

MANOJUELO POÉTICO MUSICAL DE NUEVA YORK (THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA)

Edición crítica y estudio interdisciplinario de Lola Josa & Mariano Lambea



Cancioneros Musicales
de Poetas del Siglo de Oro

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



MANOJUELO POÉTICO-MUSICAL
DE NUEVA YORK
(THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA)

CANCIONEROS MUSICALES DE POETAS DEL SIGLO DE ORO

VOLUMEN V

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

Begoña LOLO, Universidad Autónoma de Madrid

Abraham MADROÑAL, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología. CSIC

Albert RECASENS, Lauda Música (Madrid)

CONSEJO ASESOR

Gerhard DODERER, Universidade Nova de Lisboa

M^a. Asunción FLÓREZ, I.E.S. Salvador Dalí (Madrid)

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 ROBLEDÓ, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Emilio ROS-FÁBREGAS, Universidad de Gerona

Lothar SIEMENS, Sociedad Española de Musicología (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)

MANOJUELO POÉTICO-MUSICAL DE NUEVA YORK (THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA)

EDICIÓN CRÍTICA
Y
ESTUDIO INTERDISCIPLINARIO DE

LOLA JOSA
&
MARIANO LAMBEA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Madrid, 2008

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y su distribución.

Este libro se inscribe dentro del Proyecto de Investigación HUM2007-29143-E/HIST, “*Sólo Madrid es Corte*. La construcción de la corte de la monarquía católica (siglos XVII-XVIII)”, financiado por la Comunidad de Madrid.

CRÉDITOS DE LA FOTO DE CUBIERTA

Fachada de The Hispanic Society of America (Nueva York)

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Biblioteca Medicea Laurenziana (Firenze)

Biblioteca Nacional (Madrid)

Biblioteca Virtual de Andalucía

Comitato Nazionale per le celebrazioni del VII centenario della nascita di Francesco Petrarca

Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Fundación Lázaro Galdiano (Madrid)

Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid)

Museo Nacional del Prado (Madrid)

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)

The Hispanic Society of America (Nueva York)

Catálogo general de publicaciones oficiales:

<http://www.060.es>



Comunidad de Madrid



© CSIC

© Lola Josa & Mariano Lambea

COMPAGINACIÓN: Jorge Ardévol

COPISTAS MUSICALES: Bernat Cabré y Marta Torrents

DISEÑO DE LA CUBIERTA: Iván Canet

DISEÑO DEL ANAGRAMA: Miquel Valera

NIPO: 653-07-161-7

ISBN: 978-84-00-08656-5

Depósito Legal: M- 24.962-2008

Impreso en R.B. Servicios Editoriales, S.A.

Impreso en España. *Printed in Spain*

Al maestro Ángel Recasens

Vanne Orfeo, felice a pieno,
a goder celeste onore
là' ve ben non mai vien meno,
là' ve mai non fu dolore,
mentr' altari, incensi e voti
noi t' offriam lieti e
devoti.*

Claudio MONTEVERDI – Alessandro STRIGGIO
L'Orfeo (Acto V, coro de ninfas y pastores)

* Ve, Orfeo, completamente dichoso/ a gozar de la gloria celestial,/ allí donde la dicha nunca disminuye,/ allí donde nunca existe el dolor,/ mientras altares, inciensos y votos/ te ofrecemos nosotros con alegría y/ devoción.

Índice

ABREVIATURAS	11
AL LECTOR	13
ILUSTRACIONES	17
INTRODUCCIÓN	
El <i>Manojuelo Poético-Musical de Nueva York</i>	33
El repertorio	35
<i>Ut poesis musica</i>	35
<i>Psalle et sile</i>	42
El silencio de Orfeo	43
Callada ley de amor	44
“Espuelas a la muerte”: el vuelo y la melancolía	45
La celada en el silencio	47
Los nombres, los hombres y los años	49
EDICIÓN CRÍTICA DE LOS TEXTOS POÉTICOS	
Tabla de trazas	53
Tabla descriptiva de las composiciones editadas en este volumen	54
Fuentes, comentarios y referencias	55
Criterios de edición	90
Romances líricos y otras letras	91
Amorosos	91
Lamentos	106
Bucólicos	117
Villanescas líricas	122
Retratos líricos	130
Diálogos con la naturaleza	136
Conmemorativo	149
CRÍTICA DE LA EDICIÓN MUSICAL	
Criterios de edición	151
Notas críticas	153

ÍNDICE ALFABÉTICO DE LAS COMPOSICIONES CONTENIDAS EN ESTE VOLUMEN	161
BIBLIOGRAFÍA	163
Discografía	172
Recursos en Internet	173

COMPOSICIONES

	<i>Texto</i>	<i>Música</i>
1. ¡Cupidillo, niño travieso,...! ([Manuel de] Egüés / Anónimo)	91	177
2. ¡Ay, que me río de Amor! (Juan Hidalgo / [Agustín de Salazar y Torres])	93	181
3. ¿Cómo podré yo de ti,...? (Andrés Navarro / [M. de la Serna, A. Freyre de la Cerda])	94	183
4. ¿Quién significa mejor...? ([Juan] Hidalgo / [Agustín de Salazar y Torres])	96	185
5. ¿Quieres estarte quieto,...? ([¿Manuel de Egüés?] / Anónimo)	99	196
6. ¿Para qué es, Amor,...? (Juan [del] Vado / Anónimo)	100	204
7. ¡Ay!, que es fineza de amor ([Juan] Hidalgo / Anónimo)	102	207
8. ¿Quién son aquellos villanos,...? (Juan Hidalgo / [Agustín de Salazar y Torres])	104	213
9. No queráis dormir, mis ojos (Juan Hidalgo / Anónimo)	106	214
10. ¡Ay, dulce sentimiento! ¡Ay, pena amable! (Mathías Ruiz / [J. Fontaner y Martell, rec.])	107	215
11. Rompa el aire en suspiros ([Juan Hidalgo] / Anónimo)	108	218
12. Ojos divinos ([Manuel] Correa / Anónimo)	110	221
13. ¡Al puerto, pensamiento! (Jerónimo La Torre / Anónimo)	111	227
14. En una obscura prisión (Bartolomé García Guerrero / Anónimo)	112	231
15. No te embarques, pensamiento ([Juan del] Vado / Anónimo)	113	234
16. Son tus desdenes, Marica (Anónimo / [Joseph Garzes, rec.])	114	236
17. ¿En qué estado nos hallamos,...? ([Juan de] Navas / Anónimo)	115	239
18. Anegada entre cristales (Bartolomé García Guerrero / Anónimo)	117	241
19. ¡Ay, desdichada,...! (Juan Hidalgo / [Juan Bautista Diamante])	118	243
20. De los montes de Castilla (Anónimo / [Francisco de Borja y Aragón])	119	244
21. ¡Nunca más, bizarra Filis! ([Manuel de] Egüés / Anónimo)	120	247
22. ¡Qué linda, qué sola y triste...! (Manuel Correa / [Antonio Hurtado de Mendoza])	121	250
23. A Pascual no le puede (Juan del Vado / [Valentín de Céspedes])	122	256
24. Dos días ha que te quiero ([José Martínez de] Arce / [Valentín de Céspedes])	124	259
25. ¡Déjame, morenilla, y vete,...! ([Cristóbal] Galán / Anónimo)	125	263
26. Por tu respeto y el mío ([José Martínez de] Arce / Anónimo)	126	266
27. A Pascual, Gileta (Anónimo / Anónimo)	127	270
28. Son los ojos de Gileta (Anónimo / Anónimo)	128	272
29. Présteme el instrumento (Mathías Ruiz / Anónimo)	130	274
30. ¡Oye, tirana Brígida,...! (Anónimo / [Jerónimo Nieto Madaleno, rec.])	131	276
31. ¡Oíganos retratar un prodigio...! ([Cristóbal] Galán / [Alonso de Olmedo])	134	278
32. Gigante de perla y nácar (Vicente García [Velcaire] / Anónimo)	136	280
33. Caduca la tiranía (Anónimo / Anónimo)	138	286
34. Pajarillo que cantas ausente ([Cristóbal] Galán / [Antonio de Solís y Rivadeneyra])	139	289
35. “¡Viva más mil abriles,...!” ([Juan] Hidalgo / Anónimo)	140	291
36. Viuda tórtola del Tajo ([José] Marín / Anónimo)	142	294
37. ¡Qué tierno aquel ruiñeñor! ([Manuel de] Egüés / Anónimo)	143	296
38. ¡Qué bien canta un ruiñeñor...! ([José Marín] / Anónimo)	144	300
39. Altos álamos sombríos ([Carlos] Patiño / [Francisco de Borja y Aragón])	145	302
40. ¡Ay, qué dolor...! ([Juan de] Navas / Anónimo)	146	311
41. Altos penachos de escarcha (Anónimo / Anónimo)	148	315
42. ¡Al sarao, que el Amor,...! (Anónimo / [Jerónimo Nieto Madaleno, rec.])	149	318

Abreviaturas

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

A	Alto
Academia	<i>Academia que se celebró en [...] 1681</i>
Aut	<i>Diccionario de Autoridades</i>
AyA	DIAMANTE, Juan Bautista. <i>Comedias</i>
B	Bajo
Ba	Barítono o Bajete
BC	Biblioteca de Catalunya (Barcelona) (Ms. 888), <i>Libro de [...] Joseph Fontaner y Martell</i> (Ms. 1495), [<i>Libro de villancicos y letras</i>]
BLH	SIMÓN DÍAZ, José. <i>Bibliografía de la Literatura Hispánica</i>
BN	Biblioteca Nacional (Madrid) (M. 2478), <i>Libro de tonos puestos en cifra de arpa</i> (M. 3881) (Ms. 2202), [<i>Cancionero de finales del s. XVII</i>] (Ms. 3168), [<i>Cancionero erótico del s. XVI. Obras de fray Melchor de la Serna</i>] (Ms. 3657), [<i>Poesías varias. Cancionero del conde de Salinas</i>] (Ms. 3884), <i>Poesías varias</i> (Ms. 3885), [<i>Poesías varias castellanas</i>] (Ms. 3950), <i>Papeles varios</i> (Ms. 4103), [<i>Cancionero de varias poesías, en su mayoría de jesuitas</i>] (Ms. 8754), <i>Coplas de asuntos varios</i> (Ms. 14856), <i>Baile de Con la red de sus pestañas</i> (Ms. 14856), <i>Baile del Retrato en esdrújulos de Olmedo</i> (Ms. 16419), <i>Eurídice y Orfeo de Don Antonio de Solís</i>
c./cc.	compás/compases
CA1/CA2	SALAZAR Y TORRES, Agustín de. <i>Cythara de Apolo</i>
CMBN	<i>Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII</i>
CPMCa	<i>Cancionero Poético-Musical de Cambridge</i>

CPMG	<i>Cancionero Poético-Musical de Guerra</i>
CPMHL	<i>Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa</i>
CPMHL I	<i>La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. (III). Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa, vol. I</i>
CPMHL II	<i>La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. (V). Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa, vol. II</i>
CPMV	<i>Cancionero Poético-Musical de Verdi</i>
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
DMEH	<i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana</i>
Grove	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>
HSA	Hispanic Society of America (Nueva York). RODRÍGUEZ-MOÑINO y BREY MARINO. <i>Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)</i> XLI. [Canciones] (Ms. B 2389). (CXLI), <i>Libro de tonadas de Joseph Garzes</i> (Ms. B 2396). (XLVIII), <i>Letras</i> (Ms. B 2474). (LXXXI), <i>Poesías</i> (Ms. B 2497). (XXXI), [<i>Cancionero</i>] (Ms. B 2500). (XXXII), [<i>Cancionero</i>] (Ms. B 2543). (XXXIII), [<i>Cancionero</i>], <i>Poesías varias</i>
IPEM	LAMBEA, Mariano. <i>Íncipit de poesía española musicada</i>
LJO	SALAZAR Y TORRES, Agustín de. <i>Los juegos olympicos</i>
LTH	<i>Libro de Tonos Humanos</i>
LTH I	<i>La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. (I). Libro de Tonos Humanos, vol. I</i>
LTH II	<i>La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. (II). Libro de Tonos Humanos, vol. II</i>
LTH III	<i>La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. (IV). Libro de Tonos Humanos, vol. III</i>
Mit.	GRIMAL, Pierre. <i>Diccionario de mitología griega y romana</i>
OP	HURTADO DE MENDOZA, Antonio. <i>Obras poéticas</i>
OV	BORJA Y ARAGÓN, Francisco de. <i>Las obras en verso</i>
rec.	recopilador
ROS	ROS-FÁBREGAS, Emilio. «La biblioteca musical de Federico Olmeda...»
STEIN	STEIN, Louise K. <i>Songs of Mortals, Dialogues of the Gods</i>
T	Tenor
TDH	<i>Tonos a lo divino y a lo humano</i>
Tes.	COVARRUBIAS, Sebastián de. <i>Tesoro de la lengua castellana o española</i>
Ti	Tiple
Tz	Traza
v./vv.	verso/versos
VAc	Valladolid (Archivo de la catedral, 40/59)

Al lector

Carísimo lector, próximo a cumplirse este año 2007, declarado Año de la Ciencia, nuestros desvelos han sido como en ningún otro para que pudieras sentirte más orgulloso que nunca de nuestra labor, pues el propósito era esforzarnos por ayudar a situar las Humanidades al lado de las Ciencias Puras o Técnicas, afán que nos movió, asimismo, a implicarnos con especial dedicación en las sesiones y actividades del IV Congreso de Comunicación Social de la Ciencia organizado por el CSIC y la FECYT, presentado un póster y leyendo una comunicación, titulados ambos “Música Poética: apuesta discográfica del CSIC para divulgar la cultura de la Edad de Oro”. La experiencia ha resultado tan interesante y motivadora que de sus consecuencias esperamos puedas disfrutar en los sucesivos años, si los dioses y los hombres lo permiten. Además, hemos vuelto a participar con entusiasmo en nuestra querida Asociación Internacional de Hispanistas, cuyo congreso se ha celebrado en esta ocasión en la ciudad de las luces, en París; espacio idóneo para proseguir con nuestro propósito de reflexionar sobre lo que entendemos por transferencia de conocimiento a la sociedad desde nuestras disciplinas. Y para que puedas sentirte partícipe de los nuevos tiempos al compás de nuestros tonos, hemos profesionalizado nuestra (tuya, también) página web para que en ella tengas la oportunidad de leer las directrices básicas de nuestros trabajos y, si quieres, puedas deleitarte con otros trabajos gráficos y audiovisuales que, confiemos, serán cada vez más completos.

Por nuestras conversaciones pasadas, sabes sobradamente que entendemos la filología y la musicología como ciencias al servicio del conocimiento en su sentido más profundo, diríamos hasta filosófico, y por ello el hecho de encontrarnos sólo con facilidades que abran nuevos cauces a la investigación, más allá de los hombres y los nombres, nos colma de honda satisfacción. Comprende, entonces, lo que significa que podamos congratularnos de que con este volumen, que con tanta paciencia y cariño sostienes entre tus manos, retomemos una colección como la de los “Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro” de la que luego te pondremos al corriente. Si, además, tanta considerada disposición la hallamos, asimismo, duplicada por la creación y mantenimiento de “Música Poética”, la colección discográfica de música antigua del CSIC, y por la favorable acogida que tienen en general nuestras propuestas allá donde sabemos que podemos proponerlas, ¿te extrañará que en un rapto de entusiasmo y gratitud hayamos creado un homenaje musical al CSIC en este Año de la Ciencia, en el que se cumplen cien años de la creación de la Junta para la Ampliación de Estudios, su antecesora directa? Calma, lector amigo, contén tu curiosidad... Muy pronto podrás escuchar «Tras la aurora de la ciencia». Te diremos más: ¡muy pronto hasta podrás verla!

De “Música Poética” te habrá llegado noticia de que cuenta con proyectos maravillosos y que su tercer CD (no nos equivocamos: ya sabes que consideramos *Entre aventuras y encantamientos* como el registro cero de la colección), *El gran Burlador. Música para el mito de don Juan*, fue presentado en septiembre en el Teatro Real

de Madrid y que ha sido aclamado, no sólo por toda Sevilla, sino por el resto de las más importantes plazas de la Península y de Europa.

Sin embargo, el claroscuro de este año lo ha determinado una pérdida que te debió de conmovir tanto como a nosotros, pues Ángel Recasens, el director de La Grande Chapelle, un maestro de capilla auténtico, como dicen los críticos, “a la antigua usanza”, ya formaba parte de tu vida como de la nuestra. El 2 de agosto, a la edad de 69 años, falleció. Sin embargo, al tiempo que duró su existencia supo darle, como pocos, excepcionales frutos, entre ellos (y el mejor para nosotros), Albert Recasens, su hijo, que ha tomado el testigo de quien fue pedagogo, organista, compositor y, sin duda alguna, uno de los mejores directores de música antigua de la España contemporánea.

Este “músico sencillo y sabio”, como lo calificó Vela del Campo, nació en el mes de marzo de 1938, en Cambrils, y tras recibir las primeras lecciones musicales de su tío, el tenor de ópera Salvador Recasens, ingresó en la Escolanía de Montserrat, donde se formó con los maestros Anselm Ferré y David Pujol. Prosiguió con excelencia sus estudios de piano y órgano en el Conservatorio del Liceo de Barcelona, y, luego, se perfeccionó con los pianistas Fructuós Piqué y Alexandre Ribó i Vall, con el compositor Frederic Musset y con el gran violonchelista y director Antonio Janigro. En cambio, muy pronto centró su carrera musical en la dirección: en 1973, fundó el Quartet de Madrigalistas, grupo de solistas dedicado a la música renacentista española, con el que cosechó importantes éxitos en España, Francia y Alemania. Entre 1975 y 1986, logró unos resultados asombrosos con el Coro Sant Esteve de Vila-Seca y Salou, realizando unos cuatrocientos conciertos repartidos entre veinte países de América y Europa; consiguió cinco primeros premios y dos segundos en concursos internacionales, y tantos otros méritos más que evidencian por qué público y crítica llegaron a considerarlo una autoridad en el campo de la música coral y vocal en España.

Su metodología pedagógico-musical también difundió su nombre por toda Europa. Además de aplicarla en el Conservatorio Profesional de Música de Vila-Seca y Salou hasta el año 1986, Ángel Recasens fundó otras cinco escuelas de música, un curso internacional y dos festivales internacionales. Como buen humanista, fue un agudo investigador y crítico, impartió más de ciento cincuenta seminarios, conferencias y cursos de dirección coral en Alemania, Francia, México, Cuba y España. En reconocimiento a toda esta extraordinaria labor, fue nombrado miembro de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Pero... a pesar de los honores de este mundo, su insólita honestidad e inquebrantable independencia le mantuvieron apartado de los escenarios durante un período en el que era preferible hacerlo, pues, como bien sabes, lector nuestro, la auténtica transición aún no se ha llevado a término en este país de no pocos inquisidores y numerosos siervos. Por ello, fundó en 1994, junto al musicólogo Albert Recasens, el conjunto Capilla Príncipe de Viana, especializado en la interpretación de la música antigua con criterios historicistas, y que en 2005 se convirtió en La Grande Chapelle. Sus últimos años estuvieron dedicados a hacer justicia al repertorio vocal español del Renacimiento y del Barroco, así como a difundir obras inéditas y compositores poco conocidos. Los resultados de esta etapa fueron los seis primeros discos de Lauda Música, grabados en tan solo dos años, considerados referencias ineludibles en el campo de la música española, religiosa y profana, de la Edad de Oro. Sus interpretaciones han sido calificadas de equilibradas, elegantes y llenas de matices, lejos de lo artificioso y efectista. Michel Bernstein, el gran productor francés, creador, como sabrás, de los sellos Astrée o Arcana, llegó a afirmar de él: “Recasens posee el arte de unir las voces de la manera más equilibrada y sabe obtener lo mejor de sus cantantes”, y: “es un gran artista que hace honor a España y aporta elementos nuevos en el conocimiento de su rico patrimonio”.

La discografía que nos ha legado es insuperable y de referencia. Su última grabación fue, precisamente, *El gran Burlador*. Sabrás que con este CD rendimos homenaje a Tirso de Molina, a la obra y a la cultura que hicieron posible el nacimiento del mito más trascendente que el universo hispánico ha brindado hasta hoy al resto de la humanidad. Y como es casi seguro que a estas alturas lo habrás escuchado, no te resultará una exageración si decimos que es de una belleza conmovedora gracias a los parámetros científicos de “Música Poética” y a la honda sabiduría musical del maestro Ángel Recasens que, también, desde las playas de Tarragona (donde llegó don Juan desde Italia), en Cambrils, hizo posible que bajo su limpia mirada, al igual que hiciera Tisbea, don Juan resurgiera de la espuma de los tiempos. Si el mito requería un maestro en armonías ése era, sin duda alguna, el maestro Recasens.

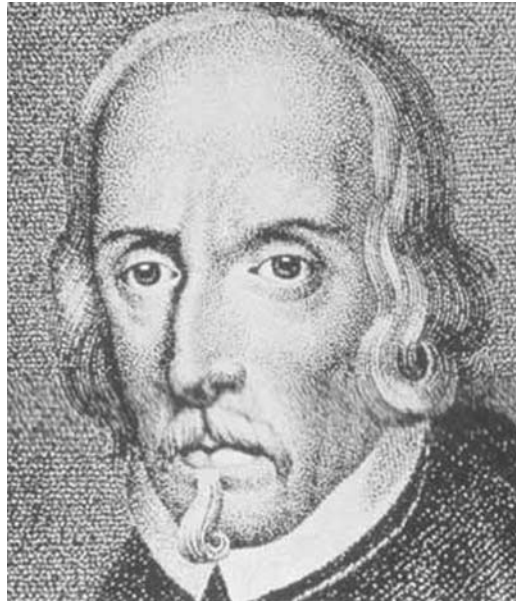
En cuanto a este *Manojuelo* tan extraordinario que ponemos ahora entre tus manos, y del que alguna vez ya te hemos hablado, te diremos que es eslabón esencial de una historia que se remonta al año 1975, cuando

el Departamento de Publicaciones del CSIC inició la colección titulada “Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro” y de la que se publicaron cuatro volúmenes bajo los parámetros tan solo musicológicos (¡ay!) de Miguel Querol. No te damos más detalle de la historia porque cumplimos con ella en nuestra introducción, y confiamos que no te canses antes y llegues a sus páginas. Como te decíamos: el paso del tiempo, que en tantas ocasiones es beneficioso, nos ha ofrecido la gran oportunidad de retomar la colección al amparo de la metodología interdisciplinaria con que editamos y estudiamos los cancioneros poético-musicales del siglo XVII. Y has de saber, asimismo, que la Comisión de Publicaciones del CSIC, a propuesta de Miguel Ángel Puig-Samper, Director del Departamento de Publicaciones, determinó aprobar la creación de un Comité Editorial y un Consejo Asesor para regular el nuevo funcionamiento de la colección.* A partir de 2007, con el *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* (volumen V, por lo tanto, de la colección), los cancioneros o antologías que contengan obras de varios poetas puestas en música, y no los cancioneros de un solo poeta, serán el objetivo de las ediciones. Si te preguntas por qué, te diremos que con ello evitaremos la duplicidad de ediciones, puesto que, en el repertorio que tratamos, los cancioneros monográficos, dedicados a un solo poeta y, por lo tanto, contruidos con obras desperdigadas en varias fuentes, siempre tienen el inconveniente de que varias de sus piezas pueden aparecer después en los cancioneros misceláneos de carácter antológico cuando éstos se publican en su integridad.

¿Qué te va a brindar este *Manojuelo poético-musical*? Variedad, como su nombre indica, agudeza, ingenio, incluso te ofrecerá un breve recorrido pictórico y gráfico que, además de guardar correspondencia con todo lo que te explicamos en la introducción y en las notas a los tonos, a modo de universo paralelo te contará su propia historia, si tu sutileza alcanza a entenderla, pues tiene su sal y su ámbar como todo devenir humano. En fin, este *Manojuelo* te brindará primores de un barroco lírico como sólo el hispánico podía crear en un momento en el que la fiesta cantada, la ópera, la zarzuela y todo género poético-musical, más o menos dramatizado, se calzó los coturnos para experimentar y extremar la voz, la palabra, la música y todos sus límites en sugerente paradoja y, con ello, intentar probar “cuánto se aman/ silencio y voz”. Así que hagamos caso al genial Calderón: *Psalle et Sile*. “¡Canta y Calla!”. *Vale*.

LOLA JOSA & MARIANO LAMBEA
Nueva York – Barcelona
Diciembre de 2007

* Nuestro agradecimiento más profundo a Miguel Ángel Puig-Samper, Director del Departamento de Publicaciones del CSIC y a José Manuel Prieto, Jefe de Producción editorial de dicho Departamento, por las facilidades otorgadas en todos los aspectos para la recuperación de esta colección bibliográfica.



1. Detalle de un grabado con la efigie de Pedro CALDERÓN DE LA BARCA.
Biblioteca Nacional (Madrid).

Psalle et Sile

Discurso métrico-ascético sobre la inscripción «Psalle et Sile»,
que está grabada en la verja del Coro de la Santa Iglesia de Toledo.

Canta y calla, dice aquel
mote, cuya soberana
inscripción, sacro buril
en grabado bronce estampa,

bien como inscribió de versos 5
en sobrepuestas medallas
Salomón, de sus columnas
los capiteles y basas.

Canta y calla, otra vez leo,
y otra vez suspensa el alma 10
duda cómo se reduzca
a un precepto: *canta y calla*.

Porque si el callar es muda
prisión del silencio que ata 15
con el uso de las voces
el rumor de las palabras;

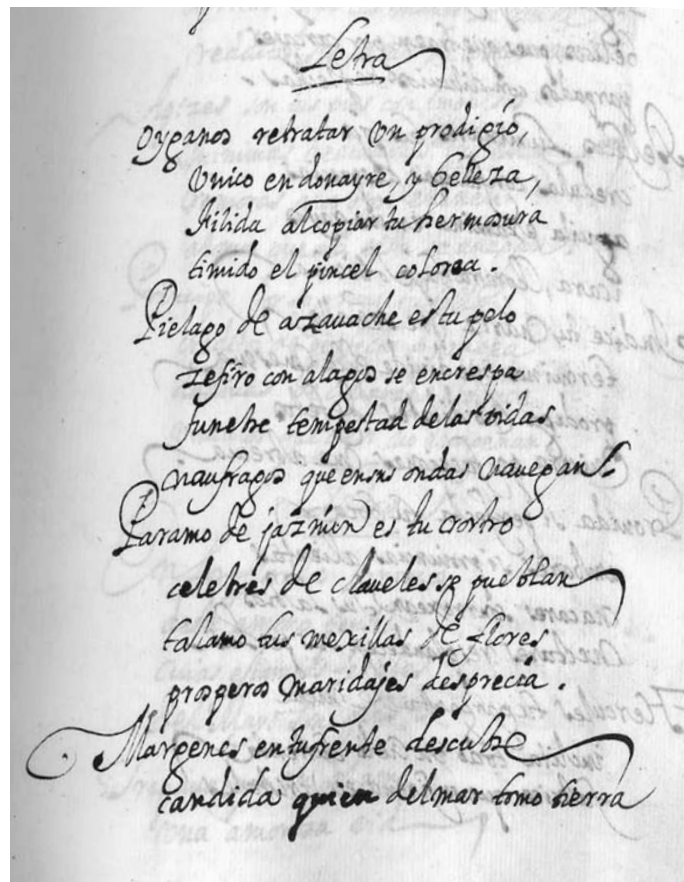
y el cantar, no sólo es
romperlas, pero entonarlas
al concertado compás
de métrica consonancia, 20

¿cómo, compuesto de dos
proposiciones contrarias,
sagrado precepto, a un tiempo
cantar y calla me manda?

[...]

Que si asistes, en Dios el pensamiento,
y orando, solo en él la confianza,
meditas el silencio y no el acento, 520
cantando como suya su alabanza,
verás, vacando a lo demás, que atento
el cielo al alto fin de tu esperanza,
te muestra cuánto encierra, incluye cuánto
la unión felice de silencio y canto. 525

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA. «Psalle et Sile».
Edición de Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS.



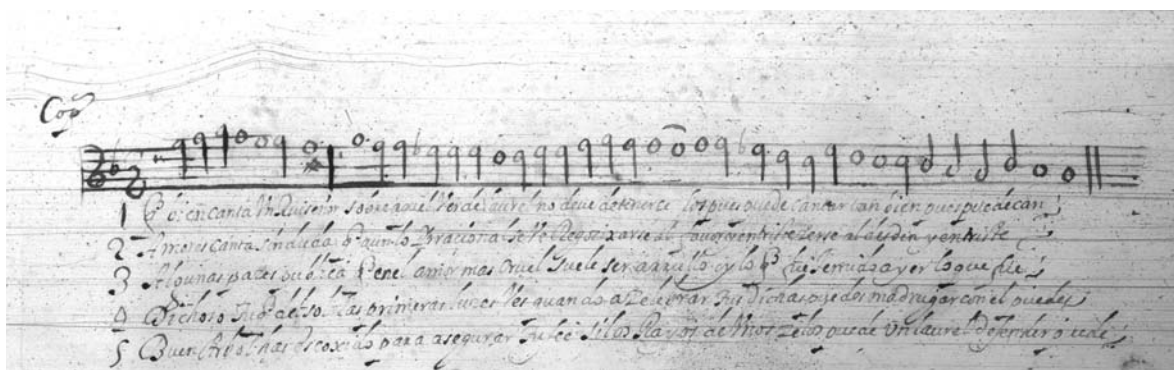
2. Alonso de OLMEDO. «¡Órganos retratar un prodigio...!» (nº 31).
HSA (Ms. B 2543), ff. 110-111, pintura en esdrújulos.

3. Cristóbal GALÁN. «¡Órganos retratar un prodigio...!» (nº 31).
HSA, Ms. HC. 380/824a/38,2. Dúo humano. Tiple.



4. IL PADOVANINO. *Orfeo*. Museo Nacional del Prado (Madrid).

“Orfeo, exponente de la unión del conceptismo poético y el ánimo de la música, de la muerte y el silencio, del amor y sus dolencias...” (Introducción, p. 40).



5. José MARÍN. «¡Qué bien canta un ruiseñor...!» (nº 38).

HSA, Ms. HC. 380/824a/50. Tiple, solo. Coplas.



6. Jerónimo LA TORRE. «¡Al puerto, pensamiento!» (nº 13).
HSA, Ms. HC. 380/824a/61. Dúo al humano. Portada.

Coplas a Duo

loco pensa miento loco loco pensamiento mí o Cese ya que los des que
la apañencia de un lago la apañencia de un ala go no turue mas tu son go
Si por agor si Si por agor te desque can no sientas aprender fue no
Si no huya si no si no huya sue chero teme que mas casa no han con do

Sobran para desengañar y bastan pa así las mien tos sobran
que a mucho para Cuidado Lo que no llega a mi meo que es
que teos tenia lo tenia ar mado Al rigor de que go queos
que siempre estara ala vista la eternas de lo be No fue

7. Jerónimo LA TORRE. «¡Al puerto, pensamiento!» (nº 13).
HSA, Ms. HC. 380/824a/61. Dúo al humano. Tiple. Coplas.

LOS JUEGOS OLYMPICOS. COMEDIA FAMOSA,

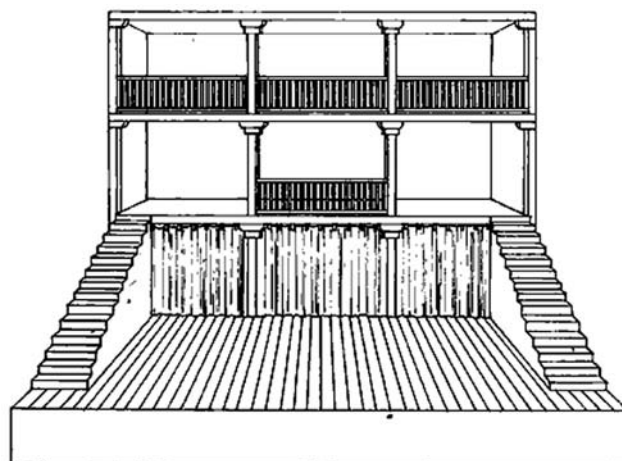
DE DON AUGUSTIN DE SALAZAR.

Hablan en ella las Personas siguientes.

Cafandra, Sacerdotisa de Palas.
Enone, Nympha del Xanto.
Siringa, Nympha graciosa.
Corebo, Principe de Tenedos.

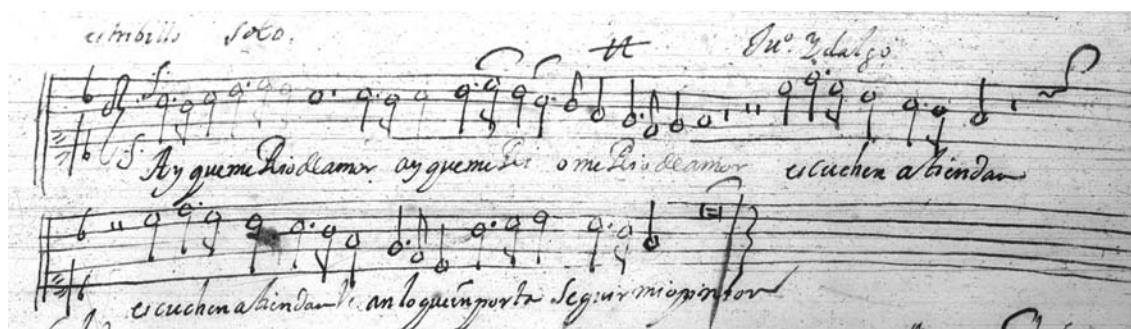
Primus, Rey de Troya.
Nicta, Pastor viejo.
Paris, Pastor galan.
Pala, 1. gracioso.

Musias, 2. gracioso.
Coro 1. de Nymphas de Enone.
Coro 2. de Nymphas de Palas.
Musica, y acompañamiento.

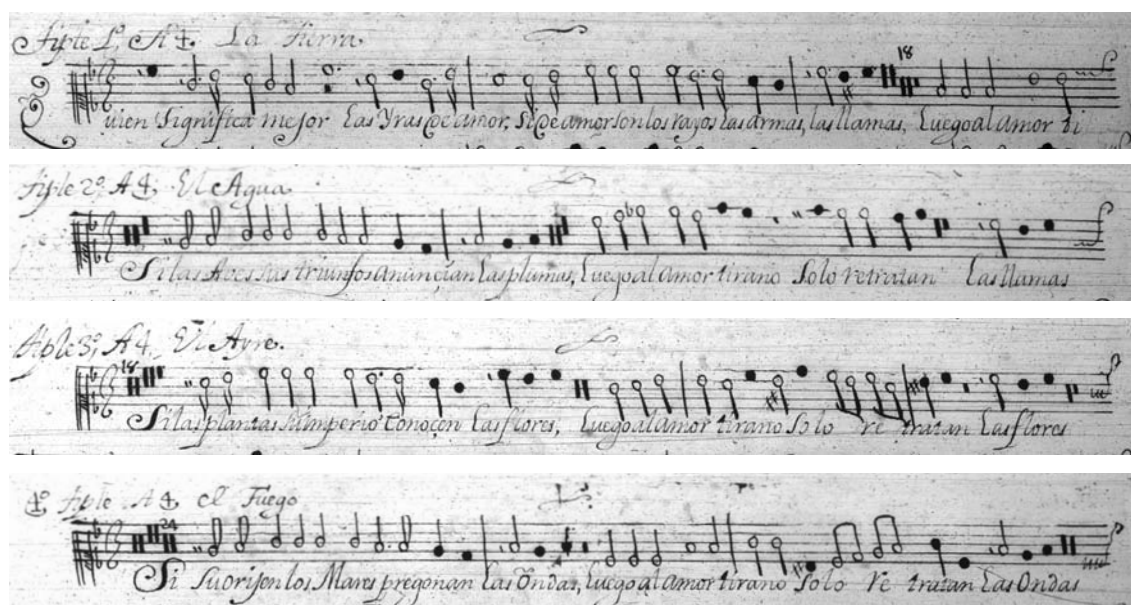


8. Agustín de SALAZAR Y TORRES. *Los juegos olympicos*.
Sevilla: Francisco Leefdael, entre 1701 y 1727.

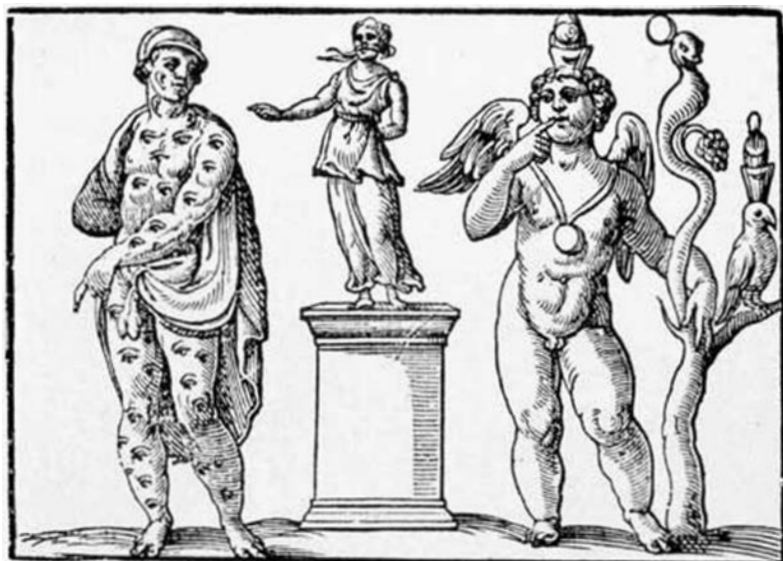
9. Esquema simple del escenario del corral en el que se aprecian los tres corredores, dos rampas hasta el tablado, cortinas y barandillas.
(Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).



10. Juan HIDALGO. «¡Ay, que me río de Amor!» (nº 2)
HSA, Ms. HC. 380/824a/39,3. Solo humano. Tiple. Estribillo.



11. Juan HIDALGO. «¿Quién significa mejor...?» (nº 4).
HSA, Ms. HC. 380/824a/40,3. Tono humano a 4. Inicio de los cuatro tiples: Tierra, Agua, Aire, Fuego.

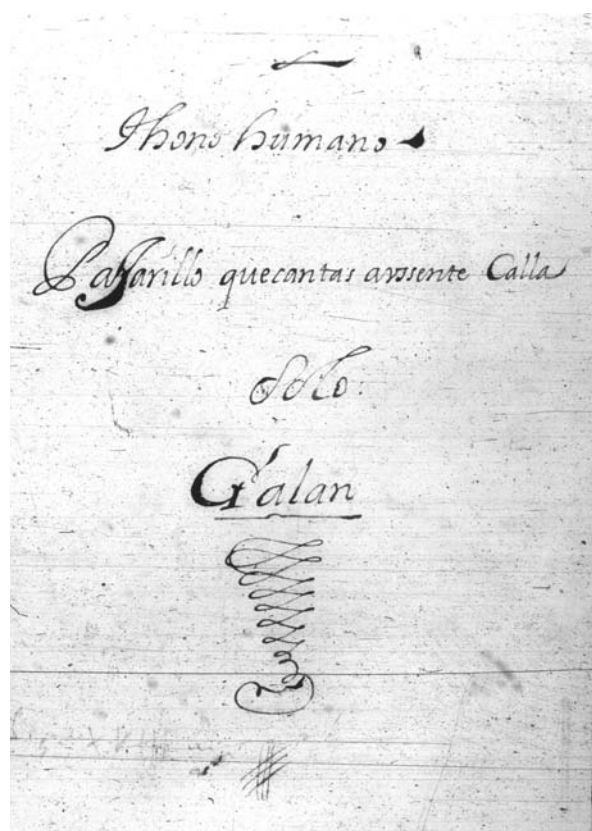


12. Vincenzo CARTARI. *Imagini delle Dei degli Antichi.*

Harpócrates, dios del silencio.

