es una mujer fácil de seducir.

18. Por el dinero que le pagan los hombres con los que va. La ironía juega con la *plata* con que se tallan a los santos y las monedas que los devotos les ofrecen.

- 5 ¡Cuidado, amigo Lisardo,
que hay ladrones en la feria,
y, si no guardas las joyas
no es mucho que se te pierdan!
- 6 Aunque dicen que no es bueno 25
meterse en casas ajenas,
yo te aconsejo, Lisardo,
que cierres muy bien las puertas.
- 7 Más vale que como amigo
esta cartilla te lea; 30
no sea que con el susto
se te suba a la cabeza.
- 8 ¡A Dios, y obrar con recelo!,
que puede ser que la enmienda
prometa Flora, que ya 35
es mujer de más cautela.

¡Vela, Lisardo, vela,...!

147

 ff. 165v-166r [171v-172r]

- 1 ¡Buena la hemos hecho, Menga!
¡Pardiós, que anda lindo todo:
ayer mos dimos las manos
y ya tienes otro novio!

22. *feria*: “se llama también la concurrencia de mercados” (*Aut.*). Está relacionado, por lo tanto, con el campo semántico de la tercera estrofa.

23. Alusión irónica a su mujer.

30. La popular expresión de *leer la cartilla* significa “advertir [...] reprehendiéndole claramente en lo que faltó a su deber y estaba a su cuidado” (*Aut.*). El tono, así pues, es la *cartilla* lírica que la voz poética le canta al amigo.

33. *y obrar*: ‘y a obrar’; *recelo*: “cuidado” (*Aut.*). Este verso marca la despedida y da coherencia estructural al tono-*cartilla*.

36. *cautela*: “astucia, maña y sutileza para engañar” (*Aut.*). Le advierte, finalmente, que no se fíe de su mujer

en caso de que le prometa un cambio en su comportamiento.

•Véase *Fuentes...*



147. «¡Buena la hemos hecho, Menga!»

2. *¡Pardiós*: “¡Por Dios” en el alto. Forma que se aproxima a la interjección “¡Pardiez!”.

3. *mos*: nos. Deturpación frecuente en el habla rústico pastoril.

Yo no quiero más burlas 5
contigo, Menga,
que acometes a uno
y a todos pegas.

2 Solamente me consuela
 lo que me dijo Birtolo: 10
 que si ahora tienes ése,
 que mañana tendrás otro.

3 Diz que por no verte viuda
 das en ese desahogo,
 pues, por si el uno se muere, 15
 traes muchos al trastorno.

4 Como tienes tan buen [o]jo
 te deja salir con todo,
 que a su mujer nunca dijo
 un sí ni un no con enojo. 20

5 Aunque so de galleraza,
 no me tengas por tan tonto,
 que he de sufrir que me silben
 los muchachos en el soto.

6 Con Dios te queda[s], Menguilla, 25
 que a mi ganado me acojo;
 busca un marido de anillo
 que pueda pasar por [tonto].

Yo no quiero más burlas...

8. *pegas*: en este contexto, “arremetes” (*Aut.*). Es decir, que se va con todos.

9. *Solamente*: en el manuscrito se lee “sol de mente”.

10. *Birtolo*: Bartolo.

13. *Diz*: Dice.

15-16. El humor de estos dos versos es muy ingenioso por cómo justifica la ligereza amorosa de Menga.

16. *al trastorno*: ‘persuadidos’, ‘inclinados’ a su amor (*Aut.*).

17. *tienes tan buen ojo*: en el sentido de acierto en la elección, pero también como lo contrario a *tener mal ojo*; en consecuencia, tener buena suerte (*Aut.*). Menga ha sabido escoger un hombre que la complazca en todo.

18. *te deja*: el nuevo novio de Menga referido en el verso 4.

21. *so*: soy; *galleraza*: tipo de tejido semejante al de las mantillas.

23. *sofrir*: sufrir.

23-24. Porque se burlan de él.

26. Ya que es pastor, y quiere centrarse sólo en sus obligaciones olvidando el amor.

27-28. Con quien casarse y, en consecuencia, tenerlo siempre engañado.



148

ff. 166v-168r [172v-174r]

*No cantéis, dulce ruiñeñor,
ut, re, mi, fa, sol,
que la pena desmentirá,
re, mi, fa, sol, la,
pues veis que, 5
si con dolor cantáis,
u del amor os burláis,
u del dolor os vencéis.*

Coplas

1ª Entrar en pasos trocados
con tan duros sostenidos 10
es suspender los oídos
con tan blandos bemolados,
que si en trinar sincopados
vuestra destreza se abona,
desentonándose entona 15
su pena vuestro dolor.
No cantéis, dulce ruiñeñor,...

2ª Cesad, ruiñeñor, en tanto
que, en consonancias destintas,

148. «No cantéis, dulce ruiñeñor»

4. Entre el verso 2 y el presente, se consignan las seis notas del *hexacordo*: “intervalo que consta de cuatro tonos y un semitono mayor, como del *ut* al *la*” (*Aut.*).

6 y 8. Alusión a Orfeo con quien se identifica, asimismo, la voz lírica del tono.

7-8. *u*: se recurre a esta conjunción disyuntiva para crear anáfora con el verso 2, ya que, al ser de temática musical, se fundamenta en la fonética.

9. *pasos trocados*: en la preceptiva musical de la época es el movimiento contrario, es decir, cuando entra una voz imitando a otra, lo hace con la intervállica invertida.

10. *sostenidos*: sostenidos. “Sostenido. Término musical. La tecla o cuerda que levanta la voz un semitono menor sobre [la] voz inmediata” (*Aut.*); “duros” en contraposición a “blandos” del verso 12. En la terminología musical actual el sostenido o diesis (#) es una alteración que eleva la nota en un semitono.


12. *bemolados*: “término de música. Las teclas o cuerdas que bajan la voz un semitono menor bajo su inmediata voz en la parte aguda (*Aut.*); “blandos” en contraposición a “duros” del verso 10. En la terminología musical actual el bemol (b) es una alteración que desciende la nota en un semitono.

13. *trinar*: “Hacer quiebros y trinados con la voz cantando o con las cuerdas del instrumento, como quebrando el sonido de ellas” (*Aut.*); *sincopados*: “Syncopa. En la música es una suspensión de voz en medio del compás, que sucede cuando en medio de una figura se canta otra, y anda suspensa desde la mitad de la figura que hiera en compás o en medio compás” (*Aut.*). En la terminología musical actual la síncopa de la época equivale a nuestro retardo.

19. *consonancias*: “harmonía que resulta de la unión acordada de dos o más voces, u del instrumento o instrumentos bien templados, cuyos sonidos agradables divierten y deleitan” (*Aut.*); *destintas*: distintas.

halláis dos mayores quintas 20
 que disuenen en el canto,
 que, si vuestro triste llanto
 las segundas no consiente,
 diapasón y diapente
 harán cláusula al dolor. 25
No cantéis, dulce ruiñeñor,...

149

 ff. 168v-169r [174v-175r]

*Pajarillo, que al alba te quejas,
 si de amor suspiras,
 si lloras de celos,
 ¡calla más y siente menos!
 ¡vivirás alegre, 5
 morirán tus penas!*

20. *quintas*: desde el punto de vista melódico la quinta “es un intervalo que consta de tres tonos y un semitono mayor [...]”. Es consonancia muy apacible [...]. Llámase también Diapente” (*Aut.*) (véase v. 24). Sin embargo, desde el punto de vista armónico, la sucesión inmediata de dos quintas, mayores o justas, se considera un movimiento prohibido por la preceptiva musical de la época, y también por la nuestra, por su sonoridad hueca y monótona. De ahí que en el verso siguiente el poeta diga que esa sucesión suene mal (disuenen).

21. *disuenen*: “Disonantes. En la música se dice de aquellas especies o tonos que por otro nombre se llaman falsas o disonancias” (*Aut.*). Por su interés, y en atención al verso 24, citamos la definición íntegra de “Disonancia. En la música es la mixtura o agregado de dos o más sonidos desproporcionados, ásperos y desapacibles al oído, como son dos ditonos, tritonos, quintas falsas, cuartas superfluas, séptimas y sus réplicas de las cuales se sirve frecuentemente la música, mezclándolas y disimulándolas delicadamente con las consonancias, de cuya disforme unión resulta el más gustoso efecto de la composición” (*Aut.*).

23. *segundas*: melódicamente, la segunda es un “intervalo o distancia que hay de una voz a su inmediata. Llámase segunda porque consta de dos voces inmediatas, subiendo naturalmente o bajando” (*Aut.*). Desde el punto de vista armónico las segundas son intervalos disonantes que, en el verso que nos ocupa, explican su sentido.

24. *diapasón*: “término de música. El intervalo que consta de cinco tonos, tres mayores y dos menores, y de

dos semitonos mayores [...]. Es consonancia perfecta de cuya división nacen los demás intervalos armónicos [...]. Llámase también octava” (*Aut.*); *diapente*: “Diapente. Término de música. El quinto intervalo que consta de tres tonos y de un semitono menor [...], es consonancia perfecta” (*Aut.*). Equivale al intervalo de quinta. El diapasón (octava) y el diapente (quinta) son intervalos consonantes que facilitan la cadencia (cláusula) y, por su perfección y buen sonido, mitigan el dolor del verso siguiente.

25. *cláusula*: “la cláusula otra cosa no es que conclusión o fin o remate de palabras [y de notas musicales]” (CERONE. *El melopeo y maestro...*, I, p. 451). En nuestra terminología actual equivale a final de frase musical y es sinónimo de cadencia.

•Véase Fuentes...



149. «Pajarillo, que al alba te quejas»

1. *Pajarillo*: “Pajarito” en BN (Ms. 2202).

1-6. Omitido en BC (M. 759/9).

4-6. Este *pajarillo*, como la inmensa mayoría de las aves de los tonos humanos barrocos, son proyecciones de Orfeo, por eso mismo, se les aconseja corregir su comportamiento para que no se cumpla en ellos el destino final del mito.

5-6. Omitidos en BN (Ms. 2202).

Coplas

[1ª] Aquella avecilla triste
 que a voces llama al aurora,
 sienta callando sus penas
 y no despierte a las otras. 10
Pajarillo, que al alba te quejas,...

[2ª] Mejor le fuera callar,
 que, por no quejarse a solas,
 saben la selva y las aves
 por qué canta y por qué llora. 15
Pajarillo, que al alba te quejas,...

[3ª] Si son celos, la disculpo,
 que, envidiando ajenas glorias,
 puede cantar ofendido
 un celoso a todas horas. 20
Pajarillo, que al alba te quejas,...

[4ª] Deja el cantar dulcemente,
 que poco a tu dicha importa,
 si es ofensa de tu daño,
 ser de la selva lisonja. 25
Pajarillo, que al alba te quejas,...

[5ª] Desdichado del que ruega,
 si está la ventura sola
 en ser dichoso quien ama
 o en ser quien le quiere sorda. 30
Pajarillo, que al alba te quejas,...

8. Para que amanezca y salir de la oscuridad, en todos los sentidos, de la noche. Asimismo, es el momento del día en que más cantan los pájaros; *al*: “la” en *OV* y *BC* (M. 759/9).

13. *que*: “pues” en *BN* (Ms. 2202).

14-15. Porque, como Orfeo, su canto es tan intenso que conmueve a toda la naturaleza.

17. “¡Ay del cantar y la pena!” en *BC* (M. 759/9); *la disculpo*: “los discursos” en *BN* (Ms. 2202); “disculpa” en el manuscrito.

17-20. Con variantes, es la cuarta estrofa en *BC* (M. 759/9), y con ella termina la extensión de este testimonio.

19. *cantar ofendido*: “ofendido cantar” en *BC* (M. 759/9).

22. *Deja el*: “¡Ay del...!” en *BC* (M. 759/9).

22-25. Es la tercera estrofa en *BC* (M. 759/9).

23. *tu*: “su” en *BC* (M. 759/9).

24. Si canta para desahogar su pena de amor, su *daño*, poco *dichoso* será para él que su pena se convierta en placer o *lisonja* de quien pueda escucharlo; *tu*: “su” en *BC* (M. 759/9); *daño*: “dueño” en *OV*, *BN* (Ms. 2202) y en *BC* (M. 759/9). Por lo que hemos comentado, es mucho más coherente con el significado de la copla la variante del *LTH*.

25. *selva*: lugar “frondoso” (*Aut.*); *lisonja*: “deleite” (*Aut.*).


28. Verso que pauta un paralelismo con el 24; ‘si sólo la suerte consiste en...’

29. Sin esperar más satisfacción que amar en sí.

30. Incapaz, por lo tanto, de escuchar su canto. Atributo tipificado en el universo erótico de la lírica áurea.

[6^a] ¡Deja el que canta, y madruga
 quien tiene suerte dichosa!,
 y el que nació para triste
 sienta y calle sus congojas. 35
Pajarillo que al alba te quejas...

150

 ff. 169v-171r [175v-177r]

*Jilguerillo, que cantas
 con dulce primor
 amores al alba
 con pico veloz,
 suspende la voz, 5
 y, hoy, finezas
 publica de Anarda,
 pues al prado
 salió tan gallarda
 que invidian sus luces 10
 los rayos del sol.*

Coplas

1^a Suspendiendo el armonía
 que al alba le ofreces hoy,
 en juguetes primorosos

32. *el*: omitido en OVy BN (Ms. 2202); *canta*: “cante” en el manuscrito.

35. Es inevitable rememorar la exhortación calderoniana que tanto juego nos brinda en nuestros estudios: “¡Canta y Calla!”

• Véase *Fuentes...*



150. «Jilguerillo, que cantas»

2. *primor*: “destreza” (*Aut.*).

3. Es el momento del día en el que más cantan los pájaros. Este inicio se asemeja mucho al del tono anterior.

6. *finezas*: “perfecciones” (*Aut.*).

10. *invidian*: envidian; *sus luces*: sus ojos, por ser metáfora tipificada, pero también podríamos entender su resplandor como ser de excelsa beldad que es.

10-11. En tonos con paisajes bucólicos paseados por la dama, es habitual el tópico de la envidia del sol al esplendor de la protagonista, a sus ojos, a su luminosidad, al tiempo que se convierte en una hipérbole de la belleza de la dama capaz de despertar dicha pasión en el rey de los astros.

12. *el armonía*: la armonía. A menudo se recurría al artículo masculino cuando el sustantivo femenino empezaba por la primera vocal; *armonía*: en este caso, es sinónimo de canto: el que el jilguero entona al amanecer.

14. *juguetes*: “canciones alegres y festivas” (*Aut.*); *primorosos*: “delicados” (*Aut.*).

- dirás a Anarda mi amor. 15
Jilguerillo, que cantas...
- 2^a Entre tus bellos gorjeos
 y entre grave suspensión,
 dile que vivo muriendo
 y que sólo suyo soy. 20
Jilguerillo, que cantas...
- 3^a Repite en dulces pasajes,
 si no escuchare tu voz,
 que Lisardo es quien la adora,
 aunque pese a su rigor. 25
Jilguerillo, que cantas...
- 4^a Una y mil veces repite
 este nombre, que, a ocasión,
 puede llegar tu porfía
 que ablande su corazón. 30
Jilguerillo, que cantas...
- 5^a No te canses pajarillo,
 ya que yo cansado estoy,
 que quien ama no repara
 más de en lograr su intención. 35
Jilguerillo, que cantas...
- 6^a Escucha, zagala hermosa,
 ya que a mis suspiros no,
 las penas que en un jilguero
 te presenta mi dolor. 40
Jilguerillo, que cantas...

18. *grave*: “son [...] bajo y profundo” (*Aut.*); *suspensión*: “en la música se toma por la detención de la voz en algún punto más de lo que le corresponde por su intervalo” (*Aut.*).

19-20. El yo lírico del tono recurre al jilguero para que se convierta en su voz lírica por la belleza de su canto, ya que posee destellos del mito de Orfeo, como es lo preceptivo en los tonos humanos barrocos.

22. *pasajes*: “en la música es el tránsito o mutación, con arte o armonía, de una voz u de un tono a otro” (*Aut.*).

25. *su rigor*: su dureza, su crueldad (*Aut.*), atributo propio y exclusivo de la etopeya de la dama.

28. *a ocasión*: oportunamente (*Aut.*).

29. *llegar*: “conseguir” (*Aut.*); *porfía*: insistencia (*Aut.*).

37. Apóstrofe a la dama y con él, el cierre al tono con esta nota conmovedora en la que el sujeto lírico justifica su amor a través de la naturaleza, de un continuador de la estela órfica.



151

ff. 171v-173r [177v-179r]

*Si el amor me tirare sus flechas,
ya no le pienso volver a creer,
que otra vez me llamó con engaño,⁴
pero a fe que burlado quedé.
Y esta vez, aunque más fuerte tire, 5
yo no quiero tenerle más fe.*

Coplillas

1^a Pues ya le conosco
yo sé que otra vez
para sus lisonjas
tretas le tendré. 10
Si el amor me tirare sus flechas,...

[2^a] Allá con los ciegos
se puede meter,
mas de un dios vendado,
¿qué puedo temer? 15
Si el amor me tirare sus flechas,...

[3^a] Hízome caricias,
mas diome después
una hiel de vuelta
con panal de miel. 20
Si el amor me tirare sus flechas,...

151. «Si el amor me tirare sus flechas»

1. Amor como arquero es la iconografía tradicional para el dios.

2. Porque Amor, tal y como dice Petrarca, baña sus flechas doradas (las del enamoramiento) en el placer como si de un veneno se tratara (*Triunfos*. «Triunfo de la castidad», vv. 67-69). En la repetición a solo de este verso, el tiple 1º lo inicia con “que”.

♪ El tenor, al inicio de una de las repeticiones, canta “¡Ay!”

4. *burlado*: engañado (*Aut.*).

7. *conosco*: conozco.

9. *lisonjas*: placeres (*Aut.*).

14. La iconografía de Amor, con el tiempo, también lo ha fijado con los ojos vendados, pues es ciego a la hora de dispensar el amor a los humanos.


19-20. De nuevo, el placer y su contrario, como hemos referido, a propósito de Petrarca, en la nota al verso 2. Él fue el maestro que enseñó, en la tradición occidental, a cantar la naturaleza paradójica del amor.

[4^a] Cuando más contento
me juzgaba ver,
entonces me daba
más que merecer. 25
Si el amor me tirare sus flechas,...

[5^a] Vuélvase a llamarme
con su sencillez,
que a[r]is[c]o y penas
yo le pagaré. 30
Si el amor me tirare sus flechas,...

[6^a] Y, si me ha burlado,
bien puede entender,
que de sus lisonjas
yo me vengaré. 35
Si el amor me tirare sus flechas,...

152

 ff. 173v-174r [179v-180r]

1 Hirviendo el mar de enemigos,
con encendido fanal,
en el temporal más fuerte,
se ve la borrasca ya.

¡Hola, hau, que me lleva la ola! 5
¡Hola, hau, que me lleva la mar!

25. *merecer*: ganar, conseguir (*Aut.*).

28. *sencillez*: “ignorancia, simpleza” (*Aut.*), ya que Amor es un dios niño.



152. «Hirviendo el mar de enemigos»

1. El inicio es de romance de moriscos o de cautivos, y ese horizonte de expectativas se mantiene hasta la última estrofa, en la que se nos descubre todo el tono en clave amorosa, y ese mar *hirviendo de enemigos* como metáfora del enamoramiento y todas sus consecuencias; imágenes y

metáforas marinas desarrolladas y enriquecidas desde los *stilnovistas* hasta todo el devenir poético del petrarquismo (MANERO SOROLLA. *Imágenes petrarquistas...*, pp. 200-233).

2. *fanal*: “el farol grande que el navío u galera capitana lleva en el remate de la popa para que los demás que componen la armada puedan seguirla de noche” (*Aut.*).

4. *borrasca*: “bonanza” en el tiple 1º, pero, seguramente, se trata de un error del copista, dado el poco sentido que tiene la introducción de esta variante en el significado polifónico del tono.

5-6. Versos que disfrutaron de una rica difusión por las variadas y numerosas fuentes que los recogen y que, hasta el momento, se han podido localizar.

*¡Socorro, piadosos cielos,
que ya me voy a anegar!*

2 ¡Oh, qué tormenta se mira!
 ¡Ya el barco a pique se va, 10
 y es el mal que los más dellos
 sin duda peligrarán!

3 Terribles borrascas vienen:
 ¡marineros, a la mar!
 ¡Sálvese aquel que pudiere 15
 salir de tormenta tal!

4 Yo bien sé que voy a pique,
 que siempre contra mí está
 este mar en que me anego
 con tormenta y tempestad. 20

5 Aún una pobre tablilla
 sin duda me faltará,
 que quien la tormenta causa
 se consuela con mi mal...

6 Ya estarás, ingrata bella, 25
 contenta en verme anegar...
 Muera yo porque tú vivas
 con más gusto y libertad.

¡Hola, hau, que me lleva la ola!...

9. *se mira*: se 'aprecia' (*Aut.*).

11. *dellos*: de ellos.

16. La que va a desatar la dama cautivando y enamorando a todo aquel que la contemple.

19. *este mar*: el del amor.

23. La dama.

24. Advuértase la ironía. Como la dama es desdeñosa y cruel con el sujeto lírico, tal y como dicta la etopeya, si el *mal* de él es el *consuelo* de ella, no dejará de despreciarlo y no concederle ni el más mínimo favor (la "pobre tablilla" del v. 21). El universo petrarquista fijó toda esta

terminología cuando se recurría al mar como metáfora del amor.

26. *anegar*: en este verso, "irse a pique" (*Aut.*).

28. *gusto*: "placer" (*Aut.*); y *libertad*: porque la dama se libraría del insistente y leal amor de la voz lírica. Entiéndase el carácter irónico de toda la estrofa que, asimismo, nos ofrece las referencias que esclarecen la significación velada tras el juego de imágenes y metáforas marinas de todo el tono.

• Véase *Fuentes*...



153

ff. 174v-175r [180v-181r]

1 No sé qué tiene, Marica,
tu prender con tu mirar,
que es rémora a la atención
y al divertimento, imán.

No te alabes, Cupido, 5
del rendir y del cegar.
¡No vuelas! ¡Que no tires!,
que, sin tu deidad,
el amor y hermosura
en Marica está. 10

2 Suspende el arco, Cupido,
y halla aciertos en flechar
con tus ojos, (¡que se entiende
con sus niñas el rapaz!).

3 Cuando mis ojos cautivas, 15
si te pueden contemplar,
y a lograr el sentimiento,
por lo libre lo capaz.

4 La competencia confirme
con extremo la igualdad; 20

153. «No sé qué tiene, Marica»

2. *prender*: “retener”, atrapar (*Aut.*). La mirada de la dama es el cauce por el que se enamora el sujeto lírico, según dictaban, asimismo, los tratados amorosos de la época guiados por el neoplatonismo, ya que por los ojos entraba la belleza contemplada y se producía la comunicación espiritual.

3. *rémora*: “cualquier cosa que detiene, embraga o suspende” (*Aut.*).

5-6. Puesto que sólo la dama es la única en vencer el poder de Amor (PETRARCA. *Triunfos*. «Triunfo del Amor» III, vv. 130-132). Motivo por el que el dios no es necesario en el mundo, porque la dama lo vence y sustituye, como afirman los versos 9-10.

7. La iconografía tradicional representa a Cupido como un dios alado que infunde el amor en los corazones humanos mediante el arco y las flechas.

10. *Marica*: “Maruca” en el manuscrito. Se trata de un error del copista.

12. *flechar*: tirar la flecha (*Aut.*).

12-13. Apréciase la ironía, porque, si Cupido es un dios ciego, mal podrá flechar con sus ojos. Sin embargo, como la dama lo vence, la voz lírica le aconseja que, en lugar de tirar flechas, intente ejercer su poder a través de los ojos, como ella hace.

13-14. Porque la dama mata y enamora con la mirada (las *niñas*); pretensiones y logros propios del dios.

15-16. Los *cautiva* con su belleza que es reflejo de la divina, por ello se imprime en el alma de quien la contempla, entrando, primero, por los ojos.

18. La dama puede enamorar por su condición divina (es reflejo en la tierra de la Belleza y, en consecuencia, puede rivalizar con Cupido) que la hace *libre* y *capaz* de ello.

19. *la competencia*: entre Cupido y la dama.

20. *extremo*: extremo. Entiéndase la no igualdad y, por lo tanto, la superioridad de la dama respecto al dios Amor.

puede hallarse en tu hermosura
nada menos todo más.

- 5 Si quieres ver dónde vives,
por mis ojos lo verás,
que cristal que alma tuvo 25
es para verla cristal.

No te alabes, Cupido,...

154

ff. 175v-177r [181v-183r]

*«Desmayitos son, desmayos,
los que a Filis hoy le dan...
¡A Fileno que la cure,
que es de amor la enfermedad!»*

Coplas

- 1ª »En una cama de fuego, 5
padeciendo está su mal
Filis que, por ser curiosa,
celos quiso averiguar.
¡A Fileno que la cure,
que es de amor la enfermedad! 10

25 y 26. *cristal*: en ambos casos, “espejo” (*Aut.*). En el primero de los versos, entendamos ‘espejo’ como sinónimo de ejemplo, pues la belleza de la dama, al quedar impresa en el alma del sujeto lírico, se convierte en modelo para su propia hermosura espiritual. En el verso siguiente, el significado es literalmente el que es, puesto que su alma, reflejo de la belleza de la dama, puede servirle a ella misma de espejo, pues ahí vive. La filografía del Renacimiento teorizó sobre todo este proceso del enamoramiento.



154. «Desmayitos son, desmayos,...»

2. “¡Ay de mí!” en la repetición de todas las voces, excepto en la del tiple 2º. Por su parte, el tiple 1º añade “¡Qué dolor, ay!”.

3-4. Porque la dama está enamorada de Fileno. El amor considerado como enfermedad se remonta a la medicina medieval, y su causa se creía que era la insatisfacción amorosa una vez convertida en obsesión (CIAVOLELLA. *La “malattia d’amore”...*, p. 59).

5. *cama de fuego*: metáfora muy acertada para expresar la convalecencia de la dama que se consume por la pasión amorosa (el *fuego*).

8. Quiso saber si Fileno la quería a ella.

*¡A Fileno que la cure,
que es de amor la enfermedad!*


- 6^a »Dar celos y no quererlos 35
cualquiera se lo querrá,
pero llévase la pena
que Filis llevado ha.
*¡A Fileno que la cure,
que es de amor la enfermedad!* 40

- 7^a »Médico de tu salud
bien puedes, Filis, buscar,
pero quien tiene a Fileno,
¿para qué pretende más?
*¡A Fileno que la cure, 45
que es de amor la enfermedad!.*

- 8^a Esto le cantaba a Filis
un amoroso zagal
a quien ella, por ingrata,
nunca le supo estimar. 50
*«¡A Fileno que la cure,
que es de amor la enfermedad!»*

«Desmayitos son, desmayos,...»

155

 ff. 177v-179r [183v-185r]

*Zagal alentado,¹
dime para qué¹
tus gracias malogras,
que no te está bien
quien es para visto.*

5

35. 'y no quererlos sufrir'.

36. 'cualquiera se lo querrá para sí mismo'.

38. 'que Filis ha llevado'.



155. «Zagal alentado»

¹ *Zagal* = *Galán* en la última repetición del alto.

1. *alentado*: "guapo y valentón" (*Aut.*).

¹ *dime* = *diga* en una repetición del tiple 2º y alto.

5. *para visto*: "extraordinario" (*Aut.*).

¡Tu curso detén!
(¿Para qué muy enamorado
quiere cuanto ve?).
¿Para qué a Filis adoras?,
¡que te ha de vender!, 10
que todo su gusto
es sólo interés.
(¿Dime para qué de achaque
de hablalla pidió el beber,
sabiendo tenía 15
por ella la sed?).
Zagal alentado,
¡dime para qué
con moza de cántaro
tanta fe! 20

Coplillas

1ª Si puedes, dichoso,
 gozar tanto bien,
 ¿para qué tan mal
 te dejas prender?

[2ª] Mujer que a la fuente 25
 por agua se fue,
 nunca tuvo, no,
 mucho que perder.

[3ª] A lo cortesano 30
 puedes pretender

6. *¡Tu curso...!*: ‘¡Tu amor...!’ En esa maravillosa identificación y correspondencia entre los sentimientos humanos y la Naturaleza en el arte de la Edad de Oro, es muy frecuente la comparación del amor con la corriente del agua de un río o arroyo.

10. *vender*: “faltar a la fe, confianza u amistad” (*Aut.*), engañar.

14. *hablalla*: ‘hablarle’.

15-16. ‘sabiendo como sabía que estaba enamorado de ella’.

18-20. A propósito de estos tres versos, véase Frenk (*Ncorpus*, I, p. 465).

19. *moza de cántaro*: “se llama la criada que acomoda en las casas para salir a la calle a hacer todos los recados que son precisos, y por ser uno el traer agua de la fuente, por eso se debieron de llamar así” (*Aut.*). Metafóricamen-

te, por lo tanto, muchacha de salir y entrar, y que siempre tiene *sed*; es decir, ganas de coquetear y enamorar a los hombres. El agua, además, es símbolo de lo femenino, de la germinación y lo fecundo, del amor y el erotismo (*Símb.*).

20. *fe*: amor y creencia.

21-22. Porque es “zagal alentado” (v. 1) con muchas “gracias” –hermosura y perfecciones (*Aut.*)– (v. 3).

23-24. Nos remite al “malogras” del verso 3.

25-28. Por ello se la refiere como “moza de cántaro” en el estribillo.

29-32. El amor cortesano está sometido a las estrictas leyes del honor social, la corrección moral y la perfección espiritual; motivo por el que la voz lírica advierte al zagal de que sólo a lo cortesano y con dama podría mostrarse “valeroso” y fiel amante.

donde da el amor
con verdad su fe.


[4^a] Lástima te tengo,
que tan ciego estés
que por una espina 35
dejas un clavel.

[5^a] ¡Sale de tu engaño,
llega a conocer,
que es beldad ajada
ésa que tú ves! 40

[6^a] Y si ciego vuelves,
zagal, a caer,
mira que no tienes
remedio después.

Zagal alentado... 45

156

 ff. 179v-180r [185v-186r]

1 Villana de Leganés,
segundo abril de la Corte,
que a Madrid llevas más verdes
tus años que no las flores.

35. *una espina*: la moza de cántaro.

36. *un clavel*: la posibilidad de amar a otra mujer merecedora de las “gracias” y valía del zagal.

39. *ajada*: “deslucida”, estropeada (*Aut.*).

•Véase *Fuentes*...



156. «Villana de Leganés»

1. *Villana*: en este caso, literalmente, perteneciente a la villa, y *Leganés* fue nombrada como tal el 15 de marzo de 1627.

2. Este verso, junto al anterior y el estribillo, es el que nos permite acariciar la hipótesis de que se esté refiriendo a la que iba a ser la primera mujer del marqués de Lega-

nés, don Diego Messía de Guzmán –“valido del valido”, el conde-duque de Olivares (ELLIOTT. *El conde-duque de Olivares*..., p. 154)–, a quien se le otorgó el marquesado el 10 de abril de 1627 [Figura 21]. En el mes de junio de ese mismo año, se casó con Polixena Spinola, una de las damas de honor de la reina Isabel de Borbón; motivo por el que sería “segundo abril de la Corte”, ya que el primero lo es la Reina. Por otro lado, queremos precisar que no sería indecoroso darle tratamiento de “villana”, puesto que la recién nombrada villa de Leganés tuvo, al poco tiempo, su propia marquesa y gran señora de la villa. Además, el transformar la identidad cortesana en otra villana era una práctica común en los recreos de la Corte.

3. *más*: se omite en *OP*.

3-4. Por la juventud de la dama.

4. *tus*: “los” en *OP* y en BN (Ms. 10560).

¡Niña mía, los señores
todos son marqueses de flores!

2 Qué sencillamente, hermosa,
las falacias no conoces
de un aplauso que, florido,
también caduca en la noche. 10

3 Si es toda flor peligrosa,
o bien se pase o se corte,
que entre vendella o perdella
no muda peligro el nombre.

4 ¡Guarda!, no te hallen de cera 15
esos príncipes de bronce;
no te coja en vez del carro
el Carrión de los Condes.

5 No fíes en sus doseles,
falsamente brilladores, 20
diamantes que en la porfía,
si no fondos, son al tope.

5-6. *OP* no tiene estribillo.

6. Muy posiblemente, alusión al marqués de Leganés, convertido en marqués de una bella y tierna flor como Polixena.

8. *falacias*: “falencias” en *OP*; *no conoces*: “desconoce” en BN (Ms. 10560).

8-9. *las falacias.../ de un aplauso*: los engaños de agasajos transitorios y sin importancia.

9-10. Las flores se cierran de noche, de ahí la comparación.

11. *toda flor*: remite a los ‘aplausos floridos’ del verso 9; *peligrosa*: porque es adulatora (las “falacias” del verso 8). En *OP*, el verso se inicia sin la conjunción y el verbo “es” va tras el sujeto.

11-14. Sexta estrofa en *OP*.

12. *se pase*: no se le haga caso; *corte*: “compre” en *OP* y en BN (Ms. 10560).

15. *cera*: “licor, jugo o sustancia de las flores” (*Aut.*), y, a su vez, “metafóricamente, se llama así todo lo que es suave, blando, tierno, dócil” (*Aut.*).

15-18. Octava estrofa en *OP*.

16. *de bronce*: al igual que con el término “cera”, se está jugando con dos acepciones. En primer lugar, al tratar a la *villana* como si de una flor de la Corte se tratara, se nos está configurando el espacio del jardín de la Corte

en el que hay estatuas de bronce de príncipes [Figura 22]. Pero, al mismo tiempo, hemos de entender por *ser de bronce*: tener “fortaleza y constancia del ánimo” (*Aut.*) como, supuestamente, tienen todos los príncipes. Por lo tanto, en esta estrofa del tono se le advierte a la villana que, convertida en *cera* ante la grandeza cortesana, no se deje seducir por la magnificencia de los principales de la corte.

18. *Carrión de los Condes*: no podemos dejar de referir que hay una ciudad en la provincia de Palencia así llamada. Si guarda relación con la villa de Leganés no hemos alcanzado a averiguarlo. Lo cierto es que tras el juego de palabras se alude a los traidores condes de Carrión del *Cantar de Mio Cid* con quienes se malcasaron las hijas del héroe épico. Así, pues, la voz lírica sigue con la advertencia a la villana de que no se deje seducir ni por príncipes ni condes.

19. “Menos fía en tantos nuevos” en *OP*.

19-22. BN (Ms. 10560) tiene por quinta estrofa otra que no guarda ninguna relación con las del *LTH*.

21. *la porfía*: en este caso, la insistencia en el cortejo; “la fortuna” en *OP*.

22. *fondos*: “en los diamantes, son los brillos interiores y profundos, y la transparencia que se causa por su fineza y perfección” (*Aut.*); *al tope*: “modo adverbial con el que se

- 6 ¡Todo es salteos la villa,
todo es llano cualquier monte!,
y la licencia y la culpa
da[n] siempre en traje de hombre. 25
- 7 Los ojos y los oídos
son decentes perdiciones,
que se temple un desierto
en dos contrarios tan nobles. 30

¡Niña mía, los señores...!

157



ff. 180v-181r [186v-187r]

- 1 Paso a paso, empeños míos;
poco a poco, mi afición,
que acelerar las finezas
es arriesgar el amor. ^b

significa el modo de estar una cosa junta o pegada con otra sin unión artificial” (*Aut.*); es decir, que los doseles, si no son valiosos como los diamantes (*fondos*), en el galanteo consiguen seducir y unir (*al tope*); *si no fondos*: “sin ofender” en *OP*. Sin embargo, en la cuarta estrofa de *OP*, omitida en el testimonio poético musical, se repiten los dos últimos versos de esta quinta cuarteta y sin variantes respecto a este verso que estamos comentando.

23. *salteos*: “robos” (*Aut.*), en sentido erótico.

23-26. Séptima estrofa en *OP* y en BN (Ms. 10560).

24. 'No hay dificultad alguna' (*Aut.*), en clave amorosa, también.

25. *la licencia*: “toda licencia” en *OP*; *la*: omitido en *OP*.

26. Siempre es el hombre el que *saltea* o allana en cuestiones amorosas; siempre es él el responsable. Lo que viene a justificar las advertencias que la voz lírica le hace a la *villana*; *da*: “anda” en *OP* y “andan” en *BN* (Ms. 10560).

27-30. Undécima estrofa en *OP*, y sustituida en BN (Ms. 10560) por la quinta cuarteta referida en la nota a los versos 19-22.

29. *templa*: no podemos dejar de advertir el sentido musical que tiene una de las acepciones de esta palabra:

“poner acordes los instrumentos según la proporción armónica” (*Aut.*). Posiblemente, la voz lírica se refiera a cómo su cantar “templa” el “desacierto” que no es otro que el engaño a los ojos que provoca el oropel de la Corte.

30. *dos contrarios*: el ver y el escuchar, porque lo que un sentido percibe lo puede desmentir el otro. Es importante destacar que la voz lírica recurre al *oído* porque ella advierte cantando mientras que la *villana* puede dejarse engañar por el esplendor cortesano; *contrarios*: “engaños” en *OP*.

•Véase *Fuentes...*



157. «Paso a paso, empeños míos»

1. *empeños*: “deseos” (*Aut.*); “engaños” en *CMO*.
 2. *afición*: “amor” (*Aut.*).
 3. *finezas*: “acción u dicho con que uno da a entender el amor” (*Aut.*); *acelerar las finezas*: “pretender al descanso” en *CMO*.
- ♪ el amor = en el tiple 1º, “la ocasión” y en el alto, “el valor”.
4. *arriesgar el amor*: “desear el dolor” en *CMO*.

- Morir, cuidados;* 5
vivir, rigor,
que ya sola la muerte
alcanzará el perdón.
- 2 No asegurarse en el riesgo
 es no arrestar la pasión, 10
 que no es aliento el olvido
 donde el cuidado es valor.
- 3 A la vista de lo ingrato
 es remedio, aunque es rigor,
 amar como que se quiere, 15
 sentir como que se amó,
- 4 que echar el resto a los labios
 y quererse el corazón
 es perder en confianza
 de lo mismo que ganó. 20
- 5 Empeñarse en imposibles
 es lograrse en la ocasión,
 que se asegura vencido
 quien se teme vencedor.

5. *Morir*: Morid. Era la forma del imperativo en la época; *cuidados*: preocupación “para hacer alguna cosa con la perfección debida” (*Aut.*). En este caso, amar; “*alivios*” en *CMO*.

6. *vivir*: vivid; *rigor*: crueldad con que le trata la dama según la obligada etopeya.

7. “*pues tú sólo del cielo*” en *CMO*.

7-8. Ya que el amor que la voz lírica siente hacia la dama no ha conseguido su favor, sí lo conseguirá la muerte, puesto que dejará de amarla y, en consecuencia, de despertar su crueldad.

8. “*alcanzarás perdón*” en *CMO*, donde se vuelve a repetir, tras éste, el segundo verso del estribillo con la variante “*morir*”.