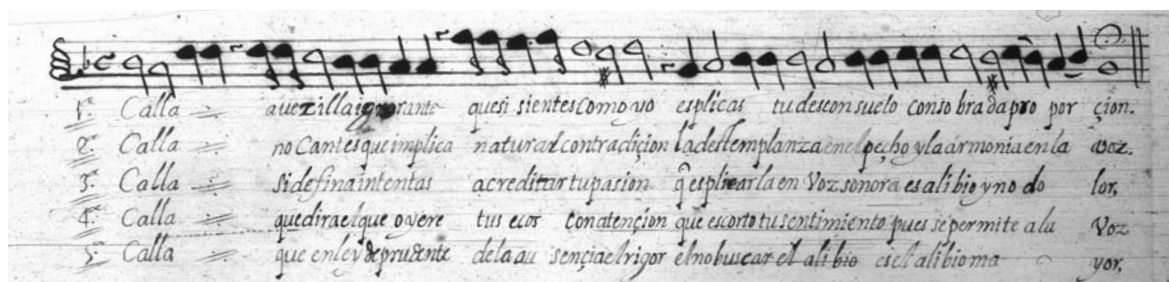
(Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

“En el Barroco, el silencio es tratado como el verdadero fin de la palabra; como el *basso continuo* del lenguaje” (Introducción, p. 43).



13. Cristóbal GALÁN. «Pajarillo que cantas ausente» (nº 34).

HSA, Ms. HC. 380/824a/38,1. Tono humano a solo. Portada.

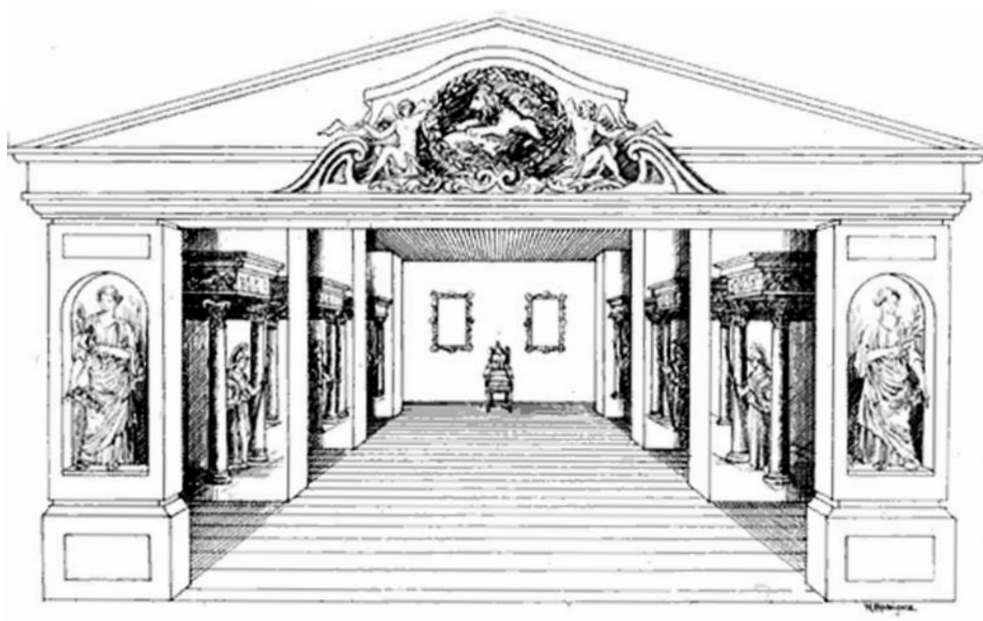


14. Cristóbal GALÁN. «Pajarillo que cantas ausente» (nº 34).

HSA, Ms. HC. 380/824a/38,1. Tono humano a solo. Tiple. Coplas.



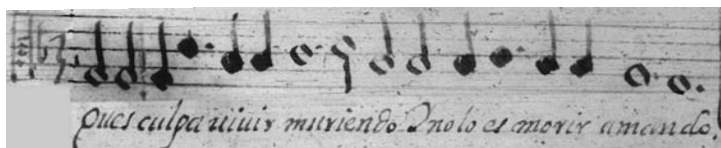
15. Juan ALFARO. *Retrato de Don Antonio de Solís y Ribadeneira*.
Fundación Lázaro Galdiano (Madrid).



16. Esquema del escenario del Coliseo del Buen Retiro
con el arco de proscenio, bastidores laterales y telón de fondo.
(Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).



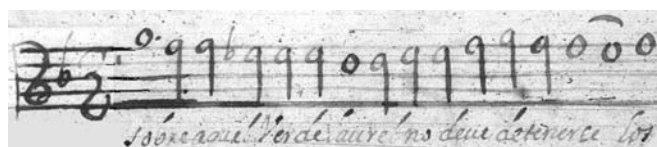
17. Andrea del CASTAGNO. *Francesco Petrarca*.
Monasterio de Santa Apolonia (Florencia).



18. Juan del VADO. «¿Para qué es, Amor,...?» (nº 6)
HSA, Ms. HC. 380/824a/45,2.
Dúo a lo humano. Bajo = Tenor.
Copla 2, vv. 15-16: "... que es culpa vivir muriendo/
y no lo es morir amando."



19. *Laura incorona Petrarca*.
Biblioteca Medicea Laurenziana (Firenze), Ashb. 1263, f. 7r.



20. José MARÍN. «¡Qué bien canta un ruisenor...!» (nº 38).
HSA, Ms. HC. 380/824a/50. Tiple, solo.
Copla 1, vv. 2-3: "¡...sobre aquel verde laurel! No debe de tener celos..."



21. Michelangelo Merisi, CARAVAGGIO. Theodor VERKRUIS. [*Amor dormido*].
Biblioteca Nacional (Madrid).

Tiple Solo humano.

(Atr.)

Cupi di llo. cupi di llo ni ño trabieso, no no. no me mires no no que ió iá teen fiendo, cupi
 di llo cupi di llo ni ño trabieso, no no no me mires no no que ió iá teen fiendo, ió iá teen fiendo,
 de pon de pon tus arpo nes, sus pen de tus fie ros, que no as de acer tar me qas iá mui cie go de pon
 de pon tus arpo nes sus pen de tus fie ros, que no que no as de acer tar me, que no as de acer tar me que es
 iá mui cie go, que no as de acer tar me que es iá mui cie go,

22. Manuel de EGÜÉS. «¡Cupidillo, niño travieso,...!» (nº 1).
HSA, Ms. HC. 380/824a/37. Solo humano. Tiple. Estribillo.



23. Martin de VOS. Raphael SADELER. *Amor*.
Biblioteca Nacional (Madrid).



24. ¿Manuel de EGÜÉS? «¿Quieres estarte quieto,...?» (nº 5).
HSA, Ms. HC. 380/824a/51. Solo humano. Acompañamiento de violón.



25. Claudio de LORENA. *Paisaje con figura de pastor junto a río*.
Museo Nacional del Prado (Madrid).

Tono A 4 humana. tenor.

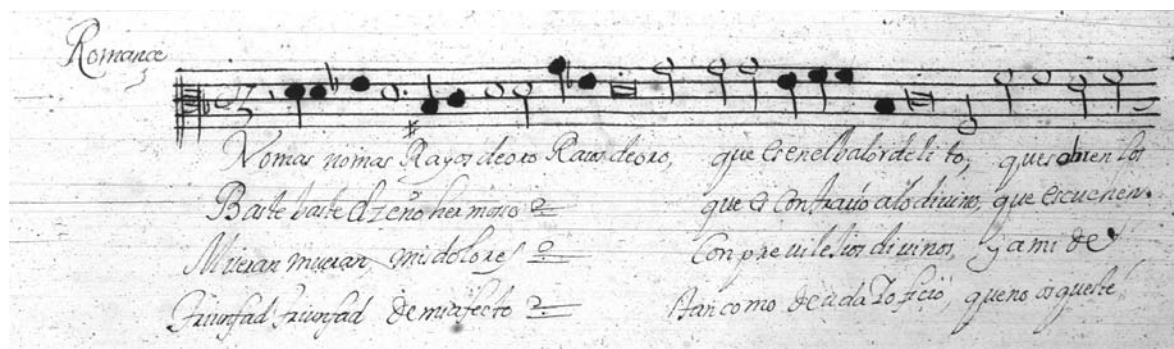
De los Montes de Castilla Basabael Pastor y ardo con mas cuidado q' ovejas menoscua
No lleua el Pastor humilde Mas arma q' sacayado q' los aperos nos buen, donde ay li son las
Y conto das sup o bey as Y a del Monte bayaron guiso Cantar, y no pudo, y se quedo
Menoscua y mas agrauio q' grauo q' menoscua menoscua y ~ agra uiof.
Donde ay li son as y en ganos y en ~ donde ay li son as, donde deli y en ganos y en ganos
Y se quedo Suppirando sup y se quedo y se ~ Suppirando Suppirando.

26. ANÓNIMO. «De los montes de Castilla» (nº 20).
HSA, Ms. HC. 380/824a/64. Tono a 4 humano. Tenor. Coplas.
Letra de Francisco de BORJA Y ARAGÓN, Príncipe de Esquilache.



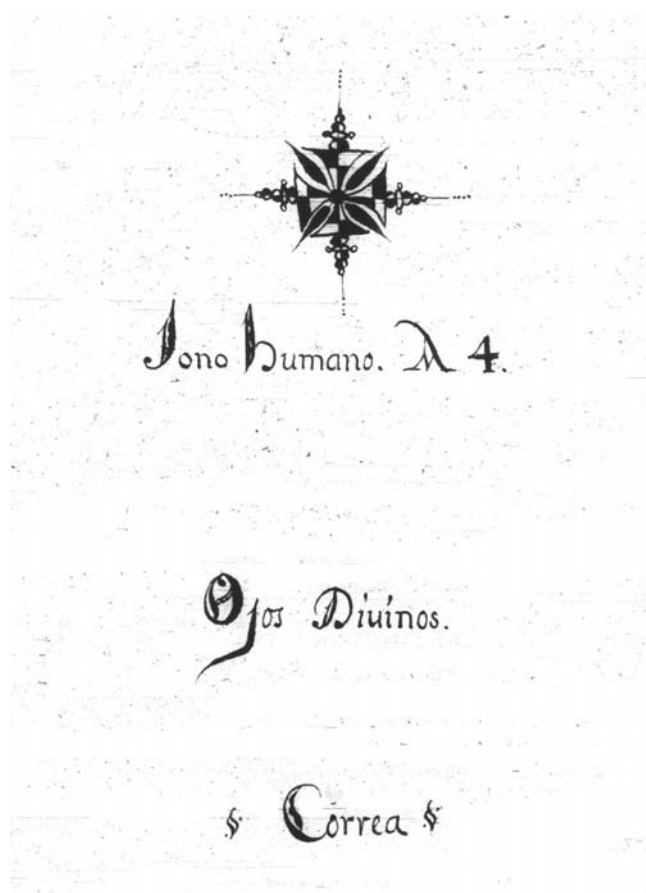
27. ANÓNIMO. *La Calderona*.

María Calderón, amante de Felipe IV y madre de Juan José de Austria.
 Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).



28. Manuel CORREA. «Ojos divinos» (nº 12).

HSA, Ms. HC. 380/824a/55. Tono humano a 4. Tenor. Romance.



29. Manuel CORREA. «Ojos divinos» (nº 12).
HSA, Ms. HC. 380/824a/55. Tono humano a 4. Portada.

1.^a Oye tirana Brígida, Oye en solfa de marcay, Et te trato me trico, de tu de la deidad fantástica
2.^a Corto el cauello de euano, Cinc fu frente Par bulas que ans en la carla pómida, Puciera aerte Jati ra
3.^a flechas de plumas huerfanas, Atus cejas de mas cara, las da Vultoso fis tico, Una sarten me camica
4.^a Atus ojos los par pa dos, lo ena uen de las ti ma, De quon tan breue Cirallo, Quon Vida tan aspera
5.^a lanariz forma tilmulo, en pra por cion triangula, Por la agunta Lur pura, Deh unguillas catat na
6.^a Delgadas perverti ti cos, entibdo ca per la ti ca, Quardan las lauis miseras, Pionditi con cas cara
7.^a El cuello encorto termino, Diui de tuca tutula, Del pecho flago per f do, del color de la al maza ga
8.^a Lataz que pmda Rustica, Cubre tu mano maxima, Con Res plandormao metico, El ser mano de fatima
9.^a Plugo al cielo mognifico, Dar a tier mora fabrica, Con certati na Li te re, modimient de pa xara
10.^a Heinta años qm ouetica, exercitas la prac tica, denen der caro el su bi la, Con benera faran du la
11.^a No caue en la Re to li ca, Pintar toda tumaquina, que Por esta ma Yunica eres un fte mandragula

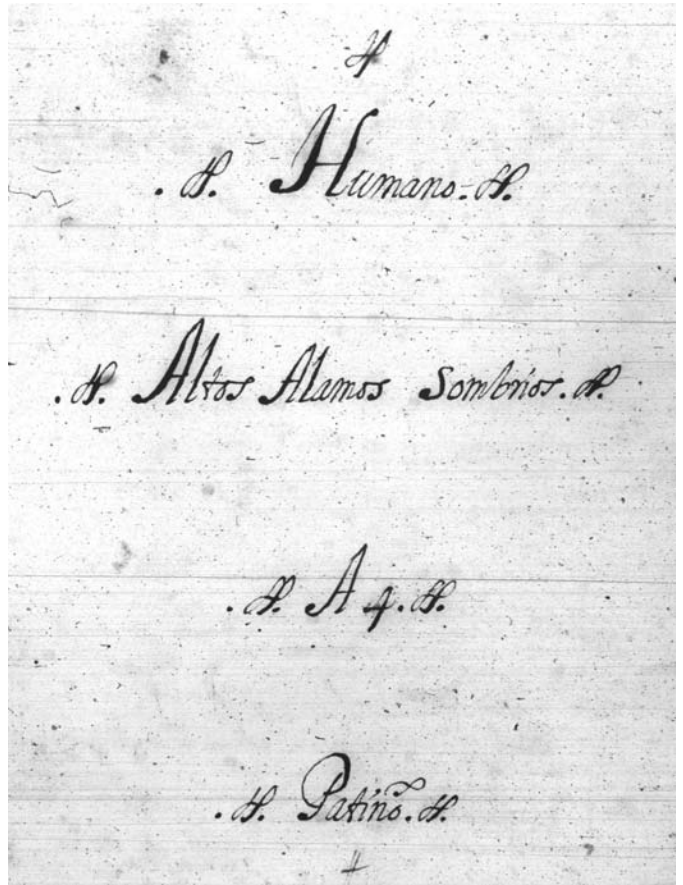
30. ANÓNIMO. «¡Oye, tirana Brígida,...!» (nº 30).
HSA, Ms. HC. 380/824a/49. Tonada sola humana. Tiple. Coplas.



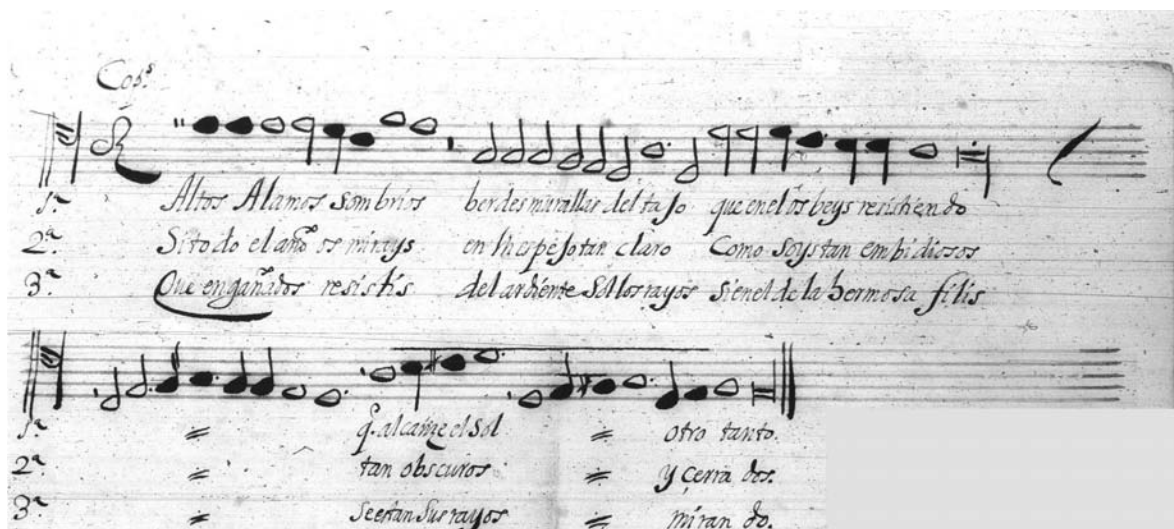
33. ANÓNIMO. *La reina Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV.*
Museo Nacional del Prado (Madrid).



34. Pedro Félix PATIÑO. *Carlos Patiño*.
Biblioteca Nacional (Madrid).



35. Carlos PATIÑO. «Altos álamos sombríos» (nº 39).
HSA, Ms. HC. 380/824a/60.
Tono humano a 4. Portada.



36. Carlos PATIÑO. «Altos álamos sombríos» (nº 39).
HSA, Ms. HC. 380/824a/60. Tono humano a 4. Tenor. Coplas.
Letra: Antonio HURTADO DE MENDOZA.

Introducción

El Manojuelo Poético-Musical de Nueva York

La presente antología lírica conforma una colección poético-musical inédita del barroco hispánico, conservada en un fondo de cuya importancia se ha venido escribiendo a lo largo del tiempo, y que se ha custodiado en la biblioteca de The Hispanic Society of America¹ que visitamos cuando realizamos una estancia de trabajo tras haber participado en el XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado, en aquella ocasión (año 2001), en Nueva York. En dicha biblioteca pudimos consultar los manuscritos musicales en papeles sueltos con texto en castellano de los siglos XVII y XVIII que nos interesaban y de los que teníamos un primer conocimiento por las referencias que ofrece el catálogo de Rodríguez-Moñino y Brey Mariño,² y que utiliza-

mos convenientemente en su día para la confección de nuestro *Íncipit de poesía española musicada*.³ Poco después ampliamos nuestro conocimiento sobre estos manuscritos con el artículo tan detallado y útil de Ros-Fábregas,⁴ trabajo que brinda todos los pormenores de la trayectoria de ese fondo que reunió Federico Olmeda –compositor y musicógrafo– para su biblioteca, y que al morir, en 1909, fue comprado por Karl Hiersemann, librero de Leipzig, quien, a su vez, lo puso en venta y elaboró un detallado catálogo de considerable importancia por los comentarios que redactó (en tres lenguas, además). Al final, y por

1. Agradecemos al Dr. John O'Neill, *curator* de la Biblioteca de The Hispanic Society of America su amabilidad y atenta disposición, así como las facilidades otorgadas para la reproducción del fondo poético-musical que aquí editamos.

2. Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO y María BREY MARIÑO. *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, vol. I, pp. 288-291. Para el lector interesado damos estos datos: “XLI [Canciones]. Colección de canciones y villancicos con música de compositores españoles, reunida por Federico Olmeda y puesta en venta en el Catálogo 380 de la librería Hiersemann, de Leipzig, con el número 824 a. Son 68 carpetillas

que contienen partituras de composiciones vocales e instrumentales de los siglos XVI, XVII y XVIII, latinas y castellanas, religiosas y profanas. La numeración de las carpetillas es moderna. El tamaño del papel en que van escritas las partituras varía (4.º y folio). Letras diversas de los siglos XVI y XVII. En rústica. En la relación de contenido incluimos solo las piezas castellanas de los siglos XVI y XVII, haciendo referencia al número que llevan en el citado Catálogo de Hiersemann, en el cual no figuran las composiciones conservadas en las carpetillas 67 y 68. Procedencia: Federico Olmeda (Burgos). Librería Hiersemann (*Cat.* 380, núm. 824 a). Archer M. Huntington” (p. 288).

3. Mariano LAMBEA. *Íncipit de poesía española musicada, ca. 1465 – ca. 1710*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

4. Emilio ROS-FÁBREGAS. «La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la ‘Hispanic Society of America’ de Nueva York». En: *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp. 553-570.

fortuna, Mr. Archer Milton Huntington, el fundador de la Hispanic Society of America (1904), fue el último y definitivo comprador.

Los manuscritos con músicas y poemas que nos interesaron tienen la signatura Ms. HC. 380/821a y se hallan relacionados, como acabamos de comentar, en Rodríguez-Moñino⁵ y Ros-Fábregas.⁶ Ambas relaciones coinciden en el orden, aunque algunas piezas (pocas) no quedan registradas en una u otra; seguramente, porque en el momento en que estos estudiosos las describieron faltaban de sus respectivas carpetas por diversas causas. Lo cierto es que después se restituyeron y nosotros pudimos consultarlas, y con la relación definitiva a la vista nos centramos en las piezas profanas con texto en castellano, dejando para otra ocasión, o para otros especialistas, las composiciones religiosas en latín y en lengua romance.

Fueron dos las razones por las que decidimos rescatar estos romances líricos y otras letras para su edición. La primera de ellas, porque tras un atento análisis, se nos ofrecieron como una antología de obras líricas de una belleza artística incuestionable, y con unas variantes temáticas que se salían de lo que consideramos lo normativo en la estética del romancero lírico después de estar trabajando, durante no pocos años, con un corpus de unas cuatrocientas obras pertenecientes a repertorios regioes, en todos los sentidos.⁷ En segundo lugar, y dada su calidad poéti-

co-musical, porque su edición forma parte de un proyecto que venimos gestando desde hace tiempo y que tiene como objetivo recuperar romances líricos en papeles sueltos, inéditos, conservados en diversas bibliotecas, y cuyas ediciones críticas quedarán hermanadas bajo el término *manojuelo* —conocido por todos los que nos dedicamos a estos menesteres, antes y ahora— al que le acompañará el nombre de la ciudad y el de la biblioteca que custodia cada legado.

Debemos añadir, asimismo, que hemos empezado por el repertorio poético-musical de la biblioteca de The Hispanic Society of America por una cuestión de estrategia editorial, puesto que el mapa de archivos resultante nos lleva desde Nueva York a Barcelona, lo que nos obliga, asimismo, a editar en último término el *manojuelo* barcelonés. Como adelantábamos en el prólogo al lector, todos los *Manojuelos poético-musicales* formarán parte de la colección “Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro” de la que el CSIC nos ha hecho responsables para que retomemos (y revisemos) la tarea que se emprendió en 1975 con la edición del cancionero de Góngora (un volumen) y del de Lope (tres volúmenes), lo que convierte al *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* en el volumen quinto de dicha colección.⁸

Al tratarse de obras sueltas, hemos ideado un orden de edición que cuenta con siete apartados temáticos y que sigue el índice que establecimos para la elaboración de *El vuelo de Ícaro*, un CD sobre la poesía erótica de la Edad de Oro.⁹ El primero comprende todas las obras que versan sobre definiciones de Amor para que el tema vertebral de la antología sea presentado con todo lujo de matices desde el principio; le sigue otro en el que los lamentos del yo lírico permiten definir al sujeto que acostumbra a dar su voz a la poesía amorosa áurea; los apartados tercero y cuarto corresponden a las piezas donde el lamento sigue siendo el motivo temático, pero revestido, por un lado, con los referentes preceptivos del

5. *Op. cit.*, pp. 289-291.

6. *Op. cit.*, pp. 565-566. Para el lector interesado facilitamos estos datos: “Composiciones vocales copiadas durante los siglos XVII y XVIII en papeles sueltos que según Hiersemann fueron propiedad de Federico Olmeda. [...] todas se encuentran en una caja con un solo número de catálogo (el 824a); dispersarlas cronológicamente habría alterado la unidad de esta colección. Esta lista tiene la misma organización y numeración del catálogo de Hiersemann; dicha organización se corresponde con el orden en que las partituras están situadas en la caja. I. Church-songs with latin text. [...] II. Villancicos. [...] III. Profane music. A) Solo songs and duos. [...] IV. Profane music. B) Part-songs” (pp. 563-566).

7. Nos referimos a los dos cancioneros que estamos editando simultáneamente: el *Libro de Tonos Humanos* y el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, pertenecientes a las cortes de Felipe IV y de Felipe III, respectivamente. Véase Mariano LAMBEA y Lola JOSA (eds.). *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (I, II y IV). *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*. Barcelona- Madrid: CSIC, 2000, 2003 y 2005, vols. I, II y III; *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (III y V). *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Madrid: SEdeM - CSIC, 2004 y 2006, vols. I y II.

8. Los cuatro volúmenes anteriores fueron publicados por Miguel Querol Gavalda: *Cancionero Musical de Góngora*. Barcelona: CSIC, 1975 y *Cancionero Musical de Lope de Vega*. Barcelona: CSIC, 1986, 1987 y 1991.

9. *El vuelo de Ícaro. Música para el eros barroco* (CD). 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.

bucolismo y, por otro, con la soltura propia del tratamiento a lo villano. El quinto apartado está dedicado a la dama, tal y como nos llega a través de las valoraciones y los retratos poéticos; el sexto, al protagonismo de la naturaleza en sus diversas manifestaciones, entre ellas, el diálogo que la voz lírica entabla con diferentes elementos o con animales (casi siempre, aves canoras), poniendo el cierre a este itinerario temático las piezas conmemorativas, compuestas —a pesar de los diferentes motivos estéticos escogidos— para celebrar cumpleaños, saraos y demás alegrías cortesanas, aunque en este *Manojuelo* neoyorquino sólo contamos con una composición de esta tipología.

El repertorio

Ut poesis musica

El lector hallará que la presente antología está formada por un repertorio heterogéneo de tonos humanos que comprende desde romances líricos,¹⁰ villancicos profanos, romances sin estribillo, letrillas, recitativos, fragmentos de zarzuelas, de comedias puestas en música, bailes..., para una plantilla vocal que va de una a cuatro voces, y casi todos con guión para el acompañamiento instrumental. El fondo se nos ha transmitido en manuscritos de varios copistas: los más pulcros y esmerados trasladaron varias composiciones; otros, con caligrafía no tan cuidada, también pueden identificarse en diversas piezas; los hay que, en cambio, son responsables de una sola copia, y alguno, con una grafía espantosa, ha puesto a prueba nuestra paciencia para salirnos airoso con la transcripción, tanto del texto como de la música.

Las cuarenta y dos composiciones¹¹ que editamos pertenecen, en su mayoría, al siglo XVII, aunque las que son obra de músicos como Egüés, Navas

o Martínez de Arce nos hacen ampliar el marco cronológico hasta las primeras décadas del XVIII, como tendremos ocasión de demostrar en el apartado dedicado a los catorce compositores y nueve poetas que hemos logrado identificar.¹² Asimismo, en nuestro estudio de fuentes y referencias, comentamos con detalle qué obras de este *Manojuelo* han visto la luz en ediciones o han estado presentes en la sala de grabación, pero son tan pocas, y es tan abrumador el porcentaje de composiciones inéditas que éstas merecían, sin mayor dilación, su edición crítica e interdisciplinaria.

Lo que diferencia este repertorio del resto con el que hemos venido trabajando hasta ahora es que éste presenta una sorprendente dramatización tanto musical como poética: excepcionalmente, encontramos monólogos en recitativo, fragmentos de zarzuelas convertidos en tonos humanos, damas que rompen su silencio y aprovechan todos los resortes de la voz y del canto para burlarse o arremeter cruelmente

12. Si descontamos «Desde la cumbre eminente» tenemos que ocho obras son de compositor anónimo y treinta de poeta también anónimo. Los compositores y los poetas son los siguientes, ordenados alfabéticamente:

Compositores

Manuel Correa (ca. 1600-1653): 2 obras
 Manuel de Egüés (1657-1729): 4 obras (1 de ellas atribuida)
 Cristóbal Galán (ca. 1625-1684): 3 obras
 Bartolomé García Guerrero (s. XVII): 2 obras
 Vicente García Velcaire (1593-1650): 1 obra
 Juan Hidalgo (1614-1685): 8 obras
 Jerónimo La Torre (s. XVII): 1 obra
 José Marín (1619-1699): 2 obras
 José Martínez de Arce (†1721): 2 obras
 Andrés Navarro (s. XVII): 1 obra
 Juan Francisco de Navas (ca. 1650-1719): 2 obras
 Carlos Patiño (1600-1675): 1 obra
 Matías Ruiz († antes de 1708): 2 obras
 Juan del Vado (después de 1625-1691): 3 obras
 Anónimo: 8 obras

Poetas

Francisco de Borja y Aragón (ca. 1577-1658): 2 obras
 Valentín de Céspedes (1595-1668): 2 obras
 Juan Bautista Diamante (1625-1687): 1 obra
 Antonio Freyre de la Cerda (s. XVII): 1 obra (glosa de la de Fray Melchor de la Serna)
 Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644): 1 obra
 Alonso de Olmedo (s. XVII): 1 obra
 Agustín de Salazar y Torres (1642-1675): 3 obras
 Fray Melchor de la Serna (s. XVI): 1 obra
 Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686): 1 obra
 Anónimo: 30 obras.

10. Dada la variedad y complejidad del romancero lírico, hemos establecido como tales aquellas piezas compuestas por estrofas octosilábicas de cuatro versos, y estribillo, acomodado éste de variadas formas, tanto poética como musicalmente.

11. No editamos la pieza anónima, tanto en la música como en el texto, titulada «Desde la cumbre eminente», a una y dos voces, ya que su caótica disposición, posiblemente por estar incompleta, nos impide realizar una transcripción satisfactoria. No consta referenciada en el catálogo de Rodríguez-Moñino y María Brey Mariño ya citado, pero sí en el trabajo de Ros-Fábregas (p. 566).

contra la tiranía de Amor que ha osado convertirlas a ellas, las inalcanzables y desdeñosas de la lírica áurea, en esclavas de su séquito, sabedoras como son de su superioridad ante el propio dios. A excepción de las composiciones a cuatro voces que muestran la misma estructura e idéntico estilo que las obras del *Libro de Tonos Humanos* o del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, no dejan de seducirnos los dúos y las piezas a solo con un estilo musical más evolucionado técnicamente. Y cómo en un apartado posterior tendremos que referir alguna de estas piezas, pongamos, ya, ahora, algunos ejemplos que el lector encontrará también comentados, junto al tipo de traza,¹³ en el estudio de las fuentes poéticas y musicales.

Empecemos con «¡Ay, que me río de Amor!» (nº 2) y «¿Quién significa mejor...?» (nº 4), ambas piezas extraídas de la zarzuela de Agustín de Salazar y Torres titulada *Los juegos olímpicos*, y de la que no se ha conservado la totalidad de su música.¹⁴ Sin embargo, parte de sus versos podemos escucharlos gracias a la inspiración de Juan Hidalgo.¹⁵

Para la primera obra referida, con versos del inicio de la segunda jornada de la zarzuela, el músico compuso una melodía bellísima para las dos secciones que la conforman, es decir, coplas y estribillo, y tan hermosa es que no cansa la interpretación del estribillo después de cada copla —así consta en el manuscrito—; práctica que, como sabemos, no es muy habitual en este género poético-musical. La inten-

ción lírica fue componer una obra con la que exaltar el poder humano sobre la tiranía de Amor gracias al humor y la risa. Por esta causa, el poeta-compositor se sirvió de los maravillosos versos que dice el personaje de la graciosa Siringa para desmitificar —según era preceptivo en la Comedia Nueva— la seriedad y, en consecuencia, la esclavitud con que su señora, Enone, se enfrenta a Amor. En la zarzuela, justo tras la última vez que se canta (según nuestro testimonio) «¡Ay, cómo río de Amor!», se inicia el dúo con Enone cuya intervención arranca con «¡Ay, cómo lloro de Amor!». A partir de ese momento, el dúo entre la graciosa y su señora avanza vertebrado por un canto de contrarios tan efectista que podría considerarse uno de los primores de la zarzuela barroca por aunar, de manera ejemplar, voluntad y logro estético del arte y del pensamiento del siglo XVII, fundamentados, esencialmente, en la reversibilidad con todos sus matices y posibilidades.¹⁶ Sin embargo, el poeta-compositor de la pieza apostó, como decíamos, sólo por el registro humorístico y desmitificador para asombrar a un oyente poco acostumbrado a escuchar los triunfos humanos sobre el dios tirano.¹⁷ El contrapunto de Enone, representante del registro tipificado por la tradición clásica del lamento amoroso, se silencia para resaltar la carcajada lírica sobre Amor. Ésta es la razón por la que se convierte la primera estrofa de la zarzuela en el estribillo de la composición, para irlo repitiendo, íntegramente, a modo de risa imposible de contener. Tengamos en cuenta que la comedia barroca jugó con todas las posibilidades de la voz viva y la música no podía ser menos.¹⁸ Es el momento en el que, en nuestra cultura, la música y el verso se escenifican con todas las consecuencias de la dramatización.

La segunda obra es una exaltación de una propuesta cosmogónica introducida en la Península Ibérica en el siglo X, difundida mediante una traduc-

13. El lector que venga siguiendo nuestra investigación ya sabrá que con este término hemos acuñado cada una de las estrategias que el poeta-compositor seguía para convertir un texto poético en poético-musical. Véase, a su vez, la tabla descriptiva de cada una de las trazas que hemos consignado hasta el presente y que actualizamos en cada uno de los volúmenes de nuestras ediciones.

14. Agustín de SALAZAR Y TORRES. *Los juegos olympicos, comedia famosa*. Sevilla: Francisco Leefdael, 1701-1727. Véase Louise K. STEIN. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 367.

15. Luis Robledo editó otro tono compuesto por Hidalgo como hipertexto de versos de la zarzuela de Salazar y Torres. Se trata de «Tened, parad, suspended, elementos» que, como se puede apreciar por el incipit mismo, guarda estrecha relación temática con «¿Quién significa mejor...?», dado el interés que dicho tema adquirió en el barroco, tal y como comentaremos más adelante. Para la edición de esta obra véase Luis ROBLEDÓ ESTAIRE (ed.). *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*. Madrid: Fundación Caja Madrid – Editorial Alpuerto, 2004, pp. 52 (texto y comentarios) y 81-84 (música).

16. Nos ocuparemos de ello en el siguiente apartado.

17. No sería del todo exacto, por lo tanto, sostener que Hidalgo compusiera igual melodía para que dos personajes de distinta condición social (la criada y su señora) expresaran sus actitudes contrapuestas ante el amor. Es evidente que Hidalgo compuso sólo su música para la graciosa y ensalzarla, en su aislamiento, como solista. Cf. con María Asunción FLÓREZ. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006, p. 460.

18. Aurora EGIDO. *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», p. 65.

ción de la escuela de Córdoba, y que en vida de Lope de Vega cobró vigor hasta consagrarse; nos estamos refiriendo a la teoría del Amor como *quinto elemento* atribuida a Empédocles, según la cual tierra, agua, aire, fuego, amor y odio son, como recuerda León Hebreo, citando a Aristóteles, “los seis factores cuya combinación da lugar a todas las formas del mundo de la generación y corrupción”.¹⁹ Hidalgo, para este diálogo entre los cuatro elementos que debaten líricamente cuál de ellos representa con mayor rigor al quinto, Amor, compuso una pieza extensa, repetitiva, ya que ningún elemento consigue, finalmente, triunfar sobre otro, porque se impone el poderío de Amor. Se trata de una composición fácil de cantar, sin necesidad de grandes virtuosismos vocales, de líneas melódicas flexibles, que cuenta con la peculiaridad de ser un continuo diálogo musical para cuatro tríples, fiel reflejo del diálogo poético. En el caso de esta obra, el poeta-compositor trabaja con los versos que cantan las ninfas Casandra y Enone, casi al término de la segunda jornada de la zarzuela, ante el rey de Troya, aunque la intención poético-musical haya sido, en este caso, crear un tono para cuatro tríples en el que cada uno de ellos represente a los cuatro elementos de la naturaleza cantando el triunfo de Amor. Las trazas compositivas han hecho posible que el coro de ninfas se transformara en una pieza única, de un lirismo sobrecogedor, cuya función es exaltar la reposición literaria de un quinto elemento (superior a los cuatro tradicionales) al que rindieron culto y veneración muchísimos poetas del siglo XVII español, y valga apuntar que “no sólo como aprendices de filósofos o como seres racionales dotados de envidiable ingenio, sino como simples galanes preñados de mujer hasta los huesos”.²⁰

Asimismo, de la zarzuela de Juan Bautista Diamante titulada *Alfeo y Aretusa*²¹ contamos con otro

tono, «¡Ay, desdichada,...!» (nº 19), puesto en música, también, por Hidalgo, quien logra para los versos una melodía delicada e íntima, hermosa que, en su inicio, nos remite a dos características esenciales del *lamento* musical: la interjección y el descenso melódico por grados conjuntos.²² El poeta-compositor de la pieza trabajó con un *lamento* musical culto de la zarzuela que es, además, la escena más conmovedora de la que podríamos denominar semi-ópera,²³ al tratarse de la manifestación de la desolación y la impotencia que siente la ninfa Calixto –víctima de los dioses y de la lujuria de Júpiter– ante la incompreensión e indiferencia del resto de las ninfas. El poeta-compositor quiso rescatar del silencio y conferirle voz y armonía a este conmovedor *lamento* causado por la angustia de un trágico destino devastador, suprimiendo toda huella escénica y dialógica tras los intensos versos de Calixto, y aprovechando, a su vez, la fuerza de las claves míticas y poéticas que este *lamento*, en sí, posee del tópico dramático barroco del rey tirano por amor.²⁴

Y como último ejemplo, referiremos «Pajarillo que cantas ausente» (nº 34), villancico que se canta en la fábula puesta en música titulada *Eurídice y Orfeo* de Antonio de Solís y Rivadeneyra,²⁵ con mú-

mierz 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. 209.

22. 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). Edición de Begoña LOLO. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 1140-1142: “Los *lamentos* en las semi-óperas transcurren en una escena campestre y son interpretados por alguna ninfa o personaje mitológico que canta su pena de amor en este contexto. En *Alfeo y Aretusa* la escena más conmovedora es el juicio a la ninfa Calixto, víctima de los dioses y perseguida por el lujurioso Júpiter. Las otras ninfas asisten al castigo de la joven, insensibles a su pena y soledad, cantadas en “¡Ay, desdichada de quién!” [...] En su *Lamento*, Calixto llora por su destino cruel que le arrebató todos los honores como heredera de un reino.”

23. *Ibidem*. p. 1142.

24. Lola JOSA. «Las claves míticas y poéticas del rey tirano por Amor de “La Estrella de Sevilla”». En: *Ronda, corte y galanteo en el teatro del Siglo de Oro español* (Actas del I Curso sobre teoría y práctica del teatro, Granada, 7-9 noviembre, 2002). Roberto CASTILLA PÉREZ (ed.). Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 63-85.

25. Antonio de SOLÍS [Y RIVADENEYRA]. *Eurídice y Orfeo*, (BN Ms. 16419), f. 9. Este tono humano fue cantado por Ma-

19. León HEBREO. *Diálogos de amor*. Traducción de David ROMANO; introducción y notas de Andrés SORIA OLMEDO. Madrid: Editorial Tecnos, 1986, p. 29.

20. Agustín DE LA GRANJA. «El amor, quinto elemento. (En torno a Lope de Vega)». En: J-P. ÉTIENVE (ed.). *Les quatre éléments dans les littératures d'Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 255.