9-10. *en el riesgo*: de amar, se entiende. La osadía es uno de los atributos del sujeto lírico, porque se atreve a amar (a “no arrestar la pasión”) y pretender a un sujeto superior a él en todos los sentidos.

10. *no*: omitido en BN (Ms. 10560).

14. ‘es la solución, aunque la dama la desdeñe con su rigor’.

17-20. La voz lírica remite a la obligada ley del silencio de origen provenzal, en la que el amor debía callarse para no comprometer a la dama, al tiempo que, desde el silencio, ganaba en intensidad pasional y el enamorado, en reconocimiento por parte de la dama.

21. *en imposibles*: en amar a un sujeto excelso como la dama.

22. *lograrse*: ‘culminarse’ (*Aut.*) en cuanto a que amar a un imposible (verso 21) es, en sí, el logro máximo de ese amor.

23-24. Amar a la dama es un sentimiento que está más allá de cualquier pretensión de logro o vencimiento. Es un amor que se cumple en el mismo acto de sentirlo. Por este motivo se recurre al poliptoton (“vencido” – “vencedor”).

- 6 Leyes son de cobardía,
decretos de confusión
donde es veneno la dicha,
donde es triaca el dolor. 25
- 7 Las fuerzas deste rapaz
temer desnudo es mejor, 30
pues, si le acometo niño,
le hallo resistiendo dios.
- 8 ¡Oh, venturoso el rendido
a quien no obligó el amor!,
que es fullería en los gustos 35
amar sin obligación.
- 9 Amor, huirte no puedo;
estás siempre donde voy,
porque llevo a mi enemigo
en mi mismo corazón. 40

Morir, cuidados;...

25-26. Este amor osado, si bien requiere la prudencia del silencio, no el temor a sentirlo.

27-28. En ambos versos paralelos se juega con la paradoja como recurso retórico que expresa con precisión la naturaleza paradójica del amor (PETRARCA. *Triunfos*. «Triunfo de Amor» III, vv. 151-168), puesto que la *dicha* es *veneno* y el *dolor* el remedio de sí mismo (*triacá*).

29. *deste*: de este; *rapaz*: “muchacho pequeño de edad” (*Aut.*) que, en la poesía amorosa del barroco, siempre remite a Cupido.

30. El amor hay que sentirlo sin resistencia ni prevención, como la voz lírica manifestaba, también, en los versos 25-26.

31-32. Aunque Amor se manifieste bajo apariencia de niño, es el dios más tirano para el hombre. Ésta fue la causa que movió a Ovidio (*Amores*..., 1, 2) a introducir una novedad decisiva en los *triunfos*, al sustituir la figura

del jefe guerrero —protagonista del género literario hasta ese momento— por la alegoría de Cupido como jefe militar triunfador.

35. *fullería*: “engaño” (*Aut.*).

36. No se puede amar, dice la voz lírica, sin sentirlo como ley legítima y de estricto cumplimiento. Por esta convicción, con ironía, exclama al inicio de la estrofa lo afortunado que es quien se muestra amante ("rendido", v. 33) sin amar (v. 34).


39. *mi enemigo*: la dama.

40. Pues la imagen de la dama queda impresa en el alma por su extremada belleza, originando, de este modo, el enamoramiento. De ahí que la lleve siempre en el *corazón*.

•Véase *Fuentes...*



158

 ff. 181v-182r [187v-188r]

1 «¡Qué triste volvió la niña
del solaz del pueblo, ayer!;
mudanza ha sido del baile,
que ella alegre al baile fue».

Penas tiene la niña 5
de otro nuevo amor.
¡Muera a invidias del alba
y a rayos del sol!

2 «Alegre fue y volvió triste...;
más lo debieron de hacer 10
atenciones de los ojos
que mudanzas de los pies.

3 »¡Todo es llorar y sentir,
todo es suspirar y arder...!
¡Que me maten si este mal 15
no es todo de querer bien!

4 »Sus alevosos ojuelos
la llevaron a vender,
que para morir de amor
se les olvidó el desdén. 20

5 «Quien lleva el riesgo consigo
no ha de asegurarse de él,
que para ver y cegar
mejor es cegar que ver».

158. «¡Qué triste volvió la niña...!»

2. *del solaz del pueblo*: del recreo, festín del pueblo (*Aut.*).

3. *mudanza*: movimientos de baile (*Aut.*), pero también se juega con la acepción de “transformación” (*Aut.*); la que ha sufrido la niña a causa del desengaño amoroso.

7. *invidias*: envidias.

10-12. El desengaño sufrido a modo de *mudanza* es porque la niña vio cómo a quien quería bailaba con otra.

12. Los movimientos que hacen los pies para bailar.

13-16. Porque la niña está enamorada.

17-20. *alevosos*: traidores, infieles, puesto que son los atributos de la etopeya femenina de la poesía amorosa de la Edad de Oro. Por este motivo, el último verso de la estrofa dice que “se les olvidó el desdén” y, como consecuencia, la vendieron, la traicionaron y se enamoró cuando, por su condición de personaje femenino de la lírica áurea, debería haberse mantenido desdeñosa, cruel, indiferente al amor.

21. La niña es la que se ha enamorado y se ha generado su propio sufrimiento.


23. Entiéndase que de celos.

24. No poder ver cómo se te es infiel.

- 6 Este romance al pandero 25
cantó Gileta a Isabel,
y, de celos loco, Antón,
esta letrilla después:
- 7 «Pague, con ellos llorando,
la fineza de su fe 30
niña que de niñas fía
los peligros de mujer».

Penas tiene la niña...

159

 ff. 182v-183r [188v-189r]

*Ojos míos, ¿qué tenéis
que no dormís y lloráis?[♯]
Sin duda que mucho amáis,
y lloráis porque no veis.*

Coplas

- 1^a Si os preciáis de recatados, 5
mal encubríis los enojos,
que dicen mucho unos ojos
llorosos y desvelados.

25-28. Séptima estrofa en BN (Ms. 3884).

26. En BN (Ms. 3884) quien canta es Isabel a Gileta.

29. *ellos*: los ojos.

29-32. Sexta estrofa en BN (Ms. 3884).

30. *fineza*: “perfección, pureza, bondad” (*Aut.*); *de su fe*: de su amor.

31. El poliptoton juega con la edad de la protagonista del romance que están cantando y las *niñas* de los ojos que han visto el desengaño y ahora lo lloran.

32. La voz lírica de esta estrofa es la de un hombre que, celoso de Isabel o Gileta, quienes le están escuchando, les lanza la ironía de lo mucho que sufre él porque el amor no es juego de niñas, sino de mujeres. La antítesis de la estrofa cierra con contundencia el juego metalátrico y ensalza al

personaje masculino como la genuina víctima del argumento de amor de los tonos humanos y el resto de letras.

•Véase *Fuentes...*



159. «Ojos míos, ¿qué tenéis...?»

♯ *lloráis* = “veláis” en el alto.

4. *porque*: “de que” en el alto; *lloran* porque no ven a la dama.

5. *recatados*: “prudentes” (*Aut.*).

6. Puesto que lloran.

2^a Mas, ¿qué importa que lloréis,
si disculpados quedáis 10
en no dormir, porque amáis,
y en llorar, porque no veis?
Ojos míos, ¿qué tenéis...?

3^a Vuestros diluvios no igualan
en incendios los suspiros, 15
que revientan como tiros
del alma donde se igualan.

4^a Llorad, pues, que merecéis,
y a compasión provocáis
no durmiendo, porque amáis, 20
llorando, porque no veis.

Ojos míos, ¿qué tenéis...?

160

ff. 183v-184r [189v-190r]

*Dulce veneno de amor
es la divina Isabel.
Mas, ¿quién vivirá sin él,
si muere por su rigor?*

14. *diluvios*: hipérbole frecuente en la poesía para expresar la copiosidad del llanto.

15. *incendios*: hipérbole con igual función que los “diluvios”. Los *suspiros* exhalan *incendios* por apasionados.

16. *tiros*: “munición” para cargar un arma (*Aut.*).

17. Tras la original y violenta imagen de los incendiados suspiros a modo de pólvora del alma que estalla, sobreviene el recogimiento de esa pasión desmedida en la propia alma, donde “diluvios” e “incendios” se encuentran y compensan (*se igualan*).

18. *que merecéis*: ‘que necesitáis’ el llanto.

• Véase *Fuentes*...

160. «Dulce veneno de amor»

1. *Dulce veneno*: fiel sintagma de la naturaleza paradójica del amor al modo petrarquista. En los versos 3-4 se reincidirá en ello.

2. *divina*: la dama es un ser excelso, angelical, según los *stilnovistas*, deificado al compás del refinamiento de la lírica después de Dante y Petrarca.

3. Ya que es “dulce” (v. 1).

4. Porque es “veneno” (v. 1); *rigor*: crueldad (*Aut.*), atributo que define la etopeya de la dama.

Copla

- 1ª Aunque a ser hermosa empieza 5
 la deidad que la asegura,[♯]
 lo mucho de su hermosura
 no es lo más de su belleza,
 de su garbo y gentileza;
 otra se cifra mejor[♯] 10
 que es la hermosura interior:
 el hechizo más cruel.
Mas, ¿quién vivirá sin él,
si muere por su rigor?

161

ff. 184v-185r [190v-191r]

Fugitivo y risueño arroyuelo,
que bizarro despeñas tu plata veloz
y, aunque libre de guija en guija
y de flor en flor,
en llegando a mirar a Jacinta, 5
pararás suspenso de amor,
porque solos sus ojos negros[♯]
hacen parar los rayos del sol.

5-6. Versos que nos llevan a sostener la hipótesis de que se trate de la joven Isabel de Borbón, la primera esposa de Felipe IV, para quien se compusieron no pocos tonos humanos (BECKER. *Las obras humanas...*, p. 29); *la deidad que la asegura* como dama bella sería, así pues, su estirpe real, su condición de reina de España (1621-1644). Además, en todo el tono se prima la belleza espiritual de Isabel, por encima de la prosopografía, con una expresión que cuida mucho el decoro.

♯ *deidad* = “beldad” en el tiple 3º.

9. *de su garbo*: “que en su agrado” en el tiple 3º.

♯ *mejor* = “mayor” en el tiple 3º.

10. *se cifra*: “reducirse” (*Aut.*); es decir, “la hermosura interior” (v. 11) se reduce a ser lo más bello, *garboso* y *gentil* de Isabel, y, en consecuencia –prosiguiendo con el juego del tratamiento erótico de la dama característico de la lírica de la época–, lo más peligroso porque es lo que más enamora (“el hechizo más cruel”, v. 12).

12. *el*: “del” en el tiple 1º.



161. «Fugitivo y risueño arroyuelo»

2. *plata*: agua; “planta” en el alto.

3-4. El recorrido que realizan las aguas del arroyo, saltando por las piedrecillas y regando la vegetación de la orilla, como dicta el *locus amoenus*.

♯ *negros* = “bellos” en el tiple.

7-8. En la imaginaria petrarquista, soles son los ojos de la dama, porque irradian la luz propia de un ser de naturaleza celestial, según los *stilnovistas*. Por ello, es frecuente recurrir a la hipérbole de que el mismísimo sol envidia o se sorprende de los *soles* de la dama. El barroco hispánico reivindicó los ojos de color negro como modelo de belleza, en igualdad con los de color claro que fueron erigidos como canon por la tradición petrarquista.

Coplas

- 1^a Arroyuelo presuroso,
no corras tan presumido, 10
porque has de volver corrido
de no parar amoroso.
Bien puedes decir dichoso
que Jacinta te paró,
porque solos sus ojos negros 15
hacen parar los rayos del sol.
- 2^a En tus espejos de plata,
en ricas formas distinta,
está mirando Jacinta
los ojos con que me mata. 20
Para, pues en ti retrata
su peregrino arrebol,
porque solos sus ojos negros
hacen parar los rayos del sol.
- 3^a Si viendo tales ensayos, 25
fugitivo aún te despeñas,
o loco ignoras las señas
o te deslumbran sus rayos.
Para, ¡sus!, esos desmayos;
son causa de este dolor, 30
porque solos sus ojos negros
hacen parar los rayos del sol.
- 4^a Mas, si corres despeñado
de ambición, ¡para, arroyuelo!
Antes que en cárcel de yelo 35
te prenda el tiempo en sagrado,

11. *corrido*: “avergonzado” (*Aut.*).

17. ‘En tus aguas’.

19-20. Es una escena frecuente que las damas o pastoras bucólicas se miren en las aguas de fuentes, ríos o arroyos.

22. *peregrino*: “extraño”, “especial”, “pocas veces visto” (*Aut.*); *arrebol*: “el color que se pone la mujer en el rostro” (*Aut.*).

25. *ensayos*: “inspecciones” (*Aut.*); es decir, el hecho de mirarse Jacinta en las aguas como si indagara en ellas.

29. *¡sus!*: “interjección para alentar [...] o mover a otro a ejecutar alguna cosa prontamente” (*Aut.*). Finalmente, el arroyuelo también va suspendiendo su movimiento (*desmayos*) ante la belleza de la dama reflejada en sus aguas.


34. *de ambición*: por no abandonar su condición de “veloz” (v. 2).

36. *sagrado*: “sitio que asegura de algún peligro” (*Aut.*). La imagen nos dibuja las aguas del arroyo congeladas para prevenirlas del peligro de enamorarse de Jacinta. La voz lírica se proyecta en el arroyo y crea un diálogo imaginario y bello con la naturaleza.

confiesa, cuerdo, el pecado
y para, loco de amor,
*porque solos sus ojos negros
hacen parar los rayos del sol.* 40

5^a Jacinta, con bella frente
de sol, otro sol paró;
los ojos a ti volvió
porque pares tu corriente.
Para, arroyuelo, detente, 45
pues mereces tal favor,
*porque solos sus ojos negros
hacen parar los rayos del sol.*

162

 ff. 185v-186r [191v-192r]

1 Huyendo baja un arroyo
de la aspereza de un monte,
suspendiéndose en un valle
lisonjeado de flores.

«No hay consuelo, pastores, 5
para mi dolor,
que al salir el alba
se me puso el sol».

37. *el pecado*: de no detenerse ante los ojos y la belleza de Jacinta, como le amonesta la voz lírica.

41-42. *frente/ de sol*: luminosa. Recordemos que la piel de la dama, según la *descriptio puella*, es blanca, lo que permite jugar con la luminosidad de dicho color.

46. *tal favor*: ser mirado por Jacinta.

•Véase *Fuentes*...



162. «Huyendo baja un arroyo»

1-4. No hay que esperar al Romanticismo para encontrarnos ante una Naturaleza que recibe las emociones que la voz lírica proyecta sobre ella, y que, incluso, como en este caso, simboliza las vivencias poco afortunadas de los amores del yo poético. En la Edad de Oro empieza, por lo

tanto, un proceso que seguirá evolucionando al dictado de cada período estético.

2. *aspereza*: “desigualdad” del terreno (*Aut.*), pero tengamos presente que remite, asimismo, a la dureza de la etopeya de la dama, ya que el arroyo es metáfora del sujeto lírico y las alturas del monte, de la superioridad de la dama; “espesura” en el bajo [tenor].

3. *un*: el bajo lo omite; “su” en el alto.

4. *lisonjeado*: “alabado” (*Aut.*); es decir, un valle hermoso por las muchas flores que hay en él.

5. El bajo canta “señores” en una repetición.

7-8. Paradoja con la función de hiperbolizar la desgracia amorosa de la voz lírica. Es la “rara novedad” del verso 14. Tengamos en cuenta que es un romance lírico bucólico pastoril, y la cronología bucólica se inicia con el amanecer; en consecuencia, el sujeto lírico, al alba, sale para ver a la dama o pastora, y ésta rehúye toda pretensión amorosa.

Copla [del estribillo]

Si el sol que los cielos dora,
al alba visteis salir, 10
y al mío visteis huir
cuando nacía el aurora.

¿Quién no se entenece y llora
con tan rara novedad?
¡Llorad, pastores, llorad!, 15
o lloraré sólo yo,
que al salir el alba
se me puso el sol.

2 Alegre y agradecido,
presurosamente corre, 20
porque siempre los halagos
son dulcísimas prisiones.

3 En la cabaña de Filis,
Lucinda los ojos pone,
porque, de nuevo, rendidos, 25
la veneren y la adoren.

4 Acabando de ausentarse,
la hermosa zagala, entonces,
obligada del respeto,
dio honestas obligaciones. 30

5 Los pastores le consuelan,
y él, rompiendo con sus voces,
y con suspiros, el aire,
así publica dolores:

«No hay consuelo, pastores,...» 35

10. *visteis salir*: “vistes seguir” en el tiple.

11. *al mío*: el *sol* de la voz lírica es la dama; metáfora de ella porque, como el rey de los astros, es el centro del universo erótico en la lírica áurea.

19. El arroyo al valle “lisonjeado de flores” (v. 4).

21. *los halagos*: de nuevo, nos remite a las “lisonjas” de las flores del verso 4.

25-26. Puesto que Filis es más bella que Lucinda.

29. Del *respeto* hacia Filis, que es más bella y venerada por todos.

30. *obligaciones*: muestras de gratitud (*Aut.*).



163

ff. 186v-187r [192v-193r]

- 1 Pescador que das al mar
segunda vez pobres remos,
si cuerdo te retiraste,
no te has engolfado cuerdo.
- 5
- ¡Espera, vuelve al puerto,
que te llevan a pique
tus deseos!*
- 2 Si por huir de un peligro,
en otro mayor te has puesto,
mira que en un mar navegas 10
de más peligro y tormento.
- 3 Vuelve a tierra, pescador,
y hallarás con más acierto
a tus trabajos, descanso,
que está más templado el cielo. 15
- 4 Ya cesaron los rigores
de tu bien amado dueño,
y en finezas se trocaron
las fatigas y despegos.

163. «Pescador que das al mar»

1. *que das*: 'que golpeas', 'que remas'; *al mar*: al mar de amor, metáfora de origen petrarquista, como todas las imágenes, comparaciones y metáforas piscatorias y marinerías que se derivan de ella, y de las que este tono es un bello ejemplo. Véase MANERO SOROLLA. *Imágenes petrarquistas...*, pp. 210-248.

2. *segunda vez*: remite a la reincidencia del pescador en el amor.

3 y 4. *cuerdo*: en el primero de los versos, el pescador fue cuerdo por abandonar sus vanas pretensiones amorosas, pero al volver a adentrarse en el peligroso mar de amor, no ha dado muestras de dicha cordura.

4. *engolfado*: se juega con dos de las acepciones del verbo. En primer lugar, con la que significa "entrar la nao, embarcación o bajel muy adentro del mar" (*Aut.*) y que permite al lector no salirse del nivel literal del romance piscatorio, y, en segundo lugar, con la signifi-

cación de "meterse en negocios arduos y dificultosos, en los cuales suele haber muchos embarazos" (*Aut.*) que introduce al lector en el nivel metafórico del mar de amor.

6-7. Estos dos versos, nos remiten a una tercera acepción de *engolfarse*: "dejarse llevar de la imaginación, pensamiento y afectos, abstrayéndose y elevándose" (*Aut.*).

9. El de "engolfarse" en el mar de amor, como lo confirma la voz lírica en los versos 10-11.

12. *Vuelve a tierra*: la "tierra" es metáfora de la seguridad de la vida sin un amor que sólo produce "peligro y tormento" (v. 11), como el fijado por las leyes de la lírica culta áurea.

16. *los rigores*: los desdenes, la crueldad propia de la etopeya de la dama.


17. *amado dueño*: la dama.

18. *finezas*: en este caso, "bondades" (*Aut.*), en oposición a "los rigores" del verso 16. Es decir, la dama ya no se muestra desdeñosa al amor del pescador.

- 5 No eches a pique una vida, 20
que lleva dentro en el pecho
otra alma, que, aunque le agravia,
es porque se abrasa en celos.
- 6 Vuelve, gustarás de amor: 25
si hasta aquí fue de desprecios,
ya cariñosa te aguarda
quien por ti se está muriendo.

¡Espera, vuelve al puerto,...!

164

 ff. 187v-188r [193v-194r]

- 1 Rigurosa ingratitud,
donde el descanso consiste,
tú de la gloria que pido
la misma gloria me impides.

*Tal es mi cuidado 5
que la muerte adora,
pues que por tu causa
muero con más gloria.*

21-22. *que lleva dentro en el pecho/ otra alma*: según la filografía de la época, el enamorado lo era porque se le había impreso en el alma la imagen de quien amaba. Por ello, como decimos en tantas ocasiones a propósito de los tonos centrados en la *descriptio puellæ*, los ojos son tan importantes en el proceso amoroso de la Edad de Oro, ya que gracias a ellos se contempla la belleza y se interioriza.

22-23. La dama se le había mostrado desdeñosa a causa de los celos, no por desamor.

•Véase *Fuentes*...



164. «Rigurosa ingratitud»

2. *consiste*: 'reside' (*Aut.*). En consecuencia, se trata de una paradoja, ya que el "descanso" del sujeto lírico se halla dentro de la "ingratitud" (v. 1) de la dama.

3. *tú*: la "rigurosa ingratitud" del apóstrofe con que se inicia el tono.


3-4. Versos fundamentados en el poliptoton para plasmar la relación antitética y paradójica entre el paciente sujeto lírico y la ingratitud que recibe a cambio de su amor.

6. Puesto que muere de amor.

8. Se nos remite a los versos 3 y 4, al tiempo que la voz lírica se fija como víctima del rigor amoroso que le mata, pero que, también, le glorifica como mortal amador. Petrarca extremó la expresión de esta paradoja, una de las más importantes en la lírica amorosa de Occidente.

•Véase *Fuentes*...

165

 ff. 188v-189r [194v-195r]

- 1 Salió a la fuente Jacinta,
cuando Pascual (que se abrasa)
la fue a buscar a la fuente
como ella a la fuente el agua.

*«¡Vuelve Jacinta por agua, 5
pues el cántaro olvidas,
mucho es la causa!
¡Ay, llore y pene,
mas no la tengáis dolor,
que si llora Jacinta 10
es de amor!»*

- 2 Las blancas perlas recoge
que en el nácar desatadas
de su patria fugitivas
arenas y flores bañan. 15

165. «Salió a la fuente Jacinta»

1. *fuelle*: además de ser un espacio propio de la lírica de carácter popular, el tratamiento por parte de los poetas cultos le ha conferido un valor simbólico, convirtiéndola en espacio del nacimiento del amor y del origen de toda dicha (*Símb.*, p. 516b).

2. *abrasa*: el amor es fuego porque consume a causa de las flechas que Cupido tira para incendiar los corazones humanos. A partir de este verso, el juego antitético entre el fuego y el agua va vertebrando el avance del tono.

3. “a buscarla va a la fuente” en *OV*.

3-4. Jacinta es el agua para Pascual; es decir, “fuente de vida” (*Símb.*, p. 52b).

5. *¡Vuelve...!* es el término en el estribillo que remite a esta misma unidad lírica de *OV*.

5-11. El estribillo de *OV* es el siguiente:

*Zagaleja que vas a la fuente,
déjala y vuelve,*

*que, si quieres agua que corra,
de mis ojos corre siempre.*

A este estribillo le sigue una copla.

6. *olvidas*: “dejas” en el bajo.

7. *la causa*: la pena de amor (verso 11), pero no por Pascual, sino por otro, que le propicia todo abandono, hasta el de la memoria.

9. *tengáis dolor*: ‘tener pena’.

12. *blancas perlas*: metáfora tipificada de las lágrimas; *recoge*: se seca del rostro.

13. *en el nácar*: en la blancura de la piel del rostro, según la *descriptio puellæ*; *desatadas*: porque las lágrimas caen por las mejillas de Jacinta.

14. *su patria*: los ojos que es de donde salen las lágrimas como si huyeran (*fugitivas*).

15. Las lágrimas de la dama que, al caer, riegan el suelo (*arenas*) y la vegetación (*flores*) es una imagen tópica en la lírica áurea.

Crítica de la edición musical

Criterios de edición

En la redacción de las notas críticas intentaremos ofrecer, de la forma más escueta posible, una explicación al error detectado con su correspondiente alternativa, con excepción de aquellos errores muy evidentes que no necesitan mayor explicación.

Hemos creído oportuno no recoger aquellas enmiendas que pertenecen a errores del copista fácilmente subsanables, y que no implican una variación substancial en el discurso musical. De la misma manera, tampoco haremos constar las tachaduras, borrones o correcciones que denotan un error del copista detectado en el momento de producirse y enmendado por él mismo. Se dan algunos casos en que, en una voz, una pausa de mínima que sigue a una semibreve, conviene transcribirla como un puntillo como hacen las restantes voces; esta enmienda no se recoge en el aparato crítico por su nula incidencia.

Hay algunas presuntas incongruencias rítmicas que se dan en una sola voz, en relación con las restantes, que nosotros respetaremos en la transcripción, pero que no recogeremos en el aparato crítico.

En algunas repeticiones ha sido necesario añadir pausas para su correcta disposición en la partitura, que no es preciso detallar en las notas críticas.

Citamos el compás (c.) o los compases (cc.) por su número correspondiente, seguido de una coma para indicar las subdivisiones (1,2,3 en la proporción menor [3/2] y en la proporción mayor [3/1]; y 1,2,3,4 en el compasillo [2/2]). Si la nota crítica abarca más de una subdivisión, utilizamos el guión para separarlas (1-2; 2-4; etc.) y si comprende más de un compás usamos la barra inclinada para separarlos (10/11; 15/18; etc.).

Incluimos un apartado de observaciones dentro de cada nota crítica que lo precise para los textos poéticos o las incidencias diversas que se hallen en el manuscrito en relación a ellos. En estas observaciones sólo se recogen aquellas modificaciones textuales que representan alguna variación significativa para la interpretación. No se constatan los pequeños lapsus cálamí que no tienen ningún interés textual ni interpretativo. De la misma manera, y ante dificultades prácticamente insalvables en relación a la aplicación del texto a la música en determinados pasajes, nos hemos permitido amplia libertad en este sentido. Exactamente la misma libertad que le pedimos al intérprete para que adapte el texto a la música como mejor convenga a su criterio artístico, siempre encaminado hacia una correcta y acertada interpretación.

Nos ha parecido conveniente incluir al final de la partitura el texto poético completo de cada romance lírico, excepto en los tonos «¡Oh, quién

pudiera vengarse...!» (131), «¡Fuego, que me abra-so!» (139), «Si los ojos de Jacinta» (141), «No can-téis, dulce ruiñeñor» (148), «Pajarillo, que al alba te quejas» (149), «Jilguerillo, que cantas» (150), «Si el amor me tirare sus flechas» (151), «Desma-yitos son, desmayos,...» (154), «Zagal alentado» (155), «Ojos míos, ¿qué tenéis...?» (159), «Dulce veneno de amor» (160), «Fugitivo y risueño arro-yuelo» (161) y «Rigurosa ingratitud» (164) que ya lo traen incorporado en la transcripción.

Los editores modernos acostumbramos a señalar la hemiolia con los ángulos de un corchete horizontal. Sin embargo, en nuestra transcripción hemos obviado este signo convencional por las incongruencias que presenta la notación, ya que no siempre se cumplen los grupos ternarios, y, también, para no dificultar la lectura de la música, sobrecargando la edición con demasiados signos¹. Es cierto que la transcripción de las hemiolias llena la partitura de muchas ligaduras modernas de prolongación a causa de las síncopas, pero es un mal menor. Además, estas ligaduras se usaban en la época, al igual que las líneas divisorias, cuando las obras se “partían” para su ejemplificación². Antes bien, creemos que con ello se gana visualmente y se perciben las síncopas con más claridad y antelación, con el fin de enfatizar las notas que convenga, siempre en relación con el texto, evidentemente. Lo importante también es que el intérprete no perciba las divisorias con el sentido rítmico y acentual que tienen en nuestra moderna escritura musical.

La cuestión de la semitonía subintelecta es siempre problemática y polémica, sobre todo, en obras con texto en romance. Es verdad que se pueden rastrear algunas indicaciones en los teóricos que resultan útiles, pero el problema es, hoy por hoy, insoluble, por lo menos en un tanto por cien-

to de manuscritos bastante elevado³. Los musicólogos luchamos contra dos inconvenientes. En primer lugar, contra la inclusión de accidentales fuera de las cláusulas que, en numerosas ocasiones, se convierte en un problema de difícil solución; y, en segundo lugar, contra los errores del copista, ya que, a veces, es preciso suprimir alguna alteración escrita por él. La norma general de la mayoría de musicólogos en este aspecto de la transcripción es, o debería ser, la prudencia. La misma que hemos adoptado nosotros, puesto que un exceso de alteraciones da lugar a una versión demasiado tonal, y la parquedad conduce a una interpretación estrictamente modal.

No es posible resolver el problema a través de la metodología ecdótica que pone a nuestro alcance la crítica textual, porque, son muy escasas las piezas que se nos han conservado en dos o tres testimonios, requisito imprescindible para la confrontación de las diversas lecturas y variantes, y el establecimiento del texto musical definitivo⁴. Quizá la solución del problema pase por recurrir a los sofisticados medios informáticos. En este sentido, habría que utilizar, exclusivamente, las alteraciones escritas con total fiabilidad en los manuscritos y elaborar los pertinentes listados y estadísticas, a la par que un análisis detenido de la modalidad, de los giros melódicos, de las disposiciones armónicas y de las relaciones entre música y texto. Es posible que entonces estemos en condiciones de confrontar aspectos y situaciones, y actuar con mayor seguridad.

En nuestra edición escribimos las alteraciones añadidas siempre encima de la nota a la que afectan. Cuando van entre paréntesis indican una propuesta subjetiva y sugieren una interpretación *ad libitum* para el músico práctico. Con el fin de evitar malentendidos, hemos optado por colocar la alteración correspondiente a toda nota que la precise, afectándola única y exclusivamente a ella, aunque se repita en una misma voz y compás, y

1. Cfr. con Mariano LAMBEA. «Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor». En: *Revista de Musicología*, XXII, 1 (1999), pp. 153-154.

2. Véase Pedro CERONE. *El melopeo y maestro. Tractado de musica theórica y pratica*. Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Edición facsímil de F. Alberto GALLO. Bologna: Forni editore, 1969, vol. II, p. 746. Un ejemplo con nuestras ligaduras puede verse en la p. 662.

3. Véase Mariano LAMBEA. «La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (*El Melopeo y maestro*, 1613)». En: *Nassarre*, XII, 2 (1996), pp. 197-216.

4. Véase Alberto BLECUA. *Manual de crítica textual*. Madrid: Editorial Castalia, 1983.

aun yendo a contracorriente de nuestra práctica moderna. Hacemos una excepción en las alteraciones de precaución, ya que las utilizamos para deshacer una alteración anterior, únicamente cuando ésta se halla en el mismo compás y en la misma voz. Por otra parte, conviene tener presente que, en la época, era normal escribir el \sharp , en función de \natural , afectando a las notas MI y SI, cuando se quería que éstas fueran naturales, es decir, que el cantor no las bemolizara por inercia. Como se sabe, en nuestro sistema actual de escritura, el \natural sólo tiene sentido si anula una alteración anterior u otra presente en la armadura, o si se utiliza como alteración de precaución. Por estas razones, pues, hemos creído conveniente suprimirlos de la edición, ya que sólo pueden inducir a error. Sin embargo, consideramos útil recogerlos en las notas críticas por cuestiones de índole interpretativa.

Las ligaduras antiguas se señalan en la transcripción mediante un corchete horizontal. Las modernas de expresión que trae el manuscrito, y que afectan a dos o más notas, se transcriben tal cual están, aunque, a veces, no estemos muy de acuerdo con su ubicación en determinadas sílabas. En anteriores volúmenes de nuestra colección las omisiones evidentes del copista las señalábamos en la transcripción mediante ligaduras discontinuas. Creemos que ahora ya no es necesario adoptar esta norma por las continuas faltas de coherencia en el manuscrito; en consecuencia incluimos las ligaduras de manera íntegra. En cualquier caso, corresponde al intérprete determinar su expresión.

Remitimos al lector a los trabajos sobre la transposición realizados por Judith Etzion⁵ y Luis Robledo⁶, tanto por su claridad de exposición como por la bibliografía citada. Únicamente traemos a colación aquí el testimonio de Michael Praetorius, en su *Syntagma Musicum* (1619), tantas veces referido, para justificar nuestra predilección,

como la de nuestros colegas, por la transposición a la cuarta justa inferior:

Toda pieza vocal en claves altas, esto es, cuando el bajo está escrito en clave de do en cuarta o en tercera, o en clave de fa en tercera, debe transportarse cuando se ponga en la tablatura o partitura de los organistas, laudistas y demás tañedores del continuo de la manera siguiente: si tiene bemol, una cuarta baja *in durum*; si no lo tiene, una quinta baja *in mollem, naturaliter*. Sin embargo, si se transportan a la quinta modos tales como el mixolidio [VII, final SOL], eolio [IX, final LA] e hipojonio [XII, final DO], se producirá una armonía más lánguida y pesada a causa de los sonidos más bajos; de aquí que sea mucho mejor, y la pieza resulta más fresca y airosa, transportar estos modos a la cuarta, *ex duro in durum*.⁷

Por último, en las piezas transportadas, citamos el nombre de las notas resultantes de la transposición.

Notas críticas

132. «A desafiar las flores»

Tiple 1º

C. 25: Última nota. Cambiamos el DO por un RE como sucede en el c. 72.

C. 69: MI \sharp en función de becuadro (SI \natural en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Tiple 2º

CC. 51/52: SOL \sharp . Se trata de un error; transcribimos el SOL natural.

CC. 60 y 70: MI \sharp en función de becuadro (SI \natural en la transposición). Son alteraciones de precaución que omitimos en la transcripción.

5. *El Cancionero de la Sablonara*. Edición crítica, introducción y notas por Judith ETZION. London: Tamesis Books, 1996, pp. xxiv-xxviii.

6. Luis ROBLEDÓ. *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989, pp. 87-94.

7. Cito la traducción de Robledo (*ibidem*, p. 88), quien a su vez la realizó del documentado artículo de Andrew PARROT. «Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610. An 'aberration' defended». En: *Early Music*, 12, 4 (1984), p. 494.

Tenor

C. 33/34: M \sharp en función de becuadro (S \flat \natural en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Todas las voces

CC. 6/7 y 78: Hay algunas omisiones de pausas y valores diferentes que ha sido preciso ajustar sin mayor problema.

•*Observación*, f. 148r [154r]: “bueno, sin raíar”.



133. «No quiero más burlas, Juana»

Tiple 1º

C. 43: S \sharp en función de becuadro. No tiene sentido esta alteración aquí, ni siquiera como alteración de precaución; en cualquier caso la omitimos en la transcripción.

Alto

C. 6,2: RE. Quizá no tenga mucho sentido esta nota aquí. Nos parece más correcto transcribirla por un M \flat .

C. 29,3: SOL. Se trata de un error; transcribimos el LA que es la nota que corresponde por el contexto.

C. 62: S \sharp en función de becuadro. Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.



134. «¡Qué alegres que vi a las flores!»

Alto

C. 55: S \sharp en función de becuadro (F \sharp en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción por estar presente en la armadura.

•*Observación*, f. 151r [157r]: “bueno, sin raíar”.



135. «Yo no sé qué tiene, niña»

Tiple 1º

C. 15: S \sharp en función de becuadro (F \sharp en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción por estar presente en la armadura.

•*Observación*, f. 152r [158r]: “está el guión en los cartapacios de Correa”.



137. «Para que se duerma Anarda»

Tiple 2º

C. 28: Mínima en el ms. Transcribimos por semimínima (corchea blanca) que es el valor que corresponde.

C. 62: Do \sharp en el ms. Por el contexto se trata de un error, sin duda; en consecuencia, dejamos la nota natural en la transcripción.

Alto

C. 5: SOL # en el ms. Es un error evidente; dejamos la nota natural en la transcripción.

•*Observación*, f. 154r [160r]: “está el guión en los cartapacios de Correa”.



138. «Porque Aminta al campo sale»

Tiple 1º

C. 30: MI # en función de becuadro. Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Alto

C. 41: Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

Bajo

CC. 49/50: Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

•*Observación*, f. 155r [161r]: “está el guión en los cartapacios de Correa”.



139. «¡Fuego, que me abraso!»

Alto

CC. 157-158: SI # en función de becuadro (FA # en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción por estar presente en la armadura.

Tenor

CC. 56 y 139: Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

•*Observación*, f. 156r [162r]: “está el guión en los de Correa”.



140. «¿Para qué quiere Lucinda...?»

•*Observación*, f. 158r [164r]: “guión Correa”.



141. «Si los ojos de Jacinta»

Tiple 2º

CC. 46-47: MI # en función de becuadro (SI ♯ en la transposición). Por el contexto no tiene sentido esta alteración aquí; ni siquiera como alteración de precaución. En cualquier caso la omitimos en la transcripción.

C. 74: DO # en el ms. Da lugar a un acorde de quinta aumentada en primera inversión que, creemos, no tiene mucho sentido aquí. Transcribimos el DO natural.

•*Observación*, f. 159r [165r]: “guión en los de Correa”.



142. «Avecillas lisonjeras,...»

*Alto**Tiple 2º*

C. 36,1: RE. Pensamos que es un error; transcribimos por Do.

CC. 41/42: SOL semibreve ennegrecida sin puntillo. La transcribimos con puntillo que es el valor que le corresponde.



143 «Corazón, ¿por qué publicas...?»

Tenor

C. 62: Do # en el ms. Creemos que se trata de un error porque, de no ser así, nos obligaría a realizar un cromatismo ascendente en el tiple 1º, lo cual, aunque no sería descabellado por el sentido del texto (“y pues a perderme vengo”), la realidad es que el encadenamiento resulta duro y la sonoridad se resiente de ello. Preferimos transcribir el Do natural.

•*Observación*, f. 161r [167r]: “guión Correa”.



145. «Embarcar quiere Fileno»

Tiple 2º

CC. 61/62: LA mínima y LA semibreve, ambas ennegrecidas. Transcribimos por SI porque es la nota que corresponde según el contexto.

C. 81: SI # en función de becuadro (FA # en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción por estar presente en la armadura.

C. 70: Está nota no se lee claramente en el ms. El copista escribió “la” encima de ella para asegurarse. Y ciertamente concuerda con la clave de Do en 2ª y con nuestro sistema solfeístico (téngase en cuenta que nosotros transcribimos MI por la transposición). Como es lógico se está cantando ahí por el hexacordo por natura perteneciente a la quinta deducción.⁸



146. «Sin más informe, zagales»

Tiple 2º

C. 5: MI # en función de becuadro (SI # en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Alto

CC. 13/14: FA semibreve ennegrecida con puntillo. La transcribimos sin puntillo que es el valor que le corresponde.

Todas las voces

El estribillo de esta composición es intranscribible. Todas las voces presentan errores de traslado de todo tipo, ya sean omisiones o repeticiones de imposible justificación en notas críticas. Hemos intentado recomponer lo que sería el borrador del anónimo compositor pero el resultado ha sido un perfecto caos. Ofrecemos una versión ajustada a lo que pensamos debería ser esta sección, pero que no nos deja satisfechos en absoluto.

8. Véase CERONE. *Op. cit.*, vol. I, p. 491. “Mutanças en la parte del alto, cantando por la clave de C Sol fa ut por b[emol] en la 2ª regla”. *Cfr.* también con la “Tabla universal de la mano” (p. 274).

148. «No cantéis, dulce ruiñeñor»

Tiple

CC. 58 y 92: Si # en función de becuadro. Son alteraciones de precaución que omitimos en la transcripción.



149. «Pajarillo, que al alba te quejas»

Tiple

C. 35: Mi # en función de becuadro. Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

CC. 64/65: Do semibreve sin puntillo. La transcribimos con puntillo que es el valor que le corresponde.



150. «Jilguerillo, que cantas»

Tiple 2º

C. 43,1: RE en el ms. Se trata de un error; mantenemos el MI que viene del compás anterior.

C. 50: Si # en función de becuadro (Fa # en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción por estar presente en la armadura.

Alto

C. 14: Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

151. «Si el amor me tirare sus flechas»

Tiple 1º

C. 71: Semibreve sin puntillo. La transcribimos con puntillo que es el valor que le corresponde.

Tiple 2º

CC. 65-66: Hay problemas de traslado en estos compases. Esperamos que la solución propuesta sea la más adecuada.

Alto

C. 21: RE # en el ms. Seguramente se trata de un error; quizá el copista se refiriera al RE del compás siguiente que sí precisa el sostenido.

C. 71: Semibreve sin puntillo. La transcribimos con puntillo que es el valor que le corresponde.

Tenor

C. 59,3: Fa # en el ms. Se trata de un error; transcribimos RE que es la nota que corresponde.



152. «Hirviendo el mar de enemigos»

Tiple 2º

CC. 13,1-2/14,1: SOL # en el ms. Aunque podría parecer un cromatismo ascendente, nos inclinamos más a pensar que se trata de un error; en consecuencia dejamos la nota natural en la transcripción.

Nota bene: Aunque en el original consta claramente que el estribillo es a tres voces, en realidad sólo figura la música de los dos tiples. Hay indicaciones contradictorias: en la parte del guión consta “a los dos tiples”, pero después remite diciendo “vuelven a 3 hasta el calderón”.

•*Observación*, f. 174r [180r]: “cartapacios de Correa”.

153. «No sé qué tiene, Marica»

Tiple

CC. 9/10,1-2: Este breve fragmento está mal trasladado. Esperamos que la solución propuesta sea la más próxima a la intención del compositor.



154. «Desmayitos son, desmayos,...»

Tenor

C. 49: Mi # en el ms. No tiene sentido esta alteración aquí; transcribimos el Mi natural, como es lógico.



155. «Zagal alentado»

Alto

C. 10: Mi y La corcheas en el ms. Creemos que por el contexto las notas correctas deberían ser Re y Si (cfr. con el c. 16).

Nota bene: La aplicación del texto a la música en el estribillo de este tono ha presentado enormes dificultades. Cualquier modificación por parte del intérprete estará plenamente justificada. Tampoco negaremos que en la parte musical también hay puntos conflictivos, intervalos excesivamente amplios e inusuales, etc. Todo apunta a los sempiternos problemas de traslado.



156. «Villana de Leganés»

Tiple 2º

CC. 34/35: Re # en el ms. Se trata de un error; quizá el copista se refiriera al Do inmediatamente siguiente, el cual sí precisa el sostenido.

CC. 42/43: Re en el ms. Nuevo error; aquí corresponde la nota Si.

Alto

La primera sección de esta pieza está escrita en la clave de Do en primera línea, mientras que la segunda sección está en la de Do en segunda línea.

CC. 5/6: Semibreve ennegrecida con puntillo. La transcribimos sin puntillo porque es el valor que le corresponde.

Tenor

CC. 5/6: Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.



157. «Paso a paso, empeños míos»

Tiple 2º

C. 53,2-3: Si en el ms. Es un error; transcribimos Do, tal y como consta también en el CMO⁹ [Figuras 6 y 7].

Alto

C. 44: Mi # en el ms. No es fácil justificar esta alteración como alteración de precaución en función de becuadro. Sea como fuere la omitimos en la transcripción.

9. Véase CMO, p. 215 (facsimil) y 398 (música; Climent completa su transcripción con la versión del LTH).

CC. 52/55: Este breve fragmento está mal trasladado. Esperamos que la solución propuesta sea la más adecuada.

•*Observación*, f. 181r [187r]: “g[uión] en los de Correa”.



158. «¡Qué triste volvió la niña...!»

Tiple 1º

C. 15: M₁ # en función de becuadro (S₁ ♯ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

CC. 35/36: Semibreve ennegrecida con puntillo. La transcribimos sin puntillo porque es el valor que le corresponde.

Alto

C. 5,1: S₁ ♯ en el ms. (F_A natural en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Tenor

C. 3,1: Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

C. 29,1-2: F_A en el ms. No creemos que esta nota sea correcta aquí; la transcribimos por SOL.

•*Observación*, f. 182r [188r]: “bueno, sin raíar”.



159. «Ojos míos, ¿qué tenéis...?»

Tiple

C. 41: LA # en el ms. Evidentemente se trata de un error; transcribimos la nota natural.

•*Observación*, f. 183r [189r]: “sin raíar”.



160. «Dulce veneno de amor»

Tiple 1º

CC. 30/31: M₁ # en función de becuadro. Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Tiple 2º

C. 12: Proponemos S₁ ♯ por semitonía subinlecta; para ello transcribimos la nota sin puntillo y añadimos pausa de mínima, al objeto de no interferir con el S₁ ♭ del tiple 1º (*cf.* con el c. 70).

CC. 41,3/42,1-2: F_A mínima con puntillo y RE semimínima en el ms. Transcribimos por semibreve imperfecta y mínima que son los valores que corresponden.



161. «Fugitivo y risueño arroyuelo»

Tiple

C. 23,1-2: S₁ y DO mínimas en el ms. Creemos que sería mejor transcribir por dos S₁, mínima con puntillo y semimínima, respectivamente.

Todas las voces

C. 65: La última nota de este compás es una semibreve en las tres voces. Pensamos que se trata de un error de traslado y las transcribimos todas por mínimas.

•*Observación*, f. 185r [191r]: “bueno, sin raíar”.



162. «Huyendo baja un arroyo»

Alto

C. 3,1: SOL semimínima en el ms. Transcribimos por mínima que es el valor que le corresponde. Lo mismo sucede en el c. 12, pero la nota lleva puntillo.

C. 20,1: LA # en el ms. Se trata de un error. Es posible que Pizarro quisiera alterar el último SOL del compás anterior, dando lugar a un cromatismo ascendente que tiene su lógica por el sentido del texto (“para mi dolor”); *cfr.* con los cc. 26/27.

C. 24. El mismo error que en la nota crítica anterior; además aquí el LA ha de llevar puntillo.

C. 26: SOL # en el ms. Nuevo error de Pizarro. La alteración va mejor para el compás siguiente, originando un cromatismo ascendente; *cfr.* también con los cc. 18/19.

•*Observación*, f. 186r [192r]: “bueno, sin raíar”.



163. «Pescador que das al mar»

Tenor

C. 2: Dos MI corcheas en el ms. Es un error; las notas que corresponden por el contexto son RE.



164. «Rigurosa ingratitud»

Tiple

C. 85: SI b (FA natural en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

•*Observación*, f. 188r [194r]: “bueno, sin raíar”.



165. «Salió a la fuente Jacinta»

•*Observación*, f. 189r [195r]: “bueno, sin raíar”.



Índice alfabético de los tonos contenidos en este volumen

Texto Música

A desafiar las flores (Anónimo / Anónimo) (132)	50	150
Aunque tus ojos me engañan (Anónimo / Anónimo) (144)	72	216
«Avecillas lisonjeras,...» (Anónimo / Anónimo) (142)	68	205
¡Buena la hemos hecho, Menga! (Anónimo / Anónimo) (147)	76	231
«Corazón, ¿por qué publicas...?» ([Manuel Machado] / Anónimo) (143)	70	210
«Desmayitos son, desmayos,...» (Anónimo / Anónimo) (154)	87	264
Dulce veneno de amor (Padre Correa / Anónimo) (160)	98	292
Embarcar quiere Fileno (Carlos Patiño / Anónimo) (145)	73	220
¡Fuego, que me abraso! ([¿Manuel Correa?] / Anónimo) (139)	62	187
Fugitivo y risueño arroyuelo (Padre Correa / Anónimo) (161)	99	296
Hirviendo el mar de enemigos ([¿Manuel Correa?] / Anónimo) (152)	84	256
Huyendo baja un arroyo (Padre Correa / Anónimo) (162)	101	299
Jilguerillo, que cantas (Anónimo / Anónimo) (150)	81	246
No cantéis, dulce ruseñor (Phelippe de la Cruz / Anónimo) (148)	78	237
No quiero más burlas, Juana (Anónimo / Anónimo) (133)	52	156
No sé qué tiene, Marica (Anónimo / Anónimo) (153)	86	260
¡Oh, quién pudiera vengarse...! (Maestro Capitán / [Rec. por Diamante]) (131)	49	147
Ojos míos, ¿qué tenéis...? (Padre Correa / Anónimo) (159)	97	289
Pajarillo, que al alba te quejas (Padre Murillo / [Francisco de Borja y Aragón]) (149)	79	242
¿Para qué quiere Lucinda...? ([¿Manuel Correa?] / Anónimo) (140)	65	196
Para que se duerma Anarda ([¿Manuel Correa?] / Anónimo) (137)	58	177
Paso a paso, empeños míos ([Manuel Machado] / Anónimo) (157)	93	279
Pescador que das al mar (Capitán / Anónimo) (163)	103	303
Porque Aminta al campo sale ([¿Manuel Correa?] / Anónimo) (138)	60	182
¡Qué alegres que vi a las flores! (Anónimo / Anónimo) (134)	53	161

«¡Qué triste volvió la niña...!» (Anónimo / Anónimo) (158)	96	284
Rigurosa ingratitud (Antonio de Viera / Anónimo) (164)	104	307
Salió a la fuente Jacinta (Machado / [Francisco de Borja y Aragón]) (165)	105	310
Sentid, corazón, que es justo ([¿Manuel Correa?] / Anónimo) (136)	56	172
Si el amor me tirare sus flechas (Anónimo / Anónimo) (151)	83	251
Si los ojos de Jacinta ([¿Manuel Correa?] / Anónimo) (141)	66	200
Sin más informe, zagales (Anónimo / Anónimo) (146)	75	225
Villana de Leganés (Anónimo / [Antonio Hurtado de Mendoza]) (156)	91	275
Yo no sé qué tiene, niña ([¿Manuel Correa?] / Anónimo) (135)	55	166
Zagal alentado (Anónimo / Anónimo) (155)	89	269

Bibliografía

- ALÍN, José María y BARRIO ALONSO, María Begoña. *Cancionero teatral de Lope de Vega*. London: Tamesis Books, 1997.
- ALONSO, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- ANDRÉS, Ramón. *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- . *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, 2 vols.
- ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José. *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona: CSIC, 1946-1949-1951, 3 vols.
- Antología Cátedra de Poesías de las Letras Hispánicas*. Selección e introducción de José Francisco RUIZ CASANOVA. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- ANTÓN PRIASCO, Susana. «La reutilización de música preexistente en el teatro breve de fines del siglo XVII. Repertorio y procedimientos». En: *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 265-281 (Actas del Seminario Internacional “Literatura y música en los Siglos de Oro”. Madrid-Cuenca, 8-12 de abril de 2002).
- . *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte, 1650-1700. Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y moji-gangas conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2001, 2 vols., (tesis doctoral).
- ASENSIO, Eugenio. *Cancionero musical luso-español del siglo XVI antiguo e inédito*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Departamento de Literatura Española, 1989.
- BECKER, Danièle. *Las obras humanas de Carlos Patiño*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1987.
- BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555. Edición facsímil de Macario Santiago KASTNER. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag, 1957.
- BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Editorial Castalia, 1983.
- BORJA Y ARAGÓN, Francisco de. *Las obras en verso [...], gentilhombre de la cámara de su Magestad*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648 (Biblioteca Nacional, R. 22151).
- CABALLERO, Carmelo. «Miscent sacra profanis: Música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII». En: *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional* (Valladolid, 20-21 de febrero de 1995). Edición a cargo de María Antonia VIRGILI BLANQUET, Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS y Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1998.
- . «Nuevas fuentes musicales de “Los celos hacen estrellas”, de Juan Vélez de Guevara». En: *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 119-155.

- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. «*Al sacro esplendor*». *Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.
- _____. *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*. Valladolid: Las Edades del Hombre, 1997.
- CACHO, María Teresa. *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia (descripción e inventario)*. Firenze: Alinea Editrice, 2001, 2 vols.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro y TORREJÓN y VELASCO, Tomás de. *La púrpura de la rosa*. Edición del texto de Calderón y de la música de Torrejón comentados y anotados por Ángeles CARDONA, Don CRUICKSHANK y Martin CUNNINGHAM. Kassel: Edition Reichenberger, 1990.
- CAMARGO, Ignacio de. *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*. Salamanca: Lucas Pérez, 1689.
- Cancionero Musical de Góngora*. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: CSIC, 1975.
- Cancionero Musical de Lope de Vega*. (I). *Poetas cantadas en las novelas*. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: CSIC, 1986.
- Cancionero Musical de Lope de Vega*. (II). *Poetas sueltas puestas en música*. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ, Barcelona, CSIC, 1987.
- Cancionero Musical de Lope de Vega*. (III). *Poetas cantadas en las comedias*. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: CSIC, 1991.
- CASTRO MARTÍNEZ, Elena; FERNÁNDEZ DE LUCIO, Ignacio; PÉREZ MARÍN, Marian y CRIADO BOADO, Felipe. «Una aproximación a las características de la transferencia de conocimientos en Humanidades y Ciencias Sociales». En: *Las ciencias sociales y las humanidades en los sistemas de innovación*. Andoni IBARRA, Javier CASTRO y Liliana ROCCA (eds.). Bilbao: Universidad del País Vasco, 2006, pp. 97-113.
- _____. «La transferencia de conocimientos desde las humanidades: posibilidades y características». En: *Arbor*, CLXXXIV, 732 (julio-agosto 2008), pp. 619-636.
<http://hdl.handle.net/10261/9623>
- Catálogo de Manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*. Edición dirigida por Pablo JAURALDE POU. Madrid: Editorial Arco/Libros, 1998, 6 vols.
- CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro. Tractado de música theórica y práctica*. Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Edición facsímil de F. Alberto GALLO. Bologna: Forni Editore, 1969, 2 vols.
- CIAVOLELLA, Massimo. *La "malattia d'amore" dall'antichità al Medioevo*. Roma: Bulzoni Editore, 1976.
- CORDÓN MESA, Alicia. *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos en castellano del siglo XVII de la Biblioteca de Catalunya*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2001.
- CORREAS, Gonzalo. *Arte de la lengua española castellana*. Edición y prólogo de Emilio ALARCOS GARCÍA. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1954.
- _____. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Tip. de la Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.
- COTARELO y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Edición facsímil. Estudio preliminar e índices por José Luis SUÁREZ y Abraham MADROÑAL. Granada: Universidad de Granada, 2000, 2 vols.
- _____. «Don Juan Bautista Diamante y sus comedias». En: *Boletín de la Real Academia Española*, III (1916), pp. 272-297 y 454-497.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición preparada por Martín de Riquer. Barcelona: S. A. Horta, I. E., 1943.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio ARELLANO y Rafael ZAFRA. Pamplona: Universidad de Navarra. Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder Editorial, 2007.
- DAVIES, Gareth A. *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza, 1586-1644*. Oxford: The Dolphin, 1971.
- DE LA FLOR, Fernando R. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.
- _____. *Biblioclismo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*. Valladolid: Junta de Castilla y

- León, Consejería de Educación y Cultura, 1997.
- DIAMANTE, Juan Bautista. *Más encanto es la hermosura*. [S. l., s. f.] (Biblioteca Nacional, T-15016-13).
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. *La retórica de los afectos*. Kassel: Edition Reichenberger, 2008.
- Diccionario de Autoridades*. Madrid: Editorial Gredos, 1976, 3 vols. Edición facsímil del *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1726-1739.
- Diccionario Harvard de música*. Don Michael RAND (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- EGIDO, Aurora. *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, «De La lengua de Erasmo al estilo de Gracián» (pp. 17-47); «El Crítico y la retórica del silencio» (pp. 48-65).
- . *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el barroco» (pp. 9-55); «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia» (pp. 56-84).
- El Cancionero de la Sablonara*. Edición crítica, introducción y notas por Judith ETZION. London: Tamesis Books, 1996.
- El Cançoner Musical d'Ontinyent*. Transcripció i estudi de Josep CLIMENT. Ontinyent: Ajuntament d'Ontinyent, 1996.
- ELLIOTT, J. H. *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.
- ELLIOTT, John H. y DE LA PEÑA, José F. *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*. Madrid: Editorial Alfaguara, 1978, 2 vols.
- Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*. Formado con los apuntamientos de don Bartolomé José GALLARDO. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra y Fundación de Manuel Tello, 1863-1889, 4 vols.
- ESPIDO-FREIRE, Mila. «Los lamentos hispanos como tópicos semánticos en comedias palaciegas del XVII». En: *Campos interdisciplinarios de la musicología* (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Edición de Begoña LOLO. Madrid: SEdeM, 2002, vol. II, pp. 1137-1153.
- ETZION, Judith. «The Spanish Polyphonic Cancioneros, c. 1580-c. 1650: A Survey of Literary Content and Textual Concordances». En: *Revista de Musicología*, XI, 1 (1988), pp. 65-107.
- Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte recopiladas por Pedro de Moncayo*. Barcelona, 1591. Edición, notas e índices por Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO. Madrid: Real Academia Española, 1957.
- Flor de varios romances nuevos y canciones recopilados por Pedro de Moncayo*. Huesca, 1589. Edición, notas e índices por Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO. Madrid: Real Academia Española, 1957.
- FLÓREZ, María Asunción. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006 [véase reseña bibliográfica en LAMBEA y JOSA. «María Asunción FLÓREZ. Música teatral en el Madrid...»].
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. «'Salgan racionales ruiñesores'. Músicos de las compañías teatrales de Madrid durante el siglo XVII». En: *Revista de Musicología*, XXXI, 1 (2008), pp. 41-78.
- . «Los vientos se paran oyendo su voz: De "partes de música" a "damas de lo cantado". Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII». En: *Revista de Musicología*, XXIX, 2 (2006), pp. 521-536.
- FRENK, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Editorial Castalia, 1987. Suplemento, 1992.
- . «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro». En: *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Editorial Castalia, 1978, pp. 47-80.
- FRENK ALATORRE, Margit. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Editorial Castalia, 1978.
- GALLEGO, Antonio. «La música en las artes y en las letras». En: *Revista de Musicología*, XXVIII, 2 (2005), pp. 1105-1122. [Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología] (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004).
- GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Aguilar, 1966.
- GARCÍA GARMILLA, Patxi. *Música a lo divino y a lo humano. 141 obras del Archivo de la Catedral de Burgos (siglos XVII-XVIII)*. San Sebastián: Aula Boreal, 2008.

- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz. «Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético-musicales». En: *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1660-1750. Actas del Congreso Internacional* (Valladolid, 20-21 de febrero de 1995). Edición a cargo de María Antonia VIRGILI BLANQUET, Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS y Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 169-170.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz y RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a José. *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (siglo XVII). Catálogo*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2000.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Editorial Taurus, 1989.
- GERLI, Michael. *Poesía cancioneril castellana*. Madrid: Ediciones Akal, 1994.
- GOLDBERG, Rita. «Un modo de subsistencia del romancero nuevo. Romances de Góngora y de Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro». En: *Bulletin Hispanique*, LXXII, 1-2 (1970), pp. 56-95.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *Las Ensaladas (Praga, 1581)*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2008 [véase reseña bibliográfica en LAMBEA y JOSA. «Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ. *Las Ensaladas*...»].
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (ed.). *Noticias de Madrid (1621-1627)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1942.
- GRACIÁN, Baltasar. *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Edición de Emilio BLANCO. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- _____. *El Criticón*. Introducción de Emilio HIDALGO-SERNA y edición de Elena CANTARINO. Madrid: Espasa Calpe, 1998 (I, crisis XIII).
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.
- HORACIO, *Odas y Epodos*. Edición bilingüe de Manuel FERNÁNDEZ-GALIANO y Vicente CRISTÓBAL. Traducción de Manuel FERNÁNDEZ-GALIANO. Introducción general, introducciones parciales e índice de Vicente CRISTÓBAL. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio. *Obras poéticas de don Antonio Hurtado de Mendoza*. Edición y prólogo de Rafael BENÍTEZ CLAROS. Madrid: Real Academia Española, 1947-1948, 3 vols.
- _____. *Diversos romances del Sr. don Antonio de Mendoza* (Biblioteca del Palacio Real, Madrid, Ms. 2802).
- JOSA, Lola. «La ventura de la seguidilla en el romancero lírico. Una aproximación poético-musical». En: *Edad de Oro Cantabrigense* [Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro "AISO"]. (Cambridge, 18-22 de julio de 2005). Anthony CLOSE (ed.). Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2006, pp. 369-378.
- JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. «Metamorfosis del tono humano barroco: variantes, pervivencias e implicaciones musicales en el teatro del siglo XVII». En: *Homenaje a Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, 2009 (en prensa).
- _____. «La voz del silencio en el *Libro de Tonos* de José Miguel de Guerra». En: *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Santiago de Compostela, del 7 al 11 de julio de 2008) (en prensa).
<http://hdl.handle.net/10261/11000>
- _____. «'Lisonjas ofrezca' Agustín Moreto: intertextualidades poético-musicales en algunas de sus obras». En: *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV, 7-8 (2008), pp. 153-172.
- _____. «Los resortes dramáticos del tono humano barroco». En: *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 2 (2008), pp. 159-174 [publicación electrónica].
<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPal-Num02Rep/9JosaLambea.pdf>
<http://hdl.handle.net/10261/10396>
- _____. «*Manojuelo poético-musical de Nueva York*. Su estudio y edición interdisciplinarios, y sus pre-textos para la transferencia de conocimiento a la sociedad». En: *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (París, 9-13 de julio de 2007) (en prensa).
<http://hdl.handle.net/10261/12363>
- _____. «Juan José PASTOR COMÍN. *Cervantes: Música y Poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007» [Reseña bibliográfica]. En: *Crítica Bibliographica. Revista Crítica de Reseñas de Libros Científicos y Académicos*, P (2007).
<http://academiaeditorial.com/cms/index.php?page=cb-p>
<http://hdl.handle.net/10261/10346>

- _____. «El juego entre el arte poético y el arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro». En: *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Nueva York, 16-21 de julio de 2001). Edición de Isaías LERNER, Robert NIVAL y Alejandro ALONSO. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2004, vol. II, pp. 311-325.
<http://hdl.handle.net/10261/7916>
- _____. «Una variante, un reino. Francisco Manuel de Melo y el romancero lírico». En: *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002). Editadas por María Luisa LOBATO y Francisco Domínguez MATITO. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. II, pp. 1093-1108.
<http://hdl.handle.net/10261/8146>
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25602>
- _____. «Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español». En: *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 29-78 (Actas del Seminario Internacional «Literatura y música en los Siglos de Oro». Madrid-Cuenca, 8-12 de abril de 2002).
<http://hdl.handle.net/10261/7889>
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25593>
- _____. «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo». En: *Bulletin Hispanique*, 2 (2001), pp. 427-448.
<http://hdl.handle.net/10261/7881>
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25610>
- JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano (eds.). *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York (The Hispanic Society of America)*. Madrid: CSIC / SEdeM, 2008.
- LAMBEA, Mariano. «Música para textos poéticos de la Edad de Oro. Entre la tradición y la modernidad». En: *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"*. (Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004). Edición de Beatriz MARISCAL. México: Fondo de Cultura Económica, Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey, El Colegio de México, 2007, vol. II, pp. 641-656.
<http://hdl.handle.net/10261/8064>
- _____. «Música para teatro en los cancioneros poético-musicales del Siglo de Oro». En: *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVIII-XX* [Almería, del 5 al 7 de abril de 2002]. Antonio SERRANO y Olivia NAVARRO (eds.). Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2006, pp. 125-143.
<http://hdl.handle.net/10261/10709>
- _____. «Procesos intertextuales y adaptaciones musicales para las aventuras de don Quijote». En: *Edad de Oro Cantabrigense* [Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro "AISO"]. (Cambridge, 18-22 de julio de 2005). Anthony CLOSE (ed.). Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2006, pp. 399-405.
<http://hdl.handle.net/10261/10654>
- _____. «LUIS ROBLEDÓ ESTAIRE. *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid barroco*. Madrid: Fundación Caja Madrid. Editorial Alpuerto, 2004» [Reseña bibliográfica]. En: *Revista de Musicología*, XXVII, 2 (2004), pp. 1267-1272.
<http://hdl.handle.net/10261/10338>
- _____. «Estribillos populares puestos en música en villancicos y romances sacros y profanos de finales del siglo XVI y principios del XVII». En: *Patrimonio Musical. Artículos de Patrimonio Etnológico Musical*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2002, pp. 245-265.
<http://hdl.handle.net/10261/8333>
- _____. «Un ejemplo ilustrativo del proceso de cambio entre el villancico renacentista y el barroco». En: *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 59-73.
<http://hdl.handle.net/10261/7541>
- _____. *Íncipit de poesía española musicada, ca. 1465 – ca. 1710*. Madrid: SEdeM, 2000.
- _____. «Apuntes sobre el conceptismo sacro en los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626)». En: *Revista de Literatura*, LXII, 123 (2000), pp. 41-60.
<http://hdl.handle.net/10261/7554>
- _____. «Del modo de cantar con letra el canto de órgano». En: *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 71-85.
<http://hdl.handle.net/10261/7540>
- _____. «Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor». En: *Revista de Musicología*, XXII, 1 (1999), pp. 129-156.
<http://hdl.handle.net/10261/7641>
- _____. «La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (*El melopeo y maestro*, 1613)». En: *Nassarre*, XII, 2 (1996), pp. 197-216.

- <http://hdl.handle.net/10261/7770>
- _____. «Una ensalada anónima del siglo XVII de los *Romances y letras de a tres voces* (Biblioteca Nacional de Madrid)». En: *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 72-110.
- <http://hdl.handle.net/10261/7539>
- LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola. «Señas de una belleza superior» o las representaciones del cuerpo en el tono humano barroco». En: *Actas del Congreso "El cuerpo: objeto y sujeto de las ciencias humanas y sociales"* (Barcelona, 28-31 de enero de 2009) (en prensa).
- _____. «*Jácara con variedad de tonos*. Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII». En: *Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009) [Actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología] (Cáceres, 12-15 de noviembre de 2008) (en prensa).
- _____. «Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ. *Las Ensaladas (Praga, 1581)*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2008» [Reseña bibliográfica]. En: *Revista de Musicología*, XXXI, 1 (2008), pp. 278-285.
- <http://hdl.handle.net/10261/10340>
- _____. «María Asunción FLÓREZ. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006» [Reseña bibliográfica]. En: *Revista de Musicología*, XXX, 1 (2007), pp. 288-298.
- <http://hdl.handle.net/10261/10018>
- _____. «Música Poética: apuesta discográfica del CSIC para divulgar la cultura de la Edad de Oro». En: [Actas del IV Congreso de Comunicación Social de la Ciencia "Cultura Científica y Cultura Democrática" (MEC, CSIC, FECYT) (Madrid, del 21 al 23 de noviembre de 2007)], primera edición en CD, Madrid, CSIC, 2007, edición del texto y del póster. Depósito Legal: V-4724-2007.
- http://www.csciencia2007.csic.es/actas/co_b6_09.pdf
- http://www.csciencia2007.csic.es/actas/pp_b6_07.pdf
- http://www.csciencia2007.csic.es/actas/po_b6_08.pdf
- <http://hdl.handle.net/10261/10391>
- <http://hdl.handle.net/10261/10392>
- _____. «La traza con que "hará la música milagros": un tono del maestro Capitán para unas décimas de Lope de Vega». En: *Revista de Musicología*, XXVIII, 2 (2005), pp. 1252-1263. [Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología] (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004).
- <http://hdl.handle.net/10261/10651>
- <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25595>
- _____. «Notas sobre el estudio y la edición del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*». En: *Actas de las III Jornadas Nacionales de Música, Estética y Patrimonio* (Xàtiva, 4-6 de julio de 2003). Revisión de Francisco Carlos BUENO CAMEJO y Josep Antoni ALBEROLA I VERDÚ. Xàtiva: Excm. Ajuntament de Xàtiva, 2004, pp. 45-86.
- <http://hdl.handle.net/10261/8975>
- _____. «Música y poesía en el *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656). Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición». En: *Campos interdisciplinarios de la musicología* (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Edición de Begoña LOLO. Madrid: SEdeM, 2002, vol. II, pp. 1155-1165.
- <http://hdl.handle.net/10261/10710>
- <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25612>
- LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola (eds.). *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (V). *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Madrid: SEdeM – CSIC, 2006, vol. II.
- _____. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (IV). *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656). Madrid: CSIC, 2005, vol. III.
- _____. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (III). *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Madrid: SEdeM, 2004, vol. I.
- _____. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (II). *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656). Madrid-Barcelona: CSIC, 2003, vol. II.
- _____. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (I). *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656). Barcelona: CSIC, 2000, vol. I.
- LAPESA, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- Las fuentes del Romancero General*. Madrid, 1600. (XI). *Flor de varios romances. Novena parte*. Edición, nota e índices por Antonio RODRÍGUEZ-

- MOÑINO. Madrid: Real Academia Española, 1957.
- LATHROP, T. A. *Curso de gramática histórica española*. Con la colaboración de Juan GUTIÉRREZ CUADRADO. Barcelona: Editorial Ariel, 1989.
- Lexique Musical de la Renaissance (LMR). (Dictionnaire Musical Multilingue. Lexique Musical de la Renaissance. Traités musicaux en espagnol).
- LÓPEZ-BARALT, Luce. *San Juan de la Cruz y el Islam*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1990.
- LÓPEZ CANO, Rubén. «Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII». En: *Actas del V y VI Congresos de la SIBE* (Rentería, marzo de 1999 y Faro, julio de 2000). Edición a cargo de Jaume AIATS y Karlos SÁNCHEZ EKIZA. Barcelona: SIBE, 2002, pp. 191-210.
- . «Los tonos humanos como semióticas sincréticas». En: *Campos interdisciplinarios de la musicología* (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Edición de Begoña LOLO. Madrid: SEdeM, 2002, vol. II, pp. 1167-1185.
- . «Tonos humanos y análisis musical: una asignatura pendiente». En: *La ópera en España e Hispanoamérica. Actas del Congreso Internacional "La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia"* (Madrid, 29 de noviembre-3 de diciembre de 1999). Emilio CASARES RODICIO y Álvaro TORRENTE (eds.). Madrid: ICCMU, 2001, 2 vols.
- . *Música y retórica en el barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Edición de Alfredo CARBALLO PICAZO. Madrid: CSIC, 1973, 3 vols.
- LORENTE, Andrés. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672.
- MACHADO, Manuel. *Romances e canções a 3 e a 4 vozes mistas*. Estudo, compilação e transcrição de Miguel QUEROL GAVALDÁ. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.
- MANERO SOROLLA, M^a Pilar. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona: PPU, 1990.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.
- MELO, Francisco Manuel de. *Obras métricas*. León de Francia: Horacio Boessat y George Remeus, 1665.
- MONTESINOS, José F. «Algunos problemas del Romancero nuevo». En: *Ensayos y estudios de literatura española*. Edición, prólogo y bibliografía de Joseph H. SILVERMAN. Madrid: Revista de Occidente, 1970, pp. 109-139.
- Música barroca española*. (I). *Polifonía profana (Cancioneros españoles del siglo XVII)*. Transcripción e introducción por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: CSIC, 1970.
- NASSARRE, Pablo. *Fragmentos músicos*. Madrid: Imprenta Real de Música, 1700. Edición facsímil y estudio a cargo de Álvaro ZALDÍVAR GRACIA. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988.
- . *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Edición facsímil con estudio preliminar de Lothar SIEMENS. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980.
- . *Segunda parte de la escuela música*. Zaragoza: Herederos de Manuel Román, 1723. Edición facsímil. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980.
- OVIDIO. *Amores / Arte de amar*. Edición y traducción de Juan Antonio GONZÁLEZ IGLESIAS. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- OVIDIO NASÓN, P. *Amores / Arte de amar / Sobre la cosmética del rostro femenino / Remedios contra el amor*. Traducción, introducción y notas por Vicente CRISTÓBAL LÓPEZ. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- PARROT, Andrew. «Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610. An 'aberration' defended». En: *Early Music*, 12, 4 (1984), pp. 490-516.
- PASTOR COMÍN, Juan José. *Cervantes: Música y Poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007 [véase reseña bibliográfica en JOSA y LAMBEA. «Juan José PASTOR COMÍN. Cervantes: Música y Poesía...»].
- PEDRELL, Felipe. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. La Coruña: Canuto Berea, 1898, vols. IV-V.
- PELINSKI, Ramón. «La polifonía vocal española del siglo XVII y sus formas de escribirla». En: *Anuario Musical*, XXIV (1969), pp. 191-198.
- PETRARCA, Francesco. *Triunfos*. Edición bilingüe de Guido M. CAPPELLI. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

- . *Cancionero*. Traducción, introducción y notas de Ángel CRESPO. Barcelona: Ediciones B, 1988.
- Poesía cancioneril castellana*. Edición de Michael GERLI. Madrid: Ediciones Akal, 1994.
- Postillae in «Corpus» Margit Frenk*. Homenaje del SEMYR. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001.
- PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum*. Wolfenbüttel, 1619. Edición facsímil de Wilibald GURLITT. Kassel: Bärenreiter, 1978, 3 vols.
- Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el licdo. Arias Pérez*. Reimpreso directamente de la primera edición (Madrid, 1621), con un estudio preliminar de José F. MONTESINOS. Valencia: Editorial Castalia, 1954.
- PUERTO, Diego del. *Portus musice*. Introducción, comentario y traducción por Juan José REY MARCOS. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978.
- RENGIFO, Juan Díaz. *Arte poética española*. Madrid: Imprenta de Francisco Martínez, 1644.
- RIQUER, Martín de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Editorial Ariel, 1989, t. I.
- ROBLEDO, Luis. *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis (ed.). *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*. Madrid: Fundación Caja Madrid – Editorial Alpuerto, 2004 [véase reseña bibliográfica en LAMBEA. «Luis ROBLEDO ESTAIRE. Tonos a lo divino y a lo humano...»].
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros*. (I). *Impresos durante el siglo XVII*. Madrid: Editorial Castalia, 1977.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio y BREY MARIÑO, María. *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*. New York: The Hispanic Society of America, 1965, 3 vols.
- Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don Agustín DURÁN. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, 1851, 2 vols.
- SABIK, Kazimierz. «Juan B. Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659-1687)». En: Jules WHICKER (ed.). *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995). University of Birmingham, 1998, tomo III, pp. 204-211.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín. *Las comedias mitológicas de Lope de Vega*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, (tesis doctoral).
- SANHUESA FONSECA, María. «Ambientes musicales en la novela cortesana del siglo XVII». En: *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional* (Valladolid, 20-21 de febrero de 1995). Edición a cargo de María Antonia VIRGILI BLANQUET, Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS y Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. Valladolid: V Centenario Tratado de Tordesillas, 1998, pp. 467-477.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. «Dos cartas del maestro Carlos Patiño al Duque de Braganza (1634 y 1638)». En: *Revista de Musicología*, IX, 1 (1986), pp. 253-260.
- SIERRA PÉREZ, José. «El Cancionero Musical de El Escorial». En: *Revista de Musicología*, XVI, 5 (1993), pp. 2542-2552.
- SILES, Jaime. *El barroco en la poesía española. Conscienciación lingüística y tensión histórica*. Pamplona: EUNSA, 2006.
- SIMÓN DÍAZ, José. *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid: CSIC, 1960-1994, 16 vols. (el último volumen llega hasta «Pazos, Fr. Juan de»).
- . *Impresos del siglo XVII. Bibliografía selectiva por materias de 3.500 ediciones príncipes en lengua castellana*. Madrid: CSIC, 1971.
- STEIN, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- STEINER, George. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1990.
- STEVENSON, Robert. «Cruz, Filipe da». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley SADIE. New York: Grove, 2001, vol. 6, p. 745.
- Tabla de los principios de la poesía española. Siglos XVI-XVII*. Preparada por José J. LABRADOR HERRAIZ y Ralph A. DIFRANCO. Prólogo de Arthur L-F. ASKINS. Cleveland: Cleveland State University, 1993.

Tonos a lo divino y a lo humano recogidos por el licenciado D. Gerónimo Nieto Madaleno [...] y escritos por [...] Manuel López Palacios. Introducción, edición y notas de Rita GOLDBERG. London: Tamesis Books Limited, 1981.

Tonos humanos del siglo XVII para voz solista y acompañamiento de tecla. Transcripción y realización de Miguel QUEROL. Madrid: Editorial Alpuerto, 1977.

TRÍAS, Eugenio. *El canto de las sirenas. Argumentos musicales.* Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007.

VALCÁRCEL, Carmen. «Música y seducción. El tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI». En: *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento.* Virginie DUMANOIR (ed.). Madrid: Casa de Velázquez, 2003, pp. 93-106.

VALCÁRCEL RIVERA, Carmen. *La realización y transmisión musical de la poesía en el renacimiento español.* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993 (tesis doctoral).

VEGA, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo.* Edición y estudio preliminar de Juana de JOSÉ PRADES. Madrid: CSIC, 1971.

VÉLEZ DE GUEVARA, Juan. *Los celos hacen estrellas.* Editada por J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD con una edición y estudio de la música por Jack SAGE. London: Tamesis Books Limited, 1970.

VERA, Alejandro. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV. El Libro de Tonos Humanos (1656).* Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002.

VERA AGUILERA, Alejandro. «Polifonía profana en la corte de Felipe IV y el convento del Carmen de Madrid: El Libro de Tonos Humanos (1656)». En: *Revista de Musicología*, XXV, 2 (2002), pp. 403-437.

VIRGILIO, *Bucólicas / Geórgicas / Apéndice virgiliano.* Introducción general J. L. VIDAL. Traducciones, introducciones y notas por Tomás de la Ascensión RECIO GARCÍA y Arturo SOLER RUIZ. Madrid: Editorial Gredos, 1990.

YAKELEY, M. June. «New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar». En: *Revista de Musicología*, XIX, 1-2 (1996), pp. 267-286.

ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino.* Madrid: Ediciones Siruela, 1995.

Discografía

Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica. Gerardo Arriaga (dir.). Valladolid: V Centenario del Tratado de Torde-sillas, 1995.

¡Ay, dulce pena! Tonos humanos del Barroco Español. Marta Almajano. Harmonia Mundi Ibérica, 2001, 2005.

¡Ay que sí! Suzie LeBlanc. Les Voix Humaines. ATMA Classique, ACD 2 2244, 2002.