21. Juan Bautista DIAMANTE. *Comedias [...] Segunda parte*. Madrid: Roque Rico de Miranda, 1674, pp. 34-35. De esta zarzuela de Diamante, comenta Kazimierz Sabik: “en el caso de *Alfeo y Aretusa* la mitad de la obra es cantada y, cosa más bien rara en cuanto a la música teatral del siglo XVII español se refiere, se han conservado fragmentos de la partitura”. Kazi-

sica de Cristóbal Galán, quien nos ofrece una pieza bien compuesta y mejor lograda, de melodía que fluye con suma naturalidad en movimiento ondulatorio, fraccionada, a veces, en pequeñas células que agilizan el discurso, y con buen contraste entre ambas secciones, y buen diálogo, también, entre la voz y el acompañamiento. Poeta y compositor se sumaron al reto histórico de poner a prueba escénicamente, y con convicción, el poder de la música. Del mismo empeño nació *L'Orfeo* (1607) con música de Claudio Monteverdi y *parole* de Alessandro Striggio, y no es casual que tanto aquella como esta obra compartan el mismo mito como tema, puesto que Orfeo, además de ser en occidente el héroe musical por antonomasia, quien personifica la habilidad de la poesía, el hermanamiento entre música y elocuencia,²⁶ se convirtió en el siglo XVII en el mito que representaba la última finalidad del arte al llevar implícito el amor, la belleza, la armonía de la naturaleza y la muerte:

It is the myth of the artist's magic, of his courage for the dark, desperate plunge into the depths of the heart and of the world, and of his hope and need to return to tell the rest of us of his journey.²⁷

Tengamos en cuenta que una de las manifestaciones más genuinas del Renacimiento italiano se centró en la reivindicación de la gesta órfica con la *Favola di Orfeo* de Angelo Poliziano, en 1494; obra con la que se quiso insuflar nueva vida al mito, pese a que Orfeo había estado presente en la Edad Media. Y es esta pretensión la que nos permite considerar esta obra de Poliziano como un bello y convincente preludio, no sólo de lo que iba a ser la ópera italiana a principios del siglo XVII, sino de la trascendencia de Orfeo en la conjunción de poesía y música, pues en el mismo año de 1600, Giulio Caccini y Jacopo Peri nos brindan sus *Eurídicés* con igual libreto a cargo de Ottavio Rinuccini; en 1607, aparece el mencionado *Orfeo* de Monteverdi y Striggio; en 1616, Domenico Belli escribe el entremés musical *Orfeo dolente* y tres años más tarde, en 1619, el titu-

lado *La morte di Orfeo*; en 1638, Heinrich Schütz compone el ballet *Orfeo e Euridice*, y en 1647, Luigi Rossi, con libreto de Francesco Buti, representa su magnífica ópera *Orfeo* en el Palais-Royal de París, bajo los auspicios del cardenal Mazarin.²⁸ Y larga vida seguirá teniendo Orfeo de la mano de Charpentier, Telemann, Gluck, Haydn..., hasta llegar, si queremos, a nuestros cineastas contemporáneos que vienen a sumar el séptimo arte a los de la música y la poesía.

Al hilo de lo que venimos comentando, imaginemos cuánto permitiría experimentar formalmente la leyenda de este mito a la poética hispánica del barroco, anhelosa como estaba de jugar con todos los resortes de la voz viva y que, por otra parte, disponía de una fórmula teatral como la de la Comedia Nueva al servicio de un texto dramático entendido, en parte, como poema; fórmula teatral que, a su vez, se fue beneficiando de la mixtura sensitiva a la que terminaron aspirando los artistas del XVII, para que el oído cediera sus funciones a la vista y ésta pudiera identificarse con aquél, los trazos con la voz y ésta, con todo, al tiempo que ponía a prueba sus propios límites y funciones. Es muy significativo que Calderón de la Barca, el poeta dramático de quien dependió la creación y el asentamiento de la llamada fiesta teatral cortesana, la considerara como resultado de la conjunción del conceptismo poético y el *alma* de la música, enfatizado todo por el marco de las artes plásticas.²⁹ A tenor de este dato, si recordamos que comentábamos antes que la característica más importante de esta antología que editamos es su intensidad dramática, ¿sorprenderá que la mitad de los poetas que hemos identificado sean fieles discípulos de Calderón? Agustín de Salazar y Torres formaba parte de la llamada escuela dramática calderoniana, y fue el propio Calderón de la Barca el que aprobó, el 20 de enero de 1681 (cuatro meses antes de morir), el primer volumen de la *Cythara de Apolo*; Antonio de Solís y Rivadeneyra también siguió el magisterio de Calderón, y junto con él recreó *Il pastore Fido* de Giovanni Guarini; Juan Bautista Diamante pertenecía, asimismo, a la escuela calderoniana, siendo uno de los poetas dramáticos de más éxito en su época porque supo, como sólo el maestro sabía hacerlo,

nuela de Escamilla en una representación que se hizo en el Retiro, según refiere STEIN. *Op. cit.*, p. 390.

26. Juan José PASTOR COMÍN. *Cervantes: música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007, p. 275.

27. Charles SEGAL. *Orpheus. The myth of the poet*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989, p. 198.

28. Véase Pierre BRUNEL. «Las vocaciones de Orfeo». En: Bernadette BRICOUT (comp.). *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Editorial Paidós, 2002, p. 61.

29. Véase FLÓREZ. *Op. cit.*, p. 491.

servirse de la escenografía y la música en beneficio del contenido poético:

Al estudiar el teatro de Diamante en su variante zarzuelística, representado tanto en la corte de Felipe IV como en la de Carlos II, nos hemos podido dar cuenta de sus principales características. Es un teatro que junto a los intentos de introspección psicológica de la naturaleza humana, centrados en el sentimiento del amor, plantea una serie de cuestiones trascendentales que conciernen sobre todo al individuo y su problemática vital, existencial. Surge, sobre todo en la obra maestra del teatro cortesano de nuestro autor *Alfeo y Aretusa*, el problema filosófico-teológico de la libertad-destino, el tema ético-moral de “vencerse a sí mismo” y el fundamental (para el hombre barroco español) problema del desengaño. Teniendo en cuenta la eficacia de la transmisión de los contenidos líricos, político-ideológicos o ético-morales, Diamante echa mano del recurso a la escenografía y la música. Combinando estos elementos, integrándolos en un conjunto, intenta realizar, tras su maestro Calderón, el ideal de un teatro total, tanto ideológica como estéticamente, en la corte española de la segunda mitad del Siglo de Oro.³⁰

Por último, Alonso de Olmedo que trabajó en obras del propio Calderón. De todos ellos seguiremos hablando después, pero ahora debemos preguntarnos: ¿cuál era el propósito de ese fervor por conjugar el conceptismo poético y el *alma* de la música defendido por el genial Calderón y acatado con excelencia por sus discípulos? Mover los afectos:

provocar en el espectador un impulso emotivo más que racional, objetivo perseguido por todo el arte barroco, que busca conmover el ánimo del espectador a través de los sentidos. Y para conseguirlo los pintores no dudan en acentuar toda la carga “patética” de su obra a través del color y la composición, los dramaturgos se apoyarán [...] en la fusión de música, literatura y pintura, artes las tres dirigidas especialmente a los dos sentidos a los que en el Barroco se concede mayor preponderancia: la vista y el oído.³¹

En el próximo apartado abundaremos más en este sentido, pero adelantemos que, por esta razón, podemos encontrar un poema en el que, asombrosamente, mientras las necesidades líricas se sobreponen de un modo explícito para realizar el tono humano,

se expresan, al mismo tiempo, vertebradas por el paradójico afán de silencio. De ahí que sea la medida que no tuvo Orfeo la que se le exija al ruiseñor, el símbolo del bello canto por excelencia en occidente:

Calla, que, en ley de prudente,
de la ausencia el rigor,
el no buscar el alivio
es el alivio mayor. (nº 34, vv. 25-28)

Hemos de añadir que este renacimiento de Orfeo hubiera sido impensable sin la corte. Fijémonos en el hecho de que Antonio de Solís escribiera su comedia mitológica *Euridice y Orfeo* durante su período de notoriedad en la corte,³² y que la creara bajo los parámetros de la magnificencia escénica del Palacio Real –según uno de los dos testimonios conservados–,³³ al modo con que nació *L'Orfeo* de Monteverdi y Striggio, al calor de una fiesta cortesana en la corte de los Gonzaga. En el caso de España, además, es al amparo de las representaciones para la corte donde empieza a crearse un teatro musical,³⁴ 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 entremesada.³⁵

Del primer tipo, editamos ahora tres. El baile «¿Quién son aquellos villanos,...?» (nº 8), con música de Juan Hidalgo, tiene como fuente uno de los ejemplos más esclarecedores de lo que venimos comentando, puesto que en la *Cythara de Apolo*, Agustín de Salazar y Torres escribió una “definición de los celos” en un perfecto villancico y, folios después, nos reserva otro testimonio que resulta ser un baile con una coreografía muy bien medida y cuidada, acompañada por un dúo mixto que abre el juego de la seducción y del recelo amoroso. El baile de nuestro *Manojuelo* está bajo el molde del romance lírico y el poeta-compositor supo sacarle partido a la relación dialógica del dúo referido para acoplarla a las dos unidades líricas del romance, reservando el estribillo para la voz femenina y las coplas para la masculina.

32. Frédéric SERRALTA. «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra en el tercer centenario de su muerte». En: *Criticón*, 34 (1986), pp. 51-157.

33. *Ibidem*, pp. 79-80.

34. FLÓREZ. *Op. cit.*, p. 491.

35. *Ibidem*.

30. SABIK. *Op. cit.*, p. 210.

31. FLÓREZ. *Op. cit.*, pp. 134-135.

El segundo baile se trata del tono humano «¡Déjame, morenilla, y vete...!» (nº 25), derivado del fragmento cantado del baile «Con la red de sus pestañas», pero bajo parámetros musicales más originales, aunque transmitidos con guiños populares; su música es de Cristóbal Galán. También de Galán, «¡Órganos retratar un prodigio...!» (nº 31), es uno de los testimonios del que debió ser un célebre baile de la época conocido como “el baile del retrato en esdrújulos”, obra de Alonso de Olmedo, poeta y cantante con voz “de almíbar”, como documenta Flórez.³⁶

De nuevo, nombres de poetas dramáticos vinculados con la corte y con quien estaba transformando el concepto de espectáculo y su realización en la segunda mitad de siglo XVII: Calderón, como dijimos. Y es que no sólo Orfeo como exponente de la unión del conceptismo poético y el ánimo de la música, de la muerte y el silencio, del amor y sus dolencias, sino que el resto de representaciones poético-musicales sólo pudieron gestarse desde el “efímero de Estado”.³⁷ Díez Borque, que estudió detalladamente las relaciones entre teatro y fiesta en el Barroco³⁸ pudo demostrar la capacidad que tenía aquel Estado absolutista (como cualquier otro) para generar *representaciones* que terminaban por convertirse en metáforas de su propio poder³⁹ que, en el caso de España, eran, cada vez, más complejas y, estéticamente, más sorprendentes, para lo cual la música fue imprescindible a sabiendas, no sólo de que es una extraordinaria transmisora de ideas,⁴⁰ sino de que el sonido se

movía con entidad propia –tal era la creencia de los compositores de aquel período– y, en consecuencia, debía someterse a todas las tensiones de la escenificación y de la dramatización que una fórmula, además, como la Comedia Nueva permitía.

Sin embargo, si comparamos para mejor definir con lo que ocurría en Italia, conforme avanza el siglo XVII, en España, aunque se desarrollara un nuevo concepto de tono humano que se iba dramatizando en su ejecución y en su elaboración, en él la palabra puesta en música y cantada tuvo muchísima más importancia en su significación poético-musical que no en su realización estética. Así pues, y tras los años que llevamos dedicándonos al estudio del tono humano, gracias a un repertorio como el de este *Manojuelo*, podemos afirmar que ésta es la característica que se convertiría en uno de los atributos más sobresalientes de los tonos humanos del barroco hispánico, pues viene dada por una cultura en que “la poesía era, o pretendía ser, casi todo”,⁴¹ hasta el extremo de procurar transformarlo todo en clave poética. La máxima expresión de ello, la más perfecta y acabada, vino a serlo el teatro, como tan bien supo demostrar Aurora Egido,⁴² ya que se aprovechaba la esencia lírica y dramática de la palabra poética para la consolidación del género literario-espectacular y, a cambio, se difundía la poesía como ningún otro medio podía hacerlo, logrando, incluso, educar a los espectadores en las nuevas corrientes poéticas mediante formas populares. De esta combinación entre lo nuevo, lo tradicional, lo culto y lo popular floreció la redondilla, la seguidilla y, en parte, el romancero lírico,⁴³ y es por esta causa que, a su vez, la música teatral española del barroco empezó a tener un estilo tan bien definido. Sin lugar a dudas, la importancia de la poesía fue la que decantó a nuestra tradición musical, por un lado, hacia el canto entendido con una predominante intención transmisora, y, por otro, hacia

36. *Ibidem*, p. 397.

37. En esta expresión afortunada se comprende “lo que será un régimen temporal de carácter excepcional. Efímero queda vinculado a *efeméride*, a fiesta, a suspensión de ciclos productivos materiales; ello a favor de la apertura hacia una temporalidad generadora de símbolos, de signos culturales. Se trata de los *días de fiesta* sobre los que Zavaleta construyera sus crónicas y novelas de costumbres [...]. Ello nos sitúa ante una real ‘moratoria de la cotidianidad’, en una temporalidad singular y única, caracterizada por encontrarse saturada de efectos de poder”. Véase Fernando R. DE LA FLOR. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, pp. 161-170.

38. José María Díez Borque. «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español». En: *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. José María Díez Borque (dir.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1986.

39. Un interesante ensayo filosófico al respecto es el de José M. GONZÁLEZ GARCÍA. *Metáforas del poder*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

40. El 20 de octubre de 2007, Ramón Andrés y Eugenio Trías fueron entrevistados en el suplemento cultural «Babelia»

(*El País*) y con mucha sabiduría nos brindaron profundas reflexiones sobre «Pensar la música», como la de Eugenio Trías que afirma que la música “me permite conocer de una manera distinta de como conozco a través de la literatura o la filosofía” (p. 2).

41. EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el barroco», p. 9.

42. *Ibidem*.

43. Véanse nuestros estudios introductorios a *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (I, II y IV). *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*. Barcelona - Madrid: CSIC, 2000, 2003 y 2005, vols. I, II y III.

el recién incorporado recitativo del que tenemos un bellissimo ejemplo en este *Manojuelo* con «Rompa el aire en suspiros» (nº 11), a propósito de la dicotomía entre el silencio o la manifestación verbal y musical del sufrimiento amoroso del sujeto lírico; motivo temático tan recurrente que le dedicamos el siguiente apartado.

Nos resta decir que esa soberanía poética fue la responsable de que la corriente tradicional musical tampoco perdiera su protagonismo, como le ocurría a la propia poesía, para que, de este modo, la música de siempre siguiera comunicando, llegando a un público al que se tenía que seducir, mediante los encantos que conocía, para que adoptara elementos nuevos. La preeminencia de la poesía fue, en última instancia, la que hizo posible un estilo musical que, por todo lo dicho, podemos considerarlo igual de avanzado que cualquier otro de la Europa del momento, y debemos empezar a disfrutarlo como un estilo que es excepcional fruto de una sensibilidad tan compleja y rica que tuvo que cumplir con el difícil equilibrio de experimentar con nuevas técnicas, recursos y temas, adaptándolo todo a los gustos de una sociedad que, en claroscuro, se creía sentir imperial,⁴⁴ y que se regía, prioritariamente, por un sentido de la trascendencia. En la *Península metafísica*,⁴⁵ la fiesta cantada se convirtió en el mejor vehículo para evocar y convocar esa dimensión trascendente del todo imposible en lo cotidiano. Y fue de esa representación del poder de donde se fue fraguando el poder de la representación, como diría Balandier,⁴⁶ puesto que dicho proceso tenía que ver:

con la transformación de lo real y lo ilusorio, con la inversión de la realidad, con la producción escénica de una realidad antológicamente superior, destinada a configurar una identidad individual y colectiva.⁴⁷

Resulta evidente, pues, que tanto poetas como músicos españoles, cuanto más se cumple el siglo XVII, con mayor perfección tenían asumidos los parámetros creativos del teatro musical, la zarzuela,

la ópera o la fiesta cantada; convirtiéndose el teatro, en sí mismo, en un venero para la creación de romances líricos u otros tonos a modo de solos, dúos o piezas para tres y cuatro voces como expresión y testimonio de nuestro barroco lírico que estaba alcanzando la cumbre de su extremosidad expresiva. El padre Ignacio de Camargo dejó su confirmación al respecto:

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.⁴⁸

La música y la poesía, más que nunca hasta ese momento, se nos ofrecieron *en conjunción de ciencia*, y:

tal vez se subsane con el tiempo una deturpación en Horacio y demos con el verso *ut musica poesis*, o tal vez alguien descubra en alguna epístola secreta el tópico trocado *ut poesis musica*, en lugar del lexicalizado y mal interpretado *ut pictura poesis*...⁴⁹

Al margen de la ironía, lo cierto es que en el siglo XVII tiene su máxima expresión la fusión de las retóricas poéticas y musicales, pero muy poco se viene reflexionando sobre esta certeza incuestionable que se nos evidencia en repertorios como el que editamos en este volumen.

En cuanto a la música en concreto, hemos de precisar que para quienes estudiamos la música profana del siglo XVII, en sus dos géneros más claramente delimitados como son la música vocal de cá-

44. Véase FLÓREZ. *Op. cit.*, p. 493.

45. DE LA FLOR. *Op. cit.*, p. 165.

46. Georges BALANDIER. *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.

47. Eduardo SUBIRATS. «Theatrum Mundi». En: *Astrágallo. Cultura de la arquitectura y la ciudad*, 11 (1999), p. 12.

48. 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.

49. PASTOR COMÍN. *Op. cit.*, p. 247.

mara compuesta e interpretada para la corte y la aristocracia, y la música escénica, ya sea de carácter incidental para obras de teatro no musicales (comedias, entremeses), o específicamente compuesta para obras de teatro musicales (zarzuelas, fiestas cantadas, semi-óperas, etc.), existe un estilo polifónico para la primera mitad de siglo y un estilo más monódico para la segunda mitad. María Asunción Flórez refiere la siguiente observación circunscrita al ámbito teatral:

Durante la primera mitad del siglo predominará el estilo polifónico formado por canciones a dos, tres y cuatro voces con acompañamiento instrumental; en la segunda mitad será la canción a sólo, también con acompañamiento instrumental, la que domine la música teatral hispana.⁵⁰

Luis Robledo, por su parte, señala el vínculo entre ambos estilos con nombres de compositores emblemáticos:

La generación de nuestro Juan Blas y de Mateo Romero, la que alcanza su plenitud creadora en el reinado de Felipe III y primeros años del de Felipe IV, sienta las bases de una de las escuelas más originales y características de nuestra historia musical, la que, de la mano de hombres como Juan Hidalgo, Juan del Vado o Cristóbal Galán, se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVII.⁵¹

En el presente *Manojuelo* se dan ambas circunstancias: dos estilos diferentes y dos generaciones de compositores, con lo cual tenemos un muestrario completo de la música profana española de la época barroca, también en su doble vertiente de música para la corte y música para la escena. Y de la misma manera, extrapolando, si se nos permite, el eclecticismo característico del fondo neoyorquino al de nuestro repertorio, convenimos también en decir que:

Olmeda [...], buscando tesoros escondidos, encontró manuscritos olvidados de música [...] en las sacristías y archivos hasta entonces inaccesibles a los estudiosos. No solamente se contentó con encontrar, sino que era un experto en seleccionar aquellas obras de verdadero valor. No hay composiciones exentas de

interés en esta colección, la cual constituye una serie típica de obras pensada para ilustrar una historia completa de la historia musical nacional española.⁵²

Tenemos, pues, en nuestro *Manojuelo* una pequeña, pero selecta muestra, de la historia del tono humano o géneros afines en el siglo XVII; y estamos convencidos, además, de que Olmeda escogió lo mejor para beneficio de todos, pues su selección acorta, en parte, ese “salto mortal” que tendríamos que dar desde Tomás Luis de Victoria hasta el siglo XX,⁵³ ya que, aunque compartamos la opinión de que nuestro país es traumático por cómo se perpetúa en él la soberbia, según Gracián,⁵⁴ también es verdad que nuestro patrimonio poético-musical es un gran desconocido dentro de nuestra propia cultura, porque se encuentra inédito en gran medida, y, en consecuencia, porque existen pocas grabaciones de él siguiendo la metodología interdisciplinaria; circunstancias, ambas, que repercuten (y esto es lo delicado), por una parte, en nuestra tradición crítica a la hora de enjuiciar, y por lo tanto, de participar en la escritura de la historia de la música del barroco hispánico y, por otra parte, porque convierte en milagrosa, tristemente, su transferencia de conocimiento a la sociedad.

*Psalle et Sile*⁵⁵

La importancia de este repertorio también se sustenta sobre una característica derivada de lo que hemos argumentado en torno a la conjunción entre música y poesía: en cada una de las cuarenta y dos composiciones, sin excepción, se hace explícita la importancia del cantar, o bien, de la necesidad del silencio. Los versos de este *Manojuelo* están nutridos de interrogaciones retóricas que no obtienen respuestas, de *decires*, *opiniones*, *risas*, *suspiros*, *atencio-*

52. Son palabras de Hiersemann, o de su asesor, traducidas del inglés por ROS-FÁBREGAS. *Op. cit.*, p. 557.

53. ANDRÉS y TRÍAS. *Op. cit.*, p. 3.

54. Baltasar GRACIÁN. *El Criticón*. Introducción de Emilio HIDALGO-SERNA y edición de Elena CANTARINO. Madrid: Espasa Calpe, 1998, (I, crisis XIII), p. 272.

55. Pedro CALDERÓN DE LA BARCA. «Discurso métrico-ascético sobre la inscripción *Psalle et Sile*, que está grabada en la verja del Coro de la Santa Iglesia de Toledo». Editado por Evangelina RODRÍGUEZ en el portal dedicado al poeta en la Biblioteca de autores clásicos de la web de la Biblioteca Virtual “Miguel de Cervantes” (véanse, en el apartado de la *Bibliografía*, los *Recursos en Internet*).

50. FLÓREZ, *Op. cit.*, p. 18.

51. LUIS ROBLEDÓ. *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989, p. 47.

nes, oídos, quejas; de voces que *discurren, nombran, explican, significan, repiten, burlan, celebran, publican, ruegan, susurran* que *rompen el silencio* o que se niegan a todo ello y *callan* por ser la *ley del prudente*. Ello entronca con la poética erasmista y con lo que Gracián mismo volcó en *El criticón*: el arte de la palabra oportuna va parejo al arte del oportuno silencio.⁵⁶ En un repertorio donde la voz tiene que cumplir con la doble función de significar y entonar, la palabra lírica irrumpe con todos los recursos de la dramatización hasta culminarse en su contrario: en los límites de una retórica elusiva que enfatiza y exalta, precisamente, la de la *hidra bocal*.⁵⁷ “La poesía barroca siempre *dice*”,⁵⁸ y al decir marca el límite del silencio, incluso de la incertidumbre que misura las distancias entre uno y otro extremo.

Al igual que una imagen se ofrece a la vista aislada de un *continuum* espacio-temporal, cobrando significación dentro de unos límites que subrayan el vacío que hay tras ellos, y, en consecuencia, la nada que precede y sigue a la imagen,⁵⁹ así la palabra al ser pronunciada respecto al silencio. Y si el verbo se realiza mediante el canto, 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. “Nacimiento” y “muerte”, por lo tanto, de la palabra y de la música como metáfora de sus creadores,⁶⁰ porque en la cultura aurisecular, y aun en la nuestra,⁶¹ los límites son

el eje de las relaciones que mantienen lo tangible con lo intangible —el hombre es “una nada rodeada de Dios” dice Pierre de Bérulle—,⁶² y, en consecuencia, en el Barroco, el silencio es tratado como el verdadero fin de la palabra; como el *basso continuo* del lenguaje.⁶³ Ello forma parte de la singular dialéctica barroca asentada en un significante *claro-oscuro* del que se nutre toda apuesta estética y toda formación conceptual discursiva.⁶⁴ Un ejemplo excepcional lo tenemos en *El Criticón*, una de las obras maestras del siglo XVII, donde la vida está entendida como texto y el texto como el discurso de unas vidas que nacen y mueren en él; con ella, Gracián puso en evidencia hasta qué extremo, en el Barroco, bajo el poder absoluto de la palabra fluía, con igual ímpetu, una poética del silencio que podía ser “una ética y una filosofía” porque su sabia elocuencia, a veces, dice más que las palabras.⁶⁵

El silencio de Orfeo

Los neoplatónicos revitalizaron el silencio como símbolo de la máxima sabiduría, y de la voluntad del elocuente y callado dios Hermes de unir la voz y el canto en curiosa paradoja,⁶⁶ puesto que el silencio persigue con mayor perseverancia a la música a causa de la insistencia con que ésta, a su vez, a lo largo de la historia, lo ha ido apelando hasta convertirse en pauta de su propio aprendizaje. Pero también el hombre del Renacimiento, como demuestra Edgard Wind, retomó el legado hermético según el cual el secreto conlleva un uso moral de la palabra y del silencio.⁶⁷ De ahí que la noche órfica empezara a con-

56. Véase el artículo de 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.

57. EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «*La hidra bocal...*», pp. 11-12. La estudiosa encabeza su ensayo con la cita de Gracián que da título a su trabajo, y que transcribimos aquí para el lector que desconozca su significado: “Es como hidra bocal una dicción, pues a más de su propia significación, si la cortan o la transtruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto” (GRACIÁN, *Agudeza*, XXXI).

58. *Ibidem*, p. 26.

59. De la Flor reflexiona sobre ello (*op. cit.*, p. 78). Y, también, Regis DEBRAY. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.

60. Véase Pedro AZARA. *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.

61. Sobre este tema gira el libro de Ángel GONZÁLEZ GARCÍA. *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2000.

62. Pierre de BÉRULLE. *Opuscles*, XXII. *De la Création de l'homme*. Tomamos la cita y la referencia de Ramón ANDRÉS. *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, vol. 1, p. 16 de la «Introducción».

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

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

65. EGIDO. *La rosa del silencio...*, «*El Criticón* y la retórica...», p. 48.

66. EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «La poética del silencio en el Siglo de Oro...», pp. 58-59.

67. Edgard WIND. «The Language of Mysteries». En: *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London: Penguin Books, 1960, pp. 1-13.

vertirse en símbolo de revelaciones⁶⁸ y Orfeo, en el mito del misterio artístico⁶⁹ conformado por la palabra, la música y el silencio.

Es harto significativo que en torno al *Orfeo* de Juan de Jáuregui (1624) se centrara la polémica literaria entre los poetas *oscuros* y los *claros*, respondiéndole, en el mismo año, Juan Pérez de Montalbán con su *Orfeo en lengua castellana*.⁷⁰ Orfeo, además, dentro de una tradición lírica que sólo canta el amor no gozado, aporta la mirada a una Eurídice perdida y encontrada para volverse a perder. La literatura barroca se centró en el doble luto del mito y en una plenitud que pudo alcanzarse, pero que se desvaneció dejando una muda ausencia —el rigor de la ausencia que obliga a callar, según nuestro tono «Pajarillo que cantas ausente» (nº 34), vv. 25-28)—.⁷¹ Con una hondura asombrosa, Maurice Blanchot supo ver que escribir empieza con esa mirada de Orfeo que consagra y destruye a la vez, y que encuentra su expresión en un canto en el que converge el deseo, la muerte y la noche;⁷² o, tal y como se le advierte al “pajarillo” que, como Orfeo, “canta ausente” (v. 1), ante un amor capaz de componer el llanto con “música y dolor” (vv. 7-8), lo más prudente es guardar silencio, callar. Ello explica que en la pieza «No te embarques, pensamiento» (nº 15) encontremos una advertencia, en un apóstrofe dirigido al pensamiento, del peligro de Falsirenas, como las llama Gracián en *El Criticón* (I, crisis XII),⁷³ puesto que el Orfeo del barroco hispánico es quien engendra una lira-voz que no permite comparación alguna y de la que

se valora más su contenido que no sus efectos.⁷⁴ Anteriormente lo anunciábamos cuando apuntamos que, en el nuevo concepto de tono humano que nace en nuestro siglo XVII, la palabra puesta en música y cantada tenía más importancia en su significación poético-musical que no en su realización estética.

Callada ley de amor

Otro cauce 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 barroca del silencio. Comprobémoslo en este *Manojuelo* con uno de sus ejemplos, quizá el más hermoso, en el que se origina un juego de opósitos entre la tradición trovadoresca y la aurisecular. Formalmente se aprecia desde las estrofas, pues el estribillo, el taller de la experimentación musical en el barroco, es un romance y las coplas, canciones trovadorescas. Se trata del dúo de Juan Hidalgo «¡Ay!, que es fineza de amor» (nº 7) cuya intención y estética están perfectamente armonizadas en una querella entre las voces que, mientras se despliega, va delimitando las dos tradiciones amoratorias, al tiempo que se consuma el claroscuro de la palabra y sus límites. La primera de estas tradiciones tenía como *ars amandi* el amor cortés que los trovadores acostumbraban a denominar *fin'amor*⁷⁵ porque, por un lado, inducía al trovador a cultivar todo valor y virtud de la cortesía, la perfección moral y la perfección social para hacerse merecedor del premio de la dama —quien sólo accedía a otorgárselo si lo creía digno de ella—, y, por otro, porque obligaba al trovador a profesar una suerte de noviciado, al modo del religioso, para conseguir un estado de perfección espiritual que le ayudara a bien amar.⁷⁶ Huella de todo ello la encontramos en nuestro tono en esa voz que responde, en los versos 3-4, que la verdadera “fineza de amor” obliga a guardar un elocuente silencio

68. Véase *Himnos Órficos*. Edición y traducción de Josefina MAYNADÉ y María de SELLARÉS. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2002, pp. 7-23; y EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «La poética del silencio en el Siglo de Oro...», pp. 58-59.

69. SEGAL. *Op. cit.*, p. 198.

70. Determinados aspectos de esta querella literaria, y a propósito de Orfeo, quedan recogidos en los trabajos de Juan MATAS CABALLERO. «Una nota sobre el *Orfeo* —*Ut Musica Poësis*— de Juan de Jáuregui». 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, pp. 415-425; y de José Ignacio SANJUÁN ASTIGARRAGA. «Algunos aspectos del mito de Orfeo en la poesía española del siglo XVII». En: *Ibidem*, pp. 479-486.

71. BRUNEL. *Op. cit.*, p. 59.

72. Maurice BLANCHOT. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, p. 225.

73. GRACIÁN. *El Criticón...*, p. 253.

74. Cf. con Marcel DETIENNE. *L'écriture d'Orphée*. Paris: Gallimard, 1989, p. 112.

75. *Finus* era la plata depurada de las monedas; en consecuencia, referían a un amor puro, como comentaremos seguidamente. Véase Martín de RIQUEL. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Editorial Ariel, 1989, t. I, p. 86.

76. *Ibidem*, p. 87.

y a sufrir, sin manifestación alguna a la dama que es quien debe decidir el cumplimiento o no de ese amor (vv. 9-10, 16-20, 25-26, 41-42). Motivo que obliga al “agustino corazón” que “habla por su dulce herida” (vv. 59-60) a alcanzar, mientras espera, la perfecta mística amorosa establecida por la tradición del amor cortés. Es por ello que todas las coplas están en el molde estrófico de la canción trovadoresca, en armonía con esa voz que sobresale en pro del silencio en oposición a la palabra y la razón, defendidas por la voz que da inicio al tono y, en consecuencia, al romance.

En el estribillo, por lo tanto, predomina la voz que representa lo más arrogante del eros barroco sustentado sobre la osadía en el vuelo amoroso y éste, en el juego conceptual del verbo. Esta voz es la que abre y cierra la primera unidad lírica del dúo razonando una *fneza de amor* fundamentada en la queja. Y lo irá reiterando (pese a no ser su molde estrófico de *trunfo*) en los primeros versos de las coplas, mientras que, al mismo tiempo, se convierten en el pretexto para dar la entrada a la contundente réplica de la voz trovadoresca. La última estrofa es la excepción (es el cierre de la pieza) que tiene inicio con una definición del noviciado erótico del amor cortés al que la pasión barroca opone una razón de amor que aspira a declarar toda su pasión, a pesar del riesgo de ofender (vv. 55-58), ya que “mejor es vivir de osado/ que vivir de arrepentido” por haber callado (vv. 44-45). O, como diría el conde de Villamediana, uno de los Ícaros más ilustres del XVII:⁷⁷ “derrita el sol las atre-

vidas alas,/ que no podrá quitar al pensamiento/ la gloria, con caer, de haber subido”.⁷⁸

Una vez hemos disfrutado del juego dialéctico, de inmediato debemos sobreponernos y tomar conciencia de que nos hallamos ante una creación genuinamente barroca y, por ello, fundamentada en la reversibilidad, porque si hay un período que presente dualmente el fenómeno amoroso, ése es el barroco,⁷⁹ porque, desde el lenguaje –la defensa de la razón y la palabra en nuestro dúo humano– se pretendía alterar la realidad, haciendo de la erótica una erótica lingüística.⁸⁰ A ello viene a sumarse que el tratamiento barroco del amor se realice, por una parte, desde una superposición de los tópicos culturales que aporta la tradición –como, en este caso, la tradición del amor cortés– y, por otra, desde una pluralidad de perspectivas que generan eróticas lingüísticas, plásticas y musicales. Y todo, con la finalidad tan extraordinaria de crear una dualidad que exalte la necesidad artística de nuevas creaciones, de recreaciones, de asombrosas perspectivas. He ahí esta música, este lirismo y este diálogo entre voces que cuestionan la pertinencia de uno u otro *fin’amor*: si callar o decir. Felizmente para nosotros, y a pesar del protagonismo de la canción trovadoresca, se impuso la palabra y su declaración de la pasión. Sin embargo, sólo la ley del silencio y sus confines trazaron los límites.

“Espuelas a la muerte”: el vuelo y la melancolía

Y a propósito de la voz que defiende la palabra, hemos de decir que nos da entrada a otro de los motivos con que se despliega el claroscuro del logos barroco. En esos versos 44 y 45 referidos, en los que afirma que “mejor es vivir de osado/ que vivir de arrepentido”, alude a Ícaro y a Faetón, dos de los

77. La osadía es el atributo del sujeto lírico barroco, pues pretende alcanzar lo que jamás debió, como Ícaro, el atrevido joven que desoyó los consejos de su padre, Dédalo, y se acercó tanto al sol, que la cera de sus alas se derritió y murió precipitado al mar. El vuelo que tenía que conducirle a la libertad, tras permanecer en el laberinto, le condujo, por osado, a la muerte. De este modo, una leve alusión a las *alas* o a la osadía por parte de un poeta de amor humano hacía posible que se desplegara en la mente del lector una sucesión de imágenes y recuerdos del mito, perfecta máscara lírica de un yo poético que corre igual suerte en clave metafórica: desde la cosmografía petrarquista, la dama es el sol; el deseo, las alas, y el yo poético, el nuevo Ícaro, que en su vuelo de amor osa llegar tan alto que se atreve a pretender el favor de la dama, quien con cruel desdén lo precipita a la desesperación y a la muerte de amor. Otro de los mitos del eros barroco es Faetón, precipitado, también, por la osadía con que condujo el carro de su padre, el Sol. Sobre el eros barroco creamos un CD con el que inauguramos “Música Poética”, la colección discográfica de música antigua del CSIC, titulado *El vuelo de Ícaro*, que ya hemos mencionado anteriormente. Referimos a Villamediana como un Ícaro porque su supuesto amor

secreto era la reina doña Isabel, la esposa del Rey-planeta, Felipe IV; él, poeta del amor, cuya osadía, así, pues, conocía mejor que nadie en su época. Véase Conde de VILLAMEDIANA. *Poestas*. Edición, prólogo y notas de María Teresa RUESTES. Barcelona: Editorial Planeta, 1992, pp. IX-XXIV.

78. *Ibidem*, p. 131. Son los versos del último terceto del soneto cuyo incipit es «De cera son las alas, cuyo vuelo...».

79. Jaime SILES. *El barroco en la poesía española. Consciencia lingüística y tensión histórica*. Pamplona: EUNSA, 2006, p. 177.

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

mitos del eros barroco porque al estar vinculados con el sol en sus trágicos finales como consecuencia de sus osadías, les convirtió en referentes míticos dentro del universo amoroso aurisecular, al conferir elocuencia clásica a la voz del sujeto lírico y a ese amor ardiente por la dama, sol de la cosmología erótica de la cultura de ese período. La voz sugiere que es mejor *osar* y amar a un ser tan elevado (en todos los sentidos) como la dama, aun a riesgo de morir por la osadía, que *arrepentirse* de no haber intentado alcanzarla.

Pero lo que verdaderamente subyacía detrás de todos aquellos Ícaros y Faetontes era la función de remarcar “los límites de la inefabilidad poética y las vanas pretensiones del amor desengañado”;⁸¹ la intención de demostrar cómo la inaccesibilidad amorosa coincidía con la inefabilidad poética:

Al *despeñar* cabe añadir el *desatar*, uno de los verbos más manejados [...], que tenía sus raíces en la emblemática, simbolizado por la “mariposa en cenizas desatada” que sucumbe al fuego que le atrae. Imagen igualmente desengañada de la pasión y de la inadecuación de la palabra para poder expresarla.⁸²

El anónimo tono humano a dúo con acompañamiento de arpa recopilado por Joseph Garcés «Son tus desdenes, Marica» (nº 16) da buena cuenta de ello.⁸³ En cambio, el claroscuro será el que medie entre el sentimiento y su manifestación, entre lo abstracto y lo concreto. Para tal fin, en el siglo XVII música y poesía se hermanan para aunar contrastes y, a través de artificios expresivos que representen la dificultad del *vuelo*, lograr transmitir la claridad de un sentimiento amoroso imperecedero, en contraste con la *caída*, el *despeñarse* o el *desatarse*.⁸⁴

Junto al silencio, las lágrimas sustituyen a las palabras y, a su vez, se convierten en elocuentes razones del callar. Al nuevo Orfeo de nuestro tono «Pajarillo que cantas ausente» (nº 34) se le advierte: “¡calla, no

cantes, detente!/ Llorar es mejor”... (vv. 2-3). Y mediante el bucolismo, introducido con la poesía al itálico modo de la pluma de Garcilaso de la Vega, las lágrimas se fundieron con las aguas de los ríos, los arroyos y las fuentes de los *locus amœnus*, y el silencio se convirtió en soledad como puede apreciarse en estas composiciones editadas. Pero el Barroco, al consolidar todos los parámetros del petrarquismo, hace del imperio de la soledad y del silencio, de la retórica de las lágrimas y de los impulsos del canto un universo expresivo muchísimo más amplio por la extremosidad de lo paradójico que la fuerza incontenible de la palabra poética establece. El anónimo tono «De los montes de Castilla» (nº 20) con versos del Príncipe de Esquilache es un romance sin estribillo, porque el pastor Lisardo “quiso cantar y no pudo,/ y se quedó suspirando” (vv. 11-12). Aunque no sólo “Amor habla callando, mata y eterniza”,⁸⁵ sino que, al igual que se sentimentalizan los elementos como pudimos comentar a propósito del quinto, también la Naturaleza se metamorfosea bajo los parámetros de los sujetos líricos, alcanzando un panteísmo egocéntrico que “no estuvo a la zaga del que fuera característico del Romanticismo”.⁸⁶ Ahí están dos bellos romances humanos, de los maestros Bartolomé García Guerrero y Manuel Correa, respectivamente, en los que pastoras *anegadas entre cristales* (nº 18), *lindas, solas y tristes* (nº 22) “diluvios prometen al valle”, trocando en “confusión lo sonoro” de las aguas de los arroyos.

El resto de obras en diálogo con la Naturaleza se nos brindan, igualmente, nutridas de melancolía callada que para los pitagóricos ya fue motivo de preocupación —de ellos nace la teoría de los humores—, hasta convertirse con Aristóteles, pese a considerarla aún enfermedad, generadora de grandeza, de héroes trágicos y hombres excepcionales (*Problemata XXX*).⁸⁷ Los neoplatónicos, cómo no, desde ese primer momento de soledad que fue el Renacimiento en Occidente (el hombre podía elegir su destino, pero cargaba con la duda de la elección), fueron quienes revisaron al Estagirita y se sintieron identifi-

81. EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «La hidra bocal...», p. 23.

82. *Ibidem*.

83. Véase Gregorio CABELLO PORRAS. *Dinámica de la pasión barroca*. Málaga: Universidad de Almería - Universidad de Málaga, 2004; remitimos al capítulo «La mariposa y la llama: alegorías de la constancia del amor más allá de la destrucción» (pp. 63-77).

84. Véanse las reflexiones que en torno a ello realiza ANDRÉS. *Tiempo y caída...*, vol. 1, pp. 25-26.

85. Epígrafe con que Soto de Rojas titula su soneto: «¡Ardo, pero mi ardor, qué desventura...!».

86. ANDRÉS. *Tiempo y caída...*, vol. 1, p. 23.

87. ARISTÓTELES. *El hombre de genio y la melancolía. Problemata XXX, 1*. Prólogo y notas de Jackie PIGEAUD; traducción de Cristina SERNA; revisión de Jaume PORTULAS. Barcelona: Editorial Acanalado, 2007, pp. 79-101.

cados con su ambivalente melancolía planteada en *Problemata XXX*. La negra melancolía dejó de serlo para transformarse en la única virtud que permite al hombre ascender a las más altas cimas espirituales y creativas, aun a riesgo de caer en la locura o la muerte. En la Edad de Oro, por lo tanto, nació la noble melancolía que tanto podía destruir como santificar. Y la teoría del genio quedó servida. La poesía áurea fue la primera que dignificó la melancolía como tema, sin avergonzarse de ella.

La celada en el silencio

Pero, “¿por qué rasgar la tela, inaugurar el trazo, abrir la escena?”.⁸⁸ Para disipar la melancolía, por ejemplo, ya que ¿quién puede sufrir *si sabe cantar tan bien?* («¡Qué bien canta un ruiseñor...!», n.º 38, vv. 3-4). O, como dice Bernardo de Balbuena, “si en melancolías nos metemos, / si no damos salida a las pasiones, / espuelas a la muerte le ponemos”.⁸⁹ Se debían seguir los consejos de Marsilio Ficino (*De vita triplici*), y contrarrestar los peligros siempre inherentes a la melancolía a través de la música. Sin embargo, también el logos barroco rompía el silencio para cederle la voz y la palabra a la protagonista celada en el silencio del argumento de amor de la poesía de la Edad de Oro: la dama.

«¡Cupidillo, niño travieso...!», el tono humano a solo para tiple y acompañamiento con música del maestro Manuel de Egüés y texto anónimo que da inicio a nuestro *Manojuelo*, es un extraordinario ejemplo. El lector u oyente habituado a este repertorio lírico sabrá valorar la asombrosa rareza de que sea la dama la que irrumpa con el verbo, pautando el argumento y el ritmo de la pieza. Sin embargo, cuando la dama de nuestra tradición poética culta toma la palabra tiene dos modelos que la respaldan: en primer lugar, las canciones amorosas castellanas del siglo XV, aunque escasas, escritas por mujeres con las que critican los parámetros líricos del amor cortés,⁹⁰ y aquellos poemas femeninos que, en la Edad de Oro, al ser escritos, se enfrentan, por un lado, a un

discurso tipificado respecto a su propia imagen y concepción, y, por otro lado, a la condena de la elocuencia femenina.⁹¹ Y es que, cuando escribían imitando la voz y el modo de esa poesía escrita, sentida y pensada por hombres, es como si permanecieran, igualmente, en silencio; en cambio, cuando las mujeres tomaban la pluma para responder al discurso poético masculino, más allá de la calidad poética, sobrecogen por la fuerza, la sinceridad y la angustia de la voz femenina; por hacerse en mil añicos la imagen tipificada de una dama que ni es ídolo ni dueño ni excelsa beldad.⁹² En segundo lugar, está el modelo de las pastoras o pescadoras desamoradas de las églogas que se definen como leales seguidoras de la diosa Ártemis, honrada en Arcadia, y en todas las regiones montañosas y agrestes, representante de la Luna, señora de las fieras y protectora de las Amazonas, las cazadoras y las mujeres independientes.

En el caso de nuestro tono humano, tras el apóstrofe y la amonestación de la dama al tirano dios, nos llega un legado literario que se inició con Ovidio y recobró vigor en el Renacimiento gracias a Petrarca. Ovidio, en sus *Amores* (1, 2) introdujo una novedad decisiva en los *triumfos* al sustituir la figura del jefe guerrero, protagonista de este género literario, por la alegoría de Cupido como jefe militar triunfador. Esta variación comportó, a su vez, unas características estructurales y estilísticas de las que caben destacar dos, según nuestro interés a propósito de este tono: la voz lírica del triunfo que invocaba el poder de Amor, al tiempo que se declaraba su esclavo con la pretensión de poder culminar (triunfar) una relación erótica con su amada.

Por su parte, Petrarca, en los *Triunfos*, aportó otro cambio trascendental al género: a través de seis triunfos (el del Amor, la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad) crea una obra alegórica con la que exponer los diferentes estados por los que pasa el ser humano durante la vida hasta llegar a desear lo imperecedero: Dios, cristianizando,

88. DE LA FLOR. *Op. cit.*, p. 84.

89. Bernardo de Balbuena, «Saca, pastor, y temple la vihuela» (vv. 4-6), en ANDRÉS. *Tiempo y caída...*, vol. 2, p. 754.

90. Michael GERLI. *Poesía cancioneril castellana*. Madrid: Ediciones Akal, 1994, «Eros y ágape: la concepción del amor» (pp. 14-22).

91. Sobre este tema, remitimos al trabajo de Lola JOSA. «Entre memorias tristes: cinco sonetos de Leonor de la Cueva y Silva». En: *En desagravio de las damas. La poesía femenina del siglo XVII*. University of Huston, (en prensa).

92. En el CD *El vuelo de Ícaro*, ya citado, incluimos una pieza (pista 7, «Siempre pintan a Ícaro») con versos de la protagonista de *El perro del hortelano* de Lope de Vega y música de Manuel Machado (*LTH*, I, pp. 133-136), en los que se queja con decoro de la tipificación a la que se sometía a la dama en el lenguaje poético de la época.

de este modo, la tradición pagana de donde provenía el género literario. A pesar de este último propósito del humanista, su «Triunfo del Amor», elaborado y escrito con una profundidad asombrosa, fue el que hizo célebre la obra. De las características que dejó establecidas con él para la tradición, las que más nos interesan destacar son, también, dos: la descripción –¡tan conmovedora!, y de tanta repercusión en la tradición poética hispánica– de los efectos del enamoramiento (III, vv. 148-184) y cómo la dama –su Laura, claro está– es la única capaz de vencer la tiranía y el poder de Amor (III, vv. 118-141), ya que el dios se atemoriza ante la virtud de Laura, y porque, además, “no existe quien pueda atar a ésta,/ tan indomable y tan salvaje suele/ de las enseñanzas del Amor ir lejos” (III, vv. 130-132).⁹³ La dama de nuestro tono humano así se reconoce:

Si por dios te temen
humanos afectos,
encendiendo halagos
que exhalen incienso
suban, que no espero,
por más que te encienda,
decir que me quemo. (vv. 29-35)

En esta obra queda recogida la tradición ovidiana del *triunfo* de amor en los primeros cuatro versos de cada copla, y, en los tres últimos, la reivindicación de la condición “indomable” y “salvaje”, pura, de la dama que, por su propia boca, al igual que hiciera Laura (*Cancionero*, CCCLIX, vv. 63-65),⁹⁴ la reivindica, y la convierte en la triunfadora sobre Amor, al modo con que Petrarca inmortalizó a Laura por siempre más en su «Triunfo».

El estribillo mantiene la misma estructura que el resto de coplas, puesto que es el que sustenta toda la armonía compositiva de la composición, pero en su caso, son los cinco primeros versos los que caracterizan el poderío y tiranía de Cupido, y los dos últimos, la fortaleza de la casta dama.

¡Cupidillo, niño travieso,
no me mires, no,
que yo ya te entiendo!

¡Depón tus arpones,
suspende tus fieros,
que no has de acertarme,
que estás ya muy ciego! (vv. 1-7)

Pero esta unidad lírica que, musicalmente, tiene todo el protagonismo, nos brinda ya los matices dialógicos que confieren un gran dinamismo musical a los versos y, en consecuencia, facilitan la fragmentación de la melodía. El diminutivo con el que se marca el apóstrofe, “Cupidillo”, es todo un prelude del triunfo de la voz lírica femenina sobre la soberanía de quien, en cambio, va a tiranizar a la mayoría de sujetos poéticos del repertorio. Interrogaciones retóricas, exclamaciones, ironía, anáforas y paralelismos sostienen la estructura de un solo humano singular por la contundencia de la reivindicación de la dama que cobra su fuerza en el maestro de toda la poesía erótica áurea, Petrarca, y por la desenvoltura y perfección con que el poeta-compositor le cede la voz y la palabra.

La quinta pieza de nuestro *Manojuelo* también es un solo de tiple con acompañamiento que, aunque anónimo en su texto y música bien podemos atribuir al maestro Egüés su autoría musical, como tendremos ocasión de justificar en el apartado correspondiente. En esta obra, cuyos dos primeros versos son “¿Quieres estarte quieto,/ rapaz Cupido?”, la voz lírica es, también, femenina, pero, a diferencia de «¡Cupidillo, niño travieso,...!», es más jocosa y condescendiente con la tiranía de Cupido, que, en esta ocasión, no rivaliza con él, sino que se centra en la crueldad que ya Virgilio cantó en sus *Bucólicas* (X, 2), pero propia de las travesuras de quien es, al fin y al cabo, un niño como Horacio caracterizó en sus *Odas* (II, 12, 4). El estribillo está centrado íntegramente en ello con la gracia retórica que le confieren las interrogaciones y las exclamaciones para reprenderlo, y el diminutivo y el tratamiento infantil del apóstrofe que se despliega a lo largo de todos los versos del tono:

¿Quieres estarte quieto,
rapaz Cupido?
¿Hay tal travesura?
¡Estáte quedito,
no seas travieso,
no metas ruido!
¡Deja los juegos,
no seas niño! (vv. 1-8)

93. Francesco PETRARCA. *Triunfos*. Edición bilingüe de Guido M. CAPPELLI. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, p. 149.

94. Francesco PETRARCA. *Cancionero*. Traducción, introducción y notas de Ángel CRESPO. Barcelona: Ediciones B, 1988, p. 564.

Sin embargo, el modelo de las pastoras o pescadoras desamoradas de las églogas, fieles seguidoras de Ártemis, se percibe, igualmente con fuerza, tras este sujeto lírico en los versos 23-25, al referir, parafraseando a Cicerón (*Tusculanas*, IV, 32, 69), que sólo “las hermosuras comunes” creen en la divinidad de Cupido y “ella”, no. Pero hemos de advertir que los versos 11-12 y 27-28 nos presentan una pluralidad de lecturas: en primer lugar, que la condición de Amor es tan vil que no “merece” entrar ni en palacio, lugar propicio a todo tipo de juego y frivolidad; en segundo lugar, que, precisamente, ella, como dama cortesana, toma el reducto de la corte como exponente de fortaleza contra la tiranía de Cupido, lo que nos haría tomar en consideración la tradición poética femenina de la poesía cancioneril castellana, y, por último, puede tratarse de una referencia al palacio de la propia Ártemis o de otra divinidad afín a la independencia femenina. Sea como fuere, la composición de este original y desenvuelto villancico es cuidada, asentada en anáforas que ponen de manifiesto mediante la conjunción condicional (“Si...”: vv. 9, 27 y 32) el engaño con que Cupido emprende sus juegos de amor. Y, lo más importante, se trata de un valioso testimonio de cómo la música ayudó excepcionalmente a la poesía a realizar uno de sus propósitos fundamentales en el siglo XVII que era ampliar los límites del *delectare* “como campo abierto que implica en sí mismo utilidad y provecho”,⁹⁵ marcando un retorno al pensamiento platónico que consideraba la utilidad tras la oscuridad.⁹⁶

A su vez, la música le permitió a la poesía cumplir con sus pretensiones de admirar en su ejercicio público,⁹⁷ y no sólo eso, sino que la música conseguía como ningún otro arte, mover al público desde dentro —el objetivo artístico más elevado, según López Pinciano—,⁹⁸ gracias a su naturaleza matemática que fue la que consumó a la perfección la función lógica intrínseca a la poesía de la Edad de Oro.⁹⁹

Quizá ésta sea la razón por la que el romancero lírico inauguró el barroco literario español.¹⁰⁰ Lo cierto es que los poetas-compositores del período, con su maestría, alcanzaron como nadie el preciso equilibrio entre el canto y el silencio bajo cualquiera de los pretextos referidos. Por eso hemos escogido como epígrafe principal para este apartado, y a modo de homenaje, la exhortación panegírica de quien reivindicó e hizo posible la hermandad del conceptismo poético con el ánimo de la música; del poeta más excepcional del barroco que escribió, como no podía ser de otro modo, el poema que mejor sintetiza, con palabras de Aurora Egido, “la batalla interior y personal entre decir y callar”.¹⁰¹ *Psalle et Sile*: canta y calla, conclusión filosófica a la que llega Calderón después de un extenso silogismo minado de argumentos cristianos y paganos a favor de cada uno de los extremos del claroscuro.

Los nombres, los hombres y los años

Hasta el momento presente, sólo hemos podido descubrir la autoría de nueve poetas: Francisco de Borja y Aragón, Valentín de Céspedes, Juan Bautista Diamante, Antonio Freyre de la Cerda, Antonio Hurtado de Mendoza, Alonso de Olmedo, Agustín de Salazar y Torres, Melchor de la Serna y Antonio de Solís y Rivadeneyra. También se nos ha cruzado en el camino Joseph Garcés, pero la prudencia nos obliga a no asegurarle la autoría por la duda de que sea el recopilador, ya que su *Libro de tonadas* (1694) nos hace sospechar que las tales no fueron escritas por él, sino simplemente trasladadas.¹⁰² Igualmente nos sucede con Josep Fontaner i Martell, un tarracónense de fino ingenio o exquisito gusto como recopilador, y su *Libro de diversas letras* conservado en la Biblioteca de Catalunya.¹⁰³ En la misma situación se hallan dos tonos recogidos por el licenciado Jeróni-

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

96. Luis de GÓNGORA. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edición de Alexander A. PARKER. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, p. 36.

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

98. Alonso LÓPEZ PINCIANO. *Philosophía antigua poética*. Edición de Alfredo CARBALLO PICAZO. Madrid: CSIC, 1973, vol. 1., p. 249.

99. EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «La hidra bocal...», p. 26.

100. Remitimos a nuestro estudio introductorio en *La música y la poesía...*, (I). *Libro de Tonos Humanos...*, vol. I, pp. 19-29.

101. EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «La poética del silencio en el Siglo de Oro...», p. 79.

102. Véase RODRÍGUEZ-MOÑINO y BREY MARIÑO. *Op. cit.*, vol. II, p. 166: “CXLI. Garcés, Joseph. † | Libro de tonadas de Joseph | Garzes. | Se traslado el día dos de | setiembre Año de 1694.”

103. BC (Ms. 888).

mo Nieto Madaleno y escritos (o sea, trasladados) por Manuel López Palacios.¹⁰⁴

Más suerte han corrido los compositores, pues catorce de ellos quedaron consignados en los manuscritos.¹⁰⁵ Los hemos citado anteriormente con el número de obras incluidas en nuestro *Manojuelo*, pero los volvemos a recordar aquí: Manuel Correa (ca. 1600-1653), Manuel de Egüés (1657-1729), Cristóbal Galán (ca. 1625-1684), Bartolomé García Guerrero (s. XVII), Vicente García Velcaire (1593-1650), Juan Hidalgo (1614-1685), Jerónimo La Torre (s. XVII), José Marín (1619-1699), José Martínez de Arce (†1721), Andrés Navarro (s. XVII), Juan Francisco de Navas (ca. 1650-1719), Carlos Patiño (1600-1675), Matías Ruiz († antes de 1708) y Juan del Vado (después de 1625-1691).¹⁰⁶

El primero de los poetas, Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache (1581-1658), vivió entre la corte de Felipe III y la de Felipe IV. El primer monarca lo designó virrey del Perú (1614), y fue a partir de 1621, tras su regreso, cuando escribió la mayor parte de su obra, coincidiendo con los años de esplendor artístico (1621-1640) del reinado de Felipe IV.¹⁰⁷ De Valentín de Céspedes sabemos muy poco; incluso De la Barrera dudó de que se tratara del poeta que como tal constaba en las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* de la colección de

Alfay.¹⁰⁸ Sí se sabe, en cambio, que en el segundo tercio del siglo XVII se distinguió como uno de los oradores más importantes de la Compañía de Jesús, y que en 1640 escribió *Las glorias del mejor siglo* para conmemorar el aniversario de la fundación de su Compañía ante la presencia de los Reyes.¹⁰⁹

Juan Bautista Diamante (1625-1687) perteneció a la escuela dramática de Calderón de la Barca, y con él nos situamos en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659-1687).¹¹⁰ Escribió teatro profano y religioso para corrales de comedia, y para escenarios cortesanos de uno y otro Rey, alcanzando en éstos, con sus comedias y zarzuelas, un merecidísimo reconocimiento, pues *Alfeo y Aretusa* disfrutó de continuas representaciones.¹¹¹ Pero lo más admirable de este poeta dramático, desde nuestro criterio, es la importancia que le da, como buen calderoniano, a la música. Colaboró con los mejores compositores cortesanos de la época como José Marín, Juan Hidalgo y Cristóbal Galán, y en el caso de la zarzuela mencionada, que es la que nos interesa para este *Manojuelo*, la música es la que refuerza y potencia el poder avasallador del amor:

[...] a los solistas les acompañan coros que con estribillos, cantados a parte o con solistas, puntualizan la expresión de la pasión amorosa. La función de estos coros es también la de exteriorizar la dualidad o la oposición de los afectos contrarios: los del amor y el desdén.¹¹²

Al igual que en el *Libro de Tonos Humanos* y en el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, contamos con Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) que fue secretario, ayuda de cámara de Felipe IV, y, lo más interesante, el poeta favorito del conde-duque de Olivares.¹¹³ Era amigo de compositores,

104. Véase *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, pp. 80-81 y 155-156.

105. Ya sabrá el lector, que estamos ante un repertorio, el del romancero lírico, anónimo en su totalidad en cuanto a la poesía se refiere, mientras que, respecto a los compositores, a veces, la suerte acompaña y podemos hallar consignados sus nombres en los manuscritos.

106. Casi todos estos compositores son conocidos por la musicología y no nos extenderemos aquí en sus biografías y trayectorias, ya que el lector interesado puede consultar los diccionarios especializados al uso donde hallará el dato buscado con mayor o menor actualización (*DMEH*, *Grove*, *Die Musik...*, *Dizionario enciclopedico...*, etc.).

107. "Son en realidad los más interesantes del reinado de Felipe IV en lo que a la política reformista de Olivares se refiere, porque son aquellos en los que va buscando soluciones a los problemas que habían conmovido y preocupado a los arbitristas y a los círculos reformistas castellanos en las dos décadas precedentes. Es una época de efervescencia política e intelectual en la corte...". 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.

108. Cayetano Alberto DE LA BARRERA Y LEIRADO. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860, p. 90b.

109. *Ibidem*, p. 90a.

110. Emilio COTARELO Y MORI. «Don Juan Bautista Diamante y sus comedias». En: *Boletín de la Real Academia Española*, III (1916), pp. 272-297 y 454-497; John E. VAREY y Norman D. SHERGOLD, con la colaboración de Charles DAVIS. *Comedias en Madrid, 1603-1709: Repertorio y estudio bibliográfico*. London: Tamesis Books, 1989, pp. 53, 141 y 232.

111. SABIK. *Op. cit.*, p. 204.

112. *Ibidem*, p. 209.

113. La pericia cortesana de Antonio Hurtado de Mendoza queda recogida detalladamente en Gareth A. DAVIES. *A*

sobre todo, con especial afecto, de Mateo Romero, maestro de capilla desde 1598 a 1634, es decir, durante todo el reinado de Felipe III (1598-1621) y durante los dorados años de creatividad artística del de Felipe IV (1621-1665). De hecho, fue el compositor de mayor prestigio en la corte de la primera mitad del siglo XVII.¹¹⁴ Hurtado de Mendoza fue, además, “buen conocedor del ambiente musical palatino”,¹¹⁵ lo que propició que su poesía fuese musicada y cantada en los ambientes cortesanos.¹¹⁶

Alonso de Olmedo perteneció durante once años a la compañía de Antonio de Escamilla, actuando como primer galán. Y como actor escribió (era costumbre en su profesión por aquellos años) piezas dramáticas breves.¹¹⁷ Entre 1638-1639, era autor de comedias junto a Luis Bernardo de Bobadilla y Antonio de Acuña,¹¹⁸ compañía que siempre

Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza, 1586-1644. Oxford: The Dolphin, 1971. Asimismo, valga este comentario de J. H. ELLIOTT. *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia.* Barcelona: Editorial Crítica, 1991, pp. 187-188:

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

114. Véase Alejandro VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV. El Libro de Tonos Humanos (1656).* Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 95-98.

115. Véase ROBLEDO. *Juan Blas de Castro...*, p. 76b.

116. Robledo, mientras argumenta cuán admirada y cantada en la corte y las academias era la poesía de Hurtado de Mendoza, trae a colación *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara: “y sacando una guitarra una dama de las tapadas, templada sin sentillo, con otras dos cantaron a tres voces un romance excelentísimo de don Antonio de Mendoza” (*ibidem*, p. 52b).

117. Pedro CALDERÓN DE LA BARCA – Tomás de TORREJÓN Y VELASCO. *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, p. 67.

118. H. A. RENNERT. «List of Spanish actors and actresses. 1560-1680». En: *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega.* New York: Hispanic Society of America, 1909, p. 412.

tuvo presente la coreografía y el canto.¹¹⁹ Por su parte, Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), aunque formado en México, se convirtió en un dignísimo discípulo de Calderón, y querido por éste, que disfrutó de gran protagonismo en la corte durante los años setenta del siglo XVII gracias a la protección del Duque de Albuquerque, virrey de Sicilia. Melchor de la Serna es, según Yvan Lissorgue,¹²⁰ posiblemente el más rico e interesante autor de poesía erótica del siglo XVI, pese a ser clérigo, hecho que ha llamado la atención de la crítica; en cambio, su figura no consigue escapar del olvido. Y, por último, Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686) que fue Cronista Mayor de Indias, uno de los secretarios privados de Felipe IV y, sin nombramiento oficial, uno de sus dramaturgos.¹²¹ Durante años se le designó equivocadamente Solís y Obando a causa de los errores de los copistas y de la notoriedad de la familia Solís Obando, como ha demostrado Frédéric Serralta.¹²²

En cuanto a los compositores y sus obras, de las pocas que hallamos fechadas, la más temprana es «Son tus desdenes, Marica» (nº 16), un brillante dúo para tiple y alto con acompañamiento de arpa datado en 1632 (el 9 de julio para mayor concreción), de compositor y poeta anónimos. No nos deja de extrañar esta fecha,¹²³ ya que esta pieza la hallamos en Valladolid y en el *Cancionero Poético-Musical de Guerra*, cincuenta años después (o quién sabe si más) y también anónima, para tiple solo, con el orden de las secciones intercambiado en relación a la fuente neoyorquina, y con una estrofa más de texto poético el cual –y éste es un dato importante– fue trasladado, en 1694, por Joseph Garcés en su *Libro de tonadas*.

119. Teresa FERRER VALLS. «Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores de teatro clásico español y sus antecedentes». En: *Entresiglos*. Portal de literatura a cargo de Joan OLEZA y Teresa FERRER VALLS (véanse, en el apartado de la *Bibliografía*, los *Recursos en Internet*).

120. Yvan LISSORGUE. «Obras de burlas de fray Melchor de la Serna: *La novela de las madejas*». En: *Críticón*, 3 (1978), pp. 1-28.

121. SERRALTA. *Op. cit.*, p. 71.

122. *Ibidem*, p. 54.

123. Al igual que otras anotadas por manos diferentes que se nos antojan arbitrarias y que no comentamos para no generar confusión. De la misma manera, tampoco reparamos en el papel ni en las marcas de agua, ya que consideramos que en este fondo manuscrito, y en cualquier otro, estas cuestiones tienen una importancia relativa en lo referente a la datación de las obras.

Damos todos los pormenores de esta obra en su apartado correspondiente.

Mucho más segura nos parece la datación de «Gigante de perla y nácar» (nº 34) del compositor Vicente García Velcaire nacido en 1593. Esta pieza trae la fecha de 1636, es a cuatro voces, no lleva acompañamiento y está escrita en el estilo polifónico característico de la primera mitad de siglo. Hasta donde sabemos no se ha conservado su fuente poética. Puede que el prácticamente desconocido Bartolomé García Guerrero fuera anterior o coetáneo de García Velcaire, a tenor de sus piezas «En una obscura prisión» (nº 14), a cuatro voces, y «Anegada entre cristales» (nº 18), a dos voces, ambas sin acompañamiento y escritas, también, en el estilo que hemos mencionado anteriormente.

En nuestro intento de dar con la obra más temprana de nuestro *Manojuelo*, hemos de señalar que otros compositores presentes en él, anónimos, nos han legado obras de idénticas características a las expuestas que pueden considerarse también de las primeras décadas del siglo. Asimismo, hemos de observar las composiciones de Manuel Correa, nacido probablemente en el entronque de los siglos XVI y XVII, «Ojos divinos» (nº 12), a cuatro voces y acompañamiento, y sin testimonio literario; y «¡Qué linda, qué sola y triste...!» (nº 22), también a cuatro voces pero sin acompañamiento y con texto poético de Antonio Hurtado de Mendoza. Por último, el célebre Carlos Patiño, que vio la luz en 1600, y que tenemos de él una buena muestra de su inspiración en «Altos álamos sombríos» (nº 39), composición a cuatro voces y acompañamiento con texto de Francisco

de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache. A quien descartamos definitivamente como posible autor de nuestra obra más temprana es al desconocido Andrés Navarro, puesto que su tono humano «¿Cómo podré yo de ti,...?» (nº 3) para tiple solo y acompañamiento está escrito en el estilo propio de la segunda mitad de siglo y, además, su texto poético consiste en la glosa de una redondilla de Melchor de la Serna, escrita por el capitán Antonio Freyre de la Cerda que la publicó en 1681.

En cuanto a la obra más tardía fechada en este repertorio, hemos de decir que es «Présteme el instrumento» (nº 29) del maestro Mathías Ruiz, fallecido a principios del siglo XVIII. Se trata de un elegante tono humano para tenor y acompañamiento que trae la elocuente indicación “traslado en borrón en 29 de abril de 1688”. Sin duda, otras composiciones serán posteriores a ésta, de autores como Egüés, Navas o Martínez de Arce, según hemos comentado, pero no tenemos constancia documental de ello. En consecuencia, nuestro *Manojuelo* abarca una centuria, la que va de las primeras décadas del siglo XVII a las primeras del XVIII. Otro motivo que confiere grandeza a su repertorio.

Todos estos hombres con sus nombres y en sus años fueron hermanando ingenio, técnica y conocimiento poético-musical para hacer posible lo que decíamos al principio de esta introducción que *la poesía barroca siempre dice*, y al decir delimita el silencio, un silencio sin el cual no significaría nada; todos ellos hicieron que la poesía barroca, como toda verdad, *viviera de la paradoja*, y, en definitiva, que este *Manojuelo*, “de la unión felice de silencio y canto”.¹²⁴



124. CALDERÓN DE LA BARCA. «Discurso métrico-ascético sobre la inscripción *Psalle et Sile...*», v. 525.

Edición crítica de los textos poéticos

Tabla de trazas

En esta tabla recogemos todos los tipos de trazas acompañadas de sus respectivas definiciones.¹ Tanto los nombres como las definiciones han sido fijados según Gracián,² Genette³ y las propias exigencias críticas del arte poético-musical de los tonos humanos.

Traza por:	Definiciones	Traza por:	Definiciones
1 <i>amplificación</i>	Desarrollo temático y estilístico del hipotexto.	6 <i>transformación</i>	Conversión métrica del hipotexto.
2 <i>prolongación</i>	Se alarga la extensión del hipotexto sin desarrollarlo temáticamente.	7 <i>transmutación</i>	Conversión de los efectos y los fines del hipotexto.
3 <i>disminución</i>	Se aminora el hipotexto tanto en su extensión como en el desarrollo del tema.	8 <i>trasentonación</i>	Variación parcial o total del valor connotativo de la entonación poética del hipotexto.
4 <i>conciación</i>	Se abrevia el hipotexto sin disminuirlo temáticamente.	9 <i>conmemoración</i>	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 <i>implosión</i>	Disminución notable del hipotexto mediante la contracción de varios de sus elementos poéticos en uno o más versos del hipertexto.	10 <i>cambio de disposición</i>	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*. Edición de Emilio BLANCO. 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.

Tabla descriptiva de las composiciones editadas en este volumen

Nº	Compositor	Íncipit	Género poético-musical	Poeta
1	[Manuel de] Egiéus	¡Cupídllo, niño travieso,...!	Villancico. Solo humano	Anónimo
2	Juan Hidalgo	¡Ay, que me río de Amor!	Villancico. Solo humano	Tz 3 y 7: [Agustín de Salazar y Torres]
3	Andrés Navarro	¿Cómo podré yo de ti,...?	Villancico. Tono humano	[M. de la Serna / A. Freyre de la Cerda]
4	[Juan] Hidalgo	¿Quién significa mejor...?	Humano a 4	Tz 3 y 7: [Agustín de Salazar y Torres]
5	[¿Manuel de] Egiéus?	¿Quieres estarte quieto,...?	Villancico. Solo humano	Anónimo
6	Juan [del] Vado	¿Para qué es, Amor,...?	Villancico. Dúo a lo humano	Anónimo
7	[Juan] Hidalgo	¡Ay!, que es fineza de amor	Villancico. Dúo humano	Anónimo
8	Juan Hidalgo	¿Quién son aquellos villanos,...?	Romance lírico. Solo	Tz 4, 5, 7 y 10: [Agustín de Salazar y Torres]
9	Juan Hidalgo	No queráis dormir, mis ojos	Romance. Solo	Anónimo
10	Mathías Ruiz	¡Ay, dulce sentimiento! ¡Ay, pena amable!	Villancico. [Solo]	[Josep Fontaner i Martell, recopilador]
11	[Juan Hidalgo]	Rompa el aire en suspiros	Recitativo a lo humano	Anónimo
12	[Manuel] Correa	Ojos divinos	Villancico. Tono humano a 4	Anónimo
13	Jerónimo La Torre	¡Al puerto, pensamiento!	Villancico. Dúo a lo humano	Anónimo
14	Bartolomé García Guerrero	En una obscura prisión	Romance humano a 4	Anónimo
15	[Juan del] Vado	No te embarques, pensamiento	Villancico. Solo	Anónimo
16	Anónimo	Son tus desdenes, Marica	Romance lírico. Tono humano a dúo	Tz 4: [Joseph Garzes, recopilador]
17	[Juan de] Navas	¿En qué estado nos hallamos,...?	Romance lírico. [Solo]	Anónimo
18	Bartolomé García Guerrero	Anegada entre cristales	Romance humano a dúo	Anónimo
19	Juan Hidalgo	¡Ay, desdichada,...!	Villancico. Tono humano a solo	Tz 4 y 7: [Juan Bautista Diamante]
20	Anónimo	De los montes de Castilla	Romance. Tono humano a 4	Tz 3, 7 y 8: [Francisco de Borja y Aragón]
21	[Manuel de] Egiéus	¡Nunca más, bizarra Fili!	Romance. Tono humano a 4	Anónimo
22	Manuel Correa	¡Qué linda, qué sola y triste...!	Romance lírico. Humano a 4	Tz 1, 4, 6 y 7: [Antonio Hurtado de Mendoza]
23	Juan del Vado	A Pascual no le puede	Villancico. Tono humano a solo	Tz 2: [Valentín de Céspedes]
24	[José Martínez de] Arce	Dos días ha que te quiero	Romance lírico. Tono humano a 4	Tz 7 y 8: [Valentín de Céspedes]
25	[Cristóbal] Galán	¡Déjame, morenilla, y vete,...!	Villancico. Dúo humano	Anónimo
26	[José Martínez de] Arce	Por tu respeto y el mío	Romance lírico. Tono humano a 4	Anónimo
27	Anónimo	A Pascual, Gileta	Villancico. Tono humano	Anónimo
28	Anónimo	Son los ojos de Gileta	Romance lírico. [Solo]	Anónimo
29	Mathías Ruiz	Présteme el instrumento	Villancico. Tono humano solo	Anónimo
30	Anónimo	¡Oye, tirana Brígida,...!	Romance. Tonada sola humana	[Jerónimo Nieto Madaleno, recopilador]
31	[Cristóbal] Galán	¡Óiganos retratar un prodigio...!	Romance de arte mayor. Dúo humano	Tz 3: [Alonso de Olmedo]
32	Vicente García [Velcaire]	Gigante de perla y nácar	Romance lírico. Humano a 4	Anónimo
33	Anónimo	Caduca la tiranía	Romance. A 4	Anónimo
34	[Cristóbal] Galán	Pajarillo que cantas ausente	Villancico. Tono humano solo	[Antonio de Solís y Rivadeneyra]
35	[Juan] Hidalgo	“¡Viva más mil abriles,...!”	Villancico. Dúo humano	Anónimo
36	[José] Marín	Viuda tórtola del Tajo	Romance lírico. Solo humano	Anónimo
37	[Manuel de] Egiéus	¡Qué tierno aquel ruiseñor!	Romance. Tono humano a 4	Anónimo
38	[José Marín]	¡Qué bien canta un ruiseñor...!	Romance lírico. [Solo]	Anónimo
39	[Carlos] Patiño	Altos álamos sombríos	Romance lírico. Humano a 4	[Francisco de Borja y Aragón]
40	[Juan de] Navas	¡Ay, qué dolor!	Villancico. Tono humano a dúo	Anónimo
41	Anónimo	Altos penachos de escarcha	Romance. Humano a 4	Anónimo
42	Anónimo	¡Al sarao, que el Amor,...!	Coplas de arte menor. Tonada sola a lo humano	[Jerónimo Nieto Madaleno, recopilador]

* Remitimos a la *Tabla de trazas* en la que recogemos, numeramos y definimos todos sus tipos.

Fuentes, comentarios y referencias

1. «¡Cupidillo, niño travieso,...!»

Compositor[Manuel de] Egüés (1657-1729)¹*Poeta*

Anónimo

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/37.²*Comentario musical*

Voces 1 (Ti) y acompañamiento
 Claves altas
 Tono original³ I tono accidental, final SOL, armadura Si b
 Transcripción Transporte a la cuarta inferior, final RE

Sin duda, es una pieza espléndida que presenta unas líneas melódicas bellas y atrayentes. La fragmentación melódica posibilita un rico juego de preguntas y respuestas continuas.

Entre los detalles expresivos de esta pieza destacamos la interrupción de palabras (cc. 91/92 y 96/97: “Te engañas”), no muy del gusto del teórico Cerone;⁴ un cromatismo ascendente en el guión (cc. 97/98); y un intervalo melódico de quinta disminuida (cc. 26/27), de uso puntual en nuestro repertorio.

1. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 4, pp. 631-633, ni en el *Grove*, 7, p. 916.

2. Véase HSA, I, p. 289: “XLI. [Canciones]. 12. Cupidillo niño travieso / no me mires no. Solo. Humano... [Musica del] Mro. Egues. *Hiersemann*, 824 a, III, 1. Carpetilla 37.”

3. Para la nomenclatura de los tonos hemos tomado, por su claridad expositiva, las «Apuntaciones regulares de los tonos» conservadas en el Archivo Histórico del Monte de Piedad de Madrid, que Luis ROBLEDO ESTAIRE incluye en su edición *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*. Madrid: Fundación Caja Madrid / Editorial Alpuerto, 2004, pp. 48-49 (transcripción y facsímil).

4. “[...] por la imitación de la letra se puede dividir la palabra [no es nuestro caso, evidentemente]; mas, en otra manera, nunca será permitido.” Pedro CERONE. *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, vol. I, p. 305.

La copla se nutre en gran parte de elementos melódicos y armónicos expuestos en el estribillo, circunstancia que dota a esta composición de un gran equilibrio formal.

Existen unas correspondencias musicales evidentes entre esta pieza y «¿Quieres estarte quieto,...?» (nº 5), que se detallan en el comentario musical correspondiente a esta última.

Bibliografía específica

ROS, p. 565: “1. Egüés, Manuel. Cupidillo niño con acompañamiento”.

IPEM, p. 112.

Discografía

El gran Burlador..., pista 5, “Un hombre sin nombre” (*contrafactum* con versos de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina).



2. «¡Ay, que me río de Amor!»

*Compositor*Juan Hidalgo (1614-1685)⁵*Poeta*

[Agustín de Salazar y Torres (1642-1675)]

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/39,3.⁶*Comentario musical*

Voces 1 (Ti) y acompañamiento
 Claves bajas

5. La obra que nos ocupa consta referenciada en el *DMEH*, 6, p. 285, “Tonos” y en el *Grove*, 11, p. 483, “Stage. Los juegos olímpicos”.

6. Véase HSA, I, p. 289: “XLI. [Canciones]. 18. Dicen que quien quiere bien / Luego la razon quito. Humano. Solo. [Con el estribillo:] Ay que me río de amor. Escuchen atiendan [Musica de] Juan Ydalgo. *Hiersemann*, 380. 824 a. III. 3. Carpetilla 39,3.”

Tono original	Oscilación entre VI tono, final FA, armadura SI \flat y V tono natural, final DO
Transcripción	Sin transporte

Melodía bellísima para el estribillo y no menos bella para la copla. La interpretación del estribillo después de cada copla, tal y como consta en el manuscrito, no es, como sabemos, muy habitual en nuestro repertorio; sin embargo, en este caso, es así, y, gracias a la bondad melódica de ambas secciones y a su magnífico engarce, y, también, evidentemente, al discurso poético, la interpretación no cansa en absoluto.

En esta pieza nos conviene referir las palabras de Nassarre, interpretadas genéricamente, sobre las obras a solo, de las que, dice, son “las menores composiciones que puede haber de música, [...aunque] no son las menos deleitables, [...pues] el canto, cuando es solo, se oye con más deleite que cuando es de muchas voces, especialmente si es acompañado con instrumentos artificiales. [...Además], apercibe el oído en ellas la suavidad de la voz, el concepto de la letra y la dulzura de la consonancia.”⁷

Fuentes y testimonios poéticos

BN (Ms. 3884), f. 159r: [Letrilla, con el estribillo:] «¡Ai, que me río de amor». «Dicen que al que quiere bien...»⁸

Agustín de SALAZAR Y TORRES. *Los juegos olímpicos*..., jornada segunda, pp. 16-17.

Consideraciones

Es hipertexto (Tz 3 y 7) del inicio de la segunda jornada de la zarzuela *Los juegos olímpicos* de Agustín de Salazar y Torres (*LJO*), y la intención poético-musical fue componer una obra con la que exaltar el poder humano sobre la tiranía de Amor gracias al humor y la risa. Por este motivo, el poeta-compositor se sirvió de los maravillosos versos que dice el personaje de la graciosa Siringa para desmitificar –según era preceptivo en la Comedia Nueva– la seriedad y, en consecuencia, la esclavitud con que su señora, Enone, se enfrenta a Amor. En la zarzuela, justo tras la última vez que se canta (según nuestro

testimonio) “¡Ay, cómo río de Amor!”, se inicia el dúo con Enone cuya intervención arranca con “¡Ay, cómo lloro de Amor!”. A partir de ese momento, el dúo entre la graciosa y su señora avanza vertebrado por un canto de contrarios tan efectista que podría considerarse uno de los primores de la zarzuela barroca por aunar intención y logro estético ejemplares del arte y el pensamiento del siglo XVII.

Sin embargo, el poeta-compositor del tono apostó, como decíamos, sólo por el registro humorístico y desmitificador para asombrar a un oyente poco acostumbrado a escuchar los triunfos humanos sobre el dios tirano Amor.⁹ Así pues, en las fronteras de las notas y los versos de este testimonio poético-musical se perdería el contrapunto de Enone (Tz 7), representante del registro tipificado por la tradición clásica del lamento amoroso, para inmortalizar esta carcajada lírica (si se nos permite) sobre Amor. Por este motivo, la primera estrofa del hipotexto se convierte en el estribillo del tono, para irlo repitiendo, íntegramente, tras cada estrofa, a modo de risa imposible de contener. Tengamos en cuenta que la comedia barroca jugó con todos los resortes de la voz viva y la música no podía ser menos.¹⁰ Es el momento en el que la música se escenifica con todas las consecuencias de la dramatización.