Canciones, romances, sonetos from Juan del Encina to Lope de Vega. La Colombina. Accent, ACC 95111 D, 1995.

Cancionero de la Sablonara. Music in the Spain of Philip IV. La Colombina. Accent, ACC 99137 D, 1999.

Con amor se paga el amor. Juan del Vado (ca. 1625-1691). Aula Boreal, 2007.

El barroco español. Tonos humanos & Instrumental music, c. 1640-1700. Hespèrion XX. Jordi SAVALL (dir.). 1978. (España Antigua. Virgin, 2001).

El gran Burlador. Música para el mito de Don Juan. La Grande Chapelle. Ángel RECASENS (dir.). Madrid: Lauda Música (LAU006), 2007. CSIC, "Música Poética", 2. Texto, selección y adaptación de obras poéticas y musicales: Lola JOSA y Mariano LAMBEA. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=30273>

El vuelo de Ícaro. Música para el eros barroco. La Grande Chapelle, Ángel RECASENS (dir.). Madrid: Lauda Música (LAU003), 2005. CSIC, "Música Poética", 1. Texto, selección y adaptación de obras poéticas y musicales: Lola JOSA y Mariano LAMBEA. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=30274>

Entre aventuras y encantamientos. Música para don Quijote. La Grande Chapelle. Ángel RECASENS (dir.). Madrid: Lauda Música (LAU001), 2005. CSIC, "Música Poética", 0. Texto, selección y adaptación de obras poéticas y musicales: Lola JOSA y Mariano LAMBEA. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=30275>

Flores de Lisboa. Canções, vilancicos e romances portugueses. A Corte Musical. Rogério GONÇALVES (dir.). Le Couvent, K617195, 2007.

- José Marín. Tonos humanos. Songs and instrumental music in 17th century Spain.* Ensemble Private Musicke. Pierre PITZL (dir.). Accent, ACC 24160, 2004.
- Lope de Vega. Intermedios del Barroco Hispánico 1580-1680.* Hespèrion XX. Jordi SAVALL (dir.). Auvidis-Astrée, 1991.
- Matheo Romero. Musique à la cour d'Espagne.* Ensemble vocal et instrumental Currende. Erik VAN NEVEL (dir.). Musique en Wallonie, CYP 3606, 1985.
- Music of the Spanish Theater in the Golden Age.* John REEVES WHITE. (Universal City, California). MCA Records, 1973.
- Música en el Quijote.* Orphénica Lyra. José Miguel MORENO (dir.). Glossa Music, (GCD 920207), 2005.
- Música en tiempos de Velázquez. Canciones y piezas instrumentales.* Ensemble La Romanesca. José Miguel MORENO (dir.). Glossa Music, (GCD 920201), 1999.
- O Lusitano. Vilancetes, cantigas y romances portugueses.* Gérard LESNE (dir.). Virgin Veritas, 59071, 1989.
- Pajarillo que al alba. Cancionero musical del Príncipe de Esquilache.* Estudio MusicAntigua. Sergio CANDIA (dir.). Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2006.
- Por ásperos caminos. Nueva música cervantina.* Ensemble Durendal. Sergio BARCELLONA (dir.) y Juan José PASTOR. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.
- Villancicos y danzas criollas. De la Iberia antigua al Nuevo Mundo (1559-1759).* La Capella Reial de Catalunya. Hespèrion XXI. Jordi SAVALL (dir.). Alia Vox (AV9834), 2003.

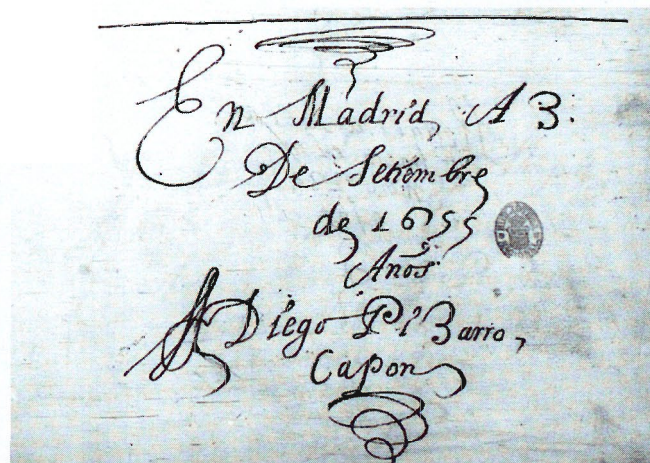
Recursos en Internet

- IV Congreso de Comunicación Social de la Ciencia
<http://www.csciencia2007.csic.es>
- Asociación Internacional de Hispanistas
<http://asociacioninternacionaldehispanistas.org>
- Asociación Internacional Siglo de Oro
<http://webs.uvigo.es/siglosdeoro>
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
<http://www.cervantesvirtual.com>
- Consejo Superior de Investigaciones Científicas
<http://www.publicaciones.csic.es:8080/CSIC/inicio.html>
<http://digital.csic.es>
- GARCÍA GARMILA, Patxi
<http://www.aulaboreal.com>
- Instituto de Gestión de la Innovación y del Conocimiento
<http://www.ingenio.upv.es>
- JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano
<http://www.orfeohispanico.com>
- RECASENS, Albert
<http://www.laudamusica.com>
- Sociedad Española de Musicología
<http://www.sedem.es>
- The Hispanic Society of America (New York)
<http://www.hispanicsociety.org>
- Lexique Musical de la Renaissance (LMR)
Dictionnaire Musical Multilingue
Traité musicaux en espagnol)
<http://www.pm.paris4.sorbonne.fr/LMR>

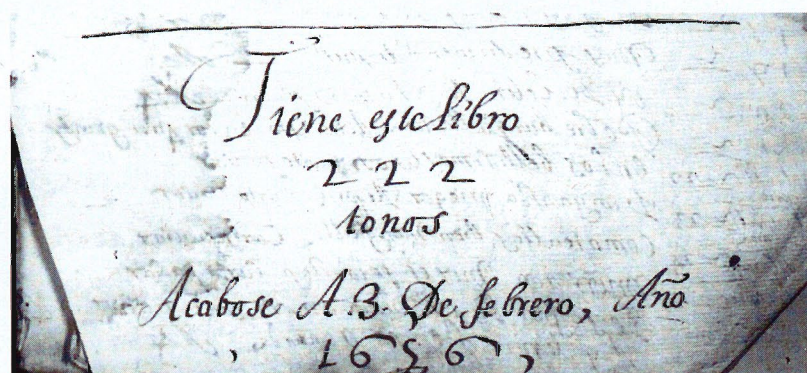




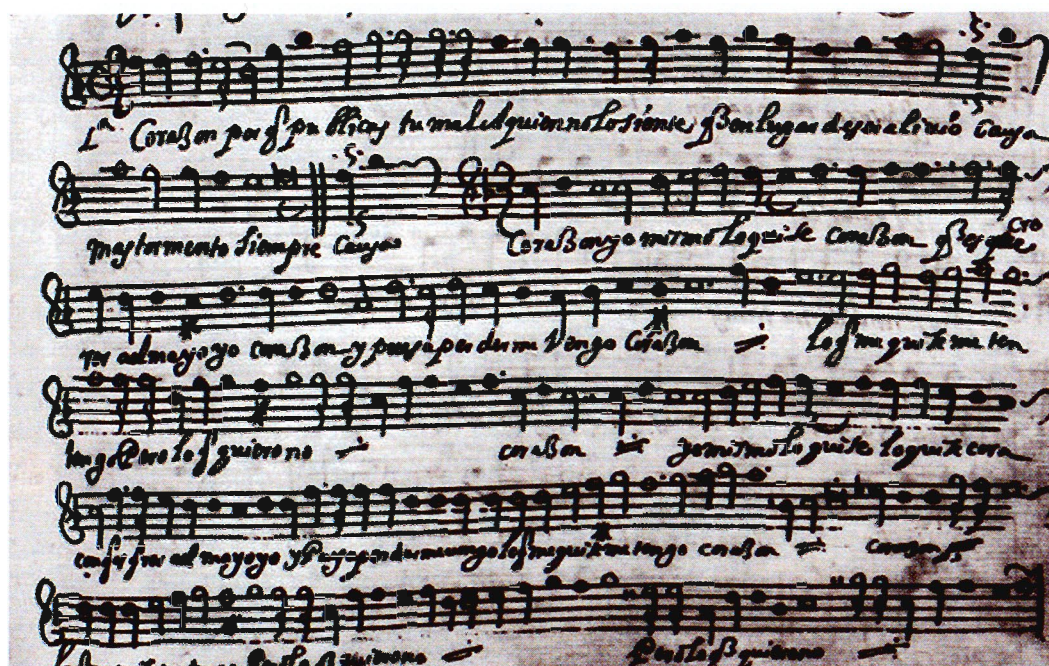
1. *Libro de Tonos Humanos*
Biblioteca Nacional (Madrid), M. 1262, f. 1r.



2. *Libro de Tonos Humanos*
Biblioteca Nacional (Madrid), M. 1262, f. 6r.



3. *Libro de Tonos Humanos*
Biblioteca Nacional (Madrid), M. 1262, f. 261r.



4. [Manuel MACHADO]. «Corazón, ¿por qué publicas...?» (143). [Tiple 1º]
Libro de Tonos Humanos. Biblioteca Nacional (Madrid), M. 1262, f. 161r [167r]



5. [Manuel] MACHADO. «Leves plumas que volaron» (107). *Cantus primus*
Cancionero Musical de Onteniente. Biblioteca Nacional (Madrid), M. 21741, ff. 86v-87r.



6. [Manuel MACHADO]. «Paso a paso, empeños míos» (157). [Tiple 2º]
Libro de Tonos Humanos. Biblioteca Nacional (Madrid), M. 1262, f. 180v [186v]

Cantus. 1.^a 2. 4 Machaño.

P

año apas engañó mis engañó mi
or, poco apoco mi afición, puepretender el
descanso, es descansar el dolor, el dolor.

Sis asegurar el premio
el vencer la inclinación
quien pendera de coue de
Ansaltri Vencedor,

Tor descanso deste mundo
londela ma perdición
pues quanto mas lacerantan
es su caída mayor,

No dexemos la carrera
aunque desde el corazón
que quanto mas oprimido
adé bolar mas Veloz.

Estróbilo.

M

or, aliuor mori, buir
buir rijo, buir, buir rijo,
Puesto solo del cielo.
del cielo del cielo, alcançara por
don, perdon, alcançara, perdon, mori mori
rijo, mori rijo,

7. [Manuel] MACHADO, «Paso a paso, engaños míos» (110). *Cantus primus Cancionero Musical de Onteniente*. Biblioteca Nacional (Madrid), M. 21741, ff. 89v-90r.

239

De Don Juan Bautista Diamante.

advertíame el mas atento,
que hiciera mas que morir?

Aur. Qué decis?*Rug.* De otro cuidado?*Rug.* No lo sé,

según sabe su poder,
todo quanto quiere hacer,

que está mala porque quiere:
Mus. También estoy con el mal,

después que perdí mi bien,
que el mal me parece bien,

y el bien me parece mal.
Aur. Tonos, y letras mudas:

Alb. Yo lo advierte della fuerte,

porque el pesar se divide
y así asuntos repartid

diferentes, para ver
si saben entre tener

el mal, que en vos advierte.
Aur. Tomad asientos, apénas

puedo mi dolor callar.
Rug. Si un preso puede ocupar

mas lugar que sus cadenas,
me decid, para que aquí

obedecida seáis,
puesto que en lo que mandáis

no sé si decis à mi.
Aur. Si por preso os pareció

que no quiero asegurados,
de que bien podéis sentaros

adonde me siento yo, *Sientase.*
à esta adversencia mi fee

Fed. Arder sin llama, en que se avive el fuego,
temblar, si hielo, en que se aliente el frío,

despedirse con gusto del sosiego.
Rogar, sin conocer, que pide el ruego,

alentar el temor, templar el brío,
entregarse à tyrano señorio,

y de una vez pasar de lince à ciego:
Batcar la muerte, y conservar la vida,

qué?

238

Más encanto es la Hermosura.

que es incapaz de cautela
mi intento en esta verdad,

pues à mi también me importa
prevenido averiguar

entre ciencia, y hermosura,
qué violencia puede mas.

Los dos. Sea así.
Fed. Que aunque no dudo,

Gla. Que aunque no pude dudar.
Fed. Tu intencion.

Gla. Tu afecto puede
en tazon de tu lealtad

tener escrupulo. *Alb.* Pues
lo que à mi toca será,

como vereis infalible,
en la manera advirtad

de sacarle del peligro,
quando la ocasión veáis.

Gla. Eso queda por mi cuenta,
Guitaras dentro.

Alb. Pues oid los dos, que ya
de la música el acento

dice, que llegando van
à este prevenido sitio;

donde atento ha de lidiar
el ingenio, y la noticia

con gala, y con igualdad,
Aurora, y *Rugero,* el

con mas advertencia ya,
y *Aurora* menos confusa

de verle en mas libertad,
pues tal vez de las especies

dexa el discurso guiar
à las señas que le acuerdan

lo que pudo ser verdad,
mas no lo que es, supuesto,

que al querer averiguar
con fuerza lo que presume,

buelve à quedar incapaz.
Todo esto, aunque no es preciso,

os digo por si importar

ad



9. ANÓNIMO. *La reina Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV*
Museo Nacional del Prado (Madrid)

En el tono «Dulce veneno de amor» (160) se prima la belleza espiritual de Isabel de Borbón por encima de la prosopografía, con una expresión que cuida mucho el decoro.



10. Antonio de VIERA. «Rigurosa ingratitude» (164). [Tiple, Alto y Tenor]. [Copla] 1ª
 Libro de Tonos Humanos. Biblioteca Nacional (Madrid), M. 1262, ff. 187v-188r [193v-194r]

Ejemplos de una letra que pide Musica aspera y dura.

Plaga crude li. & amara ij. val de.

Plaga crude li. & amara ij. val de.

Plaga crude li. & ama ra valde & ama ra val de.

Plaga crude li. & ama ra ij. val de.

Pla gacru de li. & a mara val de.

11. Pedro CERONE
 El melopeo y maestro. Tractado de musica theórica y práctica (1613), vol. II, p. 669

lague.

Otras exem.
de Marenzio
mas licencio-
sas.

Ti. in do lo ro fo ij. stile. si muor'e lague ij. ij.

Al. in dolorofo ij. stile. si muor'e lague ij. si muor'e lague.

Q. in do lo ro fo. si muor'e lague ij. si muor'e lague.

T. in dolo ro fo stile. si muor'e lague, si muor'e lague.

B. in dolorofo in dolo ro fo stile. si muor'e lague, si muor'e lague.

12. Pedro CERONE

El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica (1613), vol. II, p. 669

*Paffos muy li-
cenciofos y con
tradas buenas
reglas.*

Du ra leg ge d'Amore. colpi mortali maggior durezza.

Alto.

Quin.

Tenor.

Bazo.

13. Pedro CERONE

El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica (1613), vol. II, p. 670



14. Frans SNYDERS. *Concierto de aves*
Museo Nacional del Prado (Madrid)

Aquella aveçilla triste.
que a Voz llama al amor
sienta Callando sus penas
y no despierta a las otras.
Miedo la fuerza Callar
que por no Callar a solas
Saben la solua, y las aus
por que canta, o por que llora.
Si son a solas los discursos
que embobando agenas glorias
puede fenderlos Contar
Vozelos a todas horas.
Desea el cantar dulcemente
que por a tu dicha importa
si es fonsa de tu dueño
sea Vela Solua, liranga

Desdichada del que Ruega
si esta la Ventura sola
o en sea dichoso quien ama
o en sea a quien quiere sola
Dese que Cante y Madrugue
quien tiene suete dichosa,
y el que nazco para triste,
sienta y Calle sus Congos.
Estruillo.
Pobrecito que al alba te quejas
si de amor suspiras,
si lloras de zelos.
Calle mas y siente menos.

15. [Francisco de BORJA Y ARAGÓN, Príncipe de Esquilache]
«Pajarillo, que al alba te quejas» (149)
«Aquella aveçilla triste. Pajarito, que al alba te quejas» [Coplas con estribillo]
[Cancionero de finales del s. XVII]. Biblioteca Nacional (Madrid), Ms. 2202, f. 148

Copia gratuita / Personal free copy <http://libros.csic.es>



17. Eustache LE SUEUR, *Les dieux marins rendent honneur à l'Amour*.
J. P. Getty Museum (Los Angeles)

Carlos Patiño

En banear quiere fi' leno su hacienda Poresos mares Porq' Pretende Con ella
 darle Aun Amigo el reuato

Mari nero a la playa llega llega con brio Puy con
 aire na vegay de mis suspiros Puy con ayre na vegay de
 mis suspiros hi'za boga Toma bate bate los remos

Puy q' te ha a la salua todo todo mi pecho q' yate guarda te guar
 2 Cautivo tiene el alma 3 Por gran faron yndio 4 quena divi fno xagre
 ya un fno poder de marfil lleva solo de su parte y que tenga buen viaje
 Contando rigor letata en lagrimas y suspiros Porq' si queda por di do
 quibus fuerca el rey caraly Si es q' te soro valen si con tu inter tenale
 5 yate me lnel mario tu mismo intento te guardo
 qu' y bien tenga buena suerte quien tiene tantas priedades

En banear quiere fi' leno su hacienda Poresos mares Porq' Pretende Con
 ella darle Aun Amigo el reuato el rey cafe

Mari nero a la playa ala playa llega llega con brio Puy con
 aire na vegay de mis suspiros

na vegay de mis suspiros hi'za boga Toma bate bate los remos

Puy q' te ha a la salua todo todo mi pecho q' yate guarda te guar

18. Carlos PATIÑO. «Embarcar quiere Fileno» (145). [Tiples 1º y 2º]
 Libro de Tonos Humanos. Biblioteca Nacional (Madrid), M. 1262, f. 163r [169r]

149

Triste volvió la niña del sol del pueblo ayer mudaba asido del bay legrella a
 legre al bay fue mudaba asido del bay ella alegre al bay fue
 ella alegre al bay Penas tiene la niña Penas tiene la niña
 de otro nuevo amor de otro nuevo amor muera a la bidia del alba ya rayos del sol
 muera a la bidia del alba ya rayos del sol muera
 muera ya rayos del sol

158

Triste volvió la niña del sol del pueblo ayer mudaba asido del bay legrella a
 legre al bay fue mudaba asido del bay ella alegre al bay fue ella alegre al bay fue
 Penas tiene la niña Penas tiene la niña Penas de otro nuevo amor el
 mor muera muera a la bidia del alba ya rayos del sol
 del sol del sol muera a la bidia del alba ya rayos del
 sol muera ya rayos del sol

20. ANÓNIMO. «¡Qué triste volvió la niña...!» (158). [Alto y Tenor]. [Copla] 1ª
 Libro de Tonos Humanos. Biblioteca Nacional (Madrid), M. 1262, ff. 181v-182r [187v-188r]



21. Jusepe LEONARDO. *La rendición de Juliers*
Museo Nacional del Prado. «Villana de Leganés» (1566)
[A caballo, de izquierda a derecha: Diego Mejía de Guzmán, Marqués de Leganés y el General Ambrosio Spinola].
El marqués de Leganés, don Diego Messía de Guzmán, 'valido del valido', a quien se le otorgó el marquesado el 10 de abril de 1627.
En el mes de junio de ese mismo año, se casó con Polixena Spinola, una de las damas de honor de la reina Isabel de Borbón.



22. Juan Bautista MAZO. *Estanque del Buen Retiro*
Museo Nacional del Prado (Madrid)

«Villana de Leganés» (156)

Al tratar a la *villana* como si de una flor de la Corte se tratara, se está configurando el espacio del jardín de la Corte en el que hay estatuas de bronce de príncipes. Por lo tanto, se le advierte que, ante la grandeza cortesana, no se deje seducir por la magnificencia de los principales de la corte.



23. Anibale CARRACCI. *Venus, Adonis y Cupido*
Museo Nacional del Prado (Madrid)

Al siglo XVII le tocó en suerte uno de los retos más importantes de la historia artística española que fue, mediante la música, transformar el lenguaje poético en un nuevo cauce expresivo que pudiera decirlo todo sobre el núcleo temático principal de la lírica desde los trovadores: el amor.

TONOS HUMANOS

131. ¡Oh, quién pudiera vengarse...!

A dúo

Música: Maestro Capitán. Letra: [recogida por J. B. Diamante]



E: Mn, M. 1262

ff. 146v-147r [152v-153r]

Transcripción musical: Mariano Lambea

Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple]

[Bajo]

[Estribillo]

¡Oh, quién pu - die - ra ven -

¡Oh, quién pu - die - ra ven - gar - se

gar - se de un pla - cer y de un pe - sar, quién pu - die - ra ven - gar - se,

de un pla - cer y de un pe - sar, quién pu - die - ra ven -

oh, quién pu - die - ra ven - gar - se de un pla - cer

gar - se, oh, quién pu - die - ra ven - gar - se de un pla -

y de un pe - sar, que el u - no

cer y de un pe - sar, que el u - no quie - re a - ca -

30 

quie-re_a - ca - bar y_el o - tro quie - re_a - ca - bar - se, el u - no,

bar y_el o - tro quie-re_a - ca - bar - se, el o -

37 

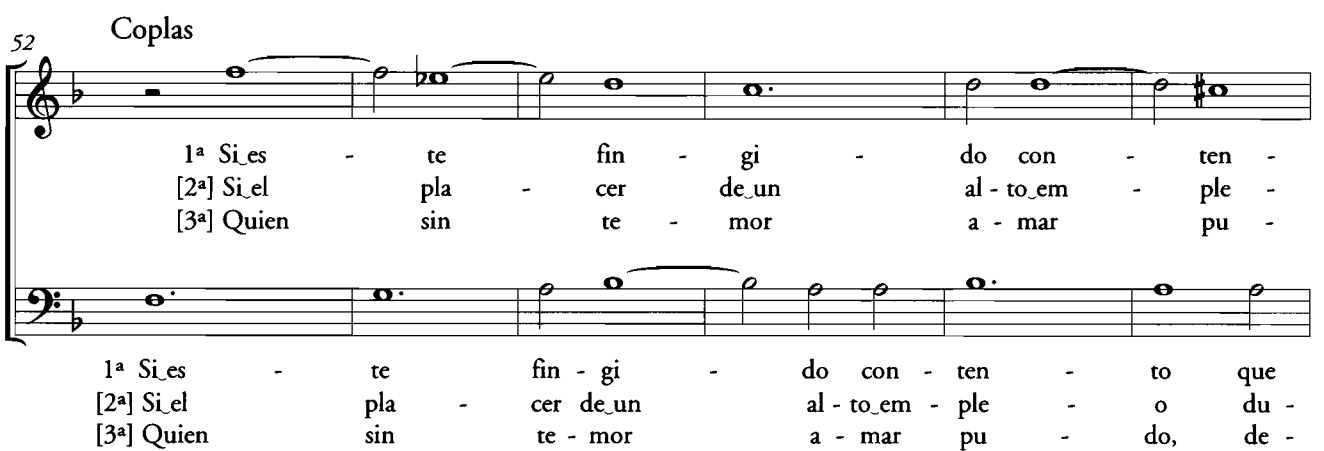
el u - no quie-re_a - ca - bar, el u - no quie-re_a - ca - bar, que_el

tro, el u - no quie-re_a - ca - bar, quie-re_a - ca - bar y_el o -

44  [Fin]

u - no quie-re_a - ca - bar y_el o - tro quie-re_a - ca - bar - se!

tro quie - re_a - ca - bar - se, y_el o - tro quie - re_a - ca - bar - se!

52 Coplas 

1ª Si_es - te fin - gi - do con - ten -

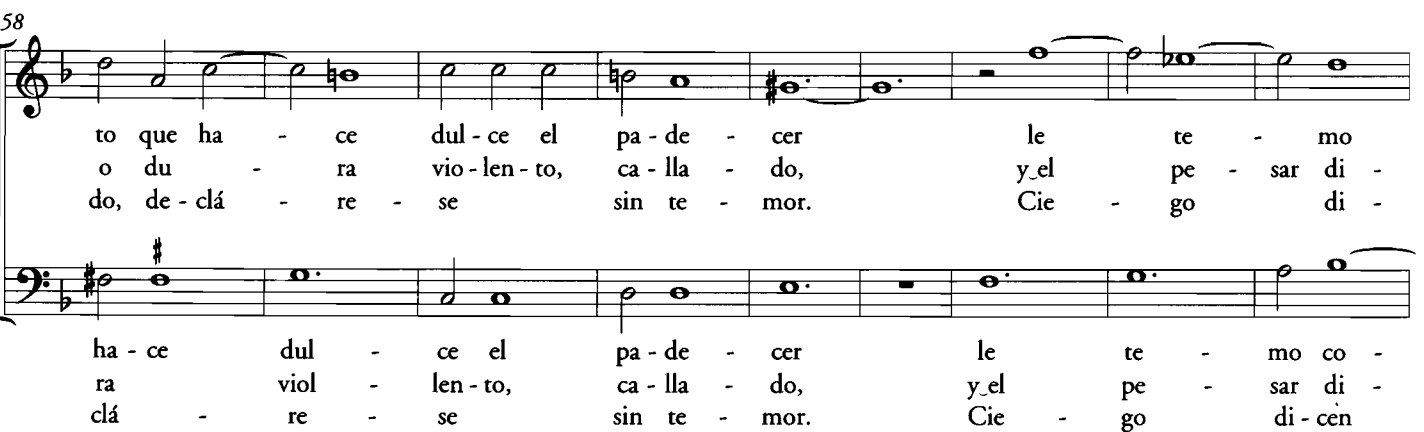
[2ª] Si_el pla - cer de_un al - to_em - ple -

[3ª] Quien sin te - mor a - mar pu -

1ª Si_es - te fin - gi - do con - ten - to que

[2ª] Si_el pla - cer de_un al - to_em - ple - o du -

[3ª] Quien sin te - mor a - mar pu - do, de -

58 

to que ha - ce dul - ce el pa - de - cer le te - mo

o du - ra vio - len - to, ca - lla - do, y_el pe - sar di -

do, de - clá - re - se sin te - mor. Cie - go di -

ha - ce dul - ce el pa - de - cer le te - mo co -

ra viol - len - to, ca - lla - do, y_el pe - sar di -

clá - re - se sin te - mor. Cie - go di - cen

67

co - mo pla - cer y co - mo pe - sar le sien -
 si - mu - la - do nun - ca ha tem - pla - do el de - se -
 cen que es A - mor; no le ha - gan res - pec - to mu -

mo pla - cer y co - mo pe - sar le sien -
 si - mu - la - do nun - ca ha tem - pla - do el de - se -
 que es A - mor; no le ha - gan res - pec - to mu -

74

to, bien pue - de el pla - cer que - jar - se, y el pe -
 o, ¿de qué sir - ve el o - cul - tar - se el mal
 do, que no es mé - ri - to ca - llar - se un pla -

to, bien pue - de el pla - cer que - jar - se, y el pe - sar,
 o, ¿de qué sir - ve el o - cul - tar - se el mal o el
 do, que no es mé - ri - to ca - llar - se un pla - cer

81

Al %y Fin

sar, bien pu - bli - car, que el u - no
 o el bien con ca - llar, si el u - no
 cer to - do pe - sar, cuan - do u - no

bien pu - bli - car, que el u - no que re - a - ca -
 bien con ca - llar, si el u - no que re - a - ca -
 to - do pe - sar, cuan - do u - no que re - a - ca -

132. A desafiar las flores

A 4

Música: Anónimo. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 147v-149r [153v-155r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] A de - sa - fi - ar las flo - res, ¡qué

[Tiple 2º] A de - sa - fi - ar las flo - res, ¡qué

[Alto] A de - da - fi - ar las flo - res, ¡qué

[Tenor] A de - sa - fi - ar las flo - res, ¡qué

4
lin - da A - nar - da sa - lió!; bien pue - de dár - se - le el

lin - da A - nar - da sa - lió!; bien pue - de dár -

lin - da A - nar - da sa - lió!; bien pue - de

lin - da A - nar - da sa - lió!; bien pue - de dár - se - le el

9

ví - tor, que es co - bar - de to - da flor, bien pue - de

se - le el ví - tor, que es co - bar - de to - da flor, bien pue - de

dár - se - le el ví - tor, que es co - bar - de to - da flor, bien pue - de

ví - tor, que es co - bar - de, que es co - bar - de to - da flor, bien pue - de

13

dár - se - le el ví - tor, que es co - bar - de, que es co - bar - de to - da flor.

dár - se - le el ví - tor, que es co - bar - de to - da flor.

dár - se - le el ví - tor, que es co - bar - de, que es co - bar - de to - da flor.

dár - se - le el ví - tor, que es co - bar - de, que es co - bar - de to - da flor.

[Estribillo]

18

¡Al ar - ma, al ar - ma, plan - tas y flo - res, y flo - res, plan - tas y

¡Al ar - ma, al ar - ma, plan - tas y flo -

¡Plan - tas y flo - res, al ar - ma, al ar - ma, plan -

¡Al ar - ma, al ar - ma, al ar - ma, al ar - ma,

22

flo - res, al ar - ma, al ar - ma, plan - tas y flo - res, y
res, plan - tas y flo - res, al ar - ma, al ar - ma, al ar - ma, plan - tas y
tas y flo - res, plan - tas y flo - res, al ar - ma, al ar - ma,
plan - tas y flo - res, al ar - ma, al ar - ma, plan - tas,

26

flo - res, al ar - ma, plan - tas y flo - res, que las ar -
flo - res, plan - tas y flo - res, flo - res, que
plan - tas y flo - res, plan - tas y flo - res, que las ar - mas de A -
plan - tas y flo - res, que las ar - mas de A - nar -

31

mas de A - nar - da, que las ar - mas de A - nar - da, que las ar - mas de A - nar -
las ar - mas de A - nar - da, que las ar - mas de A - nar -
nar - da, que las ar - mas de A - nar -
da, que las ar - mas de A - nar - da, de A - nar -

37

da el cam - po re - co - no - ce, y ya em - bis - ten sus so - les!

da el cam - po re - co - no - ce, y ya em - bis - ten sus so - les!

da el cam - po re - co - no - ce, y ya em - bis - ten sus so - les!

da el cam - po re - co - no - ce, y ya em - bis - ten sus so - les!

45

¡Ay de ti, flo-re - ci - lla, ay de ti, flo - re -

¡Ay de ti, si_e - lla te

¡Ay de ti, flo-re - ci - lla, si_e - lla te co - ge,

¡Ay de ti, flo-re - ci - lla, ay de ti, si_e - lla te co - ge,

55

ci - lla, si_e - lla te co - ge, ay de ti, flo - re - ci - lla, si_e -

co - ge, ay de ti, ay de ti, ay de ti, si_e -

ay de ti, de ti, flo - re - ci -

ay de ti, ay de ti, flo - re - ci - lla, si_e -

63

lla, si_e-lla te co - ge! ¡Al ar-ma, al ar-ma, plan - tas y flo - res, al

lla te co - ge! ¡Al ar - ma, al ar-ma, plan - tas y

lla, si_e-lla te co - ge! ¡Plan - tas y flo - res, al ar - ma, al

lla te co - ge! ¡Al ar-ma, al ar - ma, al ar - ma, al

68

The musical score consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains the lyrics "ar-ma, plan-tas y flo - res, al ar - ma, al ar - ma, plan - tas y flo-res, y". The second staff continues the melody with the lyrics "flo - res, plan - tas y flo - res, al ar - ma, al ar-ma, al ar-ma, plan - tas y". The third staff has a key signature change to two sharps (D major) and contains the lyrics "ar - ma, plan - tas y flo - res, plan - tas y flo - res, al ar - ma, al ar - ma,". The fourth staff returns to the original key signature and contains the lyrics "ar - ma, plan - tas y flo - res, al ar - ma, al ar - ma, plan - tas,".

ar-ma, plan-tas y flo - res, al ar - ma, al ar - ma, plan - tas y flo-res, y
flo - res, plan - tas y flo - res, al ar - ma, al ar-ma, al ar-ma, plan - tas y
ar - ma, plan - tas y flo - res, plan - tas y flo - res, al ar - ma, al ar - ma,
ar - ma, plan - tas y flo - res, al ar - ma, al ar - ma, plan - tas,

73

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, accessible style with various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The second staff continues the melody, featuring a triplet of eighth notes. The third staff also continues the melody, with a key signature change to two sharps (F# and C#) indicated by a sharp sign on the C line. The fourth staff concludes the piece with a final note and a fermata. The lyrics are: 'flo - res, plan - tas y flo - res, y flo - res, al ar - ma, al ar - ma, plan - tas y flo - res! flo - res, plan - tas y flo - res, flo - res, al ar - ma, plan - tas y flo - res! plan - tas y flo - res, plan - tas y flo - res, al ar - ma, plan - tas y flo - res! plan - tas y flo - res, al ar - ma, al ar - ma, plan - tas y flo - res!'.

flo - res, plan - tas y flo - res, y flo - res, al ar - ma, al ar - ma, plan - tas y flo - res!

flo - res, plan - tas y flo - res, flo - res, al ar - ma, plan - tas y flo - res!

plan - tas y flo - res, plan - tas y flo - res, al ar - ma, plan - tas y flo - res!

plan - tas y flo - res, al ar - ma, al ar - ma, plan - tas y flo - res!

- 1 A desafiar las flores,
¡qué linda Anarda salió!
bien puede dársele el vitor,
que es cobarde toda flor.
- 2 A embestir toca bizarra,
que su hermosura la dio
valor con que acometer
armas de satisfacción.
- 3 No hay oponerse a su fuerza,
que a su mano se rindió
el jazmín, y la violeta
ya burlada se quedó.
- 4 ¡Toda rosa se encapulle!,
si no quiere verse hoy
ahajada entre sus espinas
y marchita su color.
- 5 Aquí el rendirse es vitoria,
porque, si hay oposición,
sacará para defensa
rayos que se admire el sol.
- 6 ¡No hay burlarse con la niña!,
y, así, el consejo mejor
es, rindiéndose a sus plantas,
ofrecerla adoración.

Estribillo

*¡Al arma, al arma,
plantas y flores,
que las armas de Anarda
el campo reconoce,
y ya embisten sus soles!
¡Ay de ti, florecilla,
si ella te coge...!*

133. No quiero más burlas, Juana

A 4

Música: Anónimo. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 149v-150r [155v-156r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] No quie-ro más bur-las, Jua-na, con

[Tiple 2º] No quie-ro más bur-las, Jua-na, con

[Alto] No quie-ro más bur-las, Jua-na, con

[Bajo] No quie-ro más bur-las, Jua-na, con

5

tus o - jos, que ya sé, des - pués que vi - ne del bai - le, que a nin -

tus o - jos, que ya sé, des - pués que vi - ne del bai - le,

tus o - jos, que ya sé, des - pués que vi - ne del bai - le, que a nin -

tus o - jos, que ya sé, des - pués que vi - ne del bai - le,

13

gu - no guar - dan fe, que a nin - gu - no guar - dan

que a nin - gu - no guar - dan fe,

gu - no guar - dan fe, que a nin - gu - no guar - dan

que a nin - gu - no guar - dan fe,

[Estrillo]

21

fe, guar - dan fe. So - la, so - la, so - la u - na vez, so - la, so - la,

guar - dan fe. So - la, so - la,

fe, guar - dan fe. So - la, so - la,

guar - dan fe. So - la, so - la, so - la u - na vez, so - la, so - la,

30

so - la u - na vez se ha de cre - er, cre - er, so - la u - na

so - la u - na vez,

so - la u - na vez,

so - la u - na vez se ha de cre - er, cre - er, so - la u - na

37

vez, so - la u - na vez se ha de cre - er, so - la, se ha de cre - er

so - la u - na vez, so - la, se ha de cre - er

so - la u - na vez, so - la, se ha de cre - er

vez se ha de cre - er, de cre - er, so - la, se ha de cre - er

45

a quien con trai - ción pro - cu - ra o - fen - der. ¡No me en - ga - ña - rán, no, no,

a quien co trai - ción pro - cu - ra o - fen - der. ¡No me en - ga - ña - rán, no, no,

53

no me en - ga - ña - rán, no, no, pues los lle - gué a co - no - cer!, a

a

a

no me en - ga - ña - rán, no, no! a quien con trai - ción, con trai - ción pro -

60

quien con trai - ción pro - cu-ra_o-fen - der, ¡no me_en - ga - ña-rán, no, no, no me_en -

quien con trai - ción pro - cu-ra_o-fen - der, ¡no me_en - ga - ña-rán, no, no, no me_en -

quien con trai - ción pro - cu-ra_o - fen - der, ¡no me_en - ga - ña-rán, no, no, no me_en -

cu - ra_o-fen - der, pro - cu-ra_o-fen - der, ¡no me_en - ga - ña-rán, no, no, no me_en -

68

ga - ña - rán, no, no, pues los lle - gué_a co - no - cer, no,

ga - ña - rán, no, no, pues los lle - gué_a co - no - cer,

ga - ña - rán, no, no, pues los lle - gué_a co - no -

ga - ña - rán, no, no, pues los lle - gué_a co - no - cer, pues los lle -

75

no, pues los lle - gué_a co-no - cer, pues los lle - gué_a co-no - cer!

pues los lle - gué_a co-no - cer, pues los lle - gué_a co-no - cer, co-no - cer!

cer, no, no, pues los lle - gué_a co-no - cer, co-no - cer!

gué_a co-no - cer, pues los lle - gué_a co-no - cer, pues los lle - gué_a co-no - cer!

- 1 No quiero más burlas, Juana,
con tus ojos, que ya sé,
después que vine del baile,
que a ninguno guardan fe.
- 2 que bien, ya con su descuido,
cuidadosos dicen que
tiran a uno y embisten
a matar a cuantos ven.
- 3 No me pesa de haber ido
a ver bailar, pues saqué
en pocas mudanzas muchas
que para mí las tendré.
- 4 Todos hemos de bailar,
pues me haces el son tan bien
que, aunque no sepa ninguno,
es muy fácil de entender.
- 5 Solamente las revueltas
no sé yo si las haré,
que en mi tierra no se usa
más de asentar bien el pie.
- 6 Bien claro bailo, zagala,
porque no digas después,
si no bailo a tu compás,
que la culpa mía fue.
- 7 Prisionero de tu gusto
me tuvo tu amor; ya sé
que yo tuve las prisiones
y otro tuvo el interés.
- 8 De la cárcel he salido
y, si yo me sé entender,
apartándome de pleitos
con descanso viviré.

Estribillo

*Sola una vez se ha de creer
a quien con traición
procura ofender.
¡No me engañarán, no,
pues los llegué a conocer!*

134. ¡Qué alegres que vi a las flores!