Se ha conservado otro testimonio, BN (Ms. 3884), que está a medio camino de *LJO* y el testimonio lírico, ya que en él se ha aplicado la traza por disminución (Tz 3) respecto a *LJO*, pero, sin embargo, mantiene las dos primeras estrofas de Enone –aunque evitando la simultaneidad con Siringa– para no renunciar a fijar el contrapunto temático del lamento amoroso. Se trata de un testimonio poético de poca fortuna al carecer de coherencia temática.

Bibliografía específica

STEIN, pp. 286 y 367 (Ay cómo río de amor); p. 562 (Salazar y Torres..., *Los juegos olímpicos*).

9. No sería del todo exacto, por lo tanto, sostener que Hidalgo compusiera igual melodía para que dos personajes de distinta condición social (la criada y su señora) expresaran sus actitudes contrapuestas ante el amor. Es evidente que Hidalgo compuso sólo su música para la graciosa, y ensalzarla, en su aislamiento, como solista. Cf. con María Asunción FLÓREZ. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006, p. 460.

10. Aurora EGIDO. «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia». En: *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona: Crítica, 1990, p. 65.

7. Pablo NASSARRE. *Segunda parte de la escuela música*. Zaragoza: Herederos de Manuel Román, 1723. Edición facsímil. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980, p. 296.

8. Véase CMBN, II, p. 915b.

ROS, p. 565: “3. Hidalgo, Juan. Ay que me río de amor (S con acomp.)”.

IPEM, pp. 81 (Ay como río de amor) y 86.

Discografía

El barroco español..., pista 12.

Música en tiempos de Velázquez..., pista 17.

Villancicos y danzas criollas..., pista 7.

El gran Burlador..., pista 4, “El gran Burlador” (se añaden dos versos de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina).



3. «¿Cómo podré yo de ti,...?»

Compositor

Andrés Navarro (s. XVII)¹¹

Poetas

[Fray Melchor de la Serna (s. XVI) para la redondilla y Antonio Freyre de la Cerda (s. XVII) para la glosa]

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/42.¹²

Nota bene: Consta la indicación “coplas por glosa del estribillo”.

Comentario musical

Voces	1 (Ti) y acompañamiento
Claves bajas	
Tono original	Segundillo, final Si b, armadura Si b
Transcripción	Sin transporte

Se trata de una pieza bien escrita, sobria y con una música amable.

Destacamos los valores breves sobre palabras del texto que implican ideas de movimiento, como “parto corriendo” o “alas”, en el estribillo; y, también, las progresiones melódicas en la copla (cc. 29/36) y la anticipación en el penúltimo compás de cada sección.

Fuentes y testimonios poéticos

BN (Ms. 3168), f. 50 [Canción trovadoresca]. «Cómo podré yo de ti...»¹³

Academia..., p. 44: “*Assumpto de la Academia*. El Capitán don Antonio Freyre de la Cerda glosa la redondilla siguiente quejándose del amor. Como podré yo de ti. Décimas [«Tirano ciego Cupido...»].”¹⁴

Consideraciones

Andrés Navarro compuso la música de este tono para rescatar del silencio la esmerada escritura de Antonio Freyre que glosó una redondilla para quejarse del amor (*Academia*). Y dicha redondilla fue escrita por Melchor de la Serna, BN (Ms. 3168), como unidad lírica (el estribillo) de un villancico que se ha conservado en un cancionero erótico del siglo XVI. Freyre, sin embargo, con motivo de la celebración de una Academia el 25 de mayo de 1681, escogió la hermosa redondilla para convertirla en estribillo de un poema que no tuviera la huella de la retórica cancioneril castellana, como es el caso del villancico de Melchor de la Serna, sino que fuera pretexto para cantar la tiranía de amor bajo los parámetros ovidianos y del gran maestro Petrarca cuando la Edad de Oro estaba ya tocando a su fin. El resultado, un tono humano compuesto, poéticamente, desde sus orígenes –como estribillo por De la Serna; glosado al itálico modo por Freyre– con un afán musical que Andrés Navarro cumplió, finalmente, con maestría.

Bibliografía específica

ROS, p. 565: “6. Navarro, Andrés. Cómo podré (S y continuo)”.

IPEM, p. 101.

11. No hemos podido averiguar ningún dato sobre la vida y obra del compositor Andrés Navarro.

12. Véase HSA, I, p. 290: “XLI. [Canciones]. 24. Como podré yo de ti / amor alejarme uyendo. Tono umano. boz sola... [Musica de] fr. Andres nabarro. *Hiersemann*, 824 a, III, 6. Carpetilla 42.”

13. Véase *CMBN*, I, p. 321b.

14. Véase *BLH*, IV, p. 382a.

4. «¿Quién significa mejor...?»

Compositor[Juan] Hidalgo (1614-1685)¹⁵*Poeta*

[Agustín de Salazar y Torres (1642-1675)]

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/40,3.¹⁶*Comentario musical*

Voces 4 (Ti 1º, Ti 2º, Ti 3º, Ti 4º)
y acompañamiento

Claves bajas
Tono original VI tono, final FA, armadura
Si b

Transcripción Sin transporte

Es una pieza extensa pero repetitiva y fácil de cantar. Resultaría muy idónea para ser cantada en escena sin necesidad de grandes virtuosismos vocales. Las líneas melódicas son flexibles, con las consabidas progresiones que agilizan el discurso musical al pasar de una voz a otra. Armonía clara con abundantes acordes de séptima.

Pocas veces hallamos en nuestro repertorio una composición para cuatro tiples como la que nos ocupa. Su característica expresiva más elocuente es, sin duda, el continuo diálogo musical y poético que se establece entre esas cuatro voces.

Fuentes y testimonios poéticos

Agustín de SALAZAR Y TORRES. *Los juegos olympicos...*, jornada primera, pp. 28-29.

HSA (Ms. B 2497), ff. 262v-264r.¹⁷

Consideraciones

Al igual que «¡Ay, que me río de Amor!» (nº 2), este tono es hipertexto (Tz 3 y 7) de lo que cantan las ninfas Casandra y Enone ante el rey de Troya, casi al término de la segunda jornada de la zarzuela *Los juegos olímpicos* de Agustín de Salazar (*LJO*). Sin embargo, en este caso, la intención poético-musical ha sido crear un poema para cuatro tiples que representen, respectivamente, a los cuatro elementos de la naturaleza cantando el poderío del quinto elemento: Amor. De este modo, el coro de ninfas de *LJO* queda convertido en una pieza única, de un lirismo sobrecogedor, cuya función es exaltar la reposición literaria de un quinto elemento (superior a los cuatro tradicionales) al que rindieron culto y veneración muchos poetas del siglo XVII español.¹⁸

Hemos hallado otro testimonio poético, HSA (Ms. B 2497), más breve que el que canta el coro de ninfas en *LJO* y que el de los cuatro elementos de nuestra pieza. Por las indicaciones que están fijadas para las voces es fácil suponer que copia de *LJO* y que, por lo tanto, da entrada al canto de las ninfas y no al de los elementos, tal y como ya está elaborado en el testimonio poético-musical del *Manojuelo*.

Bibliografía específica

STEIN, pp. 286 y 395; p. 562 (Salazar y Torres..., *Los juegos olímpicos*).

ROS, p. 565: "4. Hidalgo. Quien significa mejor (4 S –con la indicación La tierra, El agua, El ayre y El fuego– y continuo. [Esta composición mencionada por Hiersemann probablemente se ha perdido, ya que no estaba en la caja cuando la quise consultar])."

IPEM, p. 266.



15. La obra que nos ocupa consta referenciada en el *DMEH*, 6, p. 285, "Tonos" y en el *Grove*, 11, p. 483, "Stage. Los juegos olímpicos".

16. Véase HSA, I, p. 290: "XLI. [Canciones]. 22. Quien significa mejor / las yras de amor. A 4 humano... [Musica de] Hidalgo. *Hiersemann*, 824 a, III. 4. Carpetilla 40c."

17. *Ibidem*, "XXXI. [Cancionero]. 237. Quien significa mejor las yras de amor."

18. Véase Agustín DE LA GRANJA. «El amor, quinto elemento. (En torno a Lope de Vega)». En: J-P. ÉTIENVRE (ed.). *Les quatre éléments dans les littératures d'Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, pp. 255-274.

5. «¿Quieres estarte quieto,...?»

Compositor

[¿Manuel de Egüés (1657-1729)?]

Poeta

Anónimo

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/51.¹⁹*Comentario musical*

Voces	1 (Ti) y acompañamiento ²⁰
Claves altas	
Tono original	I tono accidental, final SOL, armadura Si \flat
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final RE

Es una pieza interesante y de mérito por varios conceptos; quizá el más importante de ellos sean las correspondencias musicales que muestra con la composición «¡Cupidillo, niño travieso,...!» (nº 1) del maestro Egüés que detallamos más abajo.

Destacamos el acompañamiento de violón que en el estribillo es un auténtico *perpetuum mobile*, si se nos permite la expresión. Este movimiento, junto con las continuas progresiones, creemos que viene a enfatizar el carácter lúdico del texto poético, manifestado en versos como “no seas travieso, no metas ruido, dejás los juegos, no seas niño.” En este sentido también es muy acertada la propuesta de retomar parte del estribillo al término de cada copla.

Existen unas correspondencias musicales evidentes entre esta pieza y «¡Cupidillo, niño travieso,...!» (nº 1). Veámoslas:

Ambas piezas están escritas en la misma tonalidad, para la misma plantilla, utilizando idéntico molde formal, con el mismo epígrafe “Solo humano” y siendo las dos sendas querellas líricas que la dama entabla con el dios Amor.

Por otra parte, la fragmentación melódica, especialmente para el adverbio de negación “no”, que se da en «¿Quieres estarte quieto,...?» (cc. 36/37; 41/42; 73/76; 79/80; 83/85) es similar a la que se da en «¡Cupidillo, niño travieso,...!» (cc. 8/9; 12/13; 24/25; 27/28). Ambas piezas contienen en la copla elementos melódicos expuestos anteriormente en el estribillo. Además, muestran un uso continuado de progresiones o secuencias y el ambiente melódico global de las dos es también muy parecido; véanse, en este sentido, las siguientes correspondencias melódicas intertextuales: en «¿Quieres...?» (cc. 21/24; 64/67) y en «¡Cupidillo,...!» (cc. 100/103; 107/110).

Por todo lo cual, y con la debida prudencia, creemos que esta pieza anónima podría muy bien atribuirse al maestro Manuel de Egüés, autor de «¡Cupidillo, niño travieso,...!» (nº 1).

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “15. Anónimo. Quieres estarte quieto (S, violín, violoncello, continuo)”.

IPEM, p. 268.



6. «¿Para qué es, Amor,...?»

*Compositor*Juan [del] Vado (después de 1625-1691)²¹*Poeta*

Anónimo

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/45,2.²²*Comentario musical*

Voces 2 (Ti, B [=T])

19. No consta en HSA, I, p. 290; debería constar entre los números 32 y 33. Transcribimos nosotros: “Solo humano. Quieres estarte quieto. Anónimo. Carpetilla 51.”

20. Se conservan tres hojas manuscritas para el acompañamiento: “[Acompañamiento], Acompañamiento cuando se canta con violón y Acompañamiento de violón.”

21. La obra que nos ocupa consta referenciada en el *DMEH*, 10, p. 624, “Tonos” y en el *Grove*, 26, p. 196, “18 secular tonos”.

22. No consta en HSA, I, p. 290; debería constar entre los números 28 y 29. Transcribimos nosotros: “Dúo a lo humano. Para que es amor. Bado. Carpetilla 45.”

Claves altas	
Tono original	I tono accidental, final SOL, armadura Si b
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final RE

Es un dúo hermoso y bien construido. Vado se nos muestra aquí como un compositor aficionado a la bondad melódica que ofrecen los grados conjuntos. El estribillo es tonalmente muy claro con abundantes progresiones o secuencias.

Como detalles expresivos puntuales destacamos el intervalo armónico de séptima del compás 44, al que se llega por grados conjuntos pero sin preparación, y, sobre todo, el de sexta aumentada del compás 95, inusual en nuestro repertorio, y que aquí suena maravillosamente.

Referencia poético-musical

En el Archivo de la catedral de Valladolid (signatura: 40/38) se conserva un “Dúo al Santísimo Sacramento” de Juan Hidalgo cuyo estribillo contiene, además de otros versos, los tres de nuestro dúo. Las coplas son diferentes en ambas fuentes, así como la música de toda la pieza.²³

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “9. Vado, Juan del. Para qué es amor (S, A sin acomp.)”.

IPEM, p. 234.

Discografía

Con amor se paga el amor..., pista 4.



23. La fuente vallisoletana de esta composición consta referenciada en el *DMEH*, 6, p. 285, “Dúos”, pero no en el *Grove*, 11, p. 484, “Villancicos”. Agradecemos a Patxi García Garmilla la información que nos ha facilitado al respecto. Existe edición moderna de esta obra en Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. «*Al sacro esplendor*». *Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004, pp. 45-46 (comentario con referencias interesantísimas sobre la transmisión del texto), p. 86 (texto poético) y pp. 153-155 (música).

7. «¡Ay!, que es fineza de amor»

Compositor

[Juan] Hidalgo (1614-1685)²⁴

Poeta

Anónimo

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/40,1.²⁵

Comentario musical

Voces 2 (Ti 1º, Ti 2º) y acompañamiento

Claves altas	
Tono original	VII tono accidental, final RE
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final LA, armadura FA #

Es una pieza extensa cuya característica esencial es el diálogo poético-musical que se establece entre las dos voces. Su extensión no está reñida en absoluto con el interés melódico y armónico que suscita toda la obra en su desarrollo.

Hidalgo ha escrito un magnífico dúo con una riqueza tonal fuera de serie (hace uso de cinco sostenidos: FA, DO, SOL, RE y LA), lleno de hallazgos expresivos, como la interrupción *—suspensio—*²⁶ de la palabra “suspirar” en varios lugares; como también algunos pasajes que recuerdan el descenso melódico con segundas menores tan característico del *lamento* (cc. 15/18 entre otros; de hecho, el inicio de la pieza,

24. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 6, pp. 282-285, pero sí en el *Grove*, 11, p. 484, “secular and theatre songs”.

25. Véase HSA, I, p. 289: “XLI. [Canciones]. 20. Ques fineza de amor / suspirar y jemir. Duo humano... [Musica de] Hidalgo. *Hiersemann*, 824 a, III. 4. Carpetilla 40, a.”

26. Véase Rubén LÓPEZ CANO. *Música y retórica en el barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 198-199. Recordemos aquel ejemplo de Cerone: “O como hizo Juan Nariz, en el madrigal a 5 voces que comienza *Cualquiera pecho duro*, en el verso *Cortó mis tristes y ásperos sospiros*, adonde, para imitar el sentido de la letra en todas las partes, a la palabra *Cortó*, va cortando con un suspiro; y lo mismo hace a la palabra *Sospiros*, cantando en esta manera: *Cor, tó mis tristes y ásperos sos, pí, ros*. En estas y semejantes ocasiones, pues, por la imitación de la letra, se puede dividir la palabra, mas, en otra manera, nunca será permitido.” (CERONE. *Op. cit.*, vol. I, p. 305).

con la interjección “¡Ay!” seguida de pausa, también es lugar común en el *lamento*).²⁷ Hidalgo recurre, asimismo, a los tópicos expresivos del *lamento* en la pieza «¡Ay, desdichada,...!» (nº 19).

Destacamos sonoridades bellísimas con intervalos de séptima, apoyaturas y cromatismos (estos últimos en los cc. 47, 54 y 55, en las voces, y, en los cc. 85/86 –introducido por nosotros–, 104/105, 127/128 y 150/151, en el acompañamiento).

Señalamos también que los compases 152/160 del estribillo se retoman al finalizar la copla, entre los compases 197/205. Siempre son interesantes estas recurrencias que dotan a la obra de una agradable coherencia, tanto para los oyentes como para los intérpretes. Precisamente estos últimos pueden lucirse con una obra como ésta, plena de matices y de sugerencias.

Bibliografía específica

ROS, p. 565: “4. Hidalgo. Ay que fineza (2 S con acomp.)”.

IPEM, pp. 85 (Ay qué fineza) y 258 (Que es fineza de amor).



8. «¿Quién son aquellos villanos,...?»

Compositor

Juan Hidalgo (1614-1685)²⁸

Poeta

[Agustín de Salazar y Torres (1642-1675)]

27. 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). Edición de Begoña LOLO. Madrid: SEdeM, 2002, vol. II, pp. 1137-1153.

28. La obra que nos ocupa consta referenciada en el DMEH, 6, p. 285, “Tonos” y en el Grove, 11, p. 484, “secular and theatre songs”.

Fuentes musicales

HSA, Ms. HC. 380/824a/39,2.²⁹

CPMca, f. 13.³⁰

CPMG, ff. 26v-27r.³¹

Comentario musical

Voces	1 (Ti) y acompañamiento
Claves altas	
Tono original	III tono, final LA
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final MI, armadura FA #

La pieza es muy breve, pero la melodía es intensa y hermosa. Intensidad y belleza a partes iguales para la copla y el estribillo, de lo que se beneficia el conjunto de la pieza por el delicado contraste entre ambas secciones. En este sentido, no agota en absoluto al oyente el retorno al estribillo después de cada copla. Muy acertada la cuarta disminuida, intervalo ideal para anticipar el final de la pieza por su carácter reflexivo, en este caso (cc. 21/22).

No es usual hallar hasta tres versiones musicadas diferentes de un mismo texto poético (con sus lógicas variantes). Esto sucede en la pieza que nos ocupa y es interesante señalar algunas circunstancias especiales. Por ejemplo, todas tienen en común el hecho de haber sido compuestas para tiple y acompañamiento, y estar escritas en el mismo compás de proporción menor. La que editamos, es decir, la de Juan Hidalgo, es muy lírica y melódicamente muy bella. La del *Cancionero Poético-Musical de Cambridge*, de José Marín, evoluciona por grados conjuntos y es más sobria. La del anónimo compositor del *Cancionero Poético-Musical de Guerra* es muy variada y muy rica tonalmente, lo cual le viene facilitado por su ex-

29. Véase HSA, I, p. 289: “XLI. [Canciones]. 17. Quien son aquellos villanos / bastardos yjos de Venus. Solo. [Con musica] de Ju.º hidalgo. [Estribillo:] Verlo aspides son azules que no son celos. *Hiersemann*, 380. 824 a. III, 3. Carpetilla 39,2.”

30. Mismo texto poético (con variantes) y música diferente (José Marín) a la de nuestro *Manojuelo*. Véase Rita GOLDBERG. «El Cancionero de Cambridge». En: *Anuario Musical*, 41 (1986), pp. 188-189. Véase la edición moderna: JOSÉ MARÍN. *51 tonos para voz y guitarra*. Editado por Alicia LÁZARO. Columbus: Guitar Heritage Inc, 1997, pp. 56-57.

31. Mismo texto poético (con variantes) y música diferente (Anónimo) a la de nuestro *Manojuelo*. Véase ÁLVARO TORRENTE y PABLO-L. RODRÍGUEZ. «The ‘Guerra Manuscript’ (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain». En: *Journal of the Royal Musical Association*, 123, 2 (1998), p. 178.

tensión (casi el doble que las otras: 45 cc. frente a 24). Cada una está escrita en un tono diferente y el carácterailable quizá se aprecia mejor en la versión neoyorquina y en la cantabrigense, que no en la compostelana. Sin embargo, esta última, al parecer, sería la que se interpretaría en la obra de Salazar y Torres; al menos los tres primeros versos son idénticos en ambas fuentes y no constan en las otras dos (a saber: “¿Quién son aquéllos/ que es delito el pedirlos,/ mas no el tenerlos?”).

Una confrontación exhaustiva de las tres versiones para comparar la manera que tiene cada compositor de musicar los mismos versos, con sus giros melódicos, su concepción rítmica, su propuesta tonal, etc., sería un trabajo interesante que, de momento, no podemos realizar aquí.

Fuentes y testimonios poéticos

BN (Ms. 3884), f. 161-v: [Letrilla, con el estribillo:] «Quieres sauerlo». «¿Quién son aquellos villanos...»³²

Agustín de SALAZAR Y TORRES. *Cythara de Apolo...*, pp. 163, (“Definición de los celos”) y 250-252 (“Baile de amor y celos”).

Consideraciones

En la *Cythara de Apolo* de Agustín de Salazar y Torres se conserva la fuente de este tono que abre un interesante estudio, ya que el poeta escribió, primero, una “definición de los celos” en un perfecto villancico (CA1) de siete coplas y, unos cuantos folios después, escribió una versión dramatizada del mismo cuyo resultado fue un medido “baile de amor y celos” (CA2) en el que los bailarines han de formar un lazo, mientras que un dúo, formado por Fabio y Amarilis, va pautando el compás con un canto que es un juego de seducción a propósito de la definición de los celos.

Tanto el villancico como su versión bailada debieron de disfrutar de una gran acogida, pues no son pocos los testimonios conservados que remiten a ambos. El de nuestro *Manojuelo* convirtió CA1 en un romance lírico (Tz 4) al tiempo que fijó como estribillo la primera definición de los celos que da Amarilis en CA2 (Tz 5 y 7) y, de este modo, se logró una relación dialógica entre las dos unidades líricas del romance, reservando el estribillo para la voz fe-

menina y las coplas para la masculina. El poeta-compositor de nuestro tono optó, por un lado, por la supresión de una de las coplas de CA1 que redundaba en el contenido expuesto en el resto, y, por otro, por unir las dos estrofas (Tz 10) que en CA1 tienen referido el nombre de la dama (Marcia) para lograr un cierre de mejor hechura y coherencia lírica, puesto que el clímax se inicia con un apóstrofe que da pie a que Marcia responda en el estribillo.

Hemos localizado un romance lírico idéntico, BN (Ms. 3884), al que editamos y un villancico, CPMG, que refleja un estadio lírico intermedio entre CA1 y CA2 y el testimonio poético-musical, porque repite el estribillo del *Manojuelo* tras cada copla –aunque se abra con el estribillo de CA1–, y, aunque ofrece las siete de CA1, fija el orden de las coplas finales del *Manojuelo*. Y por último, muy próximo a CPMG, hemos hallado otro romance lírico –CPMCA, el más breve de todos los testimonios– que termina con la copla de CA1 que el poeta-compositor del *Manojuelo* desestima y que tiene por estribillo tan solo dos versos, al haber suprimido el referente real de los “áspides azules”, conceptualizando, así pues, todavía más el enigma de los celos, tal y como se plantea en CA2.

Bibliografía específica

STEIN, pp. 302 (n. 17) y 395-396; p. 562 (Salazar y Torres..., *Baile de amor y celos*).

ROS, p. 565: “3. Hidalgo, Juan. Quién son aquellos villanos (S con acomp.)”.

IPEM, pp. 267 y 268 (Quién[es] son aquellos villanos).

Susana ANTÓN PRIASCO. *Música y danza en el teatro breve español...*, vol. II, pp. 9-12.



9. «No queráis dormir, mis ojos»

Compositor

Juan Hidalgo (1614-1685)³³

33. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el DMEH, 6, p. 285, pero sí en el Grove, 11, p. 484, “secular and theatre songs”.

32. Véase CMBN, II, pp. 915-916.

Poeta

Anónimo

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/39,4.³⁴*Comentario musical*

Voces 1 (Ti) y acompañamiento

Claves bajas

Tono original I tono natural, final RE

Transcripción Sin transporte

Pieza breve, de melodía triste, muy idónea para reflejar el carácter melancólico del texto poético. Línea melódica inicial quebrada (cc. 1/5) que contrasta con las progresiones o secuencias que se desarrollan a continuación. La melodía se cierra con un bien hallado y sobrio melisma (c. 16). Quizá se haya perdido un hipotético estribillo que pudiera tener la pieza, o al copista se le olvidó trasladarlo, puesto que en la parte del acompañamiento quedan tres pentagramas en blanco, aunque bien es verdad que esta circunstancia no es necesariamente concluyente.

Bibliografía específica

ROS, p. 565: “3. Hidalgo, Juan. No queráis dormir mis ojos (S con acomp.)”.

IPEM, p. 216.



10. «¡Ay, dulce sentimiento! ¡Ay, pena amable!»

*Compositor*Mathías Ruiz († antes de 1708)³⁵*Poeta*

[Joseph Fontaner y Martell, recopilador]

*Fuentes musicales*HSA, Ms. HC. 380/824a/44,2.³⁶

Nota bene. El copista omitió el texto de las coplas; las tomamos del *Cancionero Poético-Musical de Verdú*, cuya música, anónima, es la misma que la de nuestra pieza. El estribillo no consta en la fuente ilderdense.

CPMV, pp. 17-18.³⁷*Comentario musical*

Voces 1 (Ti) y acompañamiento

Claves altas

Tono original III tono, final LA

Transcripción Transporte a la cuarta inferior, final Mi, armadura FA #

Nos hallamos ante una pieza muy interesante, variada, bien construida y muy bella. Reconocemos que es compleja, pero esta circunstancia es atrayente para el intérprete, pues le ofrece muchas posibilidades, sobre todo en el ámbito tonal, ya que precisa hasta cinco sostenidos para sus fines expresivos (FA, DO, SOL, RE y LA).

Tanto en el estribillo como en la copla (nunca nos congratularemos bastante de haber hallado las coplas en otra fuente y así poder editar la pieza; y facilitar su interpretación, si llegara el caso) predomina la siguiente estrategia: a fragmentos con ritmo marcado de valores breves con puntillo se contraponen pasajes de notas repetidas consiguiéndose un hermoso contraste, y es por ello que no nos extraña que las coplas mimeticen la estructura del estribillo con idéntica intención expresiva.

De la confrontación de ambas fuentes surgen determinados aspectos en relación al cromatismo. Así, en el entronque de los compases 34 y 35, la fuente ilderdense propone un cromatismo descendente (Si natural – Si b) que no se contempla en la neoyorquina. En el compás 36 sucede lo mismo sobre la nota FA, que pasa de # a b. Al margen de la sonoridad, más o menos conseguida de estos cromatismos y que, particularmente, a nosotros no nos agrada,

34. Véase HSA, I, p. 289: “XLI. [Canciones]. 19. No queráis dormir mis ojos / con las luces del deseo. Solo. [Con el estribillo:] mexor es zegar despiertos / mas q. haueis visto durmiendo. [Musica de] Ju.º Hidalgo. *Hiersemann*. 380. 824 a. III, 3. Carpetilla 39,4.”

35. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el DMEH, 9, p. 472, ni en el Grove, 21, pp. 884-885.

36. Véase HSA, I, p. 290: “XLI. [Canciones]. 28. Ay dulce sentimiento ay pena amable / que aunque tanto lastiman tus vltres. [Música de] Mathias Ruiz. *Hiersemann*, 824 a, III, 8. Carpetilla 44 b.”

37. BC, I-M. 1637/13, *Cancionero Poético-Musical de Verdú* (“Estos papers són de la R^{ta} Com^{ta} de Verdú, 1763”).

hay que tener en cuenta que la fuente ilerdense es posterior a la nuestra (1763).

La composición contiene algunos detalles que están presentes también en «Présteme el instrumento» (nº 29) del mismo compositor. Por ejemplo, los cromatismos ascendentes en el acompañamiento (cc. 3/4 y 9), la fragmentación melódica, así como algunos valores rítmicos.

Fuente poética

BC (Ms. 888), f. 96r: “Ay dulce sentimiento...”³⁸

Consideraciones

Este delicadísimo villancico bucólico se nos ha conservado en el *Manojuelo* sin los versos de las coplas, aunque sí con su música. Afortunadamente, hemos podido dar con la fuente en el *Libro de diversas letras* de Josep Fontaner i Martell, BC (Ms. 888), un tarraconense de fino ingenio o exquisito gusto como recopilador. Y tan bello es que se ha conservado otro testimonio idéntico, *CPMV*, con las mismas variantes textuales que las del testimonio poético-musical con que queda mejorado BC (Ms. 888).

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “8. Ruiz, Matías. Hay [*sic*] dulce sentimiento (S y acomp.) Faltan las coplas.”

IPEM, pp. 83, 171 y 294 (Suave pensamiento).



38. Este libro es muy interesante porque buena parte de sus poesías traen notación en cifras para guitarra. Al respecto dice M. June Yakeley: “Poetry ms. copied by or for Fontaner y Martel, Francesc, and dated 1689. *Libro de diversas letras*; one through conceived and copied volume, calf binding. 214 poems, some with Catalan *cifras*. Many *tonos* without *cifras* have guitar concordances in other sources, while some *tonos* without *cifras* have space for *cifras*. The following contain *cifras*. All lack attribution. Numbering is original.” M. JUNE YAKELEY. «New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar». En: *Revista de Musicología*, XIX, 1-2 (1996), pp. 275-276.

11. «Rompa el aire en suspiros»

Compositor

[Juan Hidalgo (1614-1685)]³⁹

Poeta

Anónimo

Fuentes musicales

HSA, Ms. HC. 380/824a/52.⁴⁰

En el Archivo de música de la catedral de Segovia se conserva otra versión de este recitativo con la autoría de Juan Hidalgo. Seguramente será la misma pieza que la que nos ocupa, según se desprende del incipit poético-musical que incluye López-Caló en su catálogo. Hemos pedido al Cabildo una copia de esta fuente para proceder a las oportunas y útiles confrontaciones, pero al cierre de nuestra edición aún no la hemos recibido.⁴¹

Comentario musical

Voces	1 (Ti) y acompañamiento
Claves bajas	
Tono original	I tono natural, final RE
Transcripción	Sin transporte

Como tal recitativo, esta pieza es un continuo fluir melódico con momentos de variada expresividad que la hacen idónea para el lucimiento del intérprete; por ejemplo, las progresiones de los compases 47/51, tan magníficamente resueltas en la cadencia suspensiva del compás 53 (en las palabras “y me suspendo”); los madrigalismos como el melisma para “aire” (cc. 1/2), el registro grave para “mi silencio” (cc. 5/6) y el ascenso melódico (*anabasis*) para

39. La fuente segoviana de esta composición consta referenciada en el *DMEH*, 6, p. 285a, “Dúos”, pero no en el *Grove*, 11, p. 484a, “secular and theatre songs”.

40. Véase HSA, I, p. 290: “XLI. [Canciones]. 33. Rompa el ayre en suspiros / queja sin voz y voz de mi silencio. Recitativo al humano. [Anónimo]. *Hiersemann*, 824 a, III, 16. Carpetilla 52.”

41. Véase José LÓPEZ-CALÓ. *La música en la Catedral de Segovia*. (II). *Catálogo del Archivo de Música*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia, 1989, vol. II, p. 266: “3.712. *Rompa el aire*. ‘Recitativo’, a solo de tiple y acompañamiento. Sólo las particellas, manuscritas. 51/25.” Ofrece el incipit poético-musical: “Rompa el aire” y dos compases de música.

“la región del viento” (cc. 8/10)⁴². No podía faltar la palabra “suspiros” entrecortada, tan habitual en nuestro repertorio.⁴³ Hay un cromatismo ascendente en el acompañamiento, siempre agradable al oído (c. 54).

Destacamos también las notas repetidas en el verso “a un corazón de bronce” (cc. 75/76 y 80/81), utilizadas aquí, quizá, para expresar la proverbial dureza del bronce.⁴⁴

Por último citamos unas palabras de Flórez en relación a las características del recitativo y del arioso en Hidalgo:

[...] dado que Hidalgo no suele utilizar el recitativo *secco* italiano sino un recitativo mucho más melódico, menos declamatorio y más flexible, encaminado a facilitar la declamación del texto, un recitativo lírico (en ocasiones con una gran carga afectiva) que podríamos considerar español, se nos presenta una dificultad añadida ya que en ocasiones pueden confundirse con los ariosos; confusión que aumenta dado que ambos, recitativo y arioso, son utilizados por Hidalgo indistintamente en momentos de intensa expresividad y emotividad, que suele implicar una paralización de la trama.

[...] estableceré la diferencia entre arioso y recitativo basándome en el carácter melódico de los bajos que acompañan a los ariosos frente al bajo armónico de los recitativos. Me parece ésta una diferencia más clara que la basada en las melodías cantadas, aunque los ariosos presentan habitualmente secciones melódicas más líricas que los recitativos, caracterizados por la repetición de notas y los saltos. El uso frecuente del compás binario para los recitativos es otro rasgo a tener en cuenta a la hora de diferenciarlos de las restantes formas que componen la ópera.⁴⁵

42. Véase LÓPEZ CANO. *Op. cit.*, p. 152.

43. Véase la nota 26.

44. En este sentido nos viene a la memoria un ejemplo musical que trae Cerone en su tratado, donde dice: “Aquí vemos que dice tres veces *Fa re*, sobre de la palabra *iustus*, para dar a entender que el hombre justo es real, verdadero y simple en los pensamientos, palabras y obras. Cuando vieren, pues, una misma solfa en cantollano, no sean tan fáciles en decir que su compositor se hallaba muy pobre de invención y muy torpe, pues sobre de una misma palabra va diciendo más veces la misma solfa, sino consideren luego que allí hay algún misterio encubierto y alguna consideración teologal” (CERONE. *Op. cit.*, vol. I, p. 267). Extrapolamos esta cita al ámbito de la música profana y con todas las reservas posibles.

45. Véase FLÓREZ. *Op. cit.*, pp. 324-325.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “16. Anónimo. Recitativo: Rompa el ayre en suspiros (S y continuo)”.
IPEM, p. 274.



12. «Ojos divinos»

Compositor

[Manuel] Correa (ca. 1600-1653)⁴⁶

Poeta

Anónimo

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/55.⁴⁷

Comentario musical

Voces	4 (Ti 1º, Ti 2º, Ti 3º, T) y acompañamiento
Claves altas	
Tono original	I tono accidental, final SOL, armadura Si b
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final RE

El maestro Correa nos ofrece aquí una pieza sobria, contenida en su expresión, en la que nos demuestra una vez más el buen oficio de compositor de tonos humanos al que nos tiene acostumbrados, según se desprende, asimismo, de las muchas obras que ya conocemos de él, entre ellas, la otra que editamos en este *Manojuelo* y que ya hemos trabajado en el *LTH*, «¡Qué linda, qué sola y triste...!» (nº 22). El estribillo está muy bien escrito y resulta especialmente eufónico en su conjunto. En él podemos apreciar las pausas retóricas, que nos transmiten ideas de olvido y muerte, tal como constan en el

46. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 4, p. 77, ni en el *Grove*, 6, p. 496.

47. Véase HSA, I, p. 290: “XLI. [Canciones]. 35. Ojos diuinos / triunfad de anfriso. [Musica de] Correa. *Hiersemann*, 824 a, IV, 2. Carpetilla 55.”

texto, y que se denominan *aposiopesis* (cc. 32, 47 y 51)⁴⁸.

Una ligera, pero perceptible, correspondencia musical existe entre la línea melódica del tiple 3º y del tenor (cc. 59/64) y el inicio del tiple 1º del villancico «¿A qué venís, niño amado?» de Joan Pau Pujol.⁴⁹ Como hemos dicho en otras ocasiones el juego de intertextualidades siempre está presente en este repertorio.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “2. Correa, Fray Manuel. Ojos divinos («romance») (3 S, A y acomp.)”.

IPEM, p. 228.



13. «¡Al puerto, pensamiento!»

Compositor

Jerónimo La Torre (s. XVII)⁵⁰

Poeta

Anónimo

Fuentes musicales

HSA, Ms. HC. 380/824a/61.⁵¹

BC, M. 754/67, CASSEDA, *Al puerto, pensamiento*.

Comentario musical

Voces 2 (Ti, T) y acompañamiento

Claves bajas

Tono original VI tono, final FA, armadura Si b

Transcripción Sin transporte

Nos hallamos ante una pieza tonalmente muy avanzada e interesantísima. El compositor utiliza cuatro bemoles (Si, Mi, La y Re) y dos sostenidos (Fa y Do) para expresar la gama de afectos que le interesa. No olvida tampoco bellos cromatismos ascendentes sobre la palabra “humilde” (cc. 7, 9, 13 y 15).

La copla se nutre en parte de algún elemento melódico y rítmico expuesto en el estribillo, pero es esta última sección la que está compuesta con mayor inspiración.

Referencia poético-musical

En la Biblioteca de Catalunya se conserva una “tonada al solo, al humano” con acompañamiento del maestro Casseda, posiblemente, Diego de Sánchez Casseda (1673-1694). Trae el mismo texto que nuestro dúo más dos estrofas diferentes. La música es distinta a la pieza de La Torre y, aunque no es tan elaborada, presenta una interesante alternancia entre el compás de proporción menor y el compásillo.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “8. Torre, Jerónimo la. Al puerto pensamiento (S, T y continuo)”.

IPEM, p. 63.



14. «En una obscura prisión»

Compositor

Bartolomé García Guerrero (s. XVII)⁵²

Poeta

Anónimo

48. Véase LÓPEZ CANO. *Op. cit.*, pp. 196-197.

49. Véase Joan Pau PUJOL. *¿A qué venís, niño amado?* Biblioteca de Catalunya (Barcelona) (M. 763/10). Cf. Mariano LAMBEA CASTRO. *Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII*. Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1999, vol. IV, p. 2 (tesis doctoral editada en microficha).

50. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 10, p. 385, ni en el *Grove*, 14, p. 356.

51. Véase HSA, I, p. 291: “XLI. [Canciones]. 43. Al puerto pensamiento / que en baso tan humilde. Duo al humano... [Musica] De Geronimo la Torre. *Hiersemann*, 824 a, IV, 8. Carpetilla 61.”

52. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 5, p. 456. En el *Grove* no figura este compositor.

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/58.⁵³*Comentario musical*

Voces 4 (Ti 1º, Ti 2º, A, T)
 Claves bajas
 Tono original II tono, final SOL, armadura Si b
 Transcripción Sin transporte

Apenas sabemos nada de la actividad de este compositor del que no conocíamos hasta ahora ninguna obra profana. García Guerrero nos ofrece aquí una pieza austera y triste, de aire lento (la indicación “despacio” así nos los señala), muy acorde con el texto. El uso de bemoles nos trae a la memoria las palabras de Juan Bermudo: “Si fuere una palabra triste debe poner un bemol.”⁵⁴ Por esta razón dejamos menores muchos acordes de final de frase, entre ellos el último de la pieza que casi siempre suele ser mayor.

Introducimos un cromatismo ascendente por cambio de voz en el compás 8.

En la otra pieza de este compositor que editamos en nuestro *Manojuelo*, «Anegada entre cristales» (nº 18), se dan otras coordenadas expresivas interesantes.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “5. Guerrero, García. En una prisión oscura [*sic*] («Romance») (2 S, A, continuo)”.

IPEM, pp. 150 y 151 (En una prisión oscura).



53. Véase HSA, I, p. 291: “XLI. [Canciones]. 39. En una obscura prision / a quien dieron por alibio. Romanze A 4 y otro a Duo. Humanos [El duo va en mismo papel y es el siguiente. Música de] Bartolome Garcia Guerrero. *Hiersemann*, 284 a, IV, 5. Carpetilla 58.”

54. Copiamos la cita completa por su interés: “todo lo que dice la letra que con el canto se pueda contrahacer, se contrahaga en la composición. [...] Si fuere una palabra triste debe poner un bemol. Si fuere una doctrina que suspende, tales puntos se deben poner que en todo y por todo sean muy conformes a la letra. El que fuere gramático, poeta y retórico entenderá más de lo que en este caso digo.” Juan BERMUDO. *Declaración de instrumentos musicales* (1555). Edición facsímil de Macario Santiago KASTNER. Kassel: Bärenreiter, 1957, f. CXXXv, col. II.

15. «No te embarques, pensamiento»

Compositor[Juan del] Vado (después de 1625-1691)⁵⁵*Poeta*

Anónimo

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/45,1.⁵⁶*Comentario musical*

Voces 1 (Ti) y acompañamiento
 Claves altas
 Tono original III tono, final LA
 Transcripción Transporte a la cuarta inferior, final MI, armadura FA #

A nuestro juicio el epíteto que mejor le cuadra a esta composición, dejando de lado su inspiración y bondad melódicas innegables, es el de elegante. Toda la pieza transcurre con fluidez y coherencia, y destacan sus progresiones, algunas de ellas muy oportunas, como las de los compases 22/24.

La relación musical entre el estribillo y la copla está muy conseguida. Señalamos también la paridad en la extensión de ambas secciones.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “9. Vado, Juan del. No te embarques [*sic*], pensamiento (S con acomp.)”.

IPEM, p. 218.

Discografía

El barroco español..., pista 11.

Con amor se paga el amor..., pista 3.



55. La obra que nos ocupa consta referenciada en el *DMEH*, 10, p. 624, “Tonos” y en el *Grove*, 26, p. 196, “18 secular tonos”.

56. No consta en HSA, I, p. 290; debería constar entre los números 28 y 29. Transcribimos nosotros: “No te embarques pensamiento. Solo. Vado. Carpetilla, 45.”

16. «Son tus desdenes, Marica»

Compositor

Anónimo

Poeta[Joseph Garzes, recopilador]⁵⁷*Fuentes musicales*HSA, Ms. HC. 380/824a/65.⁵⁸

Nota bene. En la parte del tiple consta la fecha “9 Julio 1632” por la misma mano que copió la pieza.

VAc, 84/238.⁵⁹CPMG, ff. 43v-44r.⁶⁰*Comentario musical*

Voces 2 (Ti, A) y acompañamiento de arpa

Claves altas

Tono original III tono, final LA

Transcripción Transporte a la cuarta inferior, final MI, armadura FA #

Es una pieza espléndida con un hermoso contraste entre la copla y el estribillo; aquélla con una música dinámica; éste con una melodía melancólica. El cambio de compás (proporción menor para la copla; compasillo para el estribillo) facilita este contraste.

Es interesante el juego de progresiones o secuencias que se da en toda la pieza: el fragmento comprendido entre los compases 8/14 se reexpone a la cuarta justa ascendente entre los compases 15/21; mientras que el fragmento de los compases 22/27 lo hace a la cuarta justa descendente entre los compases 27/31. Todo ello hace posible también el uso de va-

rias alteraciones; concretamente, hasta cinco sostenidos (FA, DO, SOL, RE y LA).

No repetiremos otras características musicales y retóricas de esta composición que ya han sido señaladas por Carmelo Caballero en su edición de la fuente vallisoletana y con las que coincidimos plenamente, si bien es cierto que la pieza de nuestro *Manojuelo*, al ser para dos voces, permite un mayor desarrollo tonal y una expresividad más detallada.

Precisamente sobre las obras a dos voces, recogemos el testimonio de Nassarre que podemos aplicar, ya por una razón, ya por otra, a diversas piezas de nuestro *Manojuelo* como, por ejemplo, «¿Para qué es, Amor,...?» (nº 6), «¡Ay!, que es fineza de amor» (nº 7), «¡Al puerto, pensamiento!» (nº 13), «¡Viva más mil abriles,...!» (nº 35) y «¡Ay, qué dolor...!» (nº 40):

La disposición entre las dos voces puede ser de muchos modos, más o menos primorosa, a voluntad del compositor [...]. Pueden disponerse llanas, cantando a un mismo tiempo siempre la letra. Puede[n] ser también con imitaciones, o pasos [...]. Pueden disponerse también con dos intentos, trocándolos después por diferente término; y así mismo de otros muchos modos puede ser la disposición, según la idea que quisiere tomar el compositor, pues cada uno discurre a su modo, y dispone las composiciones según discurre. [... Debe hacerse] cargo el compositor de las calidades de las voces, porque, cuando compone determinadamente, ha de saber poco más o menos qué puntos puede formar cada una sin violencia en su voz natural, para regular la música de modo que no baje ni suba más que aquello que se pudiere ejecutar sin violencia, y que pueda percibir la letra que canta. Y si tiene la voz movimiento, que es lo que vulgarmente se llama *gala*, para poder poner en la música algunas *glossas* veloces que, cuando se pueden ejecutar, dan gusto.⁶¹

Las versiones vallisoletana y compostelana de esta pieza son para voz sola y acompañamiento, y presentan el orden de las secciones intercambiado en relación a la versión de nuestro *Manojuelo*.

Fuentes y testimonios poéticos

HSA (Ms. B 2389), pp. 5-6, estribillo: «A quién me quejaré».⁶²

57. Sobre el actor Joseph Garcés, véase Louise K. STEIN. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 306, n. 36.

58. Véase HSA, I, p. 291: “XLI. [Canciones]. 47. Son tus desdenes Marica / Vanidades de mi fee. Tono humano a duo y acompan.to de arpa. [Anónimo]. *Hiersemann*, 824 a, IV, 12. Carpetilla 65.”

59. Mismo texto poético (con variantes y una copla más) y misma música anónima (tiple solo y acompañamiento) a la de nuestro *Manojuelo*.

60. Esta fuente compostelana ofrece idénticas características que la vallisoletana. Véase TORRENTE y RODRÍGUEZ. *Op. cit.*, p. 180 (“Son tus descuydos Marica”).

61. NASSARRE. *Op. cit.*, pp. 304-305.

62. Véase HSA, II, p. 166: “CXLI. Garcés, Joseph. † | Libro de tonadas de Joseph | Garzes. | Se traslado el día dos de

BN (Ms. 2202), ff. 150v-151v: [Coplas]. «Son tus descuidos, Marica...»⁶³

Consideraciones

Romance lírico por concisión (Tz 4) de un villancico, HSA (Ms. B 2389), que presenta una estrofa más, exponente del conceptismo barroco y de filiación platónica, mantenida, a su vez, en un romance sin estribillo, BN (Ms. 2202). El testimonio poético-musical, en cambio, se nos ofrece conceptualmente más ligero y, en consecuencia, más lineal en la expresión de su argumento amoroso.

Edición

Edición de VAc 84/238: Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. «*Arded, corazón, arded*»..., pp. 29-30 (se relacionan aquí otras fuentes a lo divino y se realiza un interesante comentario musical de la pieza en cuestión), p. 77 (texto poético señalando las correspondientes variantes) y pp. 109-110 (música).

Bibliografía específica

ROS, p. 566: "12. Anónimo. Son tus desdenes, Marica (S, A y continuo) «9 Julio 1632»."

IPEM, pp. 54 (A quién me quejaré) y 293 (Son tus descuidos Marica).

Discografía

«*Arded, corazón, arded*»..., pista 14, "¿A quién me quejaré?"

¡Ay, dulce pena!..., pista 4, "¿A quién me quejaré?"

17. «¿En qué estado nos hallamos...?»

Compositor

[Juan de] Navas (ca. 1650-1719)⁶⁴

Poeta

Anónimo

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/43,2.⁶⁵

Comentario musical

Voces 1 (Ti) y acompañamiento

Claves bajas

Tono original I tono natural, final RE

Transcripción Sin transporte

Nos hallamos ante una pieza sencilla, breve y sin excesivas pretensiones. Podemos decir que está bien escrita pero no podemos destacar ningún momento especialmente relevante. Muestra cierta variedad tonal, perceptible sobre todo en las coplas. En el estribillo destaca una célula melódica sobre las palabras "y créeme" que se repite en varias ocasiones.

Sucede lo contrario con la otra pieza de Navas que editamos aquí, «¡Ay, qué dolor...!» (nº 40), ya que resulta mucho más compleja, variada y ambiciosa.

Bibliografía específica

ROS, p. 565: "7. Navas, Juan de. En qué estado. Estribillo: Filis créeme. (S y continuo)".

IPEM, p. 149.



| setiembre Año de 1694. [...] 7. A quien me quejare / de un dolor que padezo. 5."

63. Véase CMBN, I, p. 178a.

64. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el DMEH, 5, p. 719, "Varia en castellano", pero sí en el Grove, 17, p. 718, "Vocal pieces".

65. Véase HSA, I, p. 290: "XLI. [Canciones]. 26. En que estado nos hallamos / filis los dos tan alegres. [Juan de] Navas. Hiersemann, 824 a, III, 7. Carpetilla 43 b."

18. «Anegada entre cristales»

*Compositor*Bartolomé García Guerrero (s. XVII)⁶⁶*Poeta*

Anónimo

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/58.⁶⁷*Comentario musical*

Voces	2 (Ti, T)
Claves altas	
Tono original	I tono accidental, final SOL, armadura Si b
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final RE

En esta segunda pieza, García Guerrero se nos muestra aquí como un compositor, sin duda, interesante. Esta obra es sobria y elegante, y las dos voces cantan con gran naturalidad, logrando un conjunto sonoro sumamente agradable. No descartamos que quizá hubiera habido un estribillo, de momento, perdido. Impresionante descenso melódico en los compases finales. Al igual que su otra composición, «En una obscura prisión» (nº 14), ésta también trae una indicación para el movimiento, pero diferente a la de aquella que era “despacio”: aquí la indicación “no muy aprisa” nos sugiere una interpretación comedida y ponderada.

Bibliografía específica

ROS, no consta.
IPEM, p. 71.



66. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 5, p. 456. En el *Grove* no figura este compositor.

67. Véase HSA, I, p. 291: “XLI. [Canciones]. 40. Anegada entre cristales / se bio marica en el soto. [Duo a que se hace referencia en el anterior a 4. Música de Bartolome García Guerrero. Hiersemann no lo menciona al describir al 284 a, IV, 5 de que forma parte]. Carpetilla 58.”

19. «¡Ay, desdichada,...!»

*Compositor*Juan Hidalgo (1614-1685)⁶⁸*Poeta*

[Juan Bautista Diamante (1625-1687)]

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/39,1.⁶⁹*Comentario musical*

Voces	1 (Ti) y acompañamiento
Claves bajas	
Tono original	Segundillo, final Si b, armadura Si b
Transcripción	Sin transporte

Melodía hermosa para una pieza breve, delicada e íntima, que, en su inicio, nos remite a dos características esenciales del *lamento*: la interjección y el descenso melódico por grados conjuntos.⁷⁰ Hidalgo también nos ha legado otra pieza de este *Manojuelo* en la que recurre a los lugares comunes del *lamento*: «¡Ay!, que es fineza de amor» (nº 7). Por otra parte, destacamos asimismo el bello contraste entre el compás ternario del estribillo y el binario de las coplas.

68. La obra que nos ocupa consta referenciada en el *DMEH*, 6, p. 285, “Tonos. Pero pues no vale” y en el *Grove*, 11, p. 483, “Stage. Alfeo y Aretusa”.

69. Véase HSA, I, p. 289: “XLI. [Canciones]. 16. Pero pues no vale o ninfa / Raçon a la frenta [sic] valga. Tono humano con acomp.to [Con el estribillo:] Ay desdichada. [Música de:] Ju.o y didalgo [sic]. Hiersemann. 380. 824 a, III. 3. Carpetilla 39,1.”

70. Véase ESPIDO-FREIRE. *Op. cit.*, “3.1 Lamentos *Cultos*. Las características de los *Lamentos* que señala Stein aparecen fielmente en aquéllos presentes en obras de Diamante que podemos considerar semi-óperas. *Alfeo y Aretusa*, por ejemplo, con los *Lamentos* «¡Ay, desdichada de quién!» y «¡Oíd troncos, oíd fieras!» [...] Los *Lamentos* en las semi-óperas transcurren en una escena campestre y son interpretados por alguna ninfa o personaje mitológico que canta su pena de amor en este contexto. En *Alfeo y Aretusa* la escena más conmovedora es el juicio a la Ninfa Calixto, víctima de los dioses y perseguida por el lujurioso Júpiter. Las otras ninfas asisten al castigo de la joven, insensibles a su pena y soledad, cantadas en «¡Ay, desdichada de quién!» [...] En su *Lamento*, Calixto llora por su destino cruel que le arrebatara todos los honores como heredera de un reino.” (pp. 1140 y 1142).

Los compases 7/14 se reexponen seguidamente a la cuarta justa ascendente, con lo cual nos asaltan las siguientes dudas (si como tales pueden definirse y no caer en ociosidad bizantina): ¿deberíamos hacer bemol el Mi del acompañamiento (c. 21) de la misma manera que habíamos hecho bemol el Si (c. 13)?; ¿cuál sería la intención de Hidalgo? He aquí un ejemplo más de lo resbaladizo que es el tema de la semitonía subintelecta, mezclado con aspectos tonales y modales que no acabamos de conocer, y rematado con los problemas normales e inevitables de traslado y transmisión de este repertorio. Nosotros dejamos natural el Mi del compás 21, de la misma manera que el del compás 28, y si el intérprete quiere bemo-lizarlo, está en su derecho.

Fuentes y testimonios poéticos

BN (Ms. 15788), *Baile de Calisto*, 2ª parte, ff. 87r-90r: «Pero pues no vale oh ninfa / razón a la frente valga».⁷¹

Juan Bautista DIAMANTE. *Comedias...*, jornada segunda, pp. 34-35 (*Alfeo y Aretusa*, fiesta de zarzuela”).

Consideraciones

Hipertexto (Tz 4 y 7) de un lamento musical culto de *Alfeo y Aretusa* de Juan Bautista Diamante (AyA). Este lamento es, ciertamente, la escena más conmovedora de la semi-ópera, como advirtió Espido-Freire,⁷² al tratarse de la manifestación de la desolación y la impotencia que siente la ninfa Calixto, víctima de los dioses y de la lujuria de Júpiter, ante la incompreensión e indiferencia del resto de las ninfas. El poeta-compositor del testimonio poético-musical quiso rescatar del silencio este conmovedor lamento causado por la angustia de un trágico destino que lo arrebatara todo, suprimiendo toda huella

escénica y dialógica tras los intensos versos de Calixto, y aprovechando, a su vez, la fuerza de las claves míticas y poéticas que este lamento, en sí, posee sobre el tópico dramático barroco del rey tirano por amor.⁷³

Edición

STEIN, p. 522.

Bibliografía específica

STEIN, pp. 315, 368 y 391 (Pero pues no vale oh ninfa / razón a la frente valga), p. 556 (Diamante, Juan Bautista, *Alfeo y Aretusa*).

ROS, p. 565: “3. Hidalgo, Juan. Ay desdichado [*sic*] (S con Acomp.)”.

IPEM, pp. 83 y 242 (Pero pues no vale...).



20. «De los montes de Castilla»

Compositor

Anónimo

Poeta

[Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache (ca. 1577-1658)]

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/64.⁷⁴

Comentario musical

Voces 4 (Ti 1º, Ti 2º, A, T) y acompañamiento de arpa

71. En nuestra visita a la Biblioteca Nacional (Madrid) no nos fue posible consultar esta fuente. Citamos por STEIN. *Op. cit.*, p. 391. Este baile no consta en Susana ANTÓN PRIASCO. *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte, 1650-1700. Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2001 (tesis doctoral inédita). Por otra parte remitimos al lector a «Milagro, Celinda, fueras» que es una composición de Manuel Correa incluida en el *Libro de Tonos Humanos*; véase LTH, II, pp. 41-42 y 74-75 (edición crítica de los textos poéticos) y 252-255 (música).

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

73. Véase Lola JOSA. «Las claves míticas y poéticas del rey tirano por Amor de “La Estrella de Sevilla”». En: *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro* (Actas del I Curso sobre teoría y práctica del teatro, Granada, 7-9 noviembre, 2002). Roberto CASTILLA PÉREZ (ed.). Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 63-85.

74. Véase HSA, I, p. 291: “XLI. [Canciones]. 46. De los montes de Castilla / Bajaba el Pastor Lisardo. Tono a 4 humano. [Anónimo]. *Hiersemann*, 824 a, IV, 11 Carpetilla 64.”

Claves altas	
Tono original	VIII tono accidental, final Do
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final SOL, armadura FA #

El anónimo compositor de este tono destaca por la sobriedad, mejor austeridad, con la que trata las voces. Nada más hemos de observar los ámbitos melódicos de los tiples (no pasan de una séptima) y del alto (una cuarta, que puede parecer excesivamente precaria e insuficiente, pero que si tenemos en cuenta las consideraciones que se exponen más abajo, puede tener su justificación y su sentido). La pieza muestra un marcado carácter imitativo y el último verso está musicado con mucho mayor énfasis y extensión que los restantes. Destacamos las líneas melódicas que descienden (*catabasis*) para expresar el sentido de los versos “bajaba el pastor Lisardo” y “que ya del monte bajaron” (cc. 8/14).⁷⁵

La fuente poética trae un estribillo “Airecillos del puerto,/ que sopláis tan fríos,/ apostad que os abraso/ con mis suspiros”, hermosa seguidilla que, de haber sido musicada, posiblemente nos hubiera deparado un tono con otra propuesta artística, ya que, a buen seguro, hubiera contrastado con la austeridad de la otra sección. También cabe la posibilidad de que el compositor hubiera preferido no incluirlo por las consideraciones que detallamos a continuación. Sea como fuere, una vez más se demuestra cuán difícil resulta la investigación del romancero lírico en lo que a fuentes poético-musicales se refiere, ya que es una auténtica jungla todo este repertorio. En este sentido, no nos extrañaría que, andando el tiempo, algún día este estribillo apareciera incluido en otro romance, con la correspondiente traza poético-musical, circunstancia que hemos observado en más de una ocasión.

Fuente poética

Francisco de BORJA Y ARAGÓN. *Las obras en verso...*, p. 514.⁷⁶

Consideraciones

Extraordinario hipertexto (Tz 3, 7 y 8) de un romance-villancico del Príncipe de Esquilache, OV, de

marcado carácter narrativo. Pero el poeta-compositor del testimonio poético-musical seleccionó sólo las tres coplas del romance con una intención lírica tan lúcida que sobrecoge el análisis comparativo entre el hipotexto y el tono: escogió las estrofas que mejor fijaban al protagonista lírico en su soledad bucólica y que con mayor precisión lo retrataban en su perfil melancólico, ya que, al tratarse de una obra bucólico pastoril, el arte musical que originaba el nuevo texto no podía desaprovechar las posibilidades artísticas que brindaba la tradición clásica de la égloga que homologaba el silencio con la soledad, matizando todas las contradicciones del enamorado entre el decir y el callar. Por lo tanto, en una versión poético-musical del poema bucólico de Francisco de Borja, no se podía dejar de materializar líricamente ese silencio sinónimo de soledad y de “privación voluntaria de hablar” (*Aut.*), que inmortalizó Garcilaso en sus célebres versos de la *Égloga* primera: “Por ti el silencio de la selva umbrosa,/ por ti la esquividad y apartamiento/ del solitario monte me agradaba” (vv. 99-101).

Pero otro reto se le abrió al compositor: cumplir con el obligado y preciso equilibrio entre el canto y el silencio que imponía la profunda poética barroca, y que culminó como nadie Calderón de la Barca a propósito del mote *Psalle et Sile* inscrito en la catedral de Toledo: “canta y calla”.⁷⁷ Justo lo que realiza nuestro tono: canta la soledad y la melancolía de Lisardo para que él dé cumplida cuenta de la elocuente poética del silencio de la Edad de Oro. De ahí, quizá, la ausencia del estribillo; de ahí la variante textual del verso 12.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “11. Anónimo. De los montes de Castilla (2 S, A, T y acomp.)”.

IPEM, p. 119.



75. Véase LÓPEZ CANO. *Op. cit.*, p. 152.

76. Véase BLH, VI, p. 609a.

77. Remitimos al lector al imprescindible y bello ensayo que hemos citado anteriormente de Aurora Egido y que lo escribió a propósito de este tema; EGIDO. *Op. cit.*, pp. 56-84.

21. «¡Nunca más, bizarra Filis!»

Compositor[Manuel de] Egüés (1657-1729)⁷⁸*Poeta*

Anónimo

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/57.⁷⁹*Comentario musical*

Voces 4 (Ti 1º, Ti 2º, A, T) y
acompañamiento

Claves altas

Tono original I tono accidental, final SOL,
armadura Si b

Transcripción Transporte a la cuarta infe-
rior, final RE

Es una pieza sobria, austera, con gran economía de medios pero que posee unas innegables cualidades eufónicas y que contiene una música amable. Es posible que un hipotético estribillo de carácter imitativo formara parte de ella para obtener un hermoso contraste, pero se ha perdido hasta el momento presente.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “4. Egüés, Manuel de. Nunca más bizarra Filis (2 S, A, T y continuo)”.

IPEM, p. 221.



22. «¡Qué linda, qué sola y triste...!»

*Compositor*Manuel Correa (ca. 1600-1653)⁸⁰*Poeta*

[Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)]

*Fuentes musicales*HSA, Ms. HC. 380/824a/56.⁸¹

BN, M. 1262, *Libro de Tonos Humanos*, ff. 142v-143r [148v-149r].

VAc, 40/59.

Comentario musical

Voces 4 (Ti 1º, Ti 2º, A, B [=T])

Claves altas

Tono original V tono accidental, final FA,
armadura Si b

Transcripción Transporte a la cuarta infe-
rior, final DO

En la otra pieza del maestro Correa que editamos en este *Manojuelo*, «Ojos divinos» (nº 12), ya destacamos la inspiración y buen oficio de este compositor. Lo mismo sucede con la que nos ocupa ahora, y hablamos con conocimiento de causa, puesto que este tono ya lo estudiamos, analizamos y confrontamos con otras fuentes en el tercer volumen de nuestra edición del *LTH*. En él queremos destacar los espléndidos cromatismos ascendentes que se dan en los compases 63/66 para el verso “ése no es dolor”.

Tres versiones completas y localizadas se nos han conservado de esta obra: dos “a lo humano” (*LTH* y el presente *Manojuelo*) y una “a lo divino” (editada por Carmelo Caballero). A continuación damos al lector interesado cumplida referencia de todo ello para las confrontaciones que desee realizar:

LTH, III: apartados “1.3 Implicaciones musicales de la crítica textual” (p. 29a) y “1.4.1 Cromatismos” (p. 30b); fuentes (pp. 44-45); texto poético (pp. 100-101); crítica de la edición musical (pp. 117-

78. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 4, pp. 631-633, ni en el *Grove*, 7, p. 916.

79. Véase HSA, I, p. 291: “XLI. [Canciones]. 38. Nunca mas vizarra filis / que quando menos vizarra. Tonos humanos. A 4 [Va en el mismo papel que el anterior. Musica de Manuel de] Egues. *Hiersemann*, 284 a, IV, 4. Carpetilla 57 b.”

80. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 4, p. 77, ni en el *Grove*, 6, p. 496.

81. Véase HSA, I, p. 290: “XLI. [Canciones]. 36. Que linda que sola y triste / la deydad de guadiana. Humano a 4. [Música de] fr. Manuel Correa. *Hiersemann*, 824 a, IV, 3. Carpetilla 56.”

118); y, por último, transcripción musical (pp. 288-291).

Caballero: comentarios musicales (pp. 50-52); texto poético (p. 91); y transcripción musical (pp. 191-194).⁸²

Fuente poética

Antonio HURTADO DE MENDOZA. *Obras poéticas...*, vol. II, pp. 386-387.

Consideraciones

Contamos con dos testimonios próximos al romance lírico: uno poético-musical conservado en el Archivo de la catedral de Valladolid (VAc). Se trata de un *contrafactum* a lo divino que sólo mantiene la primera cuarteta y el estribillo del testimonio del *Manojuelo*, así como alguna que otra levísima huella en algún verso. En el caso de VAc, el papel de la pastora lo juega el alma que llora por estar herida del amor divino. El segundo testimonio es, asimismo, poético-musical, y ya lo editamos en el tercer volumen del *LTH*; ambos testimonios líricos comparten la primera cuarteta y el estribillo. Las otras tres cuartetas del testimonio del *Manojuelo* están, en cambio, poéticamente, más cercanas a las otras cinco de VAc, compartiendo imágenes y metáforas que no aparecen en el romance lírico del *LTH*, ya que VAc no es un *contrafactum sensu stricto* de *LTH*, como sostiene Caballero,⁸³ sino que lo es de un romance de Antonio Hurtado de Mendoza, *OP*, hipotexto, a su vez, del tono del *Manojuelo* –fruto de la traza por concisión (Tz 4)–. Por este motivo, también *OP* sólo comparte con el testimonio del *LTH* la primera cuarteta y el estribillo. Entonces, ¿qué fue lo que hizo el poeta-compositor del bello y valioso testimonio del *LTH*? Escogió el que debió de ser célebre romance del poeta favorito de la corte de Felipe IV, le rindió homenaje manteniendo la primera cuarteta y el estribillo, y el resto lo creó aplicando tres trazas: la de ampliación (Tz 1), la de transmutación (Tz 6) y la de trasentonación (Tz 7).

Los tres testimonios de esta composición tienen la misma música con escasas variantes. El testimonio a lo divino trae una parte para el acompañamiento

de “harpa” y en él figura el apellido del compositor Correa. Es muy importante también que hayamos podido otorgar autoría definitiva al anónimo tono del *LTH*, teniendo en cuenta, además, que en el f. 143r [149r] viene la indicación “está el guión en los cartapacios de Correa”.

Al igual que Caballero, tampoco hemos podido consultar otro testimonio poético-musical a cuatro voces, y de igual íncipit que el estribillo, conservado en la catedral de Segorbe.

Ediciones

Véase el comentario musical, donde se detallan las dos ediciones de este tono: la de Carmelo Caballero y la nuestra.

Bibliografía específica

Judith ETZION. «The spanish polyphonic cancioneros...», p. 103.

ROS, p. 566: “2. Correa, Fray Manuel. Qué linda, qué sola y triste (2 S, A, B sin acomp.)”.

IPEM, p. 259.



23. «A Pascual no le puede»

Compositor

Juan del Vado (después de 1625-1691)⁸⁴

Poeta

[Valentín de Céspedes (1595-1668)]

Fuentes musicales

HSA, “No está en el Kat. 380 de Hiersemann, 68”.⁸⁵

84. La obra que nos ocupa consta referenciada en el *DMEH*, 10, p. 624, “Tonos” y en el *Grove*, 26, p. 196, “18 secular tonos”.

85. Véase HSA, I, p. 291: “XLI. [Canciones]. 50. A Pascual no le puede / ver su pastora. [En la cabecera de la composición aparece como autor de la música:] Juan del bado. [En la hoja que sirve de cubierta, con letra de la época o poco poste-

82. Véase CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. «*Al sacro esplendor*...», pp. 50-52, 91 y 191-194.

83. *Ibidem*, p. 51.

Nota bene: Aunque en la cubierta del manuscrito consta el nombre de Juan Hidalgo, en las partes sueltas del tiple y acompañamiento viene el nombre de Juan del Vado. En la fuente de la Biblioteca Nacional, que presenta el mismo texto y la misma música, consta “Solo de Bado”.

BN, M. 3881/16, De VADO, *A Pascual no le puede*.⁸⁶

Comentario musical

Voces	1 (Ti) y acompañamiento al arpa
Claves altas	
Tono original	VIII tono alto u “octavillo”, final SOL
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final RE, armadura FA #

La belleza melódica de esta pieza es evidente, y su gracia y donaire también, además, en ambas secciones, si bien, para nuestro gusto, la melodía de la copla es sencillamente genial. Obsérvese ahí el intervalo inicial de sexta menor descendente para ascender de tercera también menor y dejar la nota inmóvil, y lo que es mejor, repetir este breve fragmento que, en suma, no es más que el acorde de RE mayor desplegado. Ya sabemos que un fragmento repetido con el aditamento de una nota inmóvil es una estrategia de preparación, en este caso, para lo que va a suceder en los compases 69/72, con ese maravilloso intervalo de octava ascendente. Retomar a continuación (cc. 72/ 76) el pasaje a la segunda mayor superior es previsible y lógico, pero no por ello menos acertado.

Fuentes y testimonios poéticos

BN (Ms. 3885), ff. 266v-267: Estriuillo. [Seguidilla compuesta]. «A Pasqual no le puede...». Coplas. [Romance]. «Quexoso viue Pasqual...»⁸⁷

BN (Ms. 3950), f. 165r: [Romance]. «Quejoso bibe Pasqual...»⁸⁸

rior, se lee:] Tono humano y acompañam.to al arpa de ju.o ydalgo... No reseñado en el catálogo 380 de Hiersemann. Carpetilla 68.”

86. Misma música y texto que la pieza de nuestro *Manojuelo*. Véase Higinio ANGLÉS y José SUBIRÁ. *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona: CSIC, 1946, vol. I, p. 284.

87. Véase CMBN, II, p. 945b.

88. *Ibidem*, II, p. 1338a.

BN (Ms. 4103), p. 212: Algunas poesías de Valentín de Céspedes; p. 213: Tonos varios [es decir, letras para cantar]; p. 220: Otro [tono]. [Romance]. «Quexoso viue Pasqual...»⁸⁹

Consideraciones

Hipertexto (Tz 2) de un romance de Valentín de Céspedes, BN (Ms. 4103), conservado, a su vez, con una copla menos y con un orden distinto en las estrofas finales, en otro testimonio poético-musical, BN (M. 3881). Testimonios convertidos ya en villancicos se han conservado también dos: uno idéntico al testimonio poético-musical en todos los sentidos, BN (M. 3881), y otro, sin música, y con dos coplas menos, BN (Ms. 3885).

El testimonio del *Manojuelo* fija unas mínimas variantes textuales respecto a BN (Ms. 4103), que, incluso, lo mejoran, y es muy posible que sea ya la fuente de BN (Ms. 3885). Sin embargo, ¿lo es de BN (M. 3881)?

Bibliografía específica

ROS, no consta.

IPEM, pp. 53 y 263 (Quejoso vive Pascual).

Discografía

¡Ay, dulce pena!..., pista 1.

Con amor se paga el amor..., pista 2.



24. «Dos días ha que te quiero»

Compositor

[José Martínez de] Arce (†1721)⁹⁰

Poeta

[Valentín de Céspedes (1595-1668)]

89. *Ibidem*, III, p. 1807b.

90. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 7, p. 275, “Tonos humanos”. En el *Grove* no figura este compositor.

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/54,1.⁹¹

Comentario musical

Voces	4 (Ti 1º, Ti 2º, A, T) y acompañamiento
Claves altas	
Tono original	VIII tono accidental, final Do
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final SOL, armadura FA #

Martínez de Arce nos lega una pieza bien construida en la que se dan varios detalles que evidencian el buen hacer de un compositor con oficio, detalles que también percibimos en la otra composición que editamos de él en este *Manojuelo*, «Por tu respeto y el mío» (nº 26).

Ya en el inicio del tono observamos una entrada con dos temas o pasos, recurso técnico muy del agrado de los tratadistas musicales; por ejemplo, de Cerone y de Lorente, de los que traemos sus testimonios a colación. Así, para el teórico bergamasco,

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.⁹²

Por su parte, Andrés Lorente resalta, incluso, una mayor proliferación de temas; señala que

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.⁹³

El compositor reexpone este material temático a partir del compás 16, transmutando los temas de las voces intermedias.

Destacamos también un cromatismo ascendente por cambio de parte armónica (cc. 33/34) y unos compases de silencio (cc. 22 y 29), recursos expresivos habituales en nuestro repertorio.

Fuentes y testimonios poéticos

BN (Ms. 4103), p. 212: Algunas poesías de Valentín de Céspedes; p. 213: Tonos varios [es decir, letras para cantar]; p. 221: Otro [tono]. [Romance con desfecha]. «Dos días ha que te quiero...»⁹⁴

BC (Ms. 1495), f. 44: «Dos días ha que te quiero» (Anónimo).

TDH, pp. 115-116 («75 Otro Tono»)⁹⁵

Consideraciones

El hipotexto de Valentín de Céspedes, BN (Ms. 4103), tiene un acento rústico burlesco del que prescindió el poeta-compositor del tono del *Manojuelo* (Tz 8), y, como consecuencia, creó tres coplas más (Tz 7), frente a las seis de BN (Ms. 4103), con que perfilar a un rústico amador que no desdice de las obligaciones amorosas de los amantes bucólicos. Por lo tanto, el testimonio poético-musical resulta más bello que su fuente no sólo por el componente lírico, sino por la escritura poética *per se*. Hay dos testimonios poéticos más muy próximos a BN (Ms. 4103): uno con sólo tres coplas y la seguidilla del estribillo, BC (Ms. 1495), transcrito por un copista catalán, y un segundo recopilado por Jerónimo Nieto Madaleno, *TDH*, que mantiene el número y la disposición de BN (Ms. 4103), pero, en cambio, no conserva el estribillo.

Edición

Edición de VAc 80/9: Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. «*Arded, corazón, arded*»..., pp. 60-61 (se relacionan aquí las fuentes musicales y literarias, y se realiza un breve comentario musical sobre la obra y su autor, el compositor Clemente Imaña), p. 100 (texto poético) y pp. 247-255 (música).

91. No consta en HSA, I, p. 290; debería constar entre los números 34 y 35. Transcribimos nosotros: «Tonos humanos a 4. Dos días ha que te quiero. Arze. Carpetilla, 54a.»

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

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

94. Véase *CMBN*, III, p. 1807b.

95. Véase *BLH*, IV, p. 69a.

Referencia poético-musical

Existe otra versión de este tono con música diferente al que nos ocupa, pero que comparte con el nuestro la primera estrofa y el estribillo del texto poético; también está escrito a cuatro voces y acompañamiento. Se conserva en el Archivo de la catedral de Valladolid, es mucho más extenso (113 cc. en transcripción de Carmelo Caballero frente a los 42 cc. del nuestro) y se debe al compositor Clemente Imaña.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “1. Arze. Dos días ha que te quiero (2 S, A, T y acomp.)”.
IPEM, p. 136.



25. «¡Déjame, morenilla, y vete,...!»

Compositor

[Cristóbal] Galán (ca. 1625-1684)⁹⁶

Poeta

Anónimo

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/38,3.⁹⁷

Comentario musical

Voces	2 (Ti 1º, Ti 2º perdido) y acompañamiento
Claves altas	
Tono original	VIII tono alto u “octavillo”, final SOL
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final RE, armadura FA #

96. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 5, p. 318, pero sí en el *Grove*, 9, p. 430, “Many other sacred and secular vocal works”.

97. Véase HSA, I, p. 289: “XLI. [Canciones]. 15. Dejame morenilla y vete / dejame pues que no me quieres. Tono humano y acompañam.to. Galán. *Hiersemann*, 824 a, III, 2. Carpetilla 38 c.”

Lamentablemente esta pieza se nos ha conservado incompleta, ya que falta la parte del tiple 2º. En consecuencia se hace difícil emitir un juicio sobre su valoración musical.

Hemos de decir que ha sido una obra difícil de transcribir y que la semitonía subintelecta ha sido, y es, su punto más conflictivo.

Existe un evidente parentesco general entre esta obra y «¡Óiganos retratar un prodigio,...!» (nº 31). Es lógico, puesto que es del mismo compositor y pertenece a una obra dramática similar.

Fuente poética

BN, Ms. 14856, f. 15: «Déjame, Inesilla, y vete».⁹⁸

Consideraciones

En el baile de «Con la red de sus pestañas», BN (Ms. 14856), hay un fragmento cantado que se inicia con los versos del estribillo del tono del *Manojuelo*, con la variante, claro está, del apóstrofe, ya que todo el texto de BN (Ms. 14856) está dirigido a Inés, mientras que el hipertexto poético-musical sustituye el nombre propio por una marca más original y popular como es el de la morena, que ya empezaba a ganar protagonismo lírico en el barroco hispánico.

Bibliografía específica

STEIN, p. 375 (Déjame Inesilla y vete / dejame pues no me quieres).

ROS, p. 565: “2. Galán, Cristóbal. Déjame morenilla (duo, pero sólo hay S y acomp.)”.

IPEM, p. 125 (Déjame Inesilla...).

Susana ANTÓN PRIASCO. *Música y danza en el teatro breve español...*, vol. II, pp. 26b-27.



98. «Con la red de sus pestañas» es una composición de Bernardo Murillo incluida en el *Libro de Tonos Humanos*; véase *LTH*, II, pp. 34-35 y 53-54 (edición crítica de los textos poéticos) y 137-140 (música).

26. «Por tu respeto y el mío»

Compositor[José Martínez de] Arce (†1721)⁹⁹*Poeta*

Anónimo

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/54,2.¹⁰⁰*Comentario musical*

Voces	4 (Ti 1º, Ti 2º, A, T) y acompañamiento
Claves altas	
Tono original	V tono accidental, final FA, armadura Si b
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final DO

Muchos de los recursos técnicos y expresivos que utiliza Martínez de Arce en esta pieza ya los hemos observado en «Dos días ha que te quiero» (nº 24), también de su autoría. Por ejemplo, la entrada con dos temas y los compases de silencio (cc. 12 y 26).

Queremos señalar aquí el intervalo melódico de quinta disminuida que se da en el tenor (cc. 2/3) y en el alto (cc. 4/5).

Los dos tonos de este compositor que editamos en nuestro *Manojuelo* destacan por su claridad tonal y su sobriedad expresiva.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “1. Arze. Por tu respeto y el mío (2 S, A, T y acomp.)”.

IPEM, p. 246.



27. «A Pascual, Gileta»

Compositor

Anónimo

Poeta

Anónimo

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/46.¹⁰¹*Comentario musical*

Voces	1 (Ti) y acompañamiento
Claves bajas	
Tono original	VI tono, final FA, armadura Si b
Transcripción	Sin transporte

Antes de comentar musicalmente la pieza permitásenos una observación. Ha sido casualidad, y algo de intuición, dar con la fuente literaria de esta composición ya que su incipit es «Olvidar, Gileta», mientras que el de nuestra fuente poético-musical es «A Pascual, Gileta». Esto prueba una vez más lo dificultoso que es hallar las fuentes literarias de los tonos humanos siguiendo el orden alfabético de los catálogos o de cualquier otra obra de referencia. Con ello somos conscientes de que nunca podremos hallar la fuente literaria de muchas composiciones musicales, e, incluso ni siquiera una mínima concordancia.

El tono que nos ocupa presenta una bella melodía para el estribillo y quizá no tanto para las coplas, a pesar de que en ellas se retoman algunos giros melódicos expuestos ya en la sección anterior. Sin embargo, la pieza gana en conjunto por el contraste entre ambas secciones.

Destacamos la reexposición a la cuarta justa superior de las dos primeras frases de la obra a partir del compás 14, con la particularidad de que el acompañamiento introduce un cromatismo ascendente muy acertado (cc. 21/22), retomado inmediatamente en los compases 25/26.

99. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 7, p. 275, “Tonos humanos”. En el *Grove* no figura este compositor.

100. No consta en HSA, I, p. 290; debería constar entre los números 34 y 35. Transcribimos nosotros: “Tonos humanos a 4. Por tu respeto y el mío. Arze. Carpetilla, 54b.”

101. *Ibidem*, p. 290: “XLI. [Canciones]. 29. A Pascual Jileta / quieres olvidar. Tono humano [Anónimo] con Acompañam.to Hiersemann, 824 a, III, 10. Carpetilla 46.”

Testimonio poético

HSA (Ms. B 2500), pp. 80-81, “Letra lírica. Estribillo. Olvidar, Gileta, / quieres a Pasqual.”

Nota bene. Esta fuente neoyorquina se halla debidamente relacionada en HSA, vol. I: “XXXII. [Cancionero].”

Consideraciones

Un testimonio poético, idéntico al tono (a excepción de insignificantes variantes), lo hemos encontrado en HSA (Ms. B 2500), bajo el epígrafe “Letra lírica”.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “10. Anónimo. A Pascual Tileta [*sic*] quiere (S con acomp.)”.

IPEM, p. 53.

**28. «Son los ojos de Gileta»***Compositor*

Anónimo

Poeta

Anónimo

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/53.¹⁰²

Comentario musical

Voces	1 (Ti) y acompañamiento
Claves altas	
Tono original	I tono accidental, final SOL, armadura Si b
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final RE

102. *Ibidem*, p. 290: “XLI. [Canciones]. 39. Son los ojos de Jileta / de veldad tan singular. [Anónimo]. *Hiersemann*, 824 a, III, 17. Carpetilla 53.”

Es una pieza sencilla, pero interesante y bien escrita. No ofrece grandes alardes expresivos, pero sí bellos diálogos con el acompañamiento, así como momentos de acertada sensibilidad y contenido lirismo. Sin duda, quedaría muy realizada con una interpretación sentida y detallista.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “17. Anónimo. Son los ojos de Tileta [*sic*]. Estribillo: Mas ay que crueldad (S y acomp.)”.

IPEM, pp. 197 (Mas ay que crueldad) y 293.