A 4

Música: Anónimo. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262

ff. 150v-151r [156v-157r]

Transcripción musical: Mariano Lambea

Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º]  
¡Qué_a - le - gres que vi_a las

[Tiple 2º]  
¡Qué_a - le - gres

[Alto]  
¡Qué_a - le - gres que vi_a las

[Tenor]  
¡Qué_a - le - gres

3 
flo - res!, ¡con qué do - nai - res y ga - las,


que vi_a las flo - res!, ¡con qué do - nai - res y ga - las,


flo - res!, ¡con qué do - nai - res y ga - las,


que vi_a las flo - res!, ¡con qué do - nai - res y ga - las,

9

dán-do - se es - tán pa-ra - bie - nes, te - jien-do her - mo -

dán - do-se es - tán pa - ra - bie - nes, te - jien-do her - mo - sas guir -

dán - do-se es - tán pa - ra - bie - nes, te - jien-do her - mo - sas guir -

dán-do - se es - tán pa-ra - bie - nes, te - jien-do her -

15 [Estrillo]

sas guir - nal - das! ¡Ra - mi - lle - tes de

nal - das, guir - nal - das! ¡Ra - mi - lle - tes de flo - res, de flo - res,

nal - das, guir - nal - das! ¡Ra - mi - lle - tes de

mo - sas guir - nal - das! ¡Ra - mi - lle - tes de flo - res, [de]

22

flo - res son ya las a - ves, pues con

flo - res son ya las a - ves, pues con plu - mas do -

flo - res son ya las a - ves, pues con

flo - res son ya las a - ves, pues con plu - mas do -

29

plu - mas do - ra - das vue - lan hoy por el ai - re, vue - lan hoy por el

ra - das vue - lan, vue - lan hoy por el ai - re, vue - lan hoy por el

plu - mas do - ra - das vue - lan hoy por el ai - re, vue - lan hoy por el

ra - das, vue - lan, vue - lan hoy por el ai - re, vue - lan hoy por el

36

ai - re! ¡Je - sús, Je - sús, qué a - mo - res! ¡Oh, qué

ai - re! ¡Je - sús, qué a - mo - res, Je - sús, qué a - mo - res!

ai - re! ¡Je - sús, qué a - mo - res!

ai - re! ¡Je - sús, qué a - mo - res, Je - sús, qué a - mo - res! ¡Oh, qué

43

bien que pa - re - cen a - ves y flo - res, oh, qué

¡Oh, qué bien que pa - re - cen, qué

¡Oh, qué bien que pa -

bien que pa - re - cen a - ves y flo - res, oh, qué

50

bien que pa - re - cen a - ves y flo - res, a - ves y

bien que pa - re - cen a - ves y flo - res! ¡Ay,

re - cen a - ves y flo - res! ¡Ay, qué por -

bien que pa - re - cen a - ves y flo - res! ¡Ay, qué por - ten - to,

58

flo - res! ¡Ay, qué por - ten - to, que al en -

qué por - ten - to, que al en - cuen - tro les sa -

ten - to, que al en - cuen - tro les sa - len, que al en -

que al en - cuen - tro les sa - len, que al en -

64

cuen - tro les sa - len, que al en - cuen - tro les sa - len los

len, que al en - cuen - tro les sa - len, sa - len los a - rro - yue -

cuen - tro les sa - len, que al en - cuen - tro les sa - len, les sa - len, ay, qué por -

cuen - tro les sa - len, que al en - cuen - tro les sa - len los a - rro -

71

a - rro - yue - los, les sa - len, que al en - cuen - tro les
 los, ay, qué por - ten - to, que al en - cuen - tro les
 ten - to, por - ten - to, que al en - cuen - tro les sa - len, que al en -
 yue - los, que al en - cuen - tro les sa - len los a - rro -

77

sa - len, que al en - cuen - tro les sa - len los a - rro - yue - los!
 sa - len, sa - len, sa - len los a - rro - yue - los!
 cuen - tro les sa - len, sa - len los a - rro - yue - los!
 yue - los, sa - len los a - rro - yue - los, a - rro - yue - los!

- 1 ¡Qué alegres que vi a las flores!,
 ¡con qué donaires y galas,
 dándose están parabienes,
 tejiendo hermosas guirnaldas!
- 2 ¡Qué ufanos los pajarillos
 gorjean entre las ramas
 y, en consonancias de arrullos,
 alegres y airosos cantan!
- 3 ¡Qué lindos los arroyuelos,
 ya de guija en guija saltan,
 haciendo con sus cristales
 bien compuesta consonancia!
- 4 «¿Qué [es] esto? ¿Quién ha causado
 a hacer maravillas tantas?»,
 (que es novedad en el valle
 y quieren saber la causa).
- 5 ¡Pastores, nadie se admire!
 ¡No hay que espantarse, zagalas!,
 que los ojos de Fenisa
 a dar nuevas luces bajan.

- 6 ¡Aves, flores, fuentes, prados
 decilda mil alabanzas,
 que bien merece Fenisa
 ser de todos laureada!

Estribillo

*¡Ramilletes de flores
 son ya las aves,
 pues con plumas doradas
 vuelan hoy por el aire!
 ¡Jesús, qué amores!
 ¡Oh, qué bien que parecen
 aves y flores!
 ¡Ay, qué portento,
 que al encuentro les salen
 los arroyuelos!*

135. Yo no sé qué tiene, niña

A 4

Música: [¿Manuel Correa?]. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 151v-152r [157v-158r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] Yo no sé qué tie - ne,

[Tiple 2º] Yo no sé qué tie - ne,

[Alto] Yo no sé qué tie - ne,

[Tenor] Yo no sé qué tie - ne,

4

ni - ña, el he - chi - zo de tu ca - ra, pues, cuan - do más me a - tor -

ni - ña, el he - chi - zo de tu ca - ra, pues, cuan - do más me a - tor -

ni - ña, el he - chi - zo de tu ca - ra, pues, cuan - do más me a - tor -

ni - ña, el he - chi - zo de tu ca - ra, pues, cuan - do más me a - tor -

12

men - ta, más mi co - ra - zón des - can - sa.

men - ta, más mi co - ra - zón des - can - sa.

men - ta, más mi co - ra - zón des - can - sa, des - can - sa.

men - ta, más, más mi co - ra - zón des - can - sa, des - can - sa.

20

[Estribillo]

¡Qué lin - da gra - cia, qué lin - da gra - cia, qué lin - da

¡Qué lin - da gra - cia, qué lin - da gra - cia, qué lin - da gra - cia, qué lin - da

¡Qué lin - da gra - cia, qué lin - da gra - cia, qué lin - da

¡Qué lin - da gra - cia, qué lin - da gra - cia, qué lin - da

27

gra - cia, gra - cia, que me das nue - va

gra - cia, gra - cia, que me das nue - va vi - da cuan - do me ma - tas, me

gra - cia, gra - cia, que me das nue - va

gra - cia, gra - cia, que me das nue - va vi - da cuan - do me ma - tas, me

34

vi - da cuan - do me ma - tas! Mue-ra yo_a tus ri - go - res, si_e - llos son

ma - tas, cuan - do me ma - tas! Mue-ra yo_a tus ri - go - res, si_e - llos son

vi - da cuan - do me ma - tas! Mue-ra yo_a tus ri - go - res, si_e - llos son

ma - tas, cuan - do me ma - tas! Mue-ra yo_a tus ri - go - res, si_e - llos son

42

cau - sa de vol - ver a_u - na vi - da que_en ti des -

cau - sa de vol - ver a_u - na vi - da que_en ti des -

cau - sa de vol - ver a_u - na vi - da que_en ti des - can - sa. ¡Oi -

cau - sa de vol - ver a_u - na vi - da que_en ti des -

50

can - sa. ¡Oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se - ño - res,

can - sa. ¡Oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se - ño - res,

gan, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se - ño - res,

can - sa. ¡Oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se - ño - res,

58

de A - mor los pri - mo - res, de A - mor los pri - mo - res, pri - mo - res, oi - gan, se -

de A - mor los pri - mo - res, de A - mor los pri -

de A - mor los pri - mo - res, de A - mor los pri - mo - res, pri - mo - res, los

de A - mor los pri - mo - res, de A - mor los pri - mo - res, pri -

65

ño - res, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se -

mo - res, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se -

pri - mo - res, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se -

mo - res, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se - ño - res, oi - gan, se -

73

ño - res, que a Be - li - sa se de - ben es - tos fa - vo - res,

ño - res,

ño - res, que a Be - li - sa se

ño - res, que a Be - li - sa se

81

ay, ay, que a Be - li - sa se
que a Be - li - sa se de - ben es - tos fa - vo - res,
de - ben es - tos fa - vo - res, que a Be - li - sa se
de - ben es - tos fa - vo - res, es - tos fa - vo - res,

87

de - ben es - tos fa - vo - res, es - tos fa - vo - res, es - tos
que a Be - li - sa se de - ben, que a Be - li - sa se de - ben, ay,
de - ben es - tos fa - vo - res, ay, ay, es - tos
que a Be - li - sa se de - ben es - tos

94

fa - vo - res, es - tos fa - vo - res!
ay, es - tos fa - vo - res, es - tos fa - vo - res!
fa - vo - res, es - tos fa - vo - res, es - tos fa - vo - res!
fa - vo - res, es - tos fa - vo - res!

- 1 Yo no sé qué tiene, niña,
el hechizo de tu cara,
pues, cuando más me atormenta,
más mi corazón descansa.
- 2 Márame siempre mirando
para que pueda, con causa,
decir que tuve en mi vida
la muerte más deseada.
- 3 Que vivir muriendo es gusto
nadie en el mundo lo alcanza;
sólo yo puedo entenderlo,
pues vivo cuando me matas.
- 4 Ejecuta tus rigores,
embiste con tu guadaña,
que a quien no teme la muerte
ninguna cosa le espanta.

Estribillo

*¡Qué linda gracia,
que me das nueva vida
cuando me matas!
Muera yo a tus rigores,
si ellos son causa
de volver a una vida
que en ti descansa.
¡Oigan, señores,
de Amor los primores,
que a Belisa se deben,
ay, ay, estos favores!*

136. Sentid, corazón, que es justo

A 4

Música: [¿Manuel Correa?]. Letra: Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 152v-153r [158v-159r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] Sen - tid, co - ra - zón, que es jus -

[Tiple 2º] Sen - tid, co - ra - zón, que es jus -

[Alto] Sen - tid, co - ra - zón, que es jus -

[Tenor] Sen - tid, co - ra - zón, que es jus -

5

to el mos - trar - lo en la o - ca - sión, que no ha - lla el bien tan a - pri - sa

to el mos - trar - lo en la o - ca - sión, que no ha - lla el bien tan a - pri - sa

to el mos - trar - lo en la o - ca - sión, que no ha - lla el bien tan a - pri - sa

to el mos - trar - lo en la o - ca - sión, que no ha - lla el bien tan a - pri - sa

13 *eco*

quien u - na vez le per - dió, quien u - na vez le per - dió.

eco

quien u - na vez le per - dió, quien u - na vez le per - dió.

eco

quien u - na vez le per - dió, quien u - na vez le per - dió.

eco

quien u - na vez le per - dió, quien u - na vez le per - dió.

21 [Estribillo]

Quien ren - di-do su cul-pa co - no - ce,

Quien ren - di-do su cul-pa co - no - ce, quien ren - di-do su

Quien ren - di-do su cul-pa co - no - ce,

Quien ren - di-do su cul-pa co - no - ce, co - no - ce, quien ren -

28

quien ren - di-do su cul-pa co - no - ce,

cul-pa co - no - ce, co - no - ce, quien ren -

quien ren - di-do su cul-pa co - no - ce, co - no - ce,

di-do su cul-pa co - no - ce, co - no - ce, quien ren -

35

quien ren - di - do su cul - pa co - no - ce, quien ren - di - do bien
 di - do su cul - pa co - no - ce, co - no - ce, su cul - pa co - no - ce bien
 quien ren - di - do su cul - pa co - no - ce, co - no - ce bien
 di - do su cul - pa co - no - ce, co - no - ce, co - no - ce bien

43

me - re - ce hoy el per - dón.
 me - re - ce hoy el per - dón. Tu pie - dad se mues - tre con - mi -
 me - re - ce hoy el per - dón.
 me - re - ce hoy el per - dón.

51

Tu pie -
 go; ce - se ya, Be - li - sa, el ri - gor, ce - se el ri - gor. Tu pie -
 Tu pie -

57

dad se mues-tre con - mi - go; ce - se ya, Be - li - sa, el ri - gor, tu pie -

dad se mues-tre con - mi - go; ce - se, ce - se, tu pie - dad se

Tu pie - dad se mues-tre con - mi - go; ce - se ya, Be - li - sa, el ri -

dad se mues-tre con - mi - go; ce - se ya, Be - li - sa, el ri - gor, ce - se

64

dad se mues-tre con - mi - go; ce - se - ya, Be - li - sa, el ri - gor, ri - gor, ce - se

mues-tre con - mi - go; ce - se ya, Be - li - sa, el ri - gor,

gor, ce - se el ri - gor. Tu pie - dad se mues-tre con - mi - go; ce - se

ya, Be - li - sa, el ri - gor. Tu pie - dad se mues-tre con - mi - go; ce - se

71

ya, Be - li - sa, el ri - gor. Tu pie - dad se mues-tre con - mi -

ce - se el ri - gor. Tu pie - dad se mues-tre con - mi -

ya, Be - li - sa, el ri - gor. Tu pie - dad se mues-tre con - mi -

ya, Be - li - sa, el ri - gor. Tu pie - dad se mues-tre con - mi -

go; ce - se ya, Be - li - sa, el ri - gor, ce - se el ri - gor.

go; ce - se ya, ya, Be - li - sa, el ri - gor, ce - se el ri - gor.

go; con mi - go; ce - se ya, Be - li - sa, el ri - gor.

go; ce - se ya, Be - li - sa, el ri - gor, ce - se el ri - gor.

- 1 Sentid, corazón, que es justo
el mostrarlo en la ocasión,
que no halla el bien tan aprisa
quien una vez le perdió.
- 2 Enterneced esos aires,
y, en bien lamentable voz,
dando suspiro a suspiro,
conoscan vuestro dolor.
- 3 Buscad vuestra amada prenda,
que, si una vez se ausentó,
si los celos lo causaren,
hoy la buscará mi amor.
- 4 No haya más, Belisa hermosa,
no diga el mundo que sois
tan ingrata como bella,
que pueda tener razón.
- 5 Por diosa de aquestos valles
os tiene la admiración,
y pues que tenéis el nombre
haced oficio de dios.
- 6 ¡Qué justo es el sentimiento!...
También lo conos[co] yo,
pero tan grave castigo,
¿a qué culpado se dio?

Estribillo

*Quien rendido su culpa conoce
bien merece hoy el perdón.
Tu piedad se muestre conmigo;
cese ya, Belisa, el rigor.*

137. Para que se duerma Anarda

A 4

Música: [¿Manuel Correa?]. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 153v-154r [159v-160r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] Pa - ra que se duer - ma A -

[Tiple 2º] Pa - ra que se duer - ma A -

[Alto] Pa - ra que se duer - ma A -

[Tenor] Pa - ra que se duer - ma A -

4

nar - da a - rru - llar - la qui - so A - mor, que u - na pe - na y un

nar - da a - rru - llar - la qui - so A - mor, que u - na pe - na

nar - da a - rru - llar - la qui - so A - mor, que u - na pe - na y un

(b)
nar - da a - rru - llar - la qui - so A - mor, que u - na pe - na

11

cui - da - do: ¿a qué fuer - za no rin - dió?

y_un cui - da - do: ¿a qué fuer - za no rin - dió?

cui - da - do: ¿a qué fuer - za no rin - dió?

y_un cui - da - do: ¿a qué fuer - za no rin - dió?

17 Estribillo

The musical score consists of four staves. The first staff has lyrics «A la ro, ro, a la ro, ro, a la ro,». The second staff has lyrics «A la ro, ro, a la ro, ro,». The third staff has lyrics «A la ro, ro, ro, ro, a la ro, ro, a». The fourth staff has lyrics «A la ro, ro, a la ro, ro, a la ro, ro, a». There are various musical notations including rests, eighth notes, quarter notes, half notes, and accidentals like flats and sharps.

«A la ro, ro, a la ro, ro, a la ro,

«A la ro, ro, a la ro, ro,

«A la ro, ro, ro, ro, a la ro, ro, a

«A la ro, ro, a la ro, ro, a la ro, ro, a

24

ro, ro; a la ro, ro, a la ro, ro, a la ro, ro...

a la ro, ro, ro, a la ro, ro, ro, ro...

la ro, ro, a la ro, ro, a ro, ro, ro, a la ro, ro...

la ro, ro, a la ro, ro, a la ro, ro, la ro, ro...

[Fin]

32

Na - die se es - pan - te, ¡no!, que A - nar - da, que A - nar - da es - té tan ren -

Na - die se es - pan - te, ¡no!, que A - nar - da es - té tan

Na - die se es - pan - te, ¡no!, que A - nar - da es - té tan ren -

Na - die se es - pan - te, ¡no!, que A - nar - da, que A - nar - da es - té tan ren -

39

di - da, pues, por no per - der la vi - da, hoy al sue -

ren - di - da, pues, por no per - der la vi - da, hoy al sue - ño se en - tre -

di - da, pues, por no per - der la vi - da, hoy al

di - da, pues, por no per - der la vi - da, hoy al sue - ño

47

al Copla

ño se en - tre - gó. El A - mor que co - no - ció la o - ca -

gó, se en - tre - gó. El A - mor que co - no - ció la o - ca -

sue - ño se en - tre - gó. El A - mor que co - no - ció la o - ca -

se en - tre - gó. El A - mor que co - no - ció la o - ca -

54

61

- 1 Para que se duerma Anarda
arrullarla quiso Amor,
que una pena y un cuidado:
¿a qué fuerza no rindió?

Estribillo

*«A la ro, ro; a la ro, ro...
Nadie se espante, ¡no!,
que Anarda esté tan rendida,
pues, por no perder la vida,
hoy al sueño se entregó.
A la ro, ro; a la ro, ro...»*

Copla [del estribillo]

El Amor que conoció
la ocasión de su desvelo,
¡ay!, con su velo,
hoy, mostrando su celo,
su bello rostro cubrió.
«A la ro, ro; a la ro, ro...»

- 2 Amor que la galantea
por quitarle una aflicción
que la tiene desvelada
hoy aquesta traza dio.
«A la ro, ro; a la ro, ro...»

- 3 Que aunque es verdad que con celos
ningún amante durmió,
el rigor de su cuidado
tan rendida la dejó.
*«Nadie se espante, ¡no!,
que Anarda esté tan rendida,
pues por no perder la vida
hoy al sueño se entregó.
A la ro, ro; a la ro, ro...»*

- 4 Guárdela el sueño Cupido,
porque tiene por mejor
ver la imagen de la muerte
que dispierta en tal pasión.
«A la ro, ro; a la ro, ro...»

138. Porque Aminta al campo sale

A 4

Música: [¿Manuel Correa?]. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 154v-155r [160v-161r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

aspacio

[Tiple 1] Por-que A-min - ta al cam - po

[Tiple 2] Por-que A-min - ta al cam - po

[Alto] Por-que A-min - ta al cam - po

[Bajo] Por-que A-min - ta al cam - po

2

sa - le, ¡qué a-le - gre es - tá y qué bi - za - rro, que ha de

sa - le, ¡qué a-le - gre es - tá y qué bi - za - rro, que ha de

sa - le, ¡qué a-le - gre es - tá y qué bi - za - rro, que ha de

sa - le, ¡qué a-le - gre es - tá y qué bi - za - rro, que ha de dar,

5

dar con su be - lle - za her - mo - su - ra a to - do el cam - po!

dar, que ha de dar con su be - lle - za her - mo - su - ra a to - do el cam - po!

dar, que ha de dar con su be - lle - za her - mo - su - ra a to - do el cam - po!

que ha de dar con su be - lle - za her - mo - su - ra a to - do el cam - po!

9 [Estribillo]

¡A - fue - ra, que sa - le!,

¡A - fue - ra, que sa - le, a - fue - ra, que sa - le!,

¡A - fue - ra, que sa - le, que no hay flor

¡A - fue - ra, que sa - le!,

15

pues, con bi - za - rro va - lor,

que la ¡ - gua - le!,

dán - do - les va nue -

23

con que ya pue-den te - ner nue - va

con que ya pue-den te - ner

con que ya pue-den te - ner nue - va

vo ser

29

ga - la y más pri - mor, nue - va ga - la y más pri -

nue - va ga - la y más pri - mor, pri - mor, y más pri -

ga - la y más pri - mor, pri - mor, y más, y más pri -

nue - va ga - la y más pri - mor, más pri - mor, pri -

35

mor, nue - va ga - la y más pri - mor. ¡A - fue - ra, que sa - le, que

mor, nue - va ga - la y más pri - mor. ¡Que no, no hay

mor, nue - va ga - la y más pri - mor. ¡Que no, no hay

mor, nue - va ga - la y más pri - mor. ¡A - fue - ra, que sa - le, que no, no hay

42

no, no hay flor que la j - gua - le!, pues, con bi - za - rro va - lor, dán -

flor que la j - gua - le!, pues, con bi - za - rro va - lor,

flor que la j - gua - le!, pues, con bi - za - rro va - lor,

flor que la j - gua - le!, pues, con bi - za - rro va - lor,

48

do - les va nue - vo ser con que ya pue - den

dán - do - les va nue - vo ser con que ya pue - den te -

dán - do - les va nue - vo ser con que pue -

dán - do - les va nue - vo ser con que ya pue - den te -

54

te - ner nue - va ga - la y más pri - mor.

ner nue - va ga - la y más pri - mor.

den te - ner nue - va ga - la y más pri - mor.

ner nue - va ga - la y más pri - mor.

- 1 Porque Aminta al campo sale,
¡qué alegre está y que bizarro,
que ha de dar con su belleza
hermosura a todo el campo!
- 2 Con razón debe alegrarse,
pues puede decir ufano
que goza en Aminta bella
todo cuanto hay deseado.
- 3 Aquí el jazmín más hermoso
puede tomar de sus manos
la blancura, y a la nieve
darle lición de lo blanco.
- 4 Aquí el clavel lisonjero
puede quitar de sus labios
lo purpúreo, porque salga
hoy a vistas más lozano.
- 5 La rosa, como corrida,
entre el capullo se ha entrado,
juzgando que no merece
aún rendirle los aplausos.
- 6 La bien compuesta violeta
y el lirio más levantado
muestran, postrados por tierra,
que es éste un nuevo milagro.
- 7 Albricias le piden todos
de lo mucho que han ganado,
y, haciendo bellas guirnaldas,
gustosos la coronaron.
- 8 Pero... ¡qué mucho las flores
le den rendimientos tantos,
cuando el cielo ha puesto en ella
del sol los más bellos rayos!

Estribillo

*¡Afuera, que sale,
que no hay flor que la iguale!,
pues, con bizarro valor,
dándoles va nuevo ser
con que ya pueden tener
nueva gala y más primor.*

139. ¡Fuego, que me abraso!

A 4

Música: [¿Manuel Correa?]. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 155v-157r [161v-163r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

Estribillo

[Tiple 1º]

[Tiple 2º]

[Alto]

[Tenor]

¡Fue-go, fue-go, que me_a - bra - so!

4

¡Fue-go, fue-go, que me que - mo!

¡Fue-go, fue-go, fue-go, fue - go!

¡Fue-go, fue-go, fue-go, fue - go!

13

¡Que me a - bra - sa el dios de a - mor, y, aun - que pa - re - ce - ri - gor, en sus

20

¡Fue-go, fue-go, fue - go, fue-go, fue-go, fue - go!

¡Fue-go, fue-go, fue-go, fue-go, fue-go, fue - go!

¡Fue-go, fue-go, fue-go, fue-go, fue-go, fue - go!

lla-mas me con-ser - vo! ¡Fue-go, fue-go, fue-go, fue-go, fue-go, fue - go!

29

¡Flo - res, que, que me a-bra - so,

¡A - guas que, que me a-ne - go, que me a - ne-go,

¡Que, que me a-bra - so, fue-go,

¡Que, que me a - bra-so!

37

que, fue - go, fue - go, fue - go! ¡Nie - ves,

que, fue - go, fue - go, fue - go,

que, fue - go, fue - go, fue - go,

¡Ye - los, que, que me que - mo! ¡Fue - go, fue - go, fue - go,

45

que me_a - fli - jo, que me_a - fli - jo! ¡Cie - los

¡Nie - ves que, que me_a - fli - jo! ¡Cie - los

que, que me_a - fli - jo! ¡Ro - cí - os, cie - los

que, que me_a - fli - jo! ¡Cie - los

53

que, que me_a - ne - go, que, que, que me_a - ne - go!

que, que me_a - ne - go, que, que, que me_a - ne - go!

que, que me_a - ne - go, que, que, que me_a - ne - go!

que, que me_a - ne - go, que, que, que me_a - ne - go!

61

Mas, si los o - jos de A - nar - da me cau - san tan - tos in - cen - dios: ¡fue - go,

69

fue - go! ¡Que me a - ne - go! ¡Qué so - sie - go, qué des - can - so! ¡Que me a - lien - to!

78

¡Fue - go, fue - go, fue - go fue - go, fue - go, fue - go! ¡Ven - gan lu - ces, que me a -

¡Fue - go, fue - go, fue - go, fue - go, fue - go, fue - go!

¡Fue - go, fue - go, fue - go, fue - go, fue - go, fue - go!

¡Fue - go, fue - go, fue - go, fue - go, fue - go, fue - go!

86

ni - mo!,

¡Lle-guen ra - yos, que des -

¡Ven-gan fue - gos, que so - sie-go!

94

por - que a mis de - sa - so -

can - so!

¡Den in - cen - dios, que me a - lien - to!

102

sie - gos,

con a - mo - ro - sos en - sa - yos,

¡ca - ri - cias se -

¡li - son - jas se - rán los ra - yos!

110

¡ven - gan fue - gos, que so - sie - go! ¡Den in -

¡ven - gan fue - gos, que so - sie - go! ¡Den in -

rán los fue - gos!, ¡ven - gan fue - gos, que so - sie - go! ¡Den in -

¡ven - gan fue - gos, que so - sie - go! ¡Den in -

119

cen - dios, que me a - lien - to!, por - que a mis de - sa - so - sie - gos,

cen - dios, que me a - lien - to!, por - que a mis de - sa - so - sie - gos,

cen - dios que me a - lien - to!, por - que a mis de - sa - so - sie - gos,

cen - dios que me a - lien - to!, por - que a mis de - sa - so - sie - gos,

127 [aspacio]

con a - mo - ro - sos en - sa - yos, ¡li - son - jas se - rán los ra - yos, ca -

con a - mo - ro - sos en - sa - yos, ¡li - son - jas se - rán los ra - yos, ca -

con a - mo - ro - sos en - sa - yos, ¡li - son - jas se - rán los ra - yos, ca -

con a - mo - ro - sos en - sa - yos, ¡li - son - jas se - rán los ra - yos, ca -

134

ri - cias se - rán los fue - gos, fue - gos!, con a - mo -

ri - cias se - rán los fue - gos, con a - mo - ro - sos en - sa - yos, en -

ri - cias se - rán los fue - gos, los fue - gos!, con a - mo - ro - sos en -

ri - cias se - rán los fue - gos, con a - mo - ro - sos en - sa -

141

ro - sos en - sa - yos, ¡li - son - jas se - rán los ra - yos,

sa - yos, ¡li - son - jas se - rán los ra - yos,

sa - yos, ¡li - son - jas se - rán los ra - yos,

yos, ¡li - son - jas se - rán los ra - yos,

147

ca - ri - cias se - rán los fue - gos!

ca - ri - cias se - rán, se - rán los fue - gos, los fue - gos!

ca - ri - cias se - rán, se - rán los fue - gos!

ca - ri - cias se - rán los fue - gos, los fue - gos!

[Fin]

Romance

154

1ª ¡A - quí de_a - mor, que me_a - bra - san u - nos be - llos
 2ª ¡A - quí de_a - mor, que en vol - ca - nes e - chan hoy to -
 3ª ¡A - quí de_a - mor, que con a - gua se_en - cien - da más
 4ª ¡A - quí de_a - mor! ¡A - gua ven - gal! la de tus cris -
 5ª ¡A - quí de_a - mor! ¡Ven - gan lla - mas!, que_aun - que_a - bra - sar -
 6ª ¡A - quí de_a - mor, que pa - re - ce que se_a - ca - ba

1ª ¡A - quí de_a - mor, que me_a - bra - san u - nos be - llos
 2ª ¡A - quí de_a - mor, que en vol - ca - nes e - chan hoy to -
 3ª ¡A - quí de_a - mor, que con a - gua se_en - cien - da más
 4ª ¡A - quí de_a - mor! ¡A - gua ven - gal! la de tus cris -
 5ª ¡A - quí de_a - mor! ¡ven - gan lla - mas!, que_aun - que_a - bra - sar -
 6ª ¡A - quí de_a - mor, que pa - re - ce que se_a - ca - ba

1ª ¡A - quí de_a - mor, que me_a - bra - san u - nos be - llos
 2ª ¡A - quí de_a - mor, que en vol - ca - nes e - chan hoy to -
 3ª ¡A - quí de_a - mor, que con a - gua se_en - cien - da más
 4ª ¡A - quí de_a - mor! ¡A - gua ven - gal! la de tus cris -
 5ª ¡A - quí de_a - mor! ¡ven - gan lla - mas!, que_aun - que_a - bra - sar -
 6ª ¡A - quí de_a - mor, que pa - re - ce que se_a - ca - ba

1ª ¡A - quí de_a - mor, que me_a - bra - san u - nos be - llos
 2ª ¡A - quí de_a - mor, que en vol - ca - nes e - chan hoy to -
 3ª ¡A - quí de_a - mor, que con a - gua se_en - cien - da más
 4ª ¡A - quí de_a - mor! ¡A - gua ven - gal! la de tus cris -
 5ª ¡A - quí de_a - mor! ¡ven - gan lla - mas!, que_aun - que_a - bra - sar -
 6ª ¡A - quí de_a - mor, que pa - re - ce que se_a - ca - ba

160

o - jos ne - gros! No_es ri - gor,
 do - su res - to! No_es ri - gor,
 es - te fue - go! No_es ri - gor,
 ta - les quie - ro. No_es ri - gor,
 me_es tu_in - ten - to, no_es ri - gor,
 mi con - sue - lo! No_es ri - gor,

o - jos ne - gros! No_es ri -
 do - su res - to! No_es ri -
 es - te fue - go! No_es ri -
 ta - les quie - ro. No_es ri -
 me_es tu_in - ten - to, no_es ri -
 mi con - sue - lo! No_es ri -

o - jos ne - gros! No_es ri -
 do - su res - to! No_es ri -
 es - te fue - go! No_es ri -
 ta - les quie - ro. No_es ri -
 me_es tu_in - ten - to, no_es ri -
 mi con - sue - lo! No_es ri -

o - jos ne - gros! No_es ri -
 do - su res - to! No_es ri -
 es - te fue - go! No_es ri -
 ta - les quie - ro. No_es ri -
 me_es tu_in - ten - to, no_es ri -
 mi con - sue - lo! No_es ri -

166

no_es ri - gor, no_es ri - gor, que, aun - que me
no_es ri - gor, no_es ri - gor, que son de_A -
no_es ri - gor, no_es ri - gor; an - tes pro -
no_es ri - gor, no_es ri - gor, pues que con
no_es ri - gor, no_es ri - gor, que en ti no
no_es ri - gor, no_es ri - gor; ¡ven - gan más

gor, no_es ri - gor, que, aun -
gor, no_es ri - gor, que
gor, no_es ri - gor, an -
gor, no_es ri - gor, pues
gor, no_es ri - gor, que en
gor, no_es ri - gor, ¡ven -

No_es ri - gor, no_es ri - gor, que, aun - que me
No_es ri - gor, no_es ri - gor, que son de_A -
No_es ri - gor, no_es ri - gor, an - tes pro -
No_es ri - gor, no_es ri - gor, pues que con
no_es ri - gor, no_es ri - gor, que en ti no
No_es ri - gor, no_es ri - gor; ¡ven - gan más

No_es ri - gor, no_es ri - gor, que, aun - que me
No_es ri - gor, no_es ri - gor, que son de_A -
No_es ri - gor, no_es ri - gor, an - tes pro -
No_es ri - gor, no_es ri - gor, pues que con
no_es ri - gor, no_es ri - gor, que en ti no
No_es ri - gor, no_es ri - gor, ¡ven - gan más

[D.C. y Fin]

172

ma - tan, en sus lla - mas me con - ser - vo.
nar - da y da la vi - da co e - llos.
cu - ran fo - men - tar la vi - da a in - cen - dios.
e - lla con - so - lar quie - ro mi pe - cho.
ca - be ven - gan - za cuan - do es - toy muer - to.
ra - yos, que en e - llos su a - mor con - tem - plo.

que me ma - tan, en sus lla - mas me con - ser - vo.
son de_A - nar - da y da la vi - da co e - llos.
tes pro - cu - ran fo - men - tar la vi - da a in - cen - dios.
que con - e - lla con - so - lar quie - ro mi pe - cho.
ti no ca - be ven - gan - za cuan - do es - toy muer - to.
gan más ra - yos, que en e - llos su a - mor con - tem - plo.

ma - tan, en sus lla - mas me con - ser - vo.
nar - da y da la vi - da co e - llos.
cu - ran fo - men - tar la vi - da a in - cen - dios.
e - lla con - so - lar quie - ro mi pe - cho.
ca - be ven - gan - za cuan - do es - toy muer - to.
ra - yos, que en e - llos su a - mor con - tem - plo.

ma - tan, en sus lla - mas me con - ser - vo.
nar - da y da la vi - da co e - llos.
cu - ran fo - men - tar la vi - da a in - cen - dios.
e - lla con - so - lar quie - ro mi pe - cho.
ca - be ven - gan - za cuan - do es - toy muer - to.
ra - yos, que en e - llos su a - mor con - tem - plo.

140. ¿Para qué quiere Lucinda...?

A 4

Música: [¿Manuel Correa]. Letra: Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 157v-158r [163v-164r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º]

[Tiple 2º]

[Tiple 3º]

[Tenor]

¿Pa - ra qué quie - re Lu - cin -

¿Pa - ra qué quie - re Lu -

¿Pa - ra qué quie - re Lu -

¿Pa - ra qué quie - re Lu -

4

1ª

2ª

da, pa - ra da tan - to ar - pón y tan - ta fle -

cin - da, pa - ra da tan - to ar - pón y tan - ta fle -

cin - da, pa - ra da tan - to ar - pón y tan - ta fle -

cin - da, pa - ra da tan - to ar - pón y tan - ta fle -

29

cha gue - rra! ¡Que ten - ga, ten - ga, ten - ga, ten - ga!

cha gue - rra! ¡Que ten - ga, ten - ga, ten - ga, ten - ga!

cha gue - rra! ¡Que ten - ga, ten - ga, ten - ga, ten - ga!

cha gue - rra! ¡Que ten - ga, ten - ga, ten - ga, ten - ga!

36

¡Muy bien sue - le con e - llos dar mu - cha gue - rra! ¡Que ten -

¡Muy bien sue - le con e - llos dar mu - cha gue - rra! ¡Que ten -

¡Muy bien sue - le con e - llos dar mu - cha gue - rra! ¡Que ten -

¡Muy bien sue - le con e - llos dar mu - cha gue - rra! ¡Que ten -

42

ga, ten - ga, ten - ga, ten - ga, ten - ga, ten - ga!

ga, ten - ga, ten - ga, ten - ga, que ten - ga!

ga, ten - ga, ten - ga, ten - ga, ten - ga, ten - ga!

ga, ten - ga, ten - ga, ten - ga, ten - ga, ten - ga!

- 1 ¿Para qué quiere Lucinda
tanto arpón y tanta flecha,
si saca hoy en sus dos ojos
rayos que al alma penetran?
- 2 Bien sabe no necesita
de más armas ni defensa;
mi corazón lo publique,
que conoce bien sus tretas.
- 3 Si con sola una pestaña
tantas vidas atropella,
y roba con un cabello
las más primorosas prendas:
- 4 Yo no entiendo sus intentos.
¡No es mucho no los entienda!
Guardarse es lo más seguro,
pues no ha de ver resistencia.
- 5 Pues que sales tan bizarra
y de valiente te precias,
tira el golpe hacia este blanco,
que aquí un rendido te espera.
- 6 Cobarde parece que eres,
pues, cuando sola pudieras
rendir tantos corazones,
te vales de armas ajenas.

Estribillo

*¡Que tenga, tenga!
¡Muy bien suele con ellos
dar mucha guerra!*

141. Si los ojos de Jacinta

A 4

Música: [¿Manuel Correa?]. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 158v-159r [164v-165r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º]

[Tiple 2º]

[Alto]

[Tenor]

[Estribillo]

Si los o-jos de Ja - cin - ta veis,

Si los o-jos de Ja - cin - ta veis,

Si los o-jos de Ja - cin - ta veis,

Si los o-jos de Ja - cin - ta veis,

4

veis hoy, pas - to - res, pas - to - res, ad-ver - tid que, aun-que be - llos son, que ro-ban el co-ra -

veis hoy, pas - to-res, ad-ver - tid que, aun-que be-llos son, que ro-ban el co-ra -

veis hoy, pas - to-res, ad-ver - tid que, aun-que be - llos son, que ro-ban el co - ra -

veis hoy, pas - to - res, pas - to-res, ad-ver - tid que, aun-que be - llos son, que ro-ban el co-ra -

11

zón, por fuer - za que son trai - do - res. ¡Ah, pas - tor-es, ah, pas - to-res, no di -

zón, por fuer - za que son trai - do - res. ¡Ah, pas - to-res, ah, pas - to-res, no di -

zón, por fue - za que son trai - do - res. ¡Ah, pas - to-res, ah, pas - to-res, no di -

zón, por fuer - za que son trai - do - res. ¡Ah, pas - to-res, ah, pas - to-res, no di -

19

gáis a Ja - cin - ta fa - vo - res! Mas, ya en - tre las flo - res pa - re - ce que lle - ga

gáis a Ja - cin - ta fa - vo - res! Mas, ya en - tre las flo - res pa - re - ce que lle - ga

gáis a Ja - cin - ta fa - vo - res! Mas, ya en - tre las flo - res pa - re - ce que lle - ga

gáis a Ja - cin - ta fa - vo - res! Mas, ya en - tre las flo - res pa - re - ce que lle - ga

27

y, aun - que o - fres - ca mil pri - mo - res, a to - dos ha de en - ga - ñar, por -

por -

por -

por -

34

que es su tra - to bus - car, só-lo a quien po - der

que es su tra - to bus - car, des - de - nes con que ma - tar só-lo a quien po - der

que es su tra - to bus - car, só-lo a quien po - der

que es su tra - to bus - car, cuan-do e - lla sa - le a ca - zar, só-lo a quien po - der

42

bur - lar, que son sus o - jue - los, o - jue - los, que son sus o -

bur - lar, o - jue - los son bur - la - do - res, son

bur - lar, o - jue - los son bur - la - do..., bur - la -

bur - lar, que son sus o - jue - los, son sus o - jue - los, o - jue - los

50

jue - los son bur - la - do - res, bur - la - do - res, bur - la -

bur - la - do - res, o - jue - los son bur - la - do - res, bur - la - do - res,

do - res que son sus o - jue - los bur - la - do - res, bur - la - do - res,

bur - la - do - res, que son sus o - jue - los, o - jue - los bur - la - do - res,

[Fin]

58

do-res, bur-la-do-res sus o-jue-los bur-la-do-res.

sus o-jue-los bur-la-do-res.

bur-la-do-res, sus o-jue-los bur-la-do-res.

bur-la-do-res, sus o-jue-los bur-la-do-res.