**29. «Présteme el instrumento»***Compositor*

Mathías Ruiz († antes de 1708)¹⁰³

Poeta

Anónimo

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/44,1.¹⁰⁴

Nota bene. Consta la indicación “traslado en borrón en 27 de abril de 1688” por la misma mano que copió toda la pieza.

Otra indicación por mano diferente reza: “Músicos enamorados / al arma toca el amor.”¹⁰⁵

103. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 9, p. 472, ni en el *Grove*, 21, pp. 884-885.

104. Véase HSA, I, p. 290: “XLI. [Canciones]. 27. Présteme el instrum.to / sonoro y graue. Tono [solo] humano con su acompañam.to... [Musica] del m.tro Don mathias Ruiz = en la encarnacion. Traslado en borron en 27 de abril de 1688. *Hiersemann*, 824 a, III, 8. Carpetilla 44 a.”

105. «¡Al arma toca el Amor!» es un villancico a cuatro voces y acompañamiento de Joan Cererols; véase *DMEH*, 3, p. 490b. Agradecemos esta información a Patxi García Garmilla que, con toda gentileza, ha puesto a nuestra disposición su utilísima base de datos de “Tonos y cantadas” (véanse, en el apartado de la *Bibliografía*, los *Recursos en Internet*).

Comentario musical

Voces	1 (T) y acompañamiento
Claves altas	
Tono original	V tono accidental, final FA, armadura Si b
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final DO

La característica expresiva esencial de esta pieza es el contraste entre el estribillo y las coplas; y no sólo porque aquél esté escrito en compás de proporción menor y éstas en compasillo, sino porque, además, las líneas melódicas son esencialmente diferentes, y ninguna contiene elementos de la otra.

El estribillo es una sección afortunada de la pieza: su melodía es *cantabile* (“sonora y grave”, diríamos, parodiando el texto) con progresiones y repeticiones bien distribuidas, con pausas retóricas estratégicamente orientadas, y con un cromatismo ascendente en el acompañamiento (cc. 17/18) que nos habilita a introducirlo por imitación a la cuarta justa superior en otra parte del discurso (cc. 35/36). La copla no tiene tanta inspiración, pero, a nuestro juicio, mantiene un tono general de fluidez y gracia.

Algunos detalles expresivos de esta pieza también pueden observarse en «¡Ay, dulce sentimiento! ¡Ay, pena amable!» (nº 10), la otra inspirada composición de Mathías Ruiz que editamos en este *Manojuelo*.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “8. Ruiz, Matías. Présteme el instrumento (A y continuo)”.

IPEM, p. 249.



30. «¡Oye, tirana Brígida,...!»

Compositor

Anónimo

Poeta

[Jerónimo Nieto Madaleno, recopilador]

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/49.¹⁰⁶

Comentario musical

Voces	1 (Ti) y acompañamiento
Claves bajas	
Tono original	II tono, final SOL, armadura Si b
Transcripción	Sin transporte

Esta anónima composición consta de un único período musical que va repitiéndose a diversas alturas para cada verso del texto. Poco podemos decir de composición tan sencillísima, cuya principal significación es, sin duda, el retrato satírico de la dama.

Testimonio poético

TDH, pp. 80-81 (“31 *Esdrújulos a lo humano*”).¹⁰⁷

Consideraciones

Jerónimo Nieto Madaleno recopiló otro testimonio, *TDH*, con una estrofa menos, cuyas variantes textuales fijan un romance de menor calidad poética que el de nuestro *Manojuelo* que, en cambio, mantiene la tensión del ingenio y el juego conceptual en la elaboración del retrato verso tras verso, sin que decaiga en ningún momento.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “13. Anónimo. Oye tirana Brígida (S con acomp.)”.

IPEM, p. 230.



106. Véase HSA, I, p. 290: “XLI. [Canciones]. 31. Oye tirana Brígida / Oye en solfa de mascara. Tonada sola Humana. [Anónimo]. *Hiersemann*, 824 a, III, 13. Carpetilla 49.”

107. Véase *BLH*, IV, p. 68a.

31. «¡Órganos retratar un prodigio...!»

Compositor[Cristóbal] Galán (ca. 1625-1684)¹⁰⁸*Poeta*

[Alonso de Olmedo]

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/38,2.¹⁰⁹

Nota bene. En la primera página del manuscrito consta la indicación “aprobatur est”.

Comentario musical

Voces	2 (Ti 1º, A) y acompañamiento
Claves altas	
Tono original	VII tono accidental, final RE
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final LA, armadura FA #

Es una obra que apunta buenas maneras pero es muy disonante y hay que poner alteraciones continuamente, lo cual nos resulta dificultoso. Tampoco ayuda mucho la absoluta austeridad o, mejor dicho, la escasa imaginación del acompañamiento. Pensamos, por otra parte, que el copista, quizá, no haya trasladado esta pieza de manera correcta.

Existe un evidente parentesco general entre la composición que nos ocupa y «¡Déjame, morenilla, y vete,...!» (nº 25). Es lógico, puesto que es del mismo compositor y pertenece a una obra dramática similar.

Fuentes y testimonios poéticos

BN (Ms. 3884), ff. 188v-189r: [Romance de arte mayor] «Órganos retratar un prodigio...»¹¹⁰

BN (Ms. 14856), ff. 8r-10r.

HSA (Ms. B 2396), p. 20, “Letra humana en esdruxulos. Oyganos retratar un prodixio.”

HSA (Ms. B 2474), pp. 75-76, “Pintura de Alonso de Olmedo. Oygannos retratar un prodigio.”

HSA (Ms. B 2497), ff. 47-48, “Pintura en esdruxulos echa por Alo de Olmedo primer galan de la compañía de Anto de Escamilla. Oyganos retratar un prodixio.”

HSA (Ms. B 2543), ff. 110-111, “Letra. Oyganos retratar un prodigio.”

Nota bene. Todas las fuentes neoyorquinas se hallan debidamente relacionadas en HSA, vol. I: “XXXI. [Cancionero]. XXXIII. [Cancionero] Poesías varias. XLVIII. Letras. LXXXI. Poesías.”

Consideraciones

Nuestro tono, que es un cuidado retrato del rostro de la dama, es hipertexto (Tz 3) del que debió de ser un célebre baile –por el número de testimonios conservados–, conocido como “el baile del retrato en esdrújulos”, BN (Ms. 14856), y fruto del ingenio de Alonso de Olmedo.¹¹¹ BN (Ms. 14856) se recrea largamente y con más precisión en la belleza de la dama, así como en sus manos, en su talle, en sus pies, en su cabello, mientras que el testimonio poético-musical ha reconvertido el baile para crear una intensidad lírica centrada exclusivamente en el rostro y cuello.

En la Biblioteca Nacional se conserva otro testimonio poético, BN (Ms. 3884), de una brevedad llamativa (tan solo tres estrofas), y en la biblioteca de la Hispanic Society of America cuatro testimonios poéticos más: dos, HSA (Ms. B 2497) y HSA (Ms. B 2474), sin ninguna variante respecto a BN (Ms. 14856); uno, HSA (Ms. B 2543), con sólo doce estrofas de las trece de BN (Ms. 14856); y, por último, otro, HSA (Ms. B 2396), de idéntica extensión que el testimonio del *Manojuelo* pero con variantes que siguen las huellas de BN (Ms. 14856). De todos

108. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 5, p. 318, pero sí en el *Grove*, 9, p. 430, “Many other sacred and secular vocal works”.

109. Véase HSA, I, p. 289: “XLI. [Canciones]. 14. Oyganos Retratar un prodigio / vnico en donayre y velleza. Duo humano del m.tro Galan. *Hiersemann*, 824 a, III, 2. Carpetilla 38 b.”

110. Véase *CMBN*, II, p. 916b.

111. Sobre Alonso de Olmedo, Stein aporta datos como autor de una obra cómica titulada *Píramo y Tisbe* (p. 255). Por su parte, Flórez nos informa de otros aspectos interesantes de su trayectoria como cantante y poeta, ya que nos dice que tenía la voz “de almíbar” (p. 397), que cantó en los *Triunfos de Amor y Fortuna* de Solís (p. 271) y que “no es raro, pues, encontrar entre ellos personas incluso con estudios universitarios, como fue el caso de Alonso de Olmedo (hijo), estudiante en la Universidad de Salamanca, quien además de célebre como actor y autor, ‘escruiuo con gran azierto y discreción algunos bailes y sainetes y muy buenas coplas asi para Palazio como para la Villa.’” (p. 402).

ellos, el testimonio poético-musical corrige el desbordamiento expresivo del hipotexto en aras de una contención, émula de la admiración que suscita la excepcional belleza de Fílida.

Edición

Cristóbal GALÁN. *Obras completas...*, pp. xxxv-xxxvii (texto poético) y pp. 136-138 (música).

Bibliografía específica

STEIN, p. 390.

ROS, p. 565: “2. Galán, Cristóbal. Oygamos retratos [sic] (S, A y continuo)”.

IPEM, pp. 54 (A quién me quejaré) y 228 (Oí-gamos...; Oíganos...; Oíganos...).

Susana ANTÓN PRIASCO. *Música y danza en el teatro breve español...*, no consta.



32. «Gigante de perla y nácar»

Compositor

Vicente García [Velcaire] (1593-1650)¹¹²

Poeta

Anónimo

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/59.¹¹³

Comentario musical

Voces	4 (Ti, Ti, A, Ba)
Claves bajas	
Tono original	V tono natural, final DO
Transcripción	Sin transporte

Nos hallamos ante un tono humano bastante completo y variado en lo que se refiere al arte de la

composición. Ofrece un acertado contraste entre sus dos secciones: la copla es sobria y homofónica, de sonoridad plena; el estribillo es, como casi siempre sucede en nuestro repertorio, el espacio idóneo para la exposición de recursos dinámicos y expresivos tales como cambios de compás, o como figuras retóricas como la *anabasis* para el ascenso melódico del verso “ya por el aire suben” (cc. 35/43)¹¹⁴.

También destacamos aquí los fragmentos a solo del tiple 1º (cc. 11/22) y del tiple 2º (cc. 53/67) que se retoman a continuación, intercambiando los tiples y con acompañamiento del resto de las voces. Sin duda, todo ello da a esta sección una elocuencia expresiva muy interesante.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “6. García, Vicente. Gigante de perlas y nácar[r]. (3 S, B sin acomp.) «1636».”

IPEM, p. 165.



33. «Caduca la tiranía»

Compositor

Anónimo

Poeta

Anónimo

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/63.¹¹⁵

Comentario musical

Voces	4 (Ti 1º, Ti 2º, Ti 3º, T) y acompañamiento
Claves bajas	
Tono original	I tono natural, final RE
Transcripción	Sin transporte

112. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el DMEH, 5, p. 500. En el *Grove* no figura este compositor.

113. Véase HSA, I, p. 291: “XLI. [Canciones]. 41. Gigante de perla y nácar / q. vecino de las nubes. Humano a 4. [Música de] Vicente García. *Hiersemann*, 284 a, IV, 6. Carpetilla 59.”

114. Véase LÓPEZ CANO. *Op. cit.*, p. 152.

115. *Ibidem*, p. 291: “XLI. [Canciones]. 45. Caduca la tiranía / A la crueldad lisongea. [Anónimo]. *Hiersemann*, 824 a, IV, 10. Carpetilla 63.”

Pieza de expresión contenida y muy rica tonalmente. No podemos comentar demasiados aspectos, puesto que sólo se han conservado las coplas pares; quizá las impares tuvieran más música, y quizá, también, se haya perdido un estribillo.

El copista es muy pulcro, y ello nos hace dudar de las alteraciones sugeridas por nosotros en los compases 4, 5 y 14 del tiple 1º.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “10. Anónimo. Caduca la tiranía (3 S y T; incompleto)”.

IPEM, p. 95.



34. «Pajarillo que cantas ausente»

Compositor

[Cristóbal] Galán (ca. 1625-1684)¹¹⁶

Poeta

[Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686)]

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/38,1.¹¹⁷

Comentario musical

Voces	1 (Ti 1º) y acompañamiento
Claves altas	
Tono original	I tono accidental, final SOL, armadura Si b
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final RE

Es una pieza bien compuesta y mejor lograda. La melodía fluye naturalmente en movimiento ondulatorio fraccionada, a veces, en pequeñas células que

agilizan el discurso. Buen contraste entre ambas secciones, que el cambio de compás todavía enfatiza más, y buen diálogo también entre la voz y el acompañamiento. Los cromatismos ascendentes en los compases 24 y 26 del acompañamiento son muy oportunos.

Fuentes y testimonios poéticos

BN (Ms. 2202), ff. 145v-146v: Estriullo. «Pajarillo que cantas ausente». Coplas. «Calla, calla, auecilla ignorante...»¹¹⁸

BN (Ms. 8754), f. 81r: Letra para cantar. Estriullo. «Pajarillo que cantas ausente...» Coplas. [Romance]. «Calla, abecilla ignorante...»¹¹⁹

BN (Ms. 16419), *Eurídice y Orfeo de Don Antonio de Solís...*, f. 9.

HSA (Ms. B 2497), ff. 51v-52r, “Otro romance que cantó la misma [Manuela de Escamilla, dice Stein]¹²⁰ en la misma comedia y en el Retiro, y es la comedia de Eurídice y Orfeo. Estribillo. Pajarillo que cantas ausente, calla.”

HSA (Ms. B 2543), ff. 124v-125v, “Letra. Paxarillo que cantas ausente.”

Nota bene. Las dos fuentes neoyorquinas se hallan debidamente relacionadas en HSA, vol. I: “XXXI. [Cancionero]. XXXIII. [Cancionero] Poésías varias.”

Consideraciones

Testimonio poético-musical del bellísimo villancico que se cantó en la fábula puesta en música *Eurídice y Orfeo* de Antonio de Solís. Era un momento en la historia de la música en el que se tenía que poner a prueba escénicamente y con convicción el poder de la música. De este reto nació, cómo no, *L'Orfeo* con música de Claudio Monteverdi y *parole* de Alessandro Striggio, en ocasión, también, de un festejo cortesano en la corte de los Gonzaga. Y es que, con palabras de Eugenio Trías, podríamos decir que, “cuando la música occidental se da cita con la historia, está abocada siempre a encontrarse con el mito y la leyenda del héroe musical por excelencia: Orfeo”.¹²¹

116. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 5, p. 318, pero sí en el *Grove*, 9, p. 430, “Many other sacred and secular vocal works”.

117. Véase HSA, I, p. 289: “XLI. [Canciones]. 13. Pajarillo que cantas ausente / calla no cantes calla detente. Thono humano... Solo. [Musica de Cristobal] Galan. *Hiersemann*, 824 a, III, 2. Carpetilla 38, a.”

118. Véase *CMBN*, I, p. 178a.

119. *Ibidem*, IV, p. 2573a.

120. Véase STEIN. *Op. cit.*, p. 390.

121. Eugenio TRÍAS. *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007, p. 29.

Imaginemos, además, cuánto juego daba este mito a la poética hispánica del barroco que anhelaba jugar con todos los resortes de la voz viva, tal y como comentamos detalladamente en la introducción. Tanto debió de gustar el villancico de Solís –hay testimonios que incluso rinden homenaje a alguno de sus versos, como BN (Ms. 3885)– que tuvo que volverlo a escribir “mejorado” respecto a lo que andaba impreso. Así nos lo dice una aclaración a uno de los testimonios conservados, BN (Ms. 16419), precisamente el más breve, el que cuenta sólo con las dos primeras coplas.

Hemos encontrado cuatro testimonios más: dos, en la biblioteca de la Hispanic Society of America, HSA (Ms. B 2543) y HSA (Ms. B 2497), este último nos brinda la rica información de que el villancico lo interpretó Manuela de Escamilla; y dos más en la Biblioteca Nacional: uno, BN (Ms. 2202), repleto de repeticiones que darían juego al virtuosismo vocal, y otro, BN (Ms. 8754), que es prácticamente idéntico al que tenemos la fortuna de editar en este volumen.

Edición

GALÁN, Cristóbal. *Obras completas...*, pp. xvi-xvii (texto poético) y pp. 18-21 (música).

Bibliografía específica

STEIN, pp. 320 (n. 67) y 390; p. 563 (Solís, Antonio de, *Eurídice y Orfeo*).

ROS, p. 565: “2. Galán, Cristóbal. Pajarillo que cantas (S con acomp.)”.

IPEM, pp. 232 (Pajarillo que cantas) y 233.



35. «¡Viva más mil abriles,...!»

Compositor

[Juan] Hidalgo (1614-1685)¹²²

122. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 6, pp. 282-285, pero sí en el *Grove*, 11, p. 484, “secular and theatre songs”.

Poeta

Anónimo

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/40,2.¹²³

Comentario musical

Voces 2 (Ti 1º, T) y acompañamiento

Claves bajas
Tono original VI tono, final FA, armadura Si b

Transcripción Sin transporte

Es una pieza de regocijo, dinámica y adecuada a la interpretación virtuosística. Se dan bellos diálogos entre las dos voces, sobre todo, en las coplas donde el texto se secciona, lográndose hermosos efectos poético-musicales. Las notas repetidas para el verso “repite el pajarillo” son todo un acierto (c. 7 y ss.). Hidalgo consigue aquí una obra muy acertada, como es costumbre en él.

Bibliografía específica

ROS, p. 565: “4. Hidalgo. Viva más mil abriles (2 S con acomp.)”.

IPEM, p. 314.



36. «Viuda tórtola del Tajo»

Compositor

[José] Marín (1619-1699)¹²⁴

Poeta

Anónimo

123. Véase HSA, I, p. 290: “XLI. [Canciones]. 21. Viuda mas mil abriles / Repite el paxarillo. Duo humano... [Musica de] Hidalgo. *Hiersemann*, 824 a, III. 4. Carpetilla 40 b.”

124. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 7, pp. 184-185, ni en el *Grove*, 15, p. 860.

*Fuentes musicales*HSA, Ms. HC. 380/824a/41.¹²⁵BC, M. 759, ANÓNIMO, *Viuda tórtola del Tajo*.*Comentario musical*

Voces	1 (Ti) y acompañamiento
Claves altas	
Tono original	VII tono, final RE
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final LA, armadura FA #

Marín se nos muestra aquí inspirado y nos ofrece un tono sugestivo y delicado al mismo tiempo. El contraste entre las dos secciones de la pieza es acusado, y no sólo por el cambio de compás y por la extensión (el estribillo casi triplica el número de compases de la copla), sino por todo el conjunto en sí, acentuado, sobre todo, por la sencillez de la copla y la complejidad del estribillo. Sin embargo, hay rasgos en común como, por ejemplo, la reexposición de la primera frase musical de cada sección a la quinta justa descendente, o también el diálogo de la voz con el acompañamiento.

Las notas en valores rápidos sobre la palabra “vuela” (c. 14 y ss.) son ya un tópico previsible, como también lo es las segundas mayores y menores y los cromatismos ascendentes sobre los versos “a olvidar pesares,/ de cantar endechas” (cc. 30/39).

Referencia musical

En la Biblioteca de Catalunya se conservan unas “coplas a solo” de autor anónimo a las que ya hemos hecho referencia. Vienen escritas en compasillo, no tienen estribillo y su música es muy sencilla y diferente a la de nuestra pieza. Aunque traen el mismo texto poético que la obra de Marín, las coplas están en distinto orden y una de ellas es diferente.

Bibliografía específica

M. June YAKELEY. «New Sources of Spanish Music...», p. 278.¹²⁶

125. Véase HSA, I, p. 290: “XLI. [Canciones]. 23. Viuda tortola del tajo / que para cantar endechas. [Música de José] Marín. *Hiersemann*, 824 a, III, 5. Carpetilla 41.”

126. En su artículo dice Yakeley: “8. E:Bc Mús. 759/2-15. Music ms. Various, [*Tonos al humano*]. Miscellaneous loose individual sheets with mensural notation and Catalan *cifras* with no indication if they were copied and used as a group in the pe-

ROS, p. 565: “5. Marín, José. Viuda tórtola del Tajo (S con voces acompañantes)”.

IPEM, p. 313.



37. «¡Qué tierno aquel ruiñeñor!»

Compositor

[Manuel de] Egüés (1657-1729)¹²⁷

Poeta

Anónimo

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/57.¹²⁸

Comentario musical

Voces	4 (Ti 1º, Ti 2º, A, T) y acompañamiento
Claves bajas	
Tono original	VI tono, final FA, armadura Si b
Transcripción	Sin transporte

Es una pieza tonalmente muy sobria con un inicio homofónico que busca una sonoridad plena y elocuente. No podemos dejar de destacar el hecho de que los diez primeros compases contienen la música de los tres primeros versos de la cuarteta, mientras que para el último verso el maestro Egüés destina once compases de música. Generalmente se suele repetir el último verso de la cuarteta para buscar una mayor

riod. Late 17th c.? Evidence of use and folding to half A6 size. Music was usually folded to the inside side. Copyist of some sheets was Catalan as there are Catalan spellings. All lack attribution. Numbering added. Each main number represents one sheet with music and one *copla* on one side with remaining on reverse [...]. 3/2 *Copla a solo. Viuda tortola del Tajo*” (YAKELEY. *Op. cit.*, pp. 277-278).

127. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 4, pp. 631-633, ni en el *Grove*, 7, p. 916.

128. Véase HSA, I, p. 290: “XLI. [Canciones]. 37. Que tierno aquel ruiñeñor / con acorde consonancia. Tonos humanos. A 4 [Va en el mismo papel que el siguiente. Musica de Manuel de] Egues. *Hiersemann*, 284 a, IV, 4. Carpetilla 57 a.”

percepción en el oyente, pero en pocas ocasiones se da esta circunstancia como en el tono que editamos. Señalemos también, para este último verso, las líneas melódicas en movimiento quebrado con intervalos de tercera, cuarta y quinta, tanto ascendentes como descendentes. Quizá la pieza tuviera en su origen un estribillo que, de momento, no nos ha llegado.

Al contrario que a Cerone,¹²⁹ a Egüés le gustan las palabras entrecortadas por pausas (cc. 3/4); algunas de ellas tienen una afortunada representación textual, como las del verso “y con entonadas pausas”. En el sentido de la inclusión de términos musicales en el propio discurso musical, esta pieza hace un uso considerable de esta característica metamusical; veámoslo: “acorde consonancia”, “clarín sonoro”, “acento”, “y con entonadas pausas”, “hace gala de su canto”, “qué apacible al instrumento” y “con suaves, alegres trinos”.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “4. Egüés, Manuel de. Qué tierno aquel rui señor (2 S, A, T y continuo)”.

IPEM, p. 262.



38. «¡Qué bien canta un rui señor...!»

Compositor

[José Marín (1619-1699)]¹³⁰

Poeta

Anónimo

Fuentes musicales

HSA, Ms. HC. 380/824a/50.¹³¹

BN, M. 3881/40, MARÍN, *Que bien canta un rui señor*.¹³²

CPMCA, ff. 25v-28r.¹³³

Comentario musical

Voces	1 (Ti) y acompañamiento
Claves altas	
Tono original	I tono accidental, final SOL, armadura Si b
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final RE

Ciertamente Marín es un compositor aficionado a las líneas melódicas que progresan por grados conjuntos. Esta pieza es una prueba evidente de ello. Son el texto poético, la dicción correcta y la interpretación esmerada y elegante los componentes que pueden paliar esa presunta sencillez de la obra.

La copla ofrece una bella melodía de carácter melancólico y de clara intensidad lírica. El estribillo, como siempre, es más variado y elaborado: en su inicio presenta una sucesión de notas repetidas (siempre sorprendentes), después algunas progresiones, un cambio de compás y, sobre todo, hacia la conclusión, un impresionante descenso melódico por grados conjuntos que abarca un intervalo de décima (desde el c. 45 hasta el final) que tiene en las líneas melódicas ascendentes del acompañamiento un interesante contraste; sin duda, el movimiento contrario ha sido siempre un recurso musical de eficacia incuestionable.

Testimonio poético

BN, Ms. 3657, f. 78r: Otro [romance]. «¡Qué bien canta un rui señor...»¹³⁴

Consideraciones

Un testimonio poético breve, BN (Ms. 3657), con tan solo las tres primeras cuartetas y sin estribillo, lo hemos localizado en la Biblioteca Nacional.

129. Véase la nota 4.

130. La fuente madrileña de esta composición consta referenciada en el *DMEH*, 7, p. 185. Esta misma fuente y la cantabrigense constan también en el *Grove*, 15, p. 860, “Principal sources”. Ambas fuentes tiene como autor a José Marín con lo cual podemos otorgar autoría a nuestro anónimo, ya que el texto y la música son los mismos.

131. Véase HSA, I, p. 290: “XLI. [Canciones]. 32. Q.e bien canta vn Rui señor / sobre aquel verde laurel. [Anónimo]. *Hiersemann*, 824 a, III, 14. Carpetilla 50.”

132. Incompleto, sólo se ha conservado la parte del acompañamiento. Es igual a la de nuestra pieza. Véase ANGLÉS y SUBIRÁ. *Op. cit.*, p. 287.

133. Mismo texto poético (con escasas variantes) y misma música, si bien el estribillo es algo más extenso que el de nuestro *Manojuelo*. Véase GOLDBERG. *Op. cit.*, p. 188 (no entendemos por qué Goldberg dice “largo texto de 11 coplas” cuando sólo son cinco). Véase la edición moderna: MARÍN. *51 tonos...*, pp. 82-87.

134. Véase CMBN, I, p. 386a.

No presenta ninguna variante textual respecto a la pieza del *Manojuelo*.

Ediciones

Felipe PEDRELL. *Teatro lírico español...*, vols. IV-V, pp. 72-73.

José MARÍN. *Dos pasacalles para canto y guitarra...*

José MARÍN. *51 tonos para voz y guitarra...*, pp. 82-87.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: "14. Anónimo. Qué bien canta un ruiñeñor (S con acomp.)."

IPEM, p. 255.

Discografía

Music of the Spanish Theater in the Golden Age...



39. «Altos álamos sombríos»

Compositor

[Carlos] Patiño (1600-1675)¹³⁵

Poeta

[Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache (ca. 1577-1658)]

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/60.¹³⁶

Comentario musical

Voces 4 (Ti 1º, Ti 2º, Ti 3º, T) y acompañamiento

Claves bajas

Tono original IV tono, final Mi

Transcripción Sin transporte

Carlos Patiño compone aquí una obra coherente y bien planteada. La música de la copla es majestuosa, de carácter homofónico, con disonancias bien conducidas y mejor resueltas (cc. 26 y 29). Destacamos aquí la pausa general, *aposiopesis*, muy acorde con el sentido del texto (c. 7).¹³⁷

El estribillo es mucho más variado y complejo, sobre todo, tonalmente. Señalando ya el cambio de compás, siempre interesante, tratemos ahora de la cuestión tonal. Patiño utiliza cuatro sostenidos (FA, DO, SOL, RE) y dos bemoles (SI, MI), y, a nuestro juicio, el cromatismo ascendente que se da entre los compases 51 y 52, en el tenor, es muy interesante porque se va imitando en otras voces y va generando continuas modulaciones a otros tonos (hablando en nuestra terminología); a saber: RE (c. 53), SOL (c. 55), DO (c. 57) y FA (c. 59) en una primera serie. Inmediatamente, toda esta serie se retoma a la segunda mayor ascendente: MI (c. 63), LA (c. 65), RE (c. 67) y SOL (c. 69). Patiño cierra este magnífico juego tonal volviendo a LA (c. 74), RE (c. 76) y SOL (c. 78).

Es evidente que en esta pieza el afamado maestro de capilla de la corte de Felipe IV demuestra la habilidad y el buen oficio de compositor que, sin duda alguna, poseía.

Fuente poética

Francisco de BORJA Y ARAGÓN. *Las obras en verso...*, p. 501.

Consideraciones

Fuente poética del Príncipe de Esquilache, OV, que contiene cinco variantes textuales que aportan mayor matiz al verso.

Edición

Danièle BECKER. *Las obras humanas de Carlos Patiño...*, pp. 197-203.¹³⁸

135. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el DMEH, 8, p. 515, ni en el Grove, 19, p. 235.

136. Véase HSA, I, p. 291: "XLI. [Canciones]. 42. Altos Alamos sombríos / berdes murallas del tajo. Humano. A 4 [Música de Carlos] Patiño. [Figura en el catálogo de Hiersemann por el estribillo. De que sirve Juntaros / si el sol de Filis]. Hiersemann, 824 a, IV, 7. Carpetilla 60."

137. Véase LÓPEZ CANO. *Op. cit.*, pp. 196-197.

138. Becker transcribe la pieza empezando por el estribillo, ya que el orden de los manuscritos así parece imponerlo, además del guión instrumental que lo indica claramente. Sin embargo, tanto la portadilla del original como la fuente poética y, en último extremo, el propio sentido del texto, proponen lo contrario, es decir, comenzar la pieza por las coplas.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “7. Patiño, Carlos. De qué sirve (estribillo) (3 S, T y continuo)”.

IPEM, pp. 67 y 121 (De qué sirve juntaros).



40. «¡Ay, qué dolor...!»

Compositor

[Juan de] Navas (ca. 1650-1719)¹³⁹

Poeta

Anónimo

Fuente musical

HSA, Ms. HC. 380/824a/43,1.¹⁴⁰

Comentario musical

Voces	2 (Ti, A) y acompañamiento al arpa
Claves altas	
Tono original	I tono accidental, final SOL, armadura Si b
Transcripción	Transporte a la cuarta inferior, final RE

Al contrario de lo que pasara con la otra pieza de Navas incluida en este *Manojuelo*, «¿En qué estado nos hallamos...?» (nº 17), la que nos ocupa ahora es mucho más ambiciosa, está bien construida e, incluso, la calificaríamos de efectista; al menos así lo demuestran algunos detalles como las secuencias de células melódicas breves que se alternan entre ambas voces logrando un bello efecto contrapuntístico y tonal. Véase, en este sentido, el fragmento de los compases 55/74 en el que hemos procurado, cuando ha sido posible, que esas células melódicas sobre

las palabras “lloro”, “peno”, “gimo” y “muero” sean a intervalo de segunda menor por semitonía subintelecta. En cierto modo recordamos así rasgos comunes del *lamento*.¹⁴¹ Reconocemos, por otra parte, las dificultades que hemos tenido en este fragmento, y en toda la pieza, para aplicar la semitonía subintelecta.

Los dos últimos versos del estribillo “¡ay, pajarillo,/ atiende al dolor de que me quejo!” muestran un cambio de compás y unos valores breves con ritmo puntillado que ponen de manifiesto, asimismo, el carácter efectista ya mencionado de esta pieza. Señalamos un intervalo melódico de quinta disminuida entre los compases 98/99.

El juego de intertextualidades, tan común en nuestro repertorio, y al que nos hemos referido ya en otras piezas, se pone aquí de manifiesto una vez más. El inicio melódico del tiple de la copla de esta obra es prácticamente idéntico al inicio del tono «¡Afuera, afuera, que sale...!» del *LTH*, y cuyo autor es Manuel Machado (ca. 1590-1646).¹⁴² Señalamos también la cuestión cronológica por su evidente interés: Machado muere cuando nace Navas, prácticamente.

Bibliografía específica

ROS, p. 565: “7. Navas, Juan de. Ay qué dolor. (2 S y continuo)”.

IPEM, p. 85. Constan aquí referencias a otras obras con idéntico o parecido incipit a la nuestra pero que no ofrecen más concordancias.



139. La obra que nos ocupa no consta referenciada en el *DMEH*, 5, p. 719, “Varia en castellano”, pero sí en el *Grove*, 17, p. 718, “Vocal pieces”.

140. Véase HSA, I, p. 290: “XLI. [Canciones]. 25. Ay q. dolor aliuio / pido a un Jilguero. Tono humano. A duo... [Música de Juan de] Navas. *Hiersemann*, 824 a, III, 7. Carpetilla 43 a.”

141. Remitimos al lector a los comentarios musicales sobre las piezas «¡Ay!, que es fineza de amor» (nº 7) y «¡Ay, desdichada...!» (nº 19).

142. *LTH*, ff. 201v [207v]. Por el momento, no podemos precisar en qué volumen de nuestra edición publicaremos este tono. Sin embargo, existe edición moderna en 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. 53-57. También hay grabación discográfica en *Lope de Vega. Intermedios del Barroco Hispánico 1580-1680*. Hespèrion XX. Jordi Savall (dir.), Auvidis-Astrée, 1991, pista 5.

41. «Altos penachos de escarcha»

Compositor

Anónimo

Poeta

Anónimo

*Fuente musical*HSA, Ms. HC. 380/824a/62.¹⁴³*Comentario musical*

Voces 4 (Ti 1º, Ti 2º, A,¹⁴⁴ T)
 Claves altas
 Tono original I tono accidental, final SOL, armadura Si b
 Transcripción Transporte a la cuarta inferior, final RE

Esta pieza anónima es, sin duda, una composición de mérito, y ello por varias razones. En primer lugar porque las voces están bien dispuestas y el conjunto suena muy bien, que es lo más importante; y después porque muestra detalles que sólo practican los compositores inspirados y con oficio. Un ejemplo: el tercer verso de cada estrofa contiene verbos que indican una idea de movimiento; así, “tremolar”, “competir”, “presentar” y “disparar”, a los cuales el compositor destina diseños rítmicos dinámicos de corcheas con puntillo y semicorcheas, pero, además, al repetir estos verbos, en el compás 8, lo hace cambiando la disposición del acorde que venía del compás 7.

Lamentamos la pérdida de un hipotético estribillo en el que este anónimo compositor ratificaría con total seguridad el buen hacer mostrado en las coplas.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “9. Anónimo. Altos penachos de escarcha (3 S, T sin acomp.).”

IPEM, p. 67.

42. «¡Al sarao, que el Amor,...!»

Compositor

Anónimo

Poeta

[Jerónimo Nieto Madaleno, recopilador]

*Fuentes musicales*HSA, Ms. HC. 380/824a/47.¹⁴⁵

BN, M. 2478, ff. 40v-41r, ANÓNIMO, *Al sarao que el amor*.¹⁴⁶

Comentario musical

Voces 1 (Ti) y acompañamiento
 Claves altas
 Tono original I tono accidental, final SOL, armadura Si b
 Transcripción Transporte a la cuarta inferior, final RE

Esta anónima composición dedicada a la reina Isabel de Borbón es una canción estrófica que consta de tantas frases o períodos musicales distintos como versos tiene cada estrofa, es decir, ocho. La música, de carácter himnico, silábico y cuasi marcial, destaca por su prestancia melódica. Se trata de una obra muy bien planificada para la ocasión conmemorativa que refiere el texto. Vienen bien aquí las palabras de Cerone:

Buena consonancia, buen aire, solfa graciosa, diversidad de pasos, imitación bien puesta, que cada voz cante con donaire usando pasos sabrosos. Y la parte más esencial es hacer lo que la letra pide: es, a saber, alegre o triste; grave o ligera; lejos o cerca; humilde o levantada; de modo que haga el efeto que la letra pretende para levantar a consideración los ánimos de los que están oyendo.¹⁴⁷

Sin duda, esta pieza es un bello broche a nuestro *Manojuelo*, ya que al tratarse de una música alegre,

143. Véase HSA, I, p. 291: “XLI. [Canciones]. 44. Altos penachos de escarcha / En lo enpinado de û Risco. A 4. Humano. [Anónimo]. *Hiersemann*, 824 a, IV, 9. Carpetilla 62.”

144. “Contralto” en el manuscrito.

145. Véase HSA, I, p. 290: “XLI. [Canciones]. 30. Al sarao que el amor / oy la flor de lis ofrece. Tonada sola [anónima] a lo vmano. [Dedicada a unas bodas reales]. *Hiersemann*, 824 a, III, 11. Carpetilla 47.”

146. Véase ANGLÉS y SUBIRÁ. *Op. cit.*, p. 344.

147. CERONE. *Op. cit.*, vol. II, p. 695.

dinámica, optimista, nos permite un espléndido final.

Fuentes y testimonios poéticos

BN (Ms. 3950), ff. 44r-45r: [Coplas castellanas]. «Al sarao que el amor...»¹⁴⁸

TDH, pp. 155-156 (“135 *Otro Tono*. A la reyna francesa”).¹⁴⁹

Consideraciones

Coplas de arte menor en conmemoración del matrimonio entre Isabel de Borbón y Felipe IV. Hemos encontrado dos testimonios poéticos en la Biblioteca Nacional, BN (M. 2478) y BN (Ms. 3950), este último presenta, tan solo, una variación en el orden de dos coplas respecto a nuestro tono.

Jerónimo Nieto Madaleno también recopiló otro testimonio, *TDH*, muy próximo a BN (M. 2478), pero con las variantes que le son propias a Manuel López Palacios, el copista que trabajaba para él.

Lo cierto es que las variantes textuales del tono de nuestro *Manojuelo*, como es lo habitual en este repertorio, perfilan con mayor rigor la expresión lírica; le otorgan mayor intensidad.

Bibliografía específica

ROS, p. 566: “11. Anónimo. Al sarao que el amor (S con acomp.)”.

IPEM, p. 64.

Criterios de edición

Sólo enmendamos 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 trabajar con un arte en movimiento, la música, hemos respetado, siempre que ha sido posible, su juego estilístico en contraste con la poesía. 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, 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.

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, sin embargo, no lo son para otros profesionales de ámbitos diversos para quienes también está pensada la presente edición.



148. Véase *CMBN*, II, p. 1336.

149. Véase *BLH*, IV, p. 70a.

Romances líricos y otras letras

I

AMOROSOS

1

*¡Cupidillo, niño travieso,
no me mires, no,
que yo ya te entiendo!
¡Depón tus arpones,
suspende tus fieros, 5
que no has de acertarme,
que estás ya muy ciego!*

1 ¿Querrás que, rendida,
sujete los fueros
de mis altiveces 10
a todos tus yerros?
¡Pues no, niño ciego,
que tengo mis pulgas,
también, yo, en mi ceño!

2 ¿Pensarás, tirano, 15
que me asusta el miedo
de ver que dominas
robados imperios?

1. «¡Cupidillo, niño travieso,...!»

1-7. A lo largo de los siglos, han sido los poetas los que han enriquecido la iconografía tradicional del dios del amor: niño alado (HORACIO. *Odas*, II, 12, 4), travieso y cruel (VIRGILIO. *Bucólicas*, X, 2) que juega a desasosegar los corazones humanos inflamándolos con su antorcha o hi-riéndolos con sus flechas. Su triunfo o tiranía sobre los hombres la cantó con excelencia poética OVIDIO (*Amores*, 1, 2), retomándolo PETRARCA en su «Triunfo del Amor» (*Triunfos*, 1).

3. *te entiendo*: “te conozco” (*Aut.*).

5. *fieros*: “usado en plural significa bravatas y baladronadas con que alguno intenta aterrorizar a otro” (*Aut.*).

7. *ciego*: la metáfora, y su consiguiente iconografía, del amor ciego es de origen medieval, revitalizada en la poesía gracias a PETRARCA (*Triunfos*, 1, III, 18).

8. A propósito de la importancia de que sea la dama la que hable en este poema, remitimos al lector al apartado «La celada en el silencio» de la introducción.

9-10. *fueros/ de mis altiveces*: los privilegios que ella, como ser desdénso y cruel en el amor –atributos de su etopeya– pueda, excepcionalmente, conceder a algún amador.

11. *yerros*: en plural, “algunos defectos o faltas [...] en sujetos de estimación, prendas o ciencia, y no lo fueran en otros de inferior calidad o circunstancia” (*Aut.*). Se entiende que el sujeto “de estimación”, en este caso, es el dios Amor, el gran tirano, según la dama que sigue la tradición ovidiana. Remitimos de nuevo al apartado «La celada en el silencio» de la introducción.

13. *tengo mis pulgas*: tener viveza en el genio (*Aut.*).

14. *en mi ceño*: “metafóricamente, se llama así lo desapacible, desagradable, enfadoso [...] de cualquier cosa que tenga alguno de estos defectos” (*Aut.*). En el caso de la dama, en su carácter desdénso, como apuntamos en la nota a los versos 9-10.