66

Coplas

1ª Aun-que al pa-re-cer, pas-to-res, sus o-jue-los os di-vier-

2ª En las re-des de sus ar-cos me-en-la-zó de tal ma-ne-

3ª Pri-sio-ne-ro de su gus-to, me-e-chó-el a-mor en ca-de-

4ª Ser-ví con le-al-tad sus o-jos y_e-lla,in-gra-ta_a mis fi-ne-

5ª Pa-sé-es-te mar de pe-sa-res, lle-né-el gol-fo de tor-men-

6ª Pas-to-res, pues os a-vi-so, no lle-guéis a la-es-pe-rien-

71

tan, ¡mi - rad que tie - nen ve - ne - no y de ma - tar se_a - li - men - tan!
 ra que, cuan - do qui - se li - brar-me, no pu - de_ha - llar re - sis - ten - cia.
 nas, y_a tan - to lle - gó_el tor - men - to que más la muer - te qui - sie - ra.
 zas, co - rres - pon - dió con cruel - da - des que_a - sí sus a - mo - res pre - mian.
 tas, has - ta que_el pe - cho ren - di - do vi - no_a dar con to - do_en tie - rra.
 cia, que yo te - mie - ra_a Ja - cin - ta si su ri - gor co - no - cie - ra.

tan, ¡mi - rad que tie - nen ve - ne - no y de ma - tar se_a - li - men - tan!
 ra que, cuan - do qui - se li - brar-me, no pu - de_ha - llar re - sis - ten - cia.
 nas, y_a tan - to lle - gó_el tor - men - to que más la muer - te qui - sie - ra.
 zas, co - rres - pon - dió con cruel - da - des que_a - sí sus a - mo - res pre - mian.
 tas, has - ta que_el pe - cho ren - di - do vi - no_a dar con to - do_en tie - rra.
 cia, que yo te - mie - ra_a Ja - cin - ta si su ri - gor co - no - cie - ra.

tan, ¡mi - rad que tie - nen ve - ne - no y de ma - tar se_a - li - men - tan!
 ra que, cuan - do qui - se li - brar-me, no pu - de_ha - llar re - sis - ten - cia.
 nas, y_a tan - to lle - gó_el tor - men - to que más la muer - te qui - sie - ra.
 zas, co - rres - pon - dió con cruel - da - des que_a - sí sus a - mo - res pre - mian.
 tas, has - ta que_el pe - cho ren - di - do vi - no_a dar con to - do_en tie - rra.
 cia, que yo te - mie - ra_a Ja - cin - ta si su ri - gor co - no - cie - ra.

tan, ¡mi - rad que tie - nen ve - ne - no y de ma - tar se_a - li - men - tan!
 ra que, cuan - do qui - se li - brar-me, no pu - de_ha - llar re - sis - ten - cia.
 nas, y_a tan - to lle - gó_el tor - men - to que más la muer - te qui - sie - ra.
 zas, co - rres - pon - dió con cruel - da - des que_a - sí sus a - mo - res pre - mian.
 tas, has - ta que_el pe - cho ren - di - do vi - no_a dar con to - do_en tie - rra.
 cia, que yo te - mie - ra_a Ja - cin - ta si su ri - gor co - no - cie - ra.

142. «Avecillas lisonjeras,...»


A 4


Música: Anónimo. Letra: Anónimo




E: Mn, M. 1262
ff. 159v-160r [165v-166r]


Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa


[Tiple 1º] 

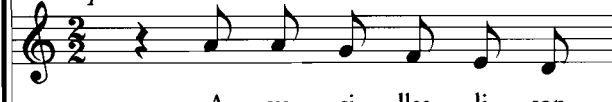
[Tiple 2º] 

[Alto] 


[Bajo] 


aspacio 
«A - ve - ci - llas li - son -


aspacio 


aspacio 
«A - ve - ci - llas li - son -

aspacio 

2 
je - ras, que_en-tre flo - res re - pe - tís, a - ve - ci - llas li - son - je - ras, que_en-tre flo - res re - pe -


«A - ve - ci - llas li - son - je - ras, que_en-tre flo - res re - pe - tís, que_en-tre flo - res re - pe -


je - ras, que_en-tre flo - res re - pe - tís, a - ve - ci - llas li - son - je - ras, que_en-tre flo - res re - pe -


«A - ve - ci - llas li - son - je - ras, que_en-tre flo - res re - pe - tís, que_en-tre flo - res re - pe -

5

tís, re - pe - tís dul - ces ju - gue - tes al al - ba, ma - yo - raz - ga del a - bril.

tís, re - pe - tís dul - ces ju - gue - tes al al - ba, ma - yo - raz - ga del a - bril.

tís, re - pe - tís dul - ces ju - gue - tes al al - ba, ma - yo - raz - ga del a - bril.

tís, re - pe - tís dul - ces ju - gue - tes al al - ba, ma - yo - raz - ga del a - bril.

11

[Estribillo]

«¡Llo - rad, llo - rad, sen - tid, bien mí - o, llo - rad, sen - tid,

«¡Llo - rad, sen - tid, bien mí - o, llo - rad, llo - rad

«¡Llo - rad, sen - tid, bien mí - o, llo - rad, sen - tid,

«¡Llo - rad, sen - tid, bien mí - o, sen - tid, sen - tid, llo - rad,

20

sen - tid, bien mí - o! ¿Por qué son e - sas per - las con que yo

llo - rad, bien mí - o! ¡Llo - rad, sen - tid, llo -

bien mí - o! ¿Por qué son e - sas per - las con que yo

bien mí - o!, ¿Por qué son e - sas per - las con que yo

28

rí - o?, ¡llo - rad, sen - tid, bien mí - o, sen - tid, bien mí - o!,
 rad, llo - rad, sen - tid, bien mí - o, sen - tid, bien mí - o!,
 rí - o?, ¡llo - rad, sen - tid, bien mí - o, sen - tid, bien mí - o!,
 rí - o?, ¡llo - rad, sen - tid, bien mí - o, sen - tid, bien mí - o!

38

que_e - sas pe - nas y llan - tos me dan
 que_e - sas pe - nas y llan - tos me dan a - li - vio, me dan
 que_e - sas pe - nas y llan - tos me dan
 que_e - sas pe - nas y llan - tos me dan a - li -

45

a - li - vio, ¡llo - rad, llo - rad! ¡Oí-gan qué lin - do,
 a - li - vio, ¡llo - rad, bien mí - o!
 a - li - vio, me dan a - li - vio!,
 a - li - vio, me dan a - li - vio, a - li - vio!

54

oi - gan qué lin - do, oi - gan, oi - gan, oi - gan qué lin - do! ¡Llo - rad,

¡Oi - gan qué lin - do, oi - gan, oi - gan, oi - gan qué lin - do, que llo - ran -

¡Oi - gan qué lin - do, oi - gan, oi - gan, oi - gan qué lin - do, que llo - ran -

¡Oi - gan qué lin - do, oi - gan, oi - gan, oi - gan qué lin - do, que llo - ran -

63

que llo - ran - do, llo - ran - do me dais a - li - vio!

do, que llo - ran - do, llo - ran - do me dais a - li - vio! ¡Llo -

do, que llo - ran - do, llo - ran - do llo - rad, bien mí - o,

do, llo - ran - do, llo - ran - do, llo - rad, bien mí - o,

72

¡Llo - rad, sen - tid, llo - rad, llo - rad, bien mí - o!»

rad, sen - tid, llo - rad, llo - rad, bien mí - o!»

llo - rad, llo - rad, llo - rad, bien mí - o!»

llo - rad, llo - rad, llo - rad bien mí - o!»

- 1 «Avecillas lisonjeras,
que entre flores repetís
dulces lisonjas al alba,
mayorazga del abril.
- 2 »No entretengáis a Florinda,
que se sale a divertir
de cierto achaque, y me importa
verla llorar y sentir.
- 3 »Sepa una vez qué son celos
y, así, juzgará por sí
el tormento que padece
quien los quiere reprimir.
- 4 »Dejalda llorar un rato,
que después podréis decir:
«¡Bueno está Florinda hermosa!,
que hay quien os escucha aquí.
- 5 »¡Si celos tuviere Fabio,
tened compasión, y, así,
ni vos celos le daréis
ni él os los podrá pedir!».
- 6 Escuchó Florinda a Fabio
y llorando dijo así:
«Si yo más celos pidiere,
¡malos años para mí!».

Estribillo

*«¡Llorad, sentid, bien mío!
¿Por qué son esas perlas
con que yo río?,
que esas penas y llantos
me dan alivio.
¡Oigan qué lindo!:
¡llorad, que llorando
me dais alivio!»*

143. «Corazón, ¿por qué publicas...?»

A 4

Música: [Manuel Machado]. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 160v-161r [166v-167r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] «Co - ra - zón, ¿por

[Tiple 2º] «Co - ra - zón, ¿por

[Alto] «Co - ra - zón, ¿por

[Tenor] «Co - ra - zón, ¿por

3

qué pu - bli - cas tu mal a quien no lo sien - te?, que en lu - gar

qué pu - bli - cas tu mal a quien no lo sien - te?, que en lu - gar

qué pu - bli - cas tu mal a quien no lo sien - te?, que en lu - gar

qué pu - bli - cas tu mal a quien no lo sien - te?, que en lu - gar

9

de ser a - li - vio cau - sa más tor - men - to siem - pre. pre».

de ser a - li - vio cau - sa más tor - men - to siem - pre. pre».

de ser a - li - vio cau - sa más tor - men - to siem - pre. pre».

de ser a - li - vio cau - sa más tor - men - to siem - pre. pre».

18 [Estribillo]

Co - ra - zón, yo mis - mo lo qui - se, co - ra - zón, que es cre -

co - ra - zón,

co - ra - zón,

co - ra - zón,

26

er [al] al - ma yo, co - ra - zón, y pues a per - der - me ven - go, co - ra -

co - ra - zón,

co - ra - zón,

co - ra - zón,

35

zón, co - ra - zón, lo que me qui - se me ten - go, per-o lo que quie - ro,

co - ra - zón,

co - ra - zón,

co - ra - zón,

44

no, pe-ro lo que quie - ro, no, co - ra - zón, co - ra - zón, yo

co - ra - zón, co - ra - zón, co - ra - zón,

co - ra - zón, co - ra - zón, co - ra - zón,

co - ra - zón, co - ra - zón, co - ra - zón, yo

52

mis-mo lo qui - se, lo qui - se, co - ra - zón, que es cre - er [al] al - ma

co - ra - zón, yo mis-mo lo qui - se, que es cre - er [al] al - ma

yo mis-mo lo qui - se, co - ra - zón, que es cre - er [al] al - ma

mis-mo lo qui - se, co - ra - zón, co - ra - zón, que es cre - er [al] al - ma

60

yo, y pues a per - der - me ven - go, lo que me qui - se me ten -

yo, y pues a per - der - me ven - go, co - ra - zón, co - ra - zón,

yo, y pues a per - der - me ven - go, co - ra - zón, lo que me

yo, y pues a per - der - me ven - go, co - ra - zón, lo que me

67

go, co - ra - zón, co - ra - zón, co - ra - zón, co - ra -

lo que me qui - se me ten - go, pe - ro lo que quie - ro, no, co -

qui - se me ten - go, pe - ro lo que quie - ro, no, co - ra - zón,

qui - se me ten - go, pe - ro lo que qui - ro, no, co - ra - zón,

74

zón, lo que me qui - se me ten - go, pe - ro lo que quie -

ra - zón, pe - ro lo que quie - ro, no,

co - ra - zón, lo que me qui - se me ten - go, pe - ro

lo que me qui - se me ten - go, pe - ro lo que quie - ro,

80

ro, no, pe-ro lo que quie-ro, no, pe-ro lo que quie-ro,
no, lo que quie-ro, no, lo que me qui-se me ten-
lo que quie-ro, no, lo que me qui-se me ten-go, co-ra-
no, co-ra-zón, lo que me qui-se me ten-go, me ten-

87

ro, no, pe-ro lo que quie-ro, no.
go, pe-ro lo que quie-ro, no, no, co-ra-zón.
zón, co-ra-zón, pe-ro lo que quie-ro, no, no, no.
go, pe-ro lo que quie-ro, no, co-ra-zón.

- 1 «Corazón, ¿por qué publicas
tu mal a quien no lo siente?,
que en lugar de ser alivio
causa más tormento siempre.
- 2 »Contigo mismo pelea,
de ti mismo te defiende,
que no has de hallar más amigo
ni quien más bien te aconseje.
- 3 »Primero que comuniques
a otro alguno lo que sientes,
procura saber si, acaso,
de este propio mal padece.
- 4 »Dos enfermos de un achaque
entrambos se compadecen,
y con unas medicinas
se curan el mal que tienen.
- 5 »Busca a tu achaque la causa,
procura sanar, si puedes,
que yo sé que es de peligro
según son los accidentes.
- 6 »Los males comunicados
no hay duda que alivio tienen,
pero han de ser con quien pueda
aliviar con lo prudente».
- 7 Estos consejos le daba
Lisardo (un joven valiente)
a su corazón, y en ellos
todos tomar lición pueden.

Estribillo

*«Corazón, yo mismo lo quise,
que es creer [al] alma yo,
y pues a perderme vengo,
lo que me quise me tengo,
pero lo que quiero, no».*

144. Aunque tus ojos me engañan

A 4

Música: Anónimo. Letra: Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 161v-162r [167v-168r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º]

[Tiple 2º]

[Alto]

[Bajo]

Aun - que tus o - jos me en -

Aun - que tus o - jos me en -

Aun - que tus o - jos me en - ga -

Aun - que tus o - jos me en -

5

ga - ñan, ren - di - do, za - ga - la, es - toy, que es

ga - ñan, ren - di - do, za - ga - la, es - toy, que es

ñan, ren - di - do, za - ga - la, es - toy, que es

ga - ñan, ren - di - do, za - ga - la, es - toy, que es

12

por de - más la de - fen - sa a quien le fal - ta el va -

por de - más la de - fen - sa a quien le fal - ta el va -

por de - más la de - fen - sa

por de - más la de - fen - sa a

19

lor, le fal - ta, a quien le fal - ta el va - lor.

lor, le fal - ta, a quien le fal - ta el va - lor.

a quien le fal - ta el va - lor, fal - ta el va - lor.

quien le fal - ta el va - lor, fal - ta el va - lor.

25 [Estribillo]

Pues ren - di - do me tie - nes, pues ren - di - do me tie - nes, ren -

Pues ren - di - do me tie - nes, pues ren - di - do me tie - nes, ren -

Pues ren - di - do me tie - nes, pues ren -

Pues ren - di - do me tie - nes, pues ren - di - do me

31

di - do me tie - nes, ce - se tu ri - gor, ce - se tu ri - gor,
 di - do me tie - nes, ce - se tu ri - gor, ce - se tu ri - gor,
 di - do me tie - nes, ce - se tu ru - gor, ce - se tu ri - gor,
 tie - nes, ce - se tu ri - gor, ce - se tu ri - gor,

38

que di - rán, za - ga - la, que tie - nes pa - sión, que di -
 que di - rán, za - ga - la, que tie - nes pa - sión, que di -
 que di - rán, za - ga - la, que tie - nes pa - sión, que di -
 que di - rán, za - ga - la, que tie - nes pa - sión, que di -

44

rán, za - ga - la, que di - rán, za - ga - la,
 rán, za - ga - la, que di - rán, za - ga - la, za - ga - la,
 rán, za - ga - la, za - ga - la, que di - rán, za - ga -
 rán, za - ga - la, que - tie - nes pa - sión, que di - rán, za - ga -

50

que di - rán, za - ga - la, que tie - nes pa - sión,
 que di - rán, za - ga - la, que tie - nes, tie - nes pa - sión, que di - rán,
 la, que di - rán, za - ga - la, que tie - nes pa - sión,
 la, za - ga - la, que di - rán, za - ga - la, que tie - nes pa - sión,

57

que di - rán, za - ga - la, que tie - nes pa - sión.
 que di - rán, za - ga - la, que tie - nes pa - sión.
 que di - rán, za - ga - la, que tie - nes pa - sión.
 que di - rán, za - ga - la, que tie - nes pa - sión.

1 Aunque tus ojos me engañan,
 rendido, zagala, estoy,
 que es por demás la defensa
 a quien le falta el valor.

2 A tu sagrado me llego;
 quiera tu bizarro amor
 que halle piedad en tus ojos
 quien nunca los mereció.

3 Y si merece castigo
 mi atrevida presunción,
 también es di[g]no de premio
 un bizarro corazón.

4 Bien haya quien se remonta
 a ver los rayos del sol,
 que, aunque su luz le deslumbre,
 con alguna luz se vio.

5 Atrevimientos bizarros
 no se pagan con rigor,
 pues no vence en la campaña
 quien el peligro temió.

6 Quien viere fundar agravios
 de tan bizarro valor
 conocerá en ti rigores
 y en mí sobrada razón.

Estribillo

*Pues rendido me tienes,
 cese tu rigor,
 que dirán, zagala,
 que tienes pasión.*

145. Embarcar quiere Fileno

A 4

Música: Carlos Patiño. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 162v-164r [168v-170r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º]

[Tiple 2º]

[Alto]

[Tenor]

Em-bar - car quie-re Fi -

Em-bar - car quie-re Fi -

Em-bar - car quie-re Fi -

Em-bar - car quie-re Fi -

4

le - no su_ha - cien - da por e - sos ma - res, por-que pre-ten - de con e - lla

le - no su_ha - cien - da por e - sos ma - res, por-que pre-ten - de con e - lla

le - no su_ha - cien - da por e - sos ma - res, por-que pre-ten - de con e - lla

le - no su_ha - cien - da por e - sos ma - res, por-que pre-ten - de con e - lla

13

dar-le_a_un a - mi-go_el res - ca - te, el res - ca - te.

dar-le_a_un a - mi-go_el res - ca - te, dar-le_a_un a - mi-go_el res - ca - te.

dar-le_a_un a - mi-go_el res - ca - te, a_un a - mi-go_el res - ca - te.

dar-le_a_un a - mi-go_el res - ca - te, dar-le_a_un a - mi-go_el res - ca - te.

22

[Estribillo]

«Ma - ri - ne-ro, a la pla - ya, a la pla - ya lle - ga, lle - ga, lle - ga con

«Ma - ri - ne-ro, a la pla - ya, a la pla - ya lle - ga, lle - ga, lle - ga con

«Ma - ri - ne-ro, a la pla - ya, a la pla - ya lle - ga, lle - ga, lle - ga con

«Ma - ri - ne-ro, a la pla - ya, a la pla - ya lle - ga, lle - ga, lle - ga con

29

brí - o, pues con ai - re na - ve - gas de mis sus - pi - ros, pues con ai - re na - ve - gas de

brí - o, pues con ai - re na - ve - gas de mis sus - pi - ros, de mis

brí - o, pues con ai - re na - ve - gas de

brí - o, pues con ai - re na - ve - gas de mis sus - pi - ros,

37



mis sus - pi - ros, na - ve - gas de mis sus - pi - ros.

sus - pi - ros, pues con ai - re na - ve - gas de mis sus - pi - ros.

mis sus - pi - ros, pues con ai - re na - ve - gas de mis sus - pi - ros. ¡I -

pues con ai - re na - ve - gas de mis sus - pi - ros.

45



¡I - za, bo - ga, re - ma, ba - te los re - mos, ba - te los re - mos, ba - te los

¡I - za, bo - ga, re - ma, ba - te, ba - te los re - mos, ba - te los

za, bo - ga, re - ma, ba - te los re - mos!, pues que te ha - ce la sal - va,

¡I - za, bo - ga, re - ma, ba - te los re - mos, ba - te los re - mos!, pues que

53



re - mos!, pues que te ha - ce la sal - va to - do, to - do mi pe - cho; que ya

re - mos!, pues que te ha - ce la sal - va to - do, to - do mi pe - cho;

pues que te ha - ce la sal - va, la sal - va to - do, to - do mi pe - cho;

te ha - ce la sal - va to - do mi pe - cho, to - do, to - do mi pe - cho;

61

te_a - guar - da, que ya te_a - guar -

que ya te_a - guar - da, que ya te_a - guar -

que ya te_a - guar - da, que ya te_a - guar -

que ya te_a - guar - da, que ya te_a - guar -

68

da el pre-mio del a - mor que tú es-pe - ra - bas, el pre-mio del a -

da el pre-mio del a - mor que tú es-pe - ra - bas, el pre-mio del a -

da el pre-mio del a - mor, el pre-mio del a - mor

da el pre-mio del a - mor que tú es-pe - ra - bas, el pre - mio, el

74

mor, el pre-mio del a - mor que tú es-pe - ra - bas,

mor, del a - mor, el pre-mio del a - mor que tú es-pe - ra -

que tú es-pe - ra - bas, el pre-mio del a - mor, del a - mor que tú es-pe -

pre-mio del a - mor que tú es-pe - ra - bas, el pre-mio del a - mor, del a -

80

que tú es - pe - ra - bas, que tú es - pe - ra - bas, es - pe - ra - bas».

bas, que tú es - pe - ra - bas, que tú es - pe - ra - bas, que tú es - pe - ra - bas».

ra - bas, que tú es - pe - ra - bas, que tú es - pe - ra - bas, que tú es - pe - ra - bas».

mor que tú es - pe - ra - bas, el pre - mio del a - mor que tú es - pe - ra - bas».

- 1 Embarcar quiere Fileno
su hacienda por esos mares,
porque pretende con ella
darle a un amigo el rescate.
- 2 Cautivo tiene el amor,
y, aunque está en poder de un ángel,
con tanto rigor le trata
que le es fuerza el rescatarle.
- 3 Por granjear en las Indias
lleva, sólo de su parte,
en lágrimas y suspiros,
joyas que un tesoro valen.
- 4 ¡Quiera Dios que no se anegue
y que tenga buen viaje!,
porque se queda perdido
si con su intento no sale.
- 5 ¡Ya se mete en el navío!
¡Tu mismo intento te guarde!,
que es bien tenga buena suerte
quien tiene tantas piedades.

- 6 Compadecida de verle,
Anarda a la playa sale,
y, sin rescate ninguno,
ya promete libertarle.
- 7 Con bien sentidos afectos
de ver el valor tan grande,
hechos los ojos dos fuentes,
así comienza a clamarle:

Estribillo

*«Marinero, a la playa
llega con brío,
pues con aire navegas
de mis suspiros.
¡Iza, boga, rema,
bate los remos!,
pues que te hace la salva
todo mi pecho;
que ya te aguarda
el premio del amor
que tú esperabas».*

146. Sin más informe, zagales

A 4

Música: Anónimo. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 164v-165r [170v-171r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] Sin más in - for - me, za -

[Tiple 2º] Sin más in - for - me, za -

[Alto] Sin más in - for - me, za -

[Tenor] Sin más in - for - me, za -

4

ga - les, que un a - mor de cor - ta es - fe - ra, ca - só Li -

ga - les, que un a - mor de cor - ta es - fe - ra, ca - só Li - sar - do con

ga - les, que un a - mor de cor - ta es - fe - ra, ca - só Li -

ga - les, que un a - mor de cor - ta es - fe - ra, ca - só Li - sar - do con Flo - ra...

11

sar - do con Flo - ra... ¡Ple - ga a Dios le sal - ga bue - na!

Flo - ra... ¡Ple - ga a Dios le sal - ga bue - na!

sar - do con Flo - ra... ¡Ple - ga a Dios le sal - ga bue - na!

¡Ple - ga a Dios le sal - ga bue - na!

17 [Estribillo]

[illegible]

23

la, ve - la, Li - sar - do, ve - la, ve - la, Li - sar - do, ve - la,

la, ve - la, Li - sar - do, ve - la, ve - la, Li - sar - do, ve - la,

la, ve - la, Li - sar - do, ve - la, ve - la, Li - sar - do, ve - la,

la, ve - la, Li - sar - do, ve - la, ve - la, Li - sar - do, ve - la,

30

que quien tan bien se ha em-ple - a - do, si dur - mie - re sin

que quien tan bien se ha em-ple - a - do, si dur - mie - re sin

36

cui - da - do, e - lla se - rá cen - ti - ne - la, e - lla se - rá cen - ti - ne -

cui - da - do, e - lla, e - lla se - rá cen - ti - ne - la, se - rá cen - ti -

44

la, ve - la, ve - la, ve - la, ve - la, Li - sar - do, ve - la, que quien tan bien se ha em-ple - a - do, si

ne - la, ve - la, Li - sar - do, ve - la,

51

ve - la, Li -

dur-mie - re sin cui - da - do, e - lla se - rá cen - ti - ne - la, cen - ti -

ve - la, Li -

ve - la, Li -

59

sar - do, ve - la, ve - la, ve - la, ve - la, Li - sar - do, Li - sar - do, ve - la,

ne - la, ve - la, ve - la, ve - la, ve - la, Li -

sar - do, ve - la, ve - la, ve - la, ve - la, Li - sar - do, ve - la, Li -

sar - do, ve - la, ve - la, ve - la, ve - la, Li - sar - do, ve - la, ve - la, Li -

67

cen - ti - ne - la, ve - la, Li - sar - do, ve - la, ve - la, Li -

sar - do, ve - la, ve - la, cen - ti - ne - la, ve - la, Li -

sar - do, ve - la, ve - la, cen - ti - ne - la, ve - la, Li -

sar - do, ve - la, ve - la, cen - ti - ne - la, ve - la, Li -

75

sar-do, ve - la, ve - la,
 sar-do, ve - la, ve - la, que quien tan bien se ha em-ple - a - do, si dur - mie - re
 sar-do, ve - la, ve - la,
 sar-do, ve - la, ve - la,

83

cui-da - do, ve - la, Li -
 sin cui - da - do, e - lla se - rá cen - ti - ne - la, ve - la,
 cui-da - do, ve - la, Li -
 ve - la, Li -

92

sar-do, ve - la, cui-da - do, se - rá cen - ti - ne -
 ve - la, ve - la, ve - la, ve - la,
 sar-do, ve - la, cui-da - do,
 sar-do, ve - la, cui-da - do, cui-da - do,

100

la, ve - la, ve - la, ve - la, ve - la, Li - sar - do, ve - la!

ve - la, Li - sar - do, ve - la, ve - la, Li - sar - do, ve - la!

ve - la, Li - sar - do, ve - la, ve - la, Li - sar - do, ve - la!

ve - la, Li - sar - do, ve - la, ve - la, Li - sar - do, ve - la!

- 1 Sin más informe, zagales,
que un amor de corta esfera,
casó Lisardo con Flora...
¡Plega a Dios le salga buena!
- 2 Yo sé que lleva Lisardo
a su casa buena hacienda,
pues, sin pensarlo lo hizo,
bien merece ser quien piensa.
- 3 Con esta mercadería
puede poner una tienda,
que por lo bueno y barato
todos se andarán tras ella.
- 4 No sé yo si la santica
hará muy buena platera,
que la plata entre sus manos
se deshace como cera.
- 5 ¡Cuidado, amigo Lisardo,
que hay ladrones en la feria,
y, si no guardas las joyas,
no es mucho que se te pierdan!
- 6 Aunque dicen que no es bueno
meterse en casas ajenas,
yo te aconsejo, Lisardo,
que cierres muy bien las puertas.
- 7 Más vale que como amigo
esta cartilla te lea;
no sea que con el susto
se te suba a la cabeza.
- 8 ¡A Dios, y obrar con recelo!,
que puede ser que la enmienda
prometa Flora, que ya
es mujer de más cautela.

Estribillo

*¡Vela, Lisardo, vela,
que quien tan bien se ha empleado,
si durmiere sin cuidado,
ella será centinela!*

147. ¡Buena la hemos hecho, Menga!

A 4

Música: Anónimo. Letra: Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 165v-16r [171v-172r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] [Tiple 2º] [Alto] [Tenor]

¡Bue-na la he-mos he-cho,
¡Bue-na la he-mos he-cho,
¡Bue-na la he-mos he-cho,
¡Bue-na la he-mos he-cho,

4

Men - ga! ¡Par-diós, que an - da lin - do to - do: a - yer mos di - mos las
Men - ga! ¡Par-diós, que an - da lin - do to - do: a - yer mos di - mos las
Men - ga! ¡Par-diós, que an - da lin - do to - do: a - yer mos di - mos las
Men - ga! ¡Par-diós, que an - da lin - do to - do: a - yer mos di - mos las

12

ma - nos y ya tie - nes o - tro no - vio,

ma - nos y ya tie - nes o - tro no - vio,

ma - nos y ya tie - nes o - tro no - vio,

ma - nos y ya tie - nes o - tro no - vio,

20

[Estribillo]

tie - nes o - tro no - vio! Yo no quie - ro, yo no

tie - nes o - tro no - vio!

tie - nes o - tro no - vio!

tie - nes o - tro no - vio!

27

quie - ro más bur - las, yo no quie - ro más bur - las, más bur - las, no,

35

yo no quie - ro más bur - las, más bur - las, más bur - las con - ti - go, Men -

42

ga, con - ti - go, Men - ga, con - ti - go, Men - ga, con - ti -

Yo no quie - ro,

Yo no quie - ro más bur - las,

48

go, Men - ga, yo no quie - ro más bur - las con - ti - go, Men - ga, con - ti -

Yo no quie - ro,

no, no, no,

55

go, Men - ga, no, no, yo no quie - ro, yo no
no, no, no, yo no quie - ro más bur - las, más
no, yo no quie - ro, yo no quie - ro más
no, yo no quie - ro, yo no quie - ro más

61

quie - ro más bur - las, más bur - las, no, no, con - ti - go, Men -
bur - las con - ti - go, con - ti - go, Men - ga, yo no quie - ro más
bur - las, bur - las con - ti - go, Men - ga, no, yo no
bur - las, bur - las con - ti - go, Men - ga, con - ti - go, Men -

67

ga, que a - co - me - tes a u - no, que a - co - me - tes a u - no ya to -
bur - las, yo no quie - ro más bur - las, más bur - las con - ti -
quie - ro más bur - las, más bur - las con - ti - go, con - ti - go,
ga, yo no quie - ro más bur - las, más bur - las, más bur - las con - ti -

73

dos pe - gas, yo no quie-ro más bur-las, más bur-las, más bur -
go, Men - ga, con - ti - go, Men - ga, yo no quie-ro más
con - ti - go, Men - ga, que_a-co - me - tes a u - no, a
go, Men - ga, Men - ga, que_a-co - me - tes a u - no, a u - no, a

79

las, más bur-las con - ti - go, Men - ga, que_a-co - me - tes,
bur-las, más bur-las con - ti - go, Men - ga, yo no
u - no, a u - no, ya to - dos pe - gas, yo no quie - ro,
u - no, a u - no, con - ti - go, Men - ga, yo no quie - ro, yo no

86

que_a-co - me - tes a u - no ya to - dos pe - gas, no,
quie - ro más bur - las con - ti - go, Men - ga, no,
yo no quie - ro más bur-las con - ti - go, Men - ga, no, no, no,
quie - ro más bur - las, más bur-las con - ti - go, Men - ga, no,

93

que_a-co - mes - tes a u - no, a u - no y_a to - dos pe - gas.

que_a-co - me-tes a u - no y_a to - dos pe - gas.

que_a-co - me - tes a u - no y_a to - dos pe - gas.

que_a-co - me - tes a u - no y_a to - dos pe - gas.

1 ¡Buena la hemos hecho, Menga!
¡Pardiós, que anda lindo todo:
ayer mos dimos las manos
y ya tienes otro novio!

2 Solamente me consuela
lo que me dijo Birtolo:
que si ahora tienes ése,
que mañana tendrás otro.

3 Diz que por no verte viuda
das en ese desahogo,
pues, por si el uno se muere,
traes muchos al trastorno.

4 Como tienes tan buen [o]jo
te deja salir con todo,
que a su mujer nunca dijo
un sí ni un no con enojo.

5 Aunque so de galleraza,
no me tengas por tan tonto,
que he de sufrir que me silben
los muchachos en el soto.

6 Con Dios te queda[s], Menguilla,
que a mi ganado me acojo;
busca un marido de anillo
que pueda pasar por [tonto].

Estribillo

*Yo no quiero más burlas
contigo, Menga,
que acometes a uno
y a todos pegas.*

148. No cantéis, dulce ruiñeñor

A 3

Música: Phelippe de la Cruz. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262

ff. 166v-168r [172v-174r]

Transcripción musical: Mariano Lambea

Edición de la poesía: Lola Josa

[Estribillo]

[Tiple] 

Alto 

[Tenor] 

No can -

No can - téis, dul - ce

4

téis, dul - ce rui - se - ñor, no can - téis, ut, re,

rui - se - ñor, dul - ce rui - se - ñor, ut, re mi, fa, sol, que la

8

No can - téis, dul - ce rui - se - ñor, ut, re, mi, fa,

12

mi, fa, sol, que la pe - na des - men - ti - rá re, mi, fa, sol, la,

pe - na, que la pe - na des - men - ti - rá re, mi, fa, sol, la,

8

sol, que la pe - na des - men - ti - rá re,

20

no can - téis, no, no can - téis, re, mi,
no can - téis, no can - téis, re, mi, fa, sol, la, pues
mi, fa, sol, la, no can - téis, no can - téis, re, mi, fa, sol,

29

fa, sol, la, pues veis que, si con do - lor can - táis,
veis que, si con do - lor, con do - lor can - táis,
la, pues veis que si con do - lor can - táis,

37

u del a - mor os bur - láis, u del do - lor os ven - céis,
u del a - mor os bur - láis, u del do - lor os ven - céis, no
u del a - mor os bur - láis, u del do - lor os ven - céis,

44

no can - téis, no, no, dul - ce rui - se - ñor, no can - téis. [Fin]
can - téis, dul - ce rui - se - ñor, no can - téis, no can - téis.
no can - téis, dul - ce rui - se - ñor, no, no can - téis.

52 Copla 1ª

En - trar en pa - sos, en pa - sos tro - ca - dos con

En - trar en pa - sos tro - ca - dos

En - trar en pa - sos tro - ca - dos

59

tan du - ros sus - te - ni - dos es sus - pen -

con tan du - ros sus - te - ni - dos es sus - pen - der

con tan du - ros sus - te - ni - dos es sus - pen - der

67

der los o - í - dos con tan blan - dos be - mo - la - dos,

lo o - í - dos con tan blan - dos, blan - dos be - mo - la - dos,

los o - í - dos con tan blan - dos be - mo - la - dos,

75

que si en tri - nar sin - co - pa - dos, sin - co - pa - dos vues - tra des - tre - za se a - bo -

que si en tri - nar sin - co - pa - dos vus - tra des - tre - za se a -

que si en tri - nar, tri - nar sin - co - pa - dos vues - tra des - tre - za se a -

80

na, de - sen - to - nán - do - se en - to - na su pe - na vues - tro do - lor.

bo - na, de - sen - to - nán - do - se en - to - na su pe - na vues - tro do - lor.

bo - na, de - sen - to - nán - do - se en - to - na su pe - na vues - tro do - lor.

86 Copla 2ª

Ce - sad, rui - se - ñor, rui - se - ñor, en tan - to que, en

Ce - sad, rui - se - ñor en tan - to que, en

Ce - sad, rui - se - ñor, en tan - to que, en

93

con - so - nan - cias des - tin - tas, ha - lláis dos ma -

con - so - nan - cias des - tin - tas, ha - lláis dos, ha - lláis

con - so - nan - cias des - tin - tas, ha - lláis dos ma -

101

yo - res quin - tas que di - sue - nen en el can - to,

dos ma - yo - res quin - tas que di - sue - nen en el can - to, que, si

yo - res quin - tas que di - sue - nen en el can - to,

109

que, si vues-tro tris-te llan-to las se -
vues-tro tris-te llan-to las se - gun-das no con-sien-te,
que si vues-tro tris-te llan-to las se - gun-das

117

gun-das no con-sien-te, dia-pa-són y di-a-pen -
no con-sien-te, dia-pa-són y di-a-pen -
no con-sien-te, dia-pa-són y di-a-pen -

125

[D.C. y Fin]

te ha-rán cláu-su-la, cláu-su-la al do-lor.
te ha-rán cláu-su-la al do-lor.
te ha-rán cláu-su-la al do-lor.

149. Pajarillo, que al alba te quejas

A dúo

Música: Padre Murillo. Letra: [Francisco de Borja y Aragón]



E: Mn, M. 1262

ff. 168v-169r [174v-175r]

Transcripción musical: Mariano Lambea

Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple]

[Bajo]

[Estribillo]

Pa-ja - ri - llo, que al al - ba te que -

Pa-ja - ri - llo, que al al - ba te que -

5

jas, te que - jas, si de a - mor sus - pi - ras, si llo -

jas, si de a - mor sus - pi - ras, si llo - ras de

12

ras de ce - los, pa-ja - ri - llo, pa-ja - ri - llo, que al al - ba te que -

ce - los, pa-ja - ri - llo, pa-ja - ri - llo, que al al - ba te que -

19

jas, ¡ca - lla, ca - lla más y sien - te me - nos, ca - lla!

28

¡vi - vi - rás a - le - gre, a - le -

34

gre, vi - vi - rás a - le - gre, mo - ri - rán tus

41

ri - rán tus pe - nas, vi - vi - rás, vi - vi - rás a - le - gre, mo -
pe - nas, tus pe - nas, vi - vi - rás, vi - vi - rás a - le - gre, mo -

48

ri - rán tus pe - nas, mo - ri - rán tus pe - nas!

ri - rán, mo - ri - rán, mo - ri - rán, mo - ri - rán tus pe - nas!

[Fin]

Coplas

56

1ª A - que - lla_a - ve - ci - lla tris - te, tris -
 2ª Me - jor le fue - ra ca - llar, ca -
 3ª Si son ce - los, la dis - cul - po, dis -
 4ª De - ja_el can - tar dul - ce - men - te, dul - ce -
 5ª Des - di - cha - do del que rue - ga, rue -
 6ª ¡De - ja_el que can - ta,y ma - dru - ga, ma -

1ª A - que - lla_a - ve - ci - lla tris -
 2ª Me - jor le fue - ra ca -
 3ª Si son ce - los, la dis - cul -
 4ª De - ja_el can - tar dul - ce - men -
 5ª Des - di - cha - do del que rue -
 6ª ¡De - ja_el que can - ta,y ma - dru -

63

te que_a vo - ces lla - ma_al au - ro - ra,
 llar, que, por no que - jar - se_a so - las,
 cul - po, que_en - vi - dian - do a - je - nas glo - rias,
 men - te, que po - co_a tu di - cha_im - por - ta,
 ga, si_es - tá la ven - tu - ra so - la
 dru - ga quien tie - ne suer - te di - cho - sal,

te que_a vo - ces lla - ma_al au - ro - ra,
 llar, que, por no que - jar - se_a so - las,
 po que_en - vi - dian - do_a - je - nas glo - rias,
 te, que po - co_a tu di - cha_im - por - ta,
 ga, si_es - tá la ven - tu - ra so - la
 ga quien tie - ne suer - te di - cho - sal,

70

sien - ta ca - llan - do sus pe - nas, y no des - pier - te_a las o - tras, y no,
 sa - ben la sel - va_y las a - ves por qué can - ta_y por qué llo - ra, por - qué,
 pue - de can - tar o - fen - di - do un ce - lo - so_a to - das ho - ras, ho - ras,
 si_es o - fen - sa de tu da - ño, ser de la sel - va li - son - ja, ser de,
 en ser di - cho - so quien a - ma o_en ser quien le quie - re sor - da, o_en ser,
 y_el que na - ció pa - ra tris - te sien - ta_y ca - lle sus con - go - jas, sien - ta,

sien - ta ca - llan - do sus pe - nas, y no des - pier - te_a las o - tras, y
 sa - ben la sel - va_y las a - ves por qué can - ta_y por - qué llo - ra, por -
 pue - de can - tar o - fen - di - do un ce - lo - so_a to - das ho - ras, ho -
 si_es o - fen - sa de tu da - ño, ser de la sel - va li - son - ja, ser
 en ser di - cho - so quien a - ma o_en ser quien le quie - re sor - da, o_en
 y_el que na - ció pa - ra tris - te sien - ta_y ca - lle sus con - go - jas, sien -

77

y no, y no des - pier - te a las o - tras.
 por - qué, por - qué can - ta_y por - qué llo - ra.
 ho - ras, ho - ras, a to - das ho - ras.
 ser de, ser de la sel - va li - son - ja.
 o_en ser, o_en ser quien le quie - re sor - da.
 sien - ta, sien - ta_y ca - lle sus con - go - jas.

no, y no, y no des - pier - te a las o - tras.
 qué, por - qué, por - qué can - ta_y por - qué llo - ra.
 ras, ho - ras, ho - ras a to - das ho - ras.
 de, ser de, ser de la sel - va li - son - ja.
 ser, o_en ser, o_en ser quien le quie - re sor - da.
 ta, sien - ta, sien - ta_y ca - lle sus con - go - jas.

150. Jilguerillo, que cantas

A 4

Música: Anónimo. Letra: Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 169v-171r [175v-177r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] [Tiple 2º] Alto [Tenor] [Estribillo]

Jil - gue -

Jil - gue - ri - llo, que

3

ri - llo, que can - tas con dul - ce pri - mor a - mo - res al

Jil - gue - ri - llo, que can - tas con

Jil - gue - ri - llo, que can - tas con dul - ce pri -

can - tas con dul - ce pri - mor, con dul - ce pri -

8

al - ba con pi - co ve - loz, con pi - co ve - loz, ve -
 dul - ce pri - mor a - mo - res al al - ba con pi - co ve - loz, ve -
 mor a - mo - res al al - ba con pi - co ve - loz, ve -
 mor a - mo - res al al - ba con pi - co ve - loz, con pi - co ve -

14

aspacio *aprisa*

loz, sus - pen - de la voz, y hoy fi - ne - zas pu - bli - ca de A -
 loz, sus - pen - de la voz, y hoy fi - ne - zas pu - bli - ca de A -
 loz, sus - pen - de la voz, y hoy fi - ne - zas pu - bli - ca de A -
 loz, sus - pen - de la voz, y hoy fi - ne - zas pu - bli - ca de A -

21

nar - da, de A - nar - da, pues al pra - do sa - lió tan ga - llar - da, ga - llar - da
 nar - da, de A - nar - da, pues al pra - do sa - lió tan ga - llar - da, ga - llar - da
 nar - da, de A - nar - da, pues al pra - do sa - lió tan ga - llar - da, ga - llar - da
 nar - da, de A - nar - da, pues al pra - do sa - lió tan ga - llar - da, ga - llar - da

28

que in - vi - dian sus lu - ces los ra - yos del sol, que in - vi - dian sus

que in - vi - dian sus lu - ces los ra - yos, los ra - yos del sol, que in -

que in - vi - dian sus lu - ces los

que in - vi - dian sus lu - ces los ra - yos del sol, del sol, que in -

34

lu - ces, sus lu - ces los ra - yos del sol, jil - gue - ri - llo, que can - tas con

vi - dian sus lu - ces los ra - yos del sol, jil - gue - ri - llo, que can - tas con

ra - yos, los ra - yos, ra - yos del sol,

vi - dian sus lu - ces los ra - yos del sol, jil - gue - ri - llo, que can - tas con

40

dul - ce pri - mor a - mo - res al al - ba con pi - co ve - *aspacio*

dul - ce pri - mor a - mo - res al al - ba, al al - ba, sus - pen -

jil - gue - ri - llo, que can - tas con dul - ce pri - mor, pri - mor,

dul - ce pri - mor a - mo - res al al - ba con pi - co ve - loz,

67

gue - tes pri - mo - ro - sos di - rás a A - nar - da mi_a -
 que - vi... vo mu - rien - do y que só - lo su - yo
 sar - do_es quien la_a - do - ra, aun - que pe - se_a su - ri -
 lle - gar tu por - ff - a que_a - blan - de su co - ra -
 a - ma no re - pa - ra más de_en lo - grar su_in - ten -
 nas que_en un jil - gue - ro te pre - sen - ta mi do -

pri - mo - ro - sos di - rás a A - nar - da mi_a -
 vo mu - rien - do y que só - lo su - yo
 quien la_a - do - ra, aun - que pe - se_a su - ri -
 tu por - ff - a que_a - blan - de su co - ra -
 no re - pa - ra más de_en lo - grar su_in - ten -
 un jil - gue - ro te pre - sen - ta mi do -

73

[D.C. y Fin]

mor, mi_a - mor, mi_a - mor, mi a - mor.
 soy, su - yo soy, su - yo soy, su - yo soy.
 gor, su - ri - gor, su - ri - gor, su - ri - gor.
 zón, co - ra - zón, co - ra - zón, co - ra - zón.
 ción, su_in - ten - ción, su_in - ten - ción, su_in - ten - ción.
 lor, mi do - lor, mi do - lor, mi do - lor.

mor, mi_a - mor, mi_a - mor, mi a - mor.
 soy, su - yo soy, su - yo soy, su - yo soy.
 gor, su - ri - gor, su - ri - gor, su - ri - gor.
 zón, co - ra - zón, co - ra - zón, co - ra - zón.
 ción, su_in - ten - ción, su_in - ten - ción, su_in - ten - ción.
 lor, mi do - lor, mi do - lor, mi do - lor.

151. Si el amor me tirare sus flechas

A 4

Música: Anónimo. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 171v-173r [177v-179r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Estribillo]

[Tiple 1º] Si el a - mor me ti - ra - re sus

[Tiple 2º] Si el a - mor me ti - ra - re sus

[Alto] Si el a - mor me ti - ra - re sus

[Tenor] Si el a - mor me ti - ra - re sus

4

fle-chas, ya no le pien-so vol - ver a cre - er, que o-tra vez me lla - mó con en -

fle - chas, ya no le pien-so vol - ver a cre - er, que o-tra vez me lla - mó con en -

fle-chas, ya no le pien-so vol - ver a cre - er, que o-tra vez me lla - mó con en -

fle-chas, ya no le pien-so vol - ver a cre - er, que o-tra vez me lla - mó con en -

11

ga - ño, pe-ro_a fe que bur - la - do que - dé. Y_es-ta vez, aun-que más fuer-te ti - re,

ga - ño, pe-ro_a fe que bur - la - do que - dé. Y_es-ta vez, aun-que más fuer-te ti - re,

ga - ño, pe - ro_a fe que bur - la - do que - dé. Y_es-ta vez, aun-que más fuer-te ti - re,

ga - ño, pe - ro_a fe que bur - la - do que - dé. Y_es-ta vez, aun-que más fuer-te ti - re,

19

yo no quie-ro te - ner - le más fe, si_el a - mor, si_el a - mor me ti -

yo no quie-ro te - ner - le más fe, si_el a - mor, - me ti - ra - re,

yo no quie-ro te - ner - le más fe, si_el a - mor, me ti - ra - re,

yo no quie-ro te - ner - le más fe, si_el a - mor, me ti - ra - re,

27

ra - re sus fle - chas, que ya no le pien - so vol - ver a cre - er,

que_o-tra

que_o-tra vez me lla -

que_o-tra vez me lla -

34

que_o - tra vez me lla - mó con en - ga - ño, lla - mó con en -
 vez me lla - mó, lla - mó con en - ga - ño, en - ga - ño,
 mó, lla - mó con en - ga - ño y no quie - ro te - ner,
 mó con en - ga - ño, con en - ga - ño, ¡ay!, que_o - tra vez me lla -

40

ga - ño, lla - mó con en - ga - ño. Y_es - ta
 y no quie - ro te - ner - le más fe, no. Y_es -
 y no quie - ro te - ner - le más fe,
 mó, me lla - mó con en - ga - ño, en - ga - ño y no quie - ro te -

48

vez, aun-que ti - re, y_es - ta vez, aun-que más fuer - te ti -
 ta vez, aun-que más fuer - te ti - re, más fuer - te ti - re, yo no
 ti - re, ti - re. Y_es - ta vez, aun-que más fuer - te
 ner - le más fe, más fe. Y_es - ta vez, aun-que más fuer - te ti - re, más

55

re, que yo no quie - ro, no, te - ner - le más fe.
 quie - ro, no, yo no quie - ro, no, te - ner - le más fe.
 ti - re, yo, yo no quie - ro, no, te - ner - le más fe.
 fuer - te, yo, yo no quie - ro, no, te - ner - le más fe.

61

Coplillas

1ª Pues ya le co - nos - co yo sé que o - tra vez pa - ra
 2ª A - llá con los cie - gos se pue - de me - ter, mas de un
 3ª Hí - zo - me ca - ri - cias, mas dio - me des - pués u - na
 4ª Cuan - do más con - ten - to me juz - ga - ba ver, en - ton -
 5ª Vuél - va - se a lla - mar - me con su sen - ci - llez, que a - ris -
 6ª Y, si me ha bur - la - do, bien pue - do en - ten - der, que de

1ª Pues ya le co - nos - co yo sé que o - tra vez pa - ra
 2ª A - llá con los cie - gos se pue - de me - ter, mas de un
 3ª Hí - zo - me ca - ri - cias, mas dio - me des - pués u - na
 4ª Cuan - do más con - ten - to me juz - ga - ba ver, en - ton -
 5ª Vuél - va - se a lla - mar - me con su sen - ci - llez, que a - ris -
 6ª Y, si me ha bur - la - do, bien pue - do en - ten - der, que de

1ª Pues ya le co - nos - co yo sé que o - tra vez pa - ra
 2ª A - llá con los cie - gos se pue - de me - ter, mas de un
 3ª Hí - zo - me ca - ri - cias, mas dio - me des - pués u - na
 4ª Cuan - do más con - ten - to me juz - ga - ba ver, en - ton -
 5ª Vuél - va - se a lla - mar - me con su sen - ci - llez, que a - ris -
 6ª Y, si me ha bur - la - do, bien pue - do en - ten - der, que de

1ª Pues ya le co - nos - co yo sé que o - tra vez pa - ra
 2ª A - llá con los cie - gos se pue - de me - ter, mas de un
 3ª Hí - zo - me ca - ri - cias, mas dio - me des - pués u - na
 4ª Cuan - do más con - ten - to me juz - ga - ba ver, en - ton -
 5ª Vuél - va - se a lla - mar - me con su sen - ci - llez, que a - ris -
 6ª Y, si me ha bur - la - do, bien pue - do en - ten - der, que de

66

sus li - son - jas tre - tas, tre - tas le ten - dré, tre - tas le ten - dré.
 dios ven - da - do, ¿qué pue - do, pue - do te - mer, qué pue - do te - mer?
 hiel [de] vuel - ta con pa - nal de miel, de miel, con pa - nal de miel.
 ces me da - ba más que me - re - cer, me - re - cer, más que me - re - cer.
 co y pe - nas yo le pa - ga - ré, pa - ga - ré, yo le pa - ga - ré.
 sus li - son - jas yo me ven - ga - ré, ven - ga - ré, yo me ven - ga - ré.

sus li - son - jas tre - tas, tre - tas le ten - dré, tre - tas le ten - dré.
 dios ven - da - do, ¿qué pue - do, pue - do te - mer, qué pue - do te - mer?
 hiel [de] vuel - ta con pa - nal de miel, de miel, con pa - nal de miel.
 ces me da - ba más que me - re - cer, me - re - cer, más que me - re - cer.
 co y pe - nas yo le pa - ga - ré, pa - ga - ré, yo le pa - ga - ré.
 sus li - son - jas yo me ven - ga - ré, ven - ga - ré, yo me ven - ga - ré.

sus li - son - jas tre - tas, tre - tas le ten - dré, tre - tas le ten - dré.
 dios ven - da - do, ¿qué pue - do, pue - do te - mer, qué pue - do te - mer?
 hiel [de] vuel - ta con pa - nal de miel, de miel, con pa - nal de miel.
 ces me da - ba más que me - re - cer, me - re - cer, más que me - re - cer.
 co y pe - nas yo le pa - ga - ré, pa - ga - ré, yo le pa - ga - ré.
 sus li - son - jas yo me ven - ga - ré, ven - ga - ré, yo me ven - ga - ré.

sus li - son - jas tre - tas, tre - tas le ten - dré, tre - tas le ten - dré.
 dios ven - da - do, ¿qué pue - do, pue - do te - mer, qué pue - do te - mer?
 hiel [de] vuel - ta con pa - nal de miel, de miel, con pa - nal de miel.
 ces me da - ba más que me - re - cer, me - re - cer, más que me - re - cer.
 co y pe - nas yo le pa - ga - ré, pa - ga - ré, yo le pa - ga - ré.
 sus li - son - jas yo me ven - ga - ré, ven - ga - ré, yo me ven - ga - ré.

152. Hirviendo el mar de enemigos

A 4

Música: [¿Manuel Correa?]. Letra: Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 173v-174r [179v-180r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

Tiple [1º] Hir - vien - do_el mar

Tiple [2º] Hir - vien - do_el mar

Alto Hir - vien - do_el mar

Tenor Hir - vien - do_el mar

Guión Hir - vien - do_el mar

3

de_e - ne - mi - gos, con en - cen - di -

de_e - ne - mi - gos, con en - cen - di -

de_e - ne - mi - gos, con en - cen - di -

de_e - ne - mi - gos, con en - cen - di -

7

do fa - nal, en el tem - po - ral más

do fa - nal, en el tem - po - ral más

do fa - nal, en el tem - po - ral más

do fa - nal, en el tem - po - ral más

12

fuer - te, se ve la bo - rras - ca ya.

fuer - te, se ve la bo - rras - ca ya.

fuer - te, se ve la bo - rras - ca ya.

fuer - te, se ve la bo - rras - ca ya.

[Estribillo] a 3 [¿a 2?]

Tiple [1º]

¡Ho - la, ho - la, que me lle - va la o - la,

Tiple [2º]

¡Ho - la, hau, ho -

23

ho - la, hau, que me lle - va, me

la, que me lle - va la mar, que me

28

lle - va, me lle - va, me lle - va, me lle - va, me
lle - va, me lle - va, ho - la, hau, que me

32

lle - va la mar, que me lle - va, me lle - va, me lle - va, me
lle - va la mar, ho - la, ho - la, ho - la, que me

37

lle - va la mar, que me lle - va, que me
lle - va la mar, ho - la, ho - la,

42

lle - va, que me lle - va, me lle - va la mar!
ho - la, que me lle - va la mar!

Solo

[Al f y Fin]

Tiple [1º]

¡So - co-rro, pia - do - sos cie - los, que ya ya me voy a a - ne - gar!

- 1 Hirviendo el mar de enemigos,
 con encendido fanal,
 en el temporal más fuerte,
 se ve la borrasca ya.

- 2 ¡Oh, qué tormenta se mira!
 ¡Ya el barco a pique se va,
 y es el mal que los más de ellos
 sin duda peligrarán!

- 3 Terribles borrascas vienen:
 ¡marineros, a la mar!
 ¡Sálvese aquel que pudiere
 salir de tormenta tal!

- 4 Yo bien sé que voy a pique,
 que siempre contra mí está
 este mar en que me anego
 con tormenta y tempestad.

- 5 Aún una pobre tablilla
 sin duda me faltará,
 que quien la tormenta causa
 se consuela con mi mal...

- 6 Ya estarás, ingrata bella,
 contenta en verme anegar...
 Muera yo porque tú vivas
 con más gusto y libertad.

Estribillo

¡Hola, hau, que me lleva la ola!
¡Hola, hau, que me lleva la mar!
¡Socorro, piadosos cielos,
que ya me voy a anegar!

153. No sé qué tiene, Marica

A 3

Música: Anónimo. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 174v-175r [180v-181r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple]

[Alto]

[Tenor]

No sé qué
No sé qué tie - ne, Ma -

2

1ª 2ª

tie - ne, Ma - ri - ca, tu pren - der con tu mi - rar, con tu mi - rar, tu mi - rar, que es
ri - ca, tu pren - der con tu mi - rar, mi - rar, que es
No sé qué tie - ne, Ma - ri - ca, tu pren - der con tu mi - rar, tu mi - rar, que es

6

ré - mo - ra a la a - ten - ción y al di - ver - ti - mien - to, y al di - ver - ti -
ré - mo - ra a la a - ten - ción y al di - ver - ti - mien - to, y al di - ver - ti - mien - to, i -
ré - mo - ra a la a - ten - ción y al di - ver - ti - mien - to, i - mán, y al di - ver - ti - mien - to, i -

10

mien-to, i-mán, y al di-ver-ti-mien-to, i-mán, i-mán.

mán, y al di-ver-ti-mien-to, i-mán, i-mán.

mán, y al di-ver-ti-mien-to, i-mán, i-mán.

14 [Estribillo]

No te a-la-bes, Cu-pi-do, no te a-la-bes, Cu-pi-do, del ren-

No te a-

No te a-la-bes, Cu-pi-do, del ren-

20

dir, no te a-la-bes del ren-dir y del ce-gar, y del ce-gar.

la-bes, Cu-pi-do, del ren-dir y del ce-gar, y del ce-gar.

dir, no te a-la-bes del ren-dir y del ce-gar, y del ce-gar.

28

¡No vueles, que no, no, no, no, no ti-

¡No vueles, que no, no, no, no, no ti-

¡No vueles, que no, no, no, no, no ti-

34

no, no ti - res!, que, sin tu dei - dad,

no, no ti - res!, que, sin tu dei - dad,

res!, que no, no, no, que, sin tu dei - dad,

40

el a - mor y her - mo - su - ra en Ma - ri - ca es -

el a - mor y her - mo - su - ra en Ma - ri - ca es -

el a - mor y her - mo - su - ra en Ma - ri - ca, en Ma - ri - ca es -

47

tá, el a - mor y her - mo - su - ra en Ma - ri - ca es - tá,

tá, el a - mor y her - mo - su - ra, el a -

tá, el a - mor y her - mo - su - ra, el a - mor y her - mo - su - ra en Ma - ri - ca, el a -

53

el a - mor y her - mo - su - ra en Ma - ri - ca es - tá,

mor y her - mo - su - ra, el a - mor y her - mo - su - ra en Ma - ri - ca es - tá,

mor y her - mo - su - ra en Ma - ri - ca, en Ma - ri - ca es - tá, el a -

59

y_her-mo - su - ra en Ma - ri - ca es - tá, y_her - mo -
 en Ma - ri - ca es - tá,
 mor y_her-mo - su - ra en Ma - ri - ca es - tá, el a - mor y_her - mo -

64

su - ra en Ma - ri - ca es - tá, - en Ma - ri - ca es - tá.
 en Ma - ri - ca es - tá, en Ma - ri - ca es - tá.
 su - ra en Ma - ri - ca es - tá, en Ma - ri - ca es - tá.

- 1 No sé qué tiene, Marica,
tu prender con tu mirar,
que es rémora a la atención
y al divertimento, imán.
- 2 Suspende el arco, Cupido,
y halla aciertos en flechar
con tus ojos, (¡que se entiende
con sus niñas el rapaz!).
- 3 Cuando mis ojos cautivas,
si te pueden contemplar,
y a lograr el sentimiento,
por lo libre lo capaz.
- 4 La competencia confirme
con extremo la igualdad;
puede hallarse en tu hermosura
nada menos todo más.

- 5 Si quieres ver dónde vives,
por mis ojos lo verás,
que cristal que alma tuvo
es para verla cristal.

Estribillo

*No te alabes, Cupido,
del rendir y del cegar.
¡No vuelles! ¡Que no tires!
que, sin tu deidad,
el amor y hermosura
en Marica está.*

154. «Desmayitos son, desmayos,...»

A solo y a 4

Música: Anónimo. Letra: Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 175v-177r [181v-183r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Estribillo]

[Tiple 1º] «Des-ma - yi - tos, des-ma - yi - tos son, des -

[Tiple 2º]

Tiple 3º

[Tenor]

6

ma - yos, son, des - ma - yos, los que a Fi - lis hoy le dan, hoy le dan;

15

A Fi - le - no, a Fi - le - no que la cu - re, que la

22

¡qué do -

«Des-ma - yi - tos,

«Des-ma - yi - tos,

cu - re, que es de a - mor la en-fer - me - dad, la en-fer - me - dad. «Des-ma - yi - tos,

30

lor, qué do - lor, qué do - lor!

des-ma - yi - tos son, des - ma - yos, los que a Fi - lis hoy le dan; a

des-ma - yi - tos son, des - ma - yos, los que a Fi - lis hoy le dan; a Fi -

des-ma - yi - tos son, des - ma - yos, los que a Fi - lis hoy le dan; a Fi -

38

¡Ay!, a Fi - le - no que la cu - re, que es de a -

Fi - le - no que la cu - re, la cu - re, que es de a - mor, que es de a -

le - no que la cu - re, a Fi - le - no que la cu - re, que es de a -

le - no, a Fi - le - no que la cu - re, que la cu - re, que es de a -

46

mor la en - fer - me - dad, des - ma - yi - tos, des - ma - yi - tos son, des - ma - yos,

mor la en - fer - me - dad, des - ma - yi - tos, des - ma - yi - tos son, des - ma - yos,

mor la en - fer - me - dad, des - ma - yi - tos, des - ma - yi - tos son, des - ma - yos,

mor la en - fer - me - dad, des - ma - yi - tos, des - ma - yi - tos son, des - ma - yos,

54

los que a Fi - lis hoy le dan; a Fi - le - no que la cu - re,

los que a Fi - lis hoy le dan; a Fi - le - no que la cu - re,

los que a Fi - lis hoy le dan; a Fi - le - no que la cu - re,

los que a Fi - lis hoy le dan; a Fi - le - no que la cu - re,

62

que es de a - mor la en-fer - me - dad, des-ma - yi - tos

que es de a - mor la en-fer - me - dad, a Fi - le - no que la

que es de a - mor, de a - mor la en-fer - me - dad, des-ma - yi - tos

que es de a - mor, que es de a - mor la en-fer - me - dad, des-ma - yi - tos son, des -

70

son, des - ma - yos, los que a Fi - lis hoy le dan. ¡Ay de mí!,

cu - re, que es de a - mor la en-fer - me - dad, la cu - re,

son, des - ma - yos, los que a Fi - lis hoy le dan. ¡Ay de mí!,

ma - yos, los que a Fi - lis hoy le dan. ¡Ay de mí!,

78

a Fi - le - no, a Fi - le - no que la cu - re,

a Fi - le - no, a Fi - le - no que la cu - re,

a Fi - le - no, a Fi - le - no que la cu - re,

a Fi - le - no, a Fi - le - no que la cu - re,

84 [Fin]

que es de a - mor la en - fer - me - dad, la en - fer - me - dad.»

que es de a - mor la en - fer - me - dad, la en - fer - me - dad.»

que es de a - mor la en - fer - me - dad, la en - fer - me - dad.»

que es de a - mor la en - fer - me - dad, la en - fer - me - dad.»

90 Coplas a solo y a 4 por sus números

[Tiple 1º]

1ª En u - na ca - ma de fue - go, pa - de - cien - do es - tá su mal
5ª Yo sé que cuan - do es - té bue - na mil ben - di - cio - nes da - rá [Al %]

98

Fi - lis que, por ser cu - rio - sa, ce - los qui - so a - ve - ri - guar, a - ve - ri - guar.
al mé - di - co, pues en - ton - ces lo que son ce - los sa - brá, ce - los sa - brá.

108

2ª Con qué gus - to es - tá es - cu - chan - do las que - jas que dan - do es - tá
6ª Dar ce - los y no que - rer - los cual - quie - ra se lo que - rrá, [Al %]

116

el do - tor, pe - ro no quie - re los re - me - dios a - pli - car a - pli - car.
pe - ro llé - ve - se la pe - na, que Fi - lis lle - va - do ha, lle - va - do ha.

126

3ª Dé - jen - la su - dar un ra - to, que lue - go la pue - den dar,
7ª Mé - di - co de tu sa - lud bien pue - des, Fi - lis, bus - car, [Al %]

134

cuan - do ce - se el cre - ci - mien - to, u - nos ba - ños de llo - rar, de llo - rar.
pe - ro quien tie - ne a Fi - le - no, ¿pa - ra qué pre - ten - de más, pre - ten - de más?

144

4ª Si pi - die - re Fi - lis a - gua, sus o - jos se la da - rán; con lo
8ª Es - to le can - ta - ba a Fi - lis un a - mo - ro - so za - gal a quien

153 [Al %, D.C y Fin]

pro - pio que e - lla cu - ra con e - so la han de cu - rar, la han de cu - rar.
e - lla, por in - gra - ta, nun - ca le su - po es - ti - mar, su - po es - ti - mar:

155. Zagal alentado

A 4

Música: Anónimo. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262

ff. 177v-179r [183v-185r]

Transcripción musical: Mariano Lambea

Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] [Tiple 2º] [Alto] [Tenor] [Estribillo]

Za - gal a - len - ta -

Za - gal a - len - ta -

Za - gal a - len - ta -

Za - gal a - len - ta -

3

do, di - me pa - ra qué tus gra - cias ma - lo - gras, que no

do, di - me, di - me pa - ra qué tus gra - cias ma - lo - gras, que no

do, di - me, di - me pa - ra qué tus gra - cias ma - lo - gras, que no

do, di - me pa - ra qué tus gra - cias ma - lo - gras, que no

10

te es - tá bien, pa - ra qué, pa - ra qué, za - gal, za - gal, ma - lo - gras, que no te es - tá

te es - tá bien, pa - ra qué za - gal, za - gal, za - gal, ma - lo - gras, pa - ra

te es - tá bien, pa - ra qué za - gal, za - gal, za - gal, ma - lo - gras pa - ra

te es - tá bien, di - me, di - me, za - gal, za - gal, za - gal ma - lo - gras pa - ra

17

bien quien es pa - ra vis - to, quien es pa - ra vis -

qué, quien es pa - ra vis - to, quien es pa - ra

qué, quien es pa - ra vis - to, di - me pa - ra

qué, quien es pa - ra vis - to, quien es pa - ra vis -

24

to. ¡Tu cur - so de - tén!, di - me, di - me, di -

vis - to. ¡Tu cur - so de - tén!, di - me, di - me pa -

qué. ¡Tu cur - so de - tén!, di - me pa - ra qué, za - gal,

to. ¡Tu cur - so de - tén!, di - me, di - me pa -

32

me, di -

ra qué muy e - na - mo - ra - do quie - re cuan - to ve di -

pa - ra qué, di - me

ra qué di -

40

me, di - me, ¿pa - ra qué a Fi - lis a - do - ras?, ¿que te ha de ven -

me, di - me, ¿pa - ra qué?,

pa - ra qué, za - gal, ¿pa - ra qué?,

me, di - me ¿pa - ra qué?,

48

der!, que to - do su gus - to es só - lo in - te - rés, di - me, di - me ¿pa - ra

di - me, di - me ¿pa - ra

di - me ¿pa - ra qué, za - gal, pa - ra

di - me, di - me ¿pa - ra

56

qué

qué

qué de a - cha - que de ha - bla - lla pi - dió el be - ber?, sa - bien - do te - ní - a por

qué

63

e - lla la sed, za - gal, za - gal a - len - ta - do, di - me pa - ra

71

con mo - za de cán - ta - ro tan - ta fe,

con mo - za de cán - ta - ro

qué con mo - za de cán - ta - ro tan - ta fe, pa - ra qué, za - gal a - len -

78

za - gal, pa - ra qué, pa - ra qué con mo - za de cán - ta - ro tan - ta

tan - ta, tan - ta fe, pa - ra qué, pa - ra qué, za - gal, za - gal, con

ta - do, pa - ra qué con mo - za de cán - ta - ro tan - ta fe

con mo - za de cán - ta - ro tan - ta, tan - ta fe, con

85

fe, za - gal, za - gal a - len - ta - do di - me pa - ra qué

mo - za de cán - ta - ro tan - ta fe, di - me, za - gal, za - gal, pa - ra

za - gal a - len - ta - do, di - me pa - ra

mo - za, con mo - za, tan - ta, tan - ta fe, tan - ta, tan - ta

92

[Fin]

pa - ra qué con mo - za de cán - ta - ro tan - ta fe, tan - ta fe.

qué, pa - ra qué con mo - za de cán - ta - ro, cán - ta - ro tan - ta fe.

qué con mo - za de cán - ta - ro, cán - ta - ro, cán - ta - ro tan - ta fe.

fe, con mo - za de cán - ta - ro, cán - ta - ro, cán - ta - ro tan - ta fe.

99 Coplillas

1ª Si pue - des di - cho - so go - zar tan - to bien,
 2ª Mu - jer que a la fuen - te por a - gua se fue
 3ª A lo cor - te - sa - no pue - des pre - ten - der
 4ª Lás - ti - ma te ten - go que tan cie - go es - tés,
 5ª Sa - le de tu en - ga - ño, lle - ga a co - no - cer,
 6ª Y si cie - go vuel - ves, za - gal, a ca - er,

1ª Si pue - des di - cho - so go - zar tan - to bien,
 2ª Mu - jer que a la fuen - te por a - gua se fue
 3ª A lo cor - te - sa - no pue - des pre - ten - der
 4ª Lás - ti - ma te ten - go que tan cie - go es - tés,
 5ª Sa - le de tu en - ga - ño, lle - ga a co - no - cer,
 6ª Y si cie - go vuel - ves, za - gal, a ca - er,

1ª Si pue - des di - cho - so go - zar tan - to bien, ¿pa -
 2ª Mu - jer que a la fuen - te por a - gua se fue nun -
 3ª A lo cor - te - sa - no pue - des pre - ten - der don -
 4ª Lás - ti - ma te ten - go que tan cie - go es - tés, que
 5ª Sa - le de tu en - ga - ño, lle - ga a co - no - cer, que es
 6ª Y si cie - go vuel - ves, za - gal, a ca - er, mi -

1ª Si pue - des di - cho - so go - zar tan - to bien,
 2ª Mu - jer que a la fuen - te por a - gua se fue
 3ª A lo cor - te - sa - no pue - des pre - ten - der
 4ª Lás - ti - ma te ten - go que tan cie - go es - tés,
 5ª Sa - le de tu en - ga - ño, lle - ga a co - no - cer,
 6ª Y si cie - go vuel - ves, za - gal, a ca - er,

[D.C. y Fin]

¿pa - ra qué tan mal te de - jas pren - der?
 nun - ca tu vo, no, mu - cho que per - der.
 don - de da el a - mor con ver - dad su fe.
 que por u - na es - pina de - jas un cla - vel.
 que es bel - dad a - jada é - sa que tú ves.
 mi - ra que no tienes re - me - dio des - pués.

¿pa - ra qué tan mal te de - jas pren - der?
 nun - ca tu vo, no, mu - cho que per - der.
 don - de da el a - mor con ver - dad su fe.
 que por u - na es - pina de - jas un cla - vel.
 que es bel - dad a - jada é - sa que tú ves.
 mi - ra que no tienes re - me - dio des - pués.

ra qué tan mal te de - jas pren - der?
 ca tu vo, no, mu - cho que per - der.
 de da el a - mor con ver - dad su fe.
 por u - na es - pina de - jas un cla - vel.
 bel - dad a - jada é - sa que tú ves.
 ra que no tienes re - me - dio des - pués.

¿pa - ra qué tan mal te de - jas pren - der?
 nun - ca tu vo, no, mu - cho que per - der.
 don - de da el a - mor con ver - dad su fe.
 que por u - na es - pina de - jas un cla - vel.
 que es bel - dad a - jada é - sa que tú ves.
 mi - ra que no tienes re - me - dio des - pués.

156. Villana de Leganés

A 4

Música: Anónimo. Letra: [Antonio Hurtado de Mendoza]



E: Mn, M. 1262
ff. 179v-180r [185v-186r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] Vi - lla - na de Le - ga - nés,

[Tiple 2º] Vi - lla - na de Le - ga - nés,

[Alto] Vi - lla - na de Le - ga - nés,

[Tenor] Vi - lla - na de Le - ga - nés,

4

se - gun - do a - bril de la Cor - te, que a Ma - drid lle - vas más ver -

se - gun - do a - bril de la Cor - te, que a Ma - drid lle - vas más

se - gun - do a - bril de la Cor - te, que a Ma - drid lle - vas más

se - gun - do a - bril de la Cor - te, que a Ma - drid lle - vas más

11

des tus a - ños que no las flo - res.

ver - des tus a - ños que no las flo - res.

ver - des tus a - ños que no las flo - res.

ver - des tus a - ños que no las flo - res.

18 [Estribillo]

¡Ni - ña mí - a, los se - ño - res to - dos, to - dos son

24

mar - que - ses de flo - res, ni - ña mí - a, los se - ño - res to -

¡Ni - ña mí - a, los se - ño - res to - dos, to -

¡Ni - ña mí - a, los se - ño - res to - dos, to -

¡Ni - ña mí - a, los se - ño - res to - dos, to -

31

dos son mar-que - ses de flo - res, to - dos son mar-que - ses de

dos son mar-que - ses de flo - res, to - dos son mar-que - ses de

dos son mar-que - ses de flo - res, to - dos son mar-que - ses de

dos son mar-que - ses de flo - res, to - dos son mar-que - ses de

38

flo - res, ni - ña mí - a, los se - ño - res to - dos, to - dos son

flo - res, ni - ña mí - a, los se - ño - res to - dos, to - dos son

flo - res, ni - ña mí - a, los se - ño - res to - dos, to - dos son

flo - res, ni - ña mí - a, los se - ño - res to - dos, to - dos son

45

mar-que - ses, to - dos son mar-que - ses de flo - res!

mar-que - ses, to - dos son mar-que - ses de flo - res!

mar-que - ses, to - dos son mar-que - ses de flo - res!

mar-que - ses, to - dos son mar-que - ses de flo - res, de flo - res!

- 1 Villana de Leganés,
segundo abril de la Corte,
que a Madrid llevas más verdes
tus años que no las flores.
- 2 Qué sencillamente, hermosa,
las falacias no conoces
de un aplauso que, florido,
también caduca en la noche.
- 3 Si es toda flor peligrosa,
o bien se pase o se corte,
que entre vendella o perdella
no muda peligro el nombre.
- 4 ¡Guarda!, no te hallen de cera
esos príncipes de bronce;
no te coja en vez del carro
el Carrión de los Condes.
- 5 No fíes en sus doseles,
falsamente brilladores,
diamantes que en la porfía,
si no fondos, son al tope.
- 6 ¡Todo es salteos la villa,
todo es llano cualquier monte!,
y la licencia, y la culpa
da[n] siempre en traje de hombre.
- 7 Los ojos y los oídos
son decentes perdiciones,
que se temple un desacierto
en dos contrarios tan nobles.

Estribillo

*¡Niña mía, los señores
todos son marqueses de flores!*

157. Paso a paso, empeños míos

A 4

Música: [Manuel Machado]. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262

ff. 180v-181r [186v-187r]

Transcripción musical: Mariano Lambea

Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] Pa - so_a pa - so,_em -

[Tiple 2º] Pa - so_a pa - so,_em - pe - ños mí - os,

[Alto] Pa - so_a pa - so,_em -

[Bajo] Pa - so_a pa - so,_em - pe - ños mí -

3

pe - ños mí - os; po - co_a po - co, mi_a - fi -

pa - so_a pa - so,_em - pe - ños mí - os; po - co_a po - co, mi_a - fi -

pe - ños mí - os; po - co_a po - co, mi_a - fi -

os, em - pe - ños mí - os; po - co_a po - co, mi_a - fi -

9

ción, que a-ce-le-rar las fi-ne-zas es a-rries-gar el

ción, que a-ce-le-rar las fi-ne-zas es

ción, que a-ce-le-rar las fi-ne-zas es

ción, que a-ce-le-rar las fi-ne-zas es a-rries-gar el

14

a - mor, el a - mor, el a - mor. *en eco*

a - rries - gar el a - mor, el a - mor. *[en]eco*

a - rries - gar el a - mor, el a - mor. *[en]eco*

a - mor, el a - mor, el a - mor. *[en]eco*

19 [Estribillo]

Mo - rir, mo - rir, cui - da - dos, vi - vir, ri -

Mo - rir, mo - rir, cui - da - dos, mo - rir,

Mo - rir, mo - rir, cui - da - dos, mo - rir,

Mo - rir, mo - rir, cui - da - dos, mo - rir,

27

gor, mo - rir, mo - rir, mo - rir, vi - vir, ri - gor, vi - vir,
 mo - rir, vi - vir, ri - gor, mo - rir, vi - vir,
 vi - vir, vi - vir, ri - gor, vi - vir, ri - gor, mo - rir, vi - vir,
 mo - rir, cui - da - dos, vi - vir, ri - gor, mo - rir, vi - vir,

35

ri - gor, vi - vir, ri - gor, que ya so - la la muer -
 ri - gor, vi - vir, ri - gor, que ya so - la la muer - te,
 ri - gor, vi - vir, ri - gor, que ya so - la
 ri - gor, vi - vir, ri - gor, que ya so - la la muer - te,

43

te, que ya so - la la muer - te, la muer - te
 que ya so - la la muer - te, la muer - te, la muer - te
 la muer - te, que ya so - la, la muer - te, la muer - te
 que ya so - la la muer - te, la muer - te al - can - za -

50

al-can-za - rá el per - dón, al-can-za - rá el per -
al-can-za - rá el per - dón, el per - dón, al-can-za - rá el per -
al-can-za - rá, al-can-za - rá el per - dón, el per - dón, el per -
rá el per - dón, al-can-za - rá el per - dón, al-can-za - rá el per -

58

dón, mo - rir, vi - vir, ri - gor, vi - vir, ri - gor.
dón, mo - rir, vi - vir, ri - gor, vi - vir, ri - gor.
dón, mo - rir, ri - gor, vi - vir, ri - gor, vi - vir, ri - gor.
dón, mo - rir, cui - da - dos, vi - vir, ri - gor, vi - vir, ri - gor.

- 1 Paso a paso, empeños míos;
poco a poco, mi afición,
que acelerar las finezas
es arriesgar el amor.
- 2 No asegurarse en el riesgo
es no arrestar la pasión,
que no es aliento el olvido
donde el cuidado es valor.
- 3 A la vista de lo ingrato
es remedio, aunque es rigor,
amar como que se quiere,
sentir como que se amó,
- 4 que echar el resto a los labios
y quererse el corazón
es perder en confianza
de lo mismo que ganó.
- 5 Empeñarse en imposibles
es lograrse en la ocasión,
que se asegura vencido
quien se teme vencedor.
- 6 Leyes son de cobardía,
decretos de confusión
donde es veneno la dicha,
donde es triaca el dolor.
- 7 Las fuerzas de este rapaz
temer desnudo es mejor,
pues, si le acometo niño,
le hallo resistiendo dios.
- 8 ¡Oh, venturoso el rendido
a quien no obligó el amor!,
que es fullería en los gustos
amar sin obligación.
- 9 Amor, huirte no puedo;
estás siempre donde voy,
porque llevo a mi enemigo
en mi mismo corazón.

Estribillo

*Morir, cuidados;
vivir, rigor,
que ya sola la muerte
alcanzará el perdón.*

158. «¡Qué triste volvió la niña...!»

A 4

Música: Anónimo. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 181v-182r [187v-188r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] «¡Qué tris - te vol -

[Tiple 2º] «¡Qué

[Alto] «¡Qué

[Tenor] «¡Qué tris - te vol - vió la

4

vió la ni - ña, qué tris - te vol - vió del so - laz del pue - blo_a -

tris - te vol - vió la ni - ña del so - laz del pue - blo_a -

tris - te vol - vió la ni - ña del so - laz del pue - blo_a -

ni - ña, la ni - ña del so - laz del pue - blo_a -

11

yer!; mu-dan-za ha si-do del bai-le, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue, mu-dan-za ha si-do del

yer!; mu-dan-za ha si-do del bai-le, que_e-lla_e-le-gre al bai-le fue, mu-dan-za ha si-do del

yer!; mu-dan-za ha si-do del bai-le, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue, mu-dan-za ha si-do del

yer!; mu-dan-za ha si-do del bai-le, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue, mu-dan-za ha si-do del

15

bai-le, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue».

bai-le, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue».

bai-le, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue».

bai-le, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue, que_e-lla_a-le-gre al bai-le fue».

20 [Estribillo]

Pe-nas tie-ne la ni-ña, la ni-ña, pe-nas tie-ne la

Pe-nas tie-ne la ni-ña, la ni-ña,

Pe-nas tie-ne la ni-ña, la ni-

Pe-nas tie-ne la ni-ña, la ni-ña, pe-nas

26

ni - ña, la ni - ña, la ni - ña de_o - tro nue - vo_a -

pe - nas tie - ne la ni - ña de_o - tro

ña, pe - nas tie - ne la ni - ña de_o - tro nue - vo_a -

tie - ne la ni - ña, la ni - ña, pe - nas de_o - tro nue - vo_a -

32

mor, de_o - tro nue - vo_a - mor, a - mor. ¡Mue - ra, mue - ra,

nue - vo_a - mor, de_o - tro nue - vo_a - mor. ¡Mue - ra, mue - ra,

mor, a - mor, de_o - tro nue - vo_a - mor. ¡Mue - ra, mue - ra,

mor, a - mor, de_o - tro nue - vo_a - mor. ¡Mue - ra, mue - ra,

38

mue-ra_a in - vi - dias del al - ba, del al - ba ya - ra - yos del

mue-ra_a in - vi - dias del

mue-ra_a in - vi - dias del

mue-ra_a in - vi - dias del al - ba, ya ra - yos del sol, mue-ra_a in -

44

sol, mue-ra_a in - vi - dias del al - ba y_a ra - yos del sol, y_a ra - yos del sol,
 al - ba y_a ra - yos del sol, y_a ra - yos del sol, del sol, del sol,
 al - ba y_a ra - yos del sol, mue-ra_a in - vi - dias del al - ba, del sol, del sol,
 vi - dias del al - ba y_a - ra - yos del sol, del sol, del sol, del sol, del sol,

51

mue - ra_a in - vi - dias del al - ba, del al - ba y_a ra - yos del sol, mue -
 mue - ra_a in - vi - dias del al - ba, del al - ba y_a ra - yos del sol, mue -
 mue - ra_a in - vi - dias del al - ba, del al - ba y_a ra - yos del sol, mue -
 mue - ra_a in - vi - dias del al - ba, del al - ba y_a ra - yos del sol, mue -

57

ra, mue - ra, mue - ra y_a ra - yos del sol, del sol.
 ra, mue - ra, mue - ra y_a ra - yos del sol, del sol.
 ra, mue - ra, mue - ra y_a ra - yos del sol, del sol.
 ra, mue - ra, mue - ra y_a ra - yos del sol, del sol.

- 1 «¡Qué triste volvió la niña
del solaz del pueblo, ayer!;
mudanza ha sido del baile,
que ella alegre al baile fue».
- 2 «Alegre fue y volvió triste...;
más lo debieron de hacer
atenciones de los ojos
que mudanzas de los pies.
- 3 «¡Todo es llorar y sentir,
todo es suspirar y arder...!
¡Que me maten si este mal
no es todo de querer bien!
- 4 »Sus alevosos ojuelos
la llevaron a vender,
que para morir de amor
se les olvidó el desdén.
- 5 »Quien lleva el riesgo consigo
no ha de asegurarse de él,
que para ver y cegar
mejor es cegar que ver».
- 6 Este romance al pandero
cantó Gileta a Isabel,
y, de celos loco, Antón,
esta letrilla después:
- 7 «Pague, con ellos llorando,
la fineza de su fe
niña que de niñas fía
los peligros de mujer».

Estribillo

*Penas tiene la niña
de otro nuevo amor.
¡Muera a invidias del alba
y a rayos del sol!*

159. Ojos míos, ¿qué tenéis...?

A 3

Música: Padre Correa. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 182v-183r [188v-189r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Estribillo]

[Tiple] O - jos mí - os, ¿qué te - néis,

[Alto] O - jos mí - os, ¿qué te - néis, qué

[Tenor] O - jos mí - os, ¿qué te - néis,

5

qué te - néis que no dor - mís y llo -

te - néis que no dor - mís y llo - ráis, llo -

que te - néis que no dor - mís y llo - ráis, que no dor - mís

12

ráis, que no dor - mís y llo - ráis? Sin du - da que mu - cho_a -

ráis, que no dor - mís y llo - ráis? Sin du - da que mu - cho_a -

y llo - ráis, y llo - ráis? Sin du - da que mu - cho_a -

19

máis, y llo - ráis por - que no veis, y llo - ráis por -

máis, y llo - ráis por - que no veis, por -

máis, y llo - ráis por - que no veis, por - que no veis,

26

que no veis, y llo - ráis por - que no veis. [Fin]

que no veis, y llo - ráis, y llo - ráis por - que no veis.

y llo - ráis por - que no veis, por - que no veis.

Coplas

34

1ª Si os pre - ciáis de re - ca - ta - dos, mal en - cu - brís

2ª Mas, ¿qué im - por - ta que llo - réis, si dis - cul - pa -

3ª Vues - tros di - lu - vios no i - gua - lan, en in - cen - dios

4ª Llo - rad, pues, que me - re - céis, y a com - pa - sión

1ª Si os pre - ciáis de re - ca - ta - dos, mal en - cu - brís los

2ª Mas, ¿qué im - por - ta que llo - réis, si dis - cul - pa - dos

3ª Vues - tros di - lu - vios no i - gua - lan, en in - cen - dios los

4ª Llo - rad, pues, que me - re - céis, y a com - pa - sión pro -

1ª Si os pre - ciáis de re - ca - ta - dos, mal en - cu - brís

2ª Mas, ¿qué im - por - ta que llo - réis, si dis - cul - pa -

3ª Vues - tros di - lu - vios no i - gua - lan, en in - cen - dios

4ª Llo - rad, pues, que me - re - céis, y a com - pa - sión

40

los e - no - jos, que di - cen mu - cho u - nos

dos que - dáis en no - dor - mir, por - que a -

los sus - pi - ros, que re - vien - tan co - mo

pro - vo - cáis no dur - mien - do, por - que a -

e - no - jos, que di - cen mu - cho u - nos

que - dáis en no - dor - mir, por - que a -

sus - pi - ros, que re - vien - tan co - mo

vo - cáis no dur - mien - do, por - que a -

los e - no - jos, que di - cen mu - cho u - nos

dos que - dáis en no - dor - mir, por - que a -

los sus - pi - ros, que re - vien - tan co - mo

pro - vo - cáis no dur - mien - do, por - que a -

46

o - jos llo - ro - sos y des - ve - la - dos.
 más, y en llo - rar, por - que no veis?
 ti - ros del al - ma don - de se i - gua - lan.
 más, llo - ran - do, por que no veis.

o - jos llo - ro - sos y des - ve - la - dos.
 más, y en llo - rar, por - que no veis?
 ti - ros del al - ma don - de se i - gua - lan.
 más, llo - ran - do, por que no veis.

o - jos llo - ro - sos y de - ve - la - dos.
 más, y en llo - rar, por - que no veis?
 ti - ros del al - ma don - de se i - gua - lan.
 más, llo - ran - do, por que no veis.

160. Dulce veneno de amor

A 4

Música: Padre Correa. Letra: Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 183v-184r [189v-190r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Estribillo]

[Tiple 1º]

[Tiple 2º]

[Tiple 3º]

[Bajo]

Dul-ce ve - ne-no de_a - mor es la di - vi-na_I-sa -

6

Dul - ce ve - ne - no de_a - mor es la di - vi - na_I - sa - bel. Mas,

mor es, es la di - vi - na_I - sa - bel, I - sa - bel.

ne - no de_a - mor es la di - vi - na_I - sa - bel, es.

bel, dul - ce ve - ne - no de_a - mor es la di - vi - na_I - sa - bel. Mas,

13

¿quién vi - vi - rá sin él, si mue - re por su ri - gor, por su

Mas, ¿quién vi - vi - rá sin él, si mue - re por su ri - gor,

Mas, ¿quién vi - vi - rá sin él, si mue - re si mue - re

¿quién vi - vi - rá sin él, si mue - re por su ri - gor, si mue -

20

ri - gor?, dul - ce ve - ne - no de a - mor, de a - mor

su ri - gor?, es la di - vi - na I - sa - bel, es la di - vi - na I - sa -

por su ri - gor?, dul - ce, dul - ce ve - ne - no de a - mor es la di -

re por su ri - gor?, dul - ce ve - ne - no de a - mor, dul - ce ve -

27

es la di - vi - na I - sa - bel, es la di - vi - na I - sa - bel.

bel, dul - ce ve - ne - no de a - mor es la di - vi - na I - sa - bel.

vi - na I - sa - bel, dul - ce ve - ne - no, dul - ce ve - ne - no de a - mor. Mas,

ne - no de a - mor es la di - vi - na, es la di - vi - na I - sa - bel.

34



Mas, ¿quién vi - vi - rá sin él, si mue - re, si mue -

Mas, ¿quién vi - vi - rá sin él, si mue - re por su ri -

¿quién vi - vi - rá sin él, si mue - re por su ri - gor, su ri -

Mas, ¿quién vi - vi - rá sin él, sin él, si mue - re por su ri -

[Fin] Copla

41



re por su ri - gor? 1ª Aun-que_a ser her - mo-sa em - pie - za

gor, si mue - re por su ri - gor? 1ª Aun-que_a ser her-mo - sa em - pie - za

gor, si mue - re por su ri - gor? 1ª Aun-que_a ser her-mo - sa em - pie - za

gor, si mue - re por su ri - gor? 1ª Aun-que_a ser her - mo-sa em - pie - za

49



la dei-dad que la a-se - gu - ra, lo mu - cho de su her-mo - su - ra no es lo más

la dei-dad que la a-se - gu - ra, lo mu - cho de su her-mo - su - ra no es lo más

la dei-dad que la a-se - gu - ra, lo mu - cho de su her-mo - su - ra no es lo más

la dei-dad que la a-se - gu - ra, lo mu - cho de su her-mo - su - ra no es lo más

56

de su be - lle - za, de su gar - bo y gen - ti - le - za; o - tra se ci - fra me -

de su be - lle - za, de su gar - bo y gen - ti - le - za; o - tra se ci - fra me -

de su be - lle - za, de su gar - bo y gen - ti - le - za; o - tra se ci - fra me -

de su be - lle - za, de su gar - bo y gen - ti - le - za; o - tra se ci - fra me -

[Al F y Fin]

64

jor que es la her - mo - su - ra in - te - rior: el he - chi - zo más cru - el. Mas,

jor que es la her - mo - su - ra in - te - rior: el he - chi - zo más cru - el.

jor que es la her - mo - su - ra in - te - rior: el he - chi - zo más cru - el.

jor que es la her - mo - su - ra in - te - rior: el he - chi - zo más cru - el. Mas,

161. Fugitivo y risueño arroyuelo

A 3

Música: Padre Correa. Letra: Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 184v-185r [190v-191r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Estribillo]

[Tiple] Fu - gi - ti - vo_y ri - sue - ño_a - rro - yue - lo,

Alto Fu - gi - ti - vo_y ri - sue - ño_a - rro - yue - lo,

[Tenor] Fu - gi - ti - vo_y ri - sue - ño_a - rro - yue - lo,

5

que bi - za - rro des - pe - ñas tu pla - ta ve - loz y, aun - que li - bre de gui - ja_en

que bi - za - rro des - pe - ñas tu pla - ta ve - loz y, aun - que li - bre de gui - ja_en

que bi - za - rro des - pe - ñas tu pla - ta ve - loz y, aun - que li - bre de gui - ja_en

13

gui - ja_y de flor en flor, en lle - gan-do_a mi - rar a Ja - cin - ta, pa - ra - rás,

gui - ja_y de flor en flor, en lle - gan-do_a mi - rar a Ja - cin - ta, pa - ra - rás,

gui - ja_y de flor en flor, en lle - gan-do_a mi - rar a Ja - cin - ta, pa - ra - rás,

22

pa - ra - rás sus-pen - so de_a - mor, pa - ra - rás, pa - ra - rás sus-pen - so de_a -

pa - ra - rás sus-pen - so de_a - mor, pa - ra - rás, pa - ra - rás sus-pen - so de_a -

pa - ra - rás sus-pen - so de_a - mor, pa - ra - rás, pa - ra - rás sus-pen - so de_a -

31

mor, por-que so - los sus o - jos ne - gros ha - cen pa - rar, pa - rar, pa - rar, pa -

mor, por-que so - los sus o - jos ne - gros ha - cen pa - rar, pa - rar, pa - rar, pa -

mor, por-que so - los sus o - jos ne - gros ha - cen pa - rar, pa - rar, pa - rar, pa -

39

muy aspacio

rar los ra - yos del sol, ha - cen pa - rar los ra - yos del sol.

muy aspacio

rar los ra - yos del sol, ha - cen pa - rar los ra - yos del sol.

muy aspacio

rar los ra - yos del sol, ha - cen pa - rar los ra - yos del sol.

49

Coplas

1ª A - rro - yue - lo pre - su - ro - so, no co - rras tan
 2ª En tus es - pe - jos de pla - ta, en ri - cas for -
 3ª Si vien - do ta - les en - sa - yos, fu - gi - ti - vo aún
 4ª Mas, si co - rres des - pe - ña - do de am - bi - ción, ¡pa -
 5ª Ja - cin - ta, con be - lla fren - te de sol, o - tro

1ª A - rro - yue - lo pre - su - ro - so, no co - rras tan
 2ª En tus es - pe - jos de pla - ta, en ri - cas for -
 3ª Si vien - do ta - les en - sa - yos, fu - gi - ti - vo aún
 4ª Mas, si co - rres des - pe - ña - do de am - bi - ción, ¡pa -
 5ª Ja - cin - ta, con be - lla fren - te de sol, o - tro

1ª A - rro - yue - lo pre - su - ro - so, no co - rras tan
 2ª En tus es - pe - jos de pla - ta, en ri - cas for -
 3ª Si vien - do ta - les en - sa - yos, fu - gi - ti - vo aún
 4ª Mas, si co - rres des - pe - ña - do de am - bi - ción, ¡pa -
 5ª Ja - cin - ta, con be - lla fren - te de sol, o - tro

56

pre - su - mi - do, por - que has de vol - ver co - rri - do de no
mas dis - tin - ta, es - tá mi - ran - do Ja - cin - ta los o -
te des - pe - ñas, o lo - co ig - no - ras las se - ñas o te
ra, a - rro - yue - lo! An - tes que en cár - cel de ye - lo te pren -
sol pa - ró; los o - jos a ti vol - vió, por - que

pre - su - mi - do, por - que has de vol - ver co - rri - do de no
mas dis - tin - ta, es - tá mi - ran - do Ja - cin - ta los o -
te des - pe - ñas, o lo - co ig - no - ras las se - ñas o te
ra, a - rro - yue - lo! An - tes que en cár - cel de ye - lo te pren -
sol pa - ró; los o - jos a ti vol - vió, por - que

pre - su - mi - do, por - que has de vol - ver co - rri - do de no
mas dis - tin - ta, es - tá mi - ran - do Ja - cin - ta los o -
te des - pe - ñas, o lo - co ig - no - ras las se - ñas o te
ra, a - rro - yue - lo! An - tes que en cár - cel de ye - lo te pren -
sol pa - ró; los o - jos a ti vol - vió, por - que

64

pa - rar a - mo - ro - so. Bien pue - des de - cir di - cho -
jos con que me ma - ta. ¡Pa - ra, pues en ti re - tra -
des - lum - bran sus ra - yos. ¡Pa - ra, sus, e - sos des - ma -
da el tiem - po en sa - gra - do, con - fie - sa, cuer - do, el pe - ca -
pa - res tu co - rrien - te. ¡Pa - ra, a - rro - yue - lo, de - ten -

pa - rar a - mo - ro - so. Bien pue - des de - cir di - cho -
jos con que me ma - ta. ¡Pa - ra, pues en ti re - tra -
des - lum - bran sus ra - yos. ¡Pa - ra, sus, e - sos des - ma -
da el tiem - po en sa - gra - do, con - fie - sa, cuer - do, el pe - ca -
pa - res tu co - rrien - te. ¡Pa - ra, a - rro - yue - lo, de - ten -

pa - rar a - mo - ro - so. Bien pue - des de - cir di - cho -
jos con que me ma - ta. ¡Pa - ra, pues en ti re - tra -
des - lum - bran sus ra - yos. ¡Pa - ra, sus, e - sos des - ma -
da el tiem - po en sa - gra - do, con - fie - sa, cuer - do, el pe - ca -
pa - res tu co - rrien - te. ¡Pa - ra, a - rro - yue - lo, de - ten -

71

[Al S y Fin]

so que Ja - cin - ta te pa - ró, que Ja - cin - ta te pa - ró,
ta su pe - re - gri - no a - rre - bol, su pe - re - gri - no a - rre - bol,
yos!, son cau - sa de es - te do - lor, son cau - sa de es - te do - lor,
do y pa - ra, lo - co de a - mor, y pa - ra, lo - co de a - mor,
te!, pues me - re - ces tal fa - vor, pues me - re - ces tal fa - vor,

so que Ja - cin - ta te pa - ró, que Ja - cin - ta te pa - ró,
ta su pe - re - gri - no a - rre - bol, su pe - re - gri - no a - rre - bol,
yos!, son cau - sa de es - te do - lor, son cau - sa de es - te do - lor,
do y pa - ra, lo - co de a - mor, y pa - ra, lo - co de a - mor,
te!, pues me - re - ces tal fa - vor, pues me - re - ces tal fa - vor,

so que Ja - cin - ta te pa - ró, que Ja - cin - ta te pa - ró,
ta su pe - re - gri - no a - rre - bol, su pe - re - gri - no a - rre - bol,
yos!, son cau - sa de es - te do - lor, son cau - sa de es - te do - lor,
do y pa - ra, lo - co de a - mor, y pa - ra, lo - co de a - mor,
te!, pues me - re - ces tal fa - vor, pues me - re - ces tal fa - vor,

162. Huyendo baja un arroyo

A 3

Música: Padre Correa. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 185v-186r [191v-192r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple] [Alto] Bajo [=Tenor]

Hu-yen-do ba-ja un a-rro -
Hu-yen-do ba-ja un a-rro -
Hu-yen-do ba-ja un a-rro -

3

yo de la as-pe-re - za, de la as-pe-re - za de un mon-te, sus-pen-dién-do -
yo de la as-pe-re - za, de la as-pe-re - za de un mon-te, sus-pen-dién-do-se en un
yo de la as-pe-re - za de un mon-te, sus-pen-dién-do -

8

se en un va - lle, li-son-je - a-do de flo-res.
va - lle, li-son-je - a-do de flo-res.
se en un va - lle, li-son-je - a-do de flo-res.

15 [Estribillo]

No hay con - sue - lo, pas - to - res, pa - ra mi do - lor, no hay con - sue - lo, pas -

No hay con - sue - lo, pas - to - res, pa - ra mi do - lor, no hay con - sue - lo, pas -

No hay con - sue - lo, pas - to - res, pa - ra mi do - lor, no hay con - sue - lo, pas -

to - res, pa - ra mi do - lor, pa - ra mi do - lor, no hay con - sue - lo, pas -

to - res, pa - ra mi do - lor, pa - ra mi do - lor, no hay con -

to - res, pa - ra mi do - lor, pa - ra mi do - lor, no hay con - sue - lo, pas -

to - res, pas - to - res, pa - ra mi do - lor, que al sa - lir el al - ba

sue - lo, pas - to - res, pa - ra mi do - lor,

to - res, pas - to - res, pa - ra mi do - lor, que al sa - lir el al - ba

se me pu-so el sol, no hay con - sue - lo, pas - to - res, pa - ra mi do - lor,

no hay con - sue - lo, pas - to - res, pa - ra mi do - lor, que al sa -

se me pu-so el sol, no hay con - sue - lo, pas - to - res, pa - ra mi do - lor, que al sa -

48

que al sa - lir el al - ba se me pu-so el sol,
lir el al - ba se me pu-so el sol, se me pu-so el sol, que al sa -
lir el al - ba se me pu-so el sol, que al sa - lir el

55

que al sa - lir el al - ba se me pu-so el sol, se me pu-so el sol.
lir el al - ba se me pu - so el sol, se me pu-so el sol.
al - ba, se-me pu-so el sol, se me pu - so el sol.

Copla solo con el Bajo [Tenor]

64

Si el sol que los cie-los do - ra, al al - ba vis - teis sa - lir,
Si el sol que los cie-los do - ra, al al - ba vis - teis sa - lir,

73

y al mí - o vis-téis hu - ir cuan-do na - cí - a el au - ro - ra,
y al mí - o vis-téis hu - ir cua-do na - cí - a el au - ro - ra,

82

¿quién no se en-ter-ne - ce y llo - ra con tan ra - ra no - ve - dad?
¿quién no se en-ter-ne - ce y llo - ra con tan ra - ra no - ve - dad?

91

Llo - rad, llo - rad, pas - to - res, llo - rad, o llo - ra - ré só - lo yo,

Llo - rad, llo - rad, pas - to - res, llo - rad, o llo - ra - ré só - lo yo,

- 1 Huyendo baja un arroyo
de la aspereza de un monte,
suspendiéndose en un valle,
lisonjeado de flores.

Estribillo

*No hay consuelo, pastores,
para mi dolor,
que al salir el alba
se me puso el sol.*

Copla [del estribillo]

Si el sol que los cielos dora,
al alba visteis salir,
y al mío visteis huir
cuando nacía el aurora,
¿quién no se enternece y llora
con tan rara novedad?
Llorad, pastores, llorad,
o lloraré sólo yo,
*que al salir el alba
se me puso el sol.*

- 2 Alegre y agradecido
presurosamente corre,
porque siempre los halagos
son dulcísimas prisiones.
- 3 En la cabaña de Filis,
Lucinda los ojos pone,
porque de nuevo rendidos
la veneren y la adoren.
- 4 Acabando de ausentarse,
la hermosa zagala, entonces,
obligada del respeto
de honestas obligaciones,
- 5 los pastores le consuelan,
y él rompiendo con sus voces,
y con suspiros el aire,
así publica dolores:

No hay consuelo, pastores,...

163. Pescador que das al mar

A 4

Música: Capitán. Letra: Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 186v-187r [192v-193r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º]  
Pes-ca-dor que das al mar, pes-ca -

[Tiple 2º]  
Pes-ca - dor, pes-ca-dor

[Alto]  
Pes-ca - dor, pes-ca-dor

[Tenor]  
Pes-ca - dor, pes-ca-dor


dor que das al mar, al mar se - gun - da vez po-bres re -


que das al mar, que das al mar,


que das al mar, que das al mar se -


que das al mar, al mar se -

9

mos, se-gun - da vez, po-bres re - mos, si cuer - do te re-ti -
 po-bres re - mos, po-bres re - mos,
 gun - da vez po-bres re - mos, po-bres re - mos,
 gun - da vez po-bres re - mos, po-bres re - mos,

16

ras - te, no te has en-gol - fa - do cuer - do, te re-ti - ras - te, te re-ti-ras -
 si cuer - do, si cuer - do,
 si cuer - do, si cuer - do,
 si cuer - do, si cuer - do,

21

te, si cuer - do te re-ti - ras-te, no te has en-gol - fa-do cuer - do.
 no te has en-gol - fa-do cuer - do, te re-ti-ras - te, no te has en-gol - fa-do cuer - do.
 no te has en-gol - fa-do cuer - do, te re-ti-ras - te, no te has en-gol - fa-do cuer - do.
 no te has en-gol - fa-do cuer - do, te re-ti-ras - te, no te has en-gol - fa-do cuer - do.

28 [Estribillo]

¡Es - pe - ra, es - pe - ra, es - pe - ra, vuel - ve al puer - to, que te lle - van a pi - que

Es - pe - ra, es - pe - ra, es - pe - ra,

Es - pe - ra, es - pe - ra, es - pe - ra,

Es - pe - ra, es - pe - ra, es - pe - ra,

34

tus de - se - os, tus de - se - os, que te lle - van a

vuel - ve al puer - to, vuel - ve al puer - to, que te lle - van,

vuel - ve al puer - to, al puer - to,

vuel - ve al puer - to, vuel - ve al puer - to, al puer - to, que te lle - van a

39

pi - que, a pi - que tus de - se - os, es - pe - ra, vuel - ve al puer - to, que te lle - van a

que te lle - van a pi - que tus de - se - os, es - pe - ra,

que te lle - van a pi - que tus de - se - os, es - pe - ra,

pi - que, a pi - que tus de - se - os, es - pe - ra,

46

pi - que tus de - se - os, que te lle - van a pi - que tus de - se - os.
 que te lle - van a pi - que tus de - se - os.
 que te lle - van a pi - que tus de - se - os.
 que te lle - van a pi - que tus de - se - os.

- 1 Pescador que das al mar
segunda vez pobres remos,
si cuerdo te retiraste,
no te has engolfado cuerdo.
- 2 Si por huir de un peligro,
en otro mayor te has puesto,
mira que en un mar navegas
de más peligro y tormento.
- 3 Vuelve a tierra, pescador,
y hallarás con más acierto
a tus trabajos, descanso,
que está más templado el cielo.
- 4 Ya cesaron los rigores
de tu bien amado dueño,
y en finezas se trocaron
las fatigas y despegos.
- 5 No echas a pique una vida,
que lleva dentro en el pecho
otra alma, que, aunque [le] agravia,
es porque se abrasa en celos.
- 6 Vuelve, gustarás de amor:
si hasta aquí fue de desprecios,
ya cariñosa te aguarda
quien por ti se está muriendo.

Estribillo

*¡Espera, vuelve al puerto,
que te llevan a pique
tus deseos!*

164. Rigurosa ingratitud

A 3

Música: Antonio de Viera. Letra: Anónimo



E: Mn, M. 1262
ff. 187v-188r [193v-194r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple] *[muy] aspacio*
Ri - gu - ro - sa in - gra - ti - tud,

[Alto] *muy aspacio*
Ri - gu - ro - sa in - gra - ti - tud,

[Tenor] *[muy aspacio]*
Ri - gu - ro - sa in - gra - ti - tud,

6
don - de el des - can - so con - sis - te, tú de la glo -
don - de el des - can - so con - sis - te, tú de la glo -
don - de el des - can - so con - sis - te, tú de la glo -

14
- ria que pi - do la mis - ma glo - ria me im - pi - des, me im -
- ria que pi - do la mis - ma glo - ria me im -
- ria que pi - do la mis - ma glo - ria me im - pi - des,

22

pi - des, la mis - ma glo - ria me im - pi - des.

pi - des, la mis - ma glo - ria me im - pi - des.

la mis - ma glo - ria me im - pi - des.

29 [Estribillo]

Tal es mi cui - da - do que la muer - te a - do -

Tal es mi cui - da - do que la muer - te a - do - ra,

Tal es mi cui - da - do que la

37

ra, que la muer - te a - do - ra, tal es mi cui -

que la muer - te a - do - ra, tal es mi cui - da -

muer - te a - do - ra, tal es mi cui - da - do que la

45

da - do que la muer - te a - do - ra,

do que la muer - te a - do - ra, tal es

muer - te a - do - ra, que la muer - te a - do - ra, tal es mi cui -

54

tal es mi cui - da - do que la muer - te a - do - ra, pues que por tu cau -

mi cui - da - do que la muer - te a - do - ra,

da - do, mi cui - da - do que la muer - te a - do - ra, pues que por tu cau -

63

- sa mue-ro con más glo - ria, pues que por tu cau - sa mue-ro con más

pues que por tu cau - sa, pues que por tu cau - sa mue - ro, pues que

- sa mue-ro con más glo - ria, pues que por tu cau - sa

72

glo - ria, mue-ro con más glo - ria, por tu cau - sa, pues que

por tu cau - sa mue-ro con más glo - ria, pues que por tu cau -

mue-ro con más glo - ria, pues que por tu cau - sa mue-ro

81

por tu cau - sa mue - ro con más glo - ria, con más glo - ria.

- sa, pues que por tu cau - sa mue - ro con más glo - ria.

con más glo - ria, mue - ro con más glo - ria.

165. Salió a la fuente Jacinta

A 4

Música: Machado. Letra: [Francisco de Borja y Aragón]



E: Mn, M. 1262
ff. 188v-189r [194v-195r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] Sa - lió a la fuen - te Ja -

[Tiple 2º] Sa - lió a la fuen - te Ja -

[Alto] Sa - lió a la fuen - te Ja -

[Bajo] Sa - lió a la fuen - te Ja -

4

cin - ta, cuan - do Pas - cual, Pas - cual, que se_a -

cin - ta, cuan - do Pas - cual, que se_a -

cin - ta, cuan - do Pas - cual, Pas - cual, que se_a -

cin - ta, cuan - do Pas - cual, Pas - cual, que se_a -

13

bra - sa, la fue a bus - car a la fuen - te co -

bra - sa, la fue a bus - car a la fuen - te

bra - sa, la fue a bus - car a la fuen - te

bra - sa, la fue a bus - car a la fuen - te co -

20

mo_e - lla a la fuen - te_el a - gua, el a - gua.

co - mo_e - lla a la fuen - te_el a - gua.

co - mo_e - lla a la fuen - te_el a - gua.

mo_e - lla a la fuen - te, a la fuen - te_el a - gua.

26

[Estribillo]

«¡Vuel - ve, vuel - ve, Ja - cin - ta,

«¡Vuel - ve, vuel - ve, Ja - cin - ta, Ja - cin - ta, vuel - ve por

«¡Vuel - ve, vuel - ve, Ja - cin - ta,

«¡Vuel - ve, vuel - ve, Ja - cin - ta, Ja - cin - ta, vuel - ve por

32

vuel-ve por a-gua, vuel-ve, vuel-ve, Ja - cin - ta, vuel -
 a-gua, vuel-ve por a - gua, vuel-ve, vuel-ve, Ja - cin - ta, vuel -
 vuel-ve por a-gua, vuel-ve, vuel-ve, Ja - cin - ta,
 a-gua, vuel - ve, vuel-ve, vuel-ve, Ja - cin - ta, vuel -

40

ve por a - gua, vuel - ve, vuel-ve, Ja - cin - ta,
 ve por a - gua, vuel - ve, vuel-ve, Ja - cin - ta, Ja - cin - ta,
 vuel - ve por a - gua, vuel - ve, vuel-ve, Ja - cin - ta,
 ve por a - gua, vuel - ve, vuel-ve, Ja - cin - ta, Ja - cin - ta,

48

vuel-ve por a - gua, vuel - ve por a - gua, pues el cán - ta-ro_ol - vi -
 vuel-ve por a - gua, vuel - ve por a - gua, pues el
 vuel-ve por a - gua, vuel - ve por a - gua, pues el
 vuel-ve por a - gua, vuel - ve por a - gua, pues el cán - ta-ro_ol - vi -

56

das, ¡mu - cha es la cau - sa! ¡Ay!

cán - ta - ro ol - vi - das, ¡mu - cha es la cau - sa, la cau - sa!

cán - ta - ro ol - vi - das, ¡mu - cha es la cau - sa!

das, ¡mu - cha es la cau - sa!

64

ay, llo - re y pe - ne, ay, llo - re y pe - ne,

¡Ay, llo - re y pe - ne, ay, llo - re y pe - ne,

¡Ay, llo - re y pe - ne, ay, llo - re y pe - ne,

¡Ay, llo - re y pe - ne, ay, llo - re y pe - ne,

73

mas no la ten - gáis do - lor, que si llo - ra,

mas no la ten - gáis do - lor, la ten - gáis do - lor, do - lor, que si

mas no la te - gáis do - lor, que si

mas no la ten - gáis do - lor, la ten - gáis do - lor, que si llo - ra,

81

que si llo - ra Ja - cin - ta es de a - mor. ¡Ay,
llo - ra, que si llo - ra.
llo - ra Ja - cin - ta, que si llo - ra. ¡Llo - re y
que si llo - ra Ja - cin - ta es de a - mor. ¡Ay,

88

llo - re y pe - ne, mas no la ten - gáis do - lor, que si llo - ra,
¡Llo - re y pe - ne, mas no la ten - gáis do - lor, que si
pe - ne, mas no la ten - gáis do - lor, que si llo - ra,
llo - re y pe - ne, mas no la ten - gáis do - lor, que si

97

que si llo - ra es de a - mor, de a - mor!
llo - ra, que si llo - ra Ja - cin - ta es de a - mor, es de a - mor!
que si llo - ra Ja - cin - ta es de a - mor!
llo - ra, que si llo - ra Ja - cin - ta es de a - mor!

- 1 Salió a la fuente Jacinta,
cuando Pascual (que se abrasa)
la fue a buscar a la fuente
como ella a la fuente el agua.
- 2 Las blancas perlas recoge
que en el nácar desatadas
de su patria fugitivas
arenas y flores bañan.
- 3 Unos dicen que celosa,
otros que suspensa estaba
y, al fin, en los ojos muestra
lo que Pascual en el alma.
- 4 Y mirando cómo corren
miran también cómo pasan,
y a su altivez y hermosura
riyéndolas desengañan.
- 5 Cuidados tiene Jacinta;
ni el ir ni el venir la cansan;
en los testigos no advierte
ni en el cántaro repara.
- 6 Y dejándole en la fuente
por escuchar lo que cantan,
al son del agua en las guijas
así Pascual le cantaba:

Estribillo

*«¡Vuelve Jacinta por agua,
pues el cántaro olvidas,
¡mucho es la causa!
¡Ay, llore y pene,
mas no la tengáis dolor,
que si llora Jacinta
es de amor!»*

ESTE LIBRO,
QUE CONTIENE LA CUARTA ENTREGA
DE ROMANCES LÍRICOS Y OTRAS LETRAS DEL
LIBRO DE TONOS HUMANOS,
SE ACABÓ DE IMPRIMIR EN MADRID EL 23 DE ABRIL,
DÍA EN EL QUE MURIÓ
DON MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA
CUYO INGENIO ADMIRA EL MUNDO.





GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACIÓN



CSIC

TÍTULOS PUBLICADOS

- 1 Miguel Querol Gavaldá (ed.)
Cancionero Musical de Góngora
- 2 Miguel Querol Gavaldá (ed.)
Cancionero Musical de Lope de Vega (vol. I).
Poesías cantadas en las novelas
- 3 Miguel Querol Gavaldá (ed.)
Cancionero Musical de Lope de Vega (vol. II).
Poesías sueltas puestas en música
- 4 Miguel Querol Gavaldá (ed.)
Cancionero Musical de Lope de Vega (vol. III).
Poesías cantadas en las comedias
- 5 Lola Josa & Mariano Lambea (eds.)
Manojuelo poético-musical de Nueva York



LIBRO DE TONOS HUMANOS (1655-1656)

Introducción y edición crítica de Mariano Lambea & Lola Josa

El *Libro de Tonos Humanos* (Madrid. Biblioteca Nacional, M. 1262) es el cancionero poético-musical más importante del siglo XVII tanto por la calidad de sus composiciones como por la cantidad de las mismas. Compilado por Diego Pizarro, entre 1655 y 1656, contiene más de doscientas obras compuestas mayoritariamente para cuatro voces. En este repertorio figuran romances y romancillos líricos, villancicos, canciones, bailes y diversas letras para cantar agrupadas todas bajo el término «tono humano», género lírico receptor de la sensibilidad poético-musical barroca y de su estética de contrastes.

La trascendencia de su alcance artístico radica en que la música transformó el lenguaje poético en un nuevo cauce expresivo que pudiera decirlo todo sobre el amor, en un momento en el que la poesía erótica tenía como premisa creativa poner en entredicho la primacía de la experiencia, de la realidad, mediante los límites simbólicos del lenguaje.

La nómina de compositores del *Libro de Tonos Humanos* está formada por los músicos más relevantes de la época, algunos activos en la corte y otros en ambientes aristocráticos y religiosos. Destacan entre ellos Manuel Correa, Filipe da Cruz, Manuel Machado, Bernardo Murillo, Carlos Patiño y Mateo Romero «Capitán», junto a los anónimos cuya identificación continúa resistiendo el paso del tiempo. Los poetas descubiertos en los versos de este repertorio son los célebres Antonio Hurtado de Mendoza, Francisco de Borja y Aragón «Príncipe de Esquilache» y Gabriel Bocángel, entre los anónimos ocultos, también, tras la fama que disfrutaron en su época.

Los tres primeros volúmenes del *Libro de Tonos Humanos* fueron publicados en la colección Monumentos de la Música Española que edita el CSIC (vol. LX, 2000; vol. LXVII, 2003; y vol. LXXI, 2005).

Con este cuarto volumen Mariano Lambea y Lola Josa prosiguen su línea de investigación y de edición interdisciplinarias iniciada desde hace varios años en sus trabajos sobre las relaciones entre la poesía y la música en la Edad de Oro, a la vez que contribuyen al mejor conocimiento y difusión del rico patrimonio poético-musical hispano.



ISBN: 978-84-00-09036-4