- ¡Te engañas, grosero,
que a mí no me turban 20
ladrones rateros!
- 3 ¿Dirás que venciste
con tus emblecos
palacios de bronce,
murallas de acero? 25
Mas, ¡qué importa, necio!,
si eso es filigrana
junto a mi desprecio.
- 4 Si por dios te temen
humanos afectos, 30
encendiendo halagos
que exhalen inciensos
suban, que no espero,
por más que te encienda,
decir que me quemo. 35
- 5 Si por ciego quieres
compasión, yo creo
que, si abres los ojos,

21. *ladrones rateros*: el desprecio de la dama hacia Amor se reafirma con esta expresión, puesto que así se le llamaba (y aún hoy) a los ladrones que hurtaban “cosas de poco valor” (*Aut.*).

26-28. Versos en los que se hace explícita la rivalidad entre la condición cruel y desdeñosa de la dama y la tiranía de Amor; rivalidad que, en sí, es hipérbole de la etopeya de la propia dama, puesto que se muestra superior a la fiera condición atribuida sólo al dios (PETRARCA. «Triunfo del Amor», III, 169-184).

27. *filigrana*: “cualquier cosa delicada” (*Aut.*). Entendamos frágil, inconsistente que se aviene de pleno con el argumento de esta estrofa.

28. *mi desprecio*: a cuestiones amorosas; por lo tanto, podemos entender ‘mi desdén’ que es su atributo por excelencia, y, tan cruel por ser virtuosa, como dijimos, que por ello se permite la rivalidad con la también cruel tiranía del dios Amor (PETRARCA. *Triunfos*, 1, III, 130-132). Ella, la dama, por su excelsa beldad y virtud, es divina para el yo sintiente que canta su excepcional condición en la poesía amorosa de la Edad de Oro.

29-35. En esta copla se pone de manifiesto el desprecio que siente la dama, no sólo hacia Cupido, sino hacia

quienes creen en la naturaleza divina del amor, tal y como lo sostuvo CICERÓN (*Tusculanas*, IV, 32, 69).

31-32. Juego sinestésico, ya que lo habitual es que se encienda el incienso, como planta aromática que es, y se exhalen los halagos. Pero, a su vez, subyace el sentido “analógico y moral” de *incienso* que “significa cualquier adoración o reverencia especial que se hace a un sujeto” (*Aut.*).

31-33. Por los ruegos y oraciones que los humanos hacen al dios Amor para que les favorezca en sus deseos.

34. *te encienda*: ‘te enoje’, a causa de la arrogancia con que la dama está rivalizando con su poderío y despreciando sus cualidades como sumo dios que todo lo puede en los corazones humanos.

35. *quemo*: puesto que el fuego es uno de los elementos que maneja Amor para realizar su poder en los sentimientos y corazones de los hombres, de ahí que las antorchas y el fuego en sí mismo le caractericen y sean atributos suyos. Por todo esto, la dama, consiguiendo cohesión lírica, recurre a *encender* como sinónimo de ‘enfadar’ o ‘enojar’ en el verso anterior. Su soberbia y virtud tipificadas le impedirán reconocer cualquier atisbo de dominio amoroso en ella.

36. Véase la nota al verso 7.

38. Si Amor fuera consciente de su condición tirana.

te falte a ti mismo;
y si quieres verlo, 40
¡busca un lazarillo,
que yo no le tengo!

¡Cupidillo, niño travieso,...!



2

¡Ay, que me río de Amor!
¡Escuchen, atiendan,
verán lo que importa
seguir mi opinión!:

[1] Dicen que quien quiere bien 5
luego la razón quitó;
luego, sólo el que no quiera
es el que tendrá razón.

¡Ay, que me río de Amor!...

[2] ¡Todos del amor se rían!, 10
mas con una condición:

39. La compasión referida en el verso 37. Y a Amor le faltaría compasión hacia sí mismo de lo ferozmente cruel que es, precisamente, por su ceguera a la hora de enamorar a quien no puede ser correspondido, como le ocurre siempre al yo poético de todo poema amoroso de los siglos XVI y XVII. Hipérbole, por lo tanto, de la cruel condición de Amor; *mesmo*: mismo.

41. *lazarillo*: “muchacho que guía y dirige al ciego. [...] Se tomó el nombre del célebre *Lazarillo de Tormes*” (*Aut.*). El lector recordará, además, que el mozo protagonista de la inmortal sátira erasmista tuvo como primer amo a un ciego sinvergüenza, promesa de las miserias que el resto de amos le harán pasar a Lázaro.

2. «¡Ay, que me río de Amor!»

1. *que me*: “cómo” en *LJO*.
2. *¡Escuchen...*: “¡Escúchenme...!” en BN (Ms. 3884).
4. *opinión*: “dictamen” (*Aut.*).
5. *quien*: “al que” en *LJO* y BN (Ms. 3884); *quiere*: “quiso” en *LJO*.
7. *luego*: “con” en *LJO*.
- 7-8. Porque no se estará enamorado, ya que “Amor sobre la mente ruge” y “las razones de allí expulsa” (PETRARCA. *Triunfos*, 1, III, 169-170).
8. *es el que*: “será quien” en *LJO*.
11. *condición*: “distinción” en *LJO* y BN (Ms. 3884).

que es bueno burlarse de él,
mas burlarse con él, no.

¡Ay, que me río de Amor!...

[3] Inclinación natural 15
dicen que causa su ardor,
mas quien lo dice no dice
cómo es mala inclinación.

¡Ay, que me río de Amor!...



3

*¿Cómo podré yo de ti,
Amor, alejarme huyendo,
si cuando parto corriendo
partes con alas tras mí?*

1 Tirano, ciego Cupido, 5
tus rigurosos arpones
contra mí en vano dispones,
pues me confieso rendido.
Del valor ultraje ha sido
emplear tus iras en mí, 10
pues, si maltratas así
a quien no hace resistencia,

12. *bueno burlarse*: “bueno el burlarse” en BN (Ms. 3884).

13. Porque eso supondría estar enamorado.

15-18. Puesto que es pasional, sentimental, opuesta a la razón, y, por ello, según el tópico, “mala inclinación”. Véase nota a los versos 7-8.

15. *Inclinación natural*: “afición que se tiene a algún sujeto” (*Aut.*).

16. *ardor*: fuego, vehemencia (*Aut.*).

17. *dice*: “dirá” en BN (Ms. 3884).

3. «¿Cómo podré yo de ti,...?»

2. En BN (Ms. 3168), el apóstrofe se sitúa entre los dos verbos: “alejarme, Amor, huyendo”.

4-7. Atributos propios de la iconografía clásica de Amor, tal y como lo dejaron representados HORACIO (*Odas*, II, 12, 4), VIRGILIO (*Bucólicas*, X, 2) y la tradición medieval; ésta última, en cuanto a la ceguera del dios que PETRARCA fijó en obras como *Triunfos* (1, III, 18) y *Familiaris* (XVII, 9, 1).

6. *arpones*: las “flechas” (v. 36) que dispara el dios.



esperar de Amor clemencia,
¿cómo podré yo de ti?

- 2 Mas discurre mi temor 15
 el huir de tu presencia
 por ver si con el ausencia
 doy treguas a mi dolor;
 éste es el medio mejor
 y, así, retirarme emprendo, 20
 ya que me estás ofendiendo,
 pues el medio de mi alivio
 es (si tu rigor no entibio,
Amor) alejarme huyendo.
- 3 Pero el huir será en vano, 25
 pues nunca he visto mitigues
 tus iras, y antes me sigues...
 A mi despecho inhumano
 es tu proceder tirano,
 y librarme de él no entiendo, 30
 pues siempre me estás hiriendo
 con invasiones más raras,
 si cuando llego a tus aras,
si cuando parto corriendo.
- 4 Siempre con gran ardimiento 35
 tus flechas contra mí excitas,
 y tu furor no limitas
 a vista del rendimiento.
 Insufrible es el tormento
 que experimento de ti, 40
 y lo que más siento aquí
 es que siento apartarme;
 para más presto alcanzarme
partes con alas tras mí...

17-18. *el ausencia*: la de la dama; en la época, era frecuentísimo anteponerle a “ausencia” el artículo masculino dada la vocal inicial de la palabra.

28. *mi despecho inhumano*: mi “sentimiento vehemente” (*Aut.*), es decir, su enamoramiento.

30. *no entiendo*: “no sé”.

32. *invasiones*: “acometimientos violentos” (*Aut.*).

33. *aras*: “altares” (*Aut.*).

36. *excitas*: ‘mueves’ (*Aut.*).

38. Del *rendimiento* del yo lírico al poder de Amor.

40. *experimento*: experimento.

41-44. Apréciase la díloga (*siento... siento*: “lamento”... “noto”) y el poliptoto (*apartarme... partes*).

42. *siento*: “si intento” en *Academia*; *apartarme*: “perderme” (*Aut.*).

4

LA TIERRA	¿Quién significa mejor las iras de Amor? Si de Amor son los rayos, las armas, las llamas...	
EL AGUA	Si las aves sus triunfos anuncian las plumas...	5
EL AIRE	Si las plantas su imperio conocen las flores...	
EL FUEGO	Si su origen los mares pregonan las ondas...	10
TODOS	¡Luego al Amor tirano sólo retratan...	
EL FUEGO	las ondas,	
EL AIRE	las flores,	
LA TIERRA	las plumas,	
EL AGUA	las llamas!,	
TODOS	porque el ardor dilate, dulce, su imperio...	15
EL FUEGO	en el agua,	
EL AIRE	en la tierra,	

4. «¿Quién significa mejor...?»

1. *significa*: “representa” (*Aut.*).

3-4. *de Amor son [...] las armas, las llamas...*: según Dámaso Alonso, la metáfora de las armas de Amor y la imaginería de las llamas amorosas son uno de los rasgos que descubren la huella petrarquista en la poesía de la Edad de Oro. (ALONSO. *Un aspecto del petrarquismo...*, p. 9).

5. *sus triunfos*: los de Amor, célebres y tipificados en clave lírica en el *Triumphus Cupidinis* de PETRARCA (*Triunfos*, I).

11. Retratado en toda su crudeza tirana y convertido en modelo poético por OVIDIO (*Amores...*, pp. 140-141).

11-14. Sólo los cuatro elementos pueden *retratar* al quinto: el amor. Y es que en el siglo XVII vuelve a revitalizarse la teoría cosmogónica que tiene su raíz en Empédocles, según la cual el amor es la fuerza primitiva que permite la continua recomposición de la primera unidad mediante la combinación constante de los cuatro elementos. Tratamos de ello con mayor detenimiento en la introducción.

15. *dilate*: extienda, esparza (*Aut.*); “que igualmente establece” en *LJO*.

16. “su dulce imperio” en *LJO*.

EL AGUA en el aire,
 LA TIERRA en el fuego;

TODOS porque en el fuego y aire,
 tierra y agua le obedecen... 20

EL FUEGO las ondas,
 EL AIRE las flores,
 EL AGUA las plumas,
 LA TIERRA las llamas.

LA TIERRA La yedra abraza el escollo,
 mas arruina lo que abraza,
 luego es símbolo de Amor, 25
 pues ofende en lo que halaga,
 y, pues su afecto es uno,
 digan las selvas:

TODOS ¡que al amor sólo puede
 copiar [♩] la tierra! 30

EL AGUA Confianza y peligro copian
 del mar, y Amor, las mudanzas,
 pues nadie halló en mar y Amor
 serenidad sin borrasca.
 Y, pues también le pintan, 35
 digan las auras:

TODOS ¡que al amor sólo puede
 copiar el agua!

EL AIRE Destruye Amor lo que alienta
 como el viento es en las plantas; 40

19. *y*: “el” en los triples 3º y 4º.

23. *yedra*: la hiedra como imagen relacionada con el amor es de ascendencia clásica, utilizada por Petrarca y divulgada en nuestra literatura en las «Églogas» I y III de Garcilaso de la Vega; *escollo*: en este caso, entiéndase por lo que la hiedra se encuentra al paso en su crecimiento, pero tengamos en cuenta que se trata de una de las alegorías petrarquistas más frecuentes con que referir los obstáculos amorosos.

29. *al*: “el” en el tiple 2º.

[♩] copiar = pintar (triples 2º y 3º).

30. *copiar*: “pientar” en el tiple 1º; “pintar” en *LJO* y HSA (Ms. B 2497).

31-34. Desde Virgilio, Horacio, Estacio y Quintiliano, reunidos y enriquecidos por Petrarca y el petrarquismo, el mar con sus borrascas, tempestades y naufragios se fueron convirtiendo en metáforas con que cifrar la difícil navegación amorosa (MANERO. *Imágenes petrarquistas...*, pp. 210-242).

35. *le pintan*: “las copian” en *LJO*.

39-46. En toda la obra de Petrarca la imagen del viento guarda relación, casi exclusiva, con los suspiros del enamorado (“tal vez suspiro que anima”), reforzados, de este modo, hiperbólicamente. Con la evolución del petrarquismo a lo largo de la Edad de Oro (MANERO. *Imágenes petrarquistas...*, p. 651), los *vientos* amorosos se cargarán de dolor e, incluso, de ira (“Destruye Amor lo que alienta/ como el viento...”).

tal vez suspiro que anima,
tal vez gemido que mata.
Y pues copia sus iras,
digan los ecos:

TODOS ¡que al amor sólo puede 45
copiar el viento!

EL FUEGO Si abrasa y alumbra el fuego,
sin duda al amor retrata,
pues en la hermosura esgrime
lo que alumbra y lo que abrasa. 50
Y pues tanto le imita,
diga el concepto:

TODOS ¡Que al amor sólo puede
copiar el fuego!,
porque al amor componen, 55
siendo contrarias,
las ondas, las flores,
las plumas, las llamas.
Mas ¡qué mucho, si reina
su vago imperio 60
en el aire, en la tierra,
en el agua, en el fuego!



46. Tras este verso, finaliza la versión poética de HSA (Ms. B 2497).

47. *fuego*: además de ser uno de los cuatro elementos que cantan al quinto, al amor, es una de las imágenes más recurrentes en el *Cancionero* de PETRARCA con que significar el amor desmesurado del yo lírico; “Si el fuego abrasa y alumbra” en *LJO*.

52. *el concepto*: en este contexto, el “dictamen o juicio” (*Aut.*) que son los dos versos que van pronunciando

cada elemento; en este caso: “¡Que al amor sólo puede/ copiar el fuego!”. En el manuscrito, “el contento”, pero hemos considerado que la enmienda da muchísima más significación a todo el poema y a la estructuración de las voces.

62. En *LJO* termina el cuarteto repitiendo los versos 19-22 con algunas variantes.



5

¿Quieres estarte quieto,
 rapaz Cupido?
 ¿Hay tal travesura?
 ¡Estáte quedito,
 no seas travieso, 5
 no metas ruido!
 ¡Deja los juegos,
 no seas niño!

1 Si sabes que es el amor
 un metal tan abatido 10
 que aún no merece en palacio
 ni aun el más leve resquicio,
 ¡no seas travieso!
 ¡Estáte quedito!
 ¡Deja los juegos, 15
 no seas niño!

2 Para nombrar el amor
 el más necio esté advertido,
 que aquí por cosa de juego
 se le admite, no por ruido. 20
 ¡No seas travieso!...

3 Las hermosuras comunes
 se pagan de sus hechizos.
 Mas nosotras sus milagros
 tenemos por basiliscos. 25
 ¡No seas travieso!...

4 Si alguna vez en palacio
 el amor se ha introducido,
 es porque entró disfrazado

5. «¿Quieres estarte quieto,...?»

4. *quedito*: “quietecito” (*Aut.*).

10. *abatido*: “envilecido” (*Aut.*).

12. *resquicio*: “ocasión” (*Aut.*).

18. *necio*: en cuestiones de Amor; *advertido*: “prevenido” (*Aut.*).

20. *ruido*: “pleito, alboroto u discordia” (*Aut.*). Aceptación más sutil, por lo tanto, que la que se fija en el estribi-

llo (v. 6) y se va reiterando en cada copla en función de las niñerías de Amor.

22. *comunes*: “de poca estimación” (*Aut.*).

22-23. Referencia a CÍCERÓN que dejó escrito que sólo la “gente vana” cree en la divinidad de Amor (*Tusculanas*, IV, 32, 69).

23. *se pagan*: “se satisfacen” (*Aut.*).

25. *basiliscos*: “artillería de muy crecido calibre y mucha longitud” (*Aut.*).

en traje de peregrino. 30
¡No seas travieso!...

5 Si dar a entender pretendes
 con tu afán y tu bullicio
 que eres dueño de las almas,
 no lo eres del albedrío. 35
¡No seas travieso!...

6 Y, en fin, rapacillo ciego,
 vete a gastar tus cariños
 entre aquellos que se pagan
 de tus halagos mentidos. 40
¡No seas travieso!...



6

*¿Para qué es, Amor,
 tirar flechas
 con tanto rigor?*

1 Ni sé si soy desdichado,
 ni sé si seré dichoso; 5
 digo un bien como quejoso,

30. *peregrino*: como es el traje con el que Amor engaña para entrar hasta en un palacio, es decir, con el que oculta su verdadera identidad, nos remite, de inmediato, a su calidad de tirano. Además, Amor debe recurrir al disfraz para asaltar los muros, porque por él mismo no lo quieren, ya que es “metal tan abatido”, según se nos dice en la primera copla (vv. 9-12).

34-35. *albedrío*: pese a que Cupido juega a inflamar el alma y los corazones de los humanos, el sujeto lírico femenino le recuerda que, en cambio, no puede con el *albedrío*, con “la voluntad libre que tiene la criatura humana para elegir lo bueno o lo malo” (*Aut.*); argumento tópico de las quejas femeninas áureas que siguen la estela de la virtuosa e invencible Laura petrarquista (véase JOSA. *El arte dramático...*, pp. 247-257).

37. *ciego*: fue PETRARCA (*Triunfos*, 1, III, 18) quien asentó en la lírica occidental este atributo del amor que la sensibilidad medieval había fijado como tal.



6. «¿Para qué es, Amor,...?»

1. *¿Para qué...? ¿Por qué?*

4-5. Advértase la contraposición creada con el poliptoton (“desdichado”... “dichoso”).

6-7. Versos fijados por una simetría sostenida sobre la antítesis, figura retórica vertebradora de todo el poema, y que es el sello estético de la compleja fenomenología del

callo un mal como obligado;
 en este infeliz estado,
 vivo y muero de un deseo,
 y el achaque de mi empleo 10
 el mal confunde el dolor.

¿Para qué es, Amor...?

2 Ni sé si obligo callando,
 ni sé si ofendo sintiendo,
 que es culpa vivir muriendo 15
 y no lo es morir amando;
 no esperando, y esperando,
 mi cuidado se divierte,
 y, en una vida que es muerte,
 hago desdicha el favor. 20

¿Para qué es, Amor...?



amor que PETRARCA describió delicada y bellamente en «Triunfo del Amor», III, 148-184.

7. *callo... como obligado*: huella de la tradición proveniente del amor cortés provenzal que obligaba al enamorado al silencio y al secreto de su amor; se retoma en los versos 13-14. Remitimos al apartado «Callada ley de amor» de la introducción.

10. *el achaque*: dolencia (*Aut.*) causada por el desdén de la dama; *empleo*: “se llama entre los galanes la dama a quien uno sirve y galantea” (*Aut.*).

11. *confunde*: aturde (*Aut.*); *dolor*: remite al “achaque” del verso anterior, al dolor que le causa su amor no correspondido.

13. *obligo*: “atraer la voluntad o benevolencia de otro” (*Aut.*).

14. *ofendo*: “obligo” en el tiple. Se trata de un error.

15. *es culpa vivir muriendo*: ya que el castigo del pecado original fue el estar sujeto a la muerte y la expulsión del Edén. Verso que enfatiza por antítesis la tras-

cendencia del amor del yo lírico, y que sigue la huella del verso 159 del «Triunfo del Amor» (III) de PETRARCA: “come senza languir si more e langue” (“cómo se muere sin estar muriendo”). En el verso 19 (“...en una vida que es muerte”) vuelve a hacerse explícito el destello del verso petrarquista.

17. La antítesis más significativa de todo el poema que genera el resto, puesto que el yo poético vive entre el obligado silencio y la pasión desbordante que le despierta la dama recatada.

18. *cuidado*: temor.

20. *el favor*: el que la dama le concede permitiéndole enamorarse de ella, aunque sin correspondencia. Por lo tanto, el ferviente deseo del yo lírico aniquila, como la vida hace consigo misma (v. 21), la única dicha que éste posee. De ahí que le cuestione a Amor su violenta intervención siendo él mismo su propio enemigo.



7

—¡Ay!, que es *fineza* de amor
suspirar y gemir...
 —Más *fineza* es callar,
padecer y sentir...
 —¡Más *fineza* es de amor 5
suspirar y gemir!;
mejor se explica el dolor
en suspirar y gemir.
 —Más bien callando se dice
el padecer y sentir... 10
 —¡Más se dice el amor
en suspirar y gemir!
 —¡Más se explica el sentir!
 —Más se dice en callar,
en padecer y sentir. 15
Si la fineza mayor
es suspirar y gemir,
escuchen a la razón;
dirá de Amor su sentir:
¡callar, padecer y sentir! 20
 —¡Sólo es la razón
suspirar y gemir!

1 —Decir el mal es hacer
 halago del sentimiento.
 —Saber sufrir un tormento 25
 es apurar el querer.
 —Gloria tiene el padecer
 en publicar el dolor.
 —Nunca está más fino Amor
 que en el llorar y sufrir. 30
 —Más *fineza* es de amar
suspirar y gemir.
 —Más *fineza* es callar,
padecer y sufrir.

7. «¡Ay!, que es *fineza* de amor»

1. *fineza*: “acción u dicho con que uno da a entender el amor” (*Aut.*), como derivación del *fin’amors* de la lírica trovadoresca. Véase el apartado «Callada ley de amor» de la introducción.

1-4. Manifestarse o silenciarse el amor: los dos opuestos de la dialéctica lírica de la obra.

24. *halago*: “demostración” (*Aut.*).

26. *apurar*: “purificar” (*Aut.*).

29. *fino*: “puro” (*Aut.*). Poliptoton, asimismo, con la *fineza* del estribillo.

- 2 –Un amor disimulado 35
 puede peligrar de tibio.
 Quien confiesa que hay alivio
 en fuego que está encerrado,
 ¿cómo se sabrá el cuidado,
 si no le dice el rigor? 40
 –Con las señas del temor,
 porque hay voces sin decir.
 –*Más fineza es de amar...*
- 3 –Mejor es vivir de osado
 que vivir de arrepentido. 45
 –No siempre lo discurrido
 se encuentra en lo ejecutado.
 –Un corazón desahogado
 empeña la resistencia.
 –Más se estima la violencia 50
 en quien se ha de resistir.
 –*Más fineza es de amar...*
- 4 –De agustino el corazón
 habla por su dulce herida.

35. *disimulado*: ocultado.

36. *peligrar de tibio*: “malograrse” por creerlo “poco fervoroso” (*Aut.*).

38. *en fuego*: en “amor”; *está encerrado*: en el pecho.

39. *el cuidado*: “la solicitud” para amar.

40. *el rigor*: entiéndase, el rigor del amor.

41. *el temor*: reverencial y respetuoso hacia la dama a la que se ama.

44-45. La *osadía* remite a dos de los mitos eróticos del barroco: Ícaro y Faetón cuyos atrevimientos y vinculación con el sol en sus trágicos finales les convirtieron en referentes míticos dentro del universo amoroso de la poesía áurea, porque conferían elocuencia clásica a la voz del sujeto lírico y a ese amor ardiente por la dama, sol de la cosmología erótica de la cultura de ese período. Esta voz sugiere que es mejor *osar* a amar y pretender a un ser tan elevado (en todos los sentidos) como la dama, aun a riesgo de morir en la pretensión, que *arrepentirse* de no haber intentado alcanzarla. En torno a la osadía amorosa en la lírica de la Edad de Oro y su expresión musical, remitimos a nues-

tro CD *El vuelo de Ícaro, música para el eros barroco* con su correspondiente libreto (véase la *Discografía*).

49. *empeña*: “obliga” (*Aut.*); *la resistencia*: de la dama, su recato.

50. *la violencia*: el desdén de la dama, atributo de su etopeya.

53-54. *agustino*: tómese como sinónimo de ‘monje’ que *habla* en su elocuente silencio de amor a la divinidad; es decir, a la dama. Pero hay toda una tradición detrás: como el poema se sostiene sobre la dialéctica propia del amor cortés, con ambos versos se alude a la *mezura* característica de la terminología trovadoresca, y que, a pesar de que ya con los maestros latinos (Ausonio, por ejemplo) tenía el sentido de ‘moderación’, con San Agustín cobró significación cristiana, convirtiéndose en una de las virtudes más apreciadas en toda la Edad Media, pasando a ser sinónimo de autodomínio y humildad (RIQUER. *Los trovadores...*, pp. 88-89). Asimismo, la imagen del *corazón* que cobra independencia respecto al resto del sujeto es propia de la poesía provenzal, ya recogida en *De amore* de Andreas Cappellanus.

–En un morir que da vida 55
 en silencio, la razón
 a declarar su pasión
 con todo el afecto aspira.
 –Más vale lo que le tira
 su amor en el discurrir. 60
 –*Más fineza es de amar...*



8

[1] ¿Quién son aquellos villanos,
 bastardos hijos de Venus,
 que como necios malician,
 y temen como discretos?

¿Quieres saberlo? 5
 ¡Áspides son, azules,
 que no son celos!

[2] ¿Quién son aquellos temores
 que, dudosamente, el pecho

55. Remite a una de las antítesis sobre el amor más célebres de PETRARCA: “come senza languir si more e langue” –“cómo se muere sin estar muriendo”– (*Triunfos*, 1, III, 159).

55-58. Se hace explícita la contienda entre Amor y Razón, y, lo más importante, su equivalencia entre silencio y palabra, respectivamente.

59-60. *lo que le tira/ su amor...*: lo que le “dura” (*Aut.*) a la razón (v. 56) su amor mientras lo expone; eso es lo único valioso, el amor en sí, no sus razones.



8. «¿Quién son aquellos villanos,...?»

1-4. Son los celos, como se dice en el estribillo mediante una hipérbole. Se les califica de *villanos* en cuanto a “ruines, indignos” (*Aut.*), ya que hacen sufrir a quien los tiene y *malician* (enrarecen) el amor sentido. Por ello son

bastardos hijos de Venus, puesto que el hijo legítimo de la diosa es Eros, Amor. Hemos de apuntar, asimismo, que desde los tratados medievales, como el *De amore* de Andreas Cappellanus, se convirtió en lugar común comentar que al amor le acompañan los celos.

5-7. Son los versos que canta Amarilis en CA2. El estribillo de CA1 y del CPMG cuenta con tres versos más, anteriores a estos: “¿Quién son aquéllos/ que es delito el pedirlos/ mas no el tenerlos?”; CPMCa, en cambio, sólo presenta los dos últimos versos del estribillo de nuestra pieza.

6. *Áspides*: Serpientes; *azules*: el azul, “metafóricamente, se toma por los celos, y en lo poético es muy frecuente” (*Aut.*).

7. No son celos porque son serpientes, áspides. He ahí la hipérbole.

8. Los *temores* que generan los celos; ¿*Quién son aquellos*: “Esos son unos” en CA2.

9. *pecho*: sinécdoque del amante, por estar en él el corazón, símbolo del amor.

por ver si son ciertos muere, 10
y muere al ver que son ciertos?

¿Quieres saberlo?...

[3] ¿Quién son aquellos peligros
en quien el más fino afecto
ni peligra ni confía 15
entre confianza y riesgo?

¿Quieres saberlo?...

[4] ¿Quién son aquellos pesares
que con repetido anhelo
se pasan al corazón 20
sin salir del pensamiento?

¿Quieres saberlo?...

[5] Dime, en fin, Marcia, ¿quién son
estos cobardes recelos
que era remedio el pedirlos 25
y no me atrevo al remedio?

¿Quieres saberlo?...

[6] Salga de esta duda Marcia,
y, pues que mi mal atento,
con el silencio pregunta, 30
respóndele a mi silencio.

¿Quieres saberlo?...

10-11. La paradoja se fundamenta en el atributo tipificado de la dama que es el desdén hacia el yo poético que siempre sufre de amor por ella.

13. *peligros*: los que ven los celos.

13-16. Cuarta estrofa en CA1.

14. *el más fino afecto*: el del yo poético, trasunto de la “fin’amors” de la lírica provenzal; *afecto*: “afeto” en BN (Ms. 3884).

15-16. Antítesis que encierra la osadía con que el yo lírico se atreve a amar a tan elevado sujeto como la dama.

18. “Esos son unos pesares” en CA2; *pesares*: los que generan los celos.

18-21. Quinta estrofa en CA1.

20-21. En estos dos versos podríamos decir que quedan cifrados los dos modos líricos que, a partir de la revo-

lución poética de Garcilaso, conviven en la poesía amorosa española de la Edad de Oro: el de tipo cancioneril con que el amor se manifiesta, sobre todo, a través del análisis (*el pensamiento*), y el del la poesía al itálico modo con el que, siguiendo el modelo de Petrarca, el amor gana en intensidad e introspección lírica (*el corazón*).

23-26. Tercera estrofa en CA1.

25. Porque sería manifestación de su amor hacia ella; *era*: “aunque” en CA1; *el*: “es” en CA1; *era remedio el*: “era el remedio” en CPMG.

28-31. Séptima estrofa en CA1.

28. De saber quiénes son los *villanos*, *bastardos hijos de Venus*.

30. Es decir, con su desdén.

II

LAMENTOS

9

- 1 No queráis dormir, mis ojos,
con las luces del deseo,
que, aunque durmiendo sois linceas,
mejor es cegar despiertos.
- 2 No os rinda, no, lo prolijo 5
de este letargo al beleño,
pues hoy veréis desvelados
más que habéis visto durmiendo.
- 3 En vosotros el descanso
tiene engañoso sosiego, 10
pues burlará su quietud
las dichas del pensamiento.
- 4 De la más obscura sombra
es triste imagen el sueño,
y a un temeroso agasajo 15
no ha de rendirse un aliento.
- 5 Si es un alivio el dormir
que apaga el amante incendio,
¿para qué quiero un alivio
que no aumenta lo que quiero? 20

9. «No queráis dormir, mis ojos»

3-4. El deseo hace soñar a un yo lírico que nunca podrá culminar su amor a causa de la condición esquivada de la dama. El cierre del poema retoma el tema, marcándolo con la interrogación retórica.

5-6. *este letargo*: el del amor no correspondido; *No os rinda... al beleño*: al igual que en la anterior estrofa, dirigiéndose a sus ojos, el yo poético les advierte que el mucho esperar una muestra de afecto por parte de la dama no les provoque ensoñaciones, ya que el *beleño*, en este caso, es sinónimo de sueño, puesto que sus flores tienen simientes parecidas a las de la adormidera, planta muy eficaz para combatir el insomnio (*Aut.*).

7-8. Dada la excelsa beldad de la dama que supera todo sueño.

11-12. En la poesía áurea, el pensamiento es el osado que se atreve a pretender el amor del divino sujeto que es la dama. Es de raíz petrarquista la concepción del amor como forma de conocimiento (PETRARCA. «Triunfo del Amor», I, 31-33).

13-14. Todo sueño a propósito de la beldad de la dama empalidece incluso ante la más oscura sombra de su realidad, tal y como queda apuntado en los versos 7-8.

15-16. Ya que el aliento no atenta contra el decoro al que está obligado el yo lírico para manifestar su amor, mientras que todo requiebro tiene que ser forzosamente *temeroso* ante la excelsitud de la dama.

- 6 Pero ¿qué en vano al descanso
quiere oponerse el desvelo,
si ya del sueño el cuidado
rinde las fuerzas al pecho?



10

*¡Ay, dulce sentimiento! ¡Ay, pena amable!,
que, aunque tanto lastiman tus ultrajes,
el dolor vivifica a los amantes.*

- [1 Suave pensamiento,
que, en vez de atormentarme, 5
compasivo suspendes
el rigor de mis males,
no seas tan suave,
que estoy más bien hayado en los pesares.
- 2 Si al morir de mis males 10
no hay vida que se iguale,
¿qué más alivio quiero
que morir de mi achaque?
Siendo el morir mi vida,
procurarme el vivir será matarme. 15
- 3 Nunca fue de un engaño
el desengaño fácil;
¿qué vida hay que no sea
muerte desde que nace?
Si ciego, Amor, naciste, 20
¿a qué golfos de voz me persuades?

10. «¡Ay, dulce sentimiento! ¡Ay, pena amable!»

1-3. Porque se ama a un ser como la dama, superior en todos los sentidos.

9. Ya que, aunque piense en el desdén con que corresponde la dama a su amor (*los pesares*), se siente próximo a ella (*bien hallado*) gracias al pensamiento.

10. *mis males*: “mi gusto” en BC (Ms. 888).

11. *se*: “le” en BC (Ms. 888).

14. *Siendo el morir*: “y siendo morir” en BC (Ms. 888). En este verso se recoge una paradoja propia de Petrarca (PETRARCA. «Triunfo del Amor», III, 159).

15. Puesto que ya no estará enamorado.

20. Tal y como se le representa en la iconografía tradicional por creación de poetas, sobre todo, y pintores (*Mit.*, 171b).

21. *golfos*: “metafóricamente vale confusión” (*Aut.*); *golfos de voz*: argumentos confusos, falsos.

4 Bien haya aquella fuente
 cuyos puros cristales,
 desengañando, riegan
 a las flores del margen, 25
 pues el cristal, espejo
 de una flor; cada onda es una imagen.]

¡Ay, dulce sentimiento! ¡Ay, pena amable!...



11

Rompa el aire en suspiros,
 queja sin voz, y voz de mi silencio
 templada con el llanto
 porque no abraza la región del viento.
 De las supremas luces 5
 en su crueldad me quejo:
 ¡dioses de la hermosura,
 si labráis imposibles, haced ciegos!
 ¡Borradme la razón!,
 que, si es, en mi dolor, influjo vuestro, 10
 ¡quitarme el albedrío!

22. *fuelle*: en contraposición a los “golfos” del verso anterior, puesto que es uno de los espacios del *locus amœnus*; allí donde el yo poético, u otros personajes líricos áureos, desahogan sus tristezas amorosas. Motivo por el que este yo lírico prefiere la fuente a los golfos.

23. *puros cristales*: las aguas.

24. *desengañando*: porque el yo lírico identifica, según lo tipificado en la poesía de la época, sus lágrimas de amor con las aguas de la fuente.

26. Advértase el verbo elidido.

27. *cada onda es una imagen*: es lo que realza la plasticidad de la estrofa con que culmina el poema. Y dada la identificación entre las lágrimas del yo poético y las aguas de la fuente que se fija en el verso 25, debemos entender aquí que cada lágrima suya es, también, una imagen de la dama, identificada, asimismo, con las *flores*, comparación que forma parte del repertorio lírico áureo; *onda*: “hoja” en BC (Ms. 888).

11. «Rompa el aire en suspiros»

1-3. La dicotomía entre el silencio o la manifestación verbal del sufrimiento amoroso del yo lírico es un motivo temático recurrente. En el verso 25 vuelve a retomarse. Véase el apartado «*Psalle et Sille*» de la introducción.

4. *porque*: para que; *no abraza la región del viento*: hipóbole a propósito del amor y los elementos, pues tan ardiente es el deseo (el fuego) del yo poético que podría abrazar el propio aire que es receptáculo de sus *suspiros* (v. 1).

5. Los ojos de la dama.

6. El desdén es el atributo de la etopeya de la dama.

8. Para no contemplar la excelsa beldad de la dama e impedir enamorarse de ella.

9. Para impedir memorias tristes.

10-11. Queda planteada la predestinación frente al libre albedrío que, en sus múltiples manifestaciones y propósitos, recogió la cultura barroca.

11. *¡quitarme*: ¡quitadme.

¿Para qué quiero yo el entendimiento?
 La beldad de Narcisa adoro
 entre las aras de un incendio,
 en cuyo sacrificio 15
 aún de temeridad se viste al ruego
 que a imaginar no alcanzo
 de tu hermosura el soberano imperio,
 que, al querer contemplar,
 se me turba también el pensamiento. 20
 Retrutada con el alma,
 idolatro, la admiro y me suspendo.
 ¿Cuál será la fatiga,
 dónde es la diversión?
 El sentimiento callo, 25
 y, por más desgracia,
 en lo mismo que callo.
 No, no merezco,
 que aunque quiera decirlo
 no sé cómo se llama mi tormento. 30
 Ejemplo, y no milagro
 de tu deidad, en el hermoso templo,
 a un corazón de bronce,
 rendido colgaré de cera un pecho.



14. *aras*: altares para el sacrificio (*Aut.*); *un incendio*: el que sufre el yo poético por amor.

16. *de temeridad se viste al ruego*: énfasis, de nuevo, en la crueldad de la dama que no se apiada ni ante el sacrificio que el yo lírico oficia por ella.

17-18. A través de la gravedad del desdén de la dama, el yo poético calibra la grandeza de su beldad.

21. Según la filografía de la Edad de Oro, el proceso amoroso se inicia estampándose la imagen del ser amado en el alma.

22. Al recrearse, con la memoria, en la imagen de la dama que lleva grabada en su alma.

25-27. Apréciase la contundente paradoja a propósito de la ley del silencio a la que está obligado el sujeto lírico. Remitimos de nuevo al apartado «*Psalle et Sille*» de la introducción.

30. Hipérbole de lo inefable para exaltar la grandeza y la extrañeza de ese amor que siente por la divina Narcisa.

32. *hermoso templo*: el cuerpo de la dama.

33. El de la dama, por su crueldad.

34. Hipérbaton violento. El *pecho de cera rendido* es el del amante lírico, antítesis del de la dama.



12

*Ojos divinos,
¡triunfad de Anfriso!
Vuestro desdén me mate,
no vuestro olvido.*

[1] ¡No más rayos de oro!, 5
que es en el valor delito
que sobren los rendimientos
y que no cesen los tiros.

[2] ¡Baste el ceño hermoso!,
que es contrario a lo divino 10
que escuchen mal las deidades
las voces del sacrificio.

[3] ¡Mueran mis dolores
con privilegios divinos!,
y a mi decoro se deba 15
la duración y el martirio.

[4] ¡Triunfad de mi afecto
tan como deuda y oficio!,
que no os cueste la victoria
saber el nombre al rendido. 20

Ojos divinos,...

12. «Ojos divinos»

1. La dama siempre se nos presenta como ser divinizado por el amor del yo poético.

2. *triunfad de Anfriso*: ‘venced a Anfriso’. Alude a los *triumfos* petrarquistas.

3-4. Ya que el desdén implica una relación, mientras que el olvido, no.

5. De los ojos de la dama salen rayos de luz de doble naturaleza y consecuencias para el yo poético, puesto que pueden iluminar el devenir del yo lírico o matarle por la intensidad de sus destellos (PETRARCA. «Triunfo de la Castidad», 42).

6. *delito*: “delicto” en los tiples 1º y 2º.

6-8. El cruel desdén de la dama no cesa ni ante el más sincero de los rendimientos del amante lírico.

9. *el ceño*: por el enfado que le causa a la dama el constante lamento —en el v. 11 se apunta al oído: *escuchen*— de amor del yo poético.

12. *sacrificio*: de amor del penitente amante.

14. *privilegios*: privilegios; favores.

15. La ley del *decoro* era esencial como pauta de comportamiento en la Edad de Oro, pues obligaba a una discreción en función de las obligaciones sociales de cada clase. En este verso, el yo poético se refiere al decoro que tiene que acatar como amante cortés, dictado por su religión de amor.

17-20. El yo lírico se entrega absolutamente a la dama como amante fiel que la adora como divinidad que es para él, sin esperar ni tan siquiera a que la dama sepa de su identidad, de su nombre. La virtud de la amada es la consolución de la frustración amorosa (PETRARCA. «Triunfo del Amor», IV, 86-87).

18. *oficio*: “el rezo que tienen obligación a decir todos los días” los religiosos (*Aut.*).



13

*¡Al puerto, pensamiento!,
que en vaso tan humilde
corre[s] riesgo,
y entre aires contrarios,
con ondas de desprecios, 5
no es bien navegue[s] siempre
a vela y remo.*

- [1] Loco pensamiento mío,
cese ya, que los desprecios
sobran para desengaños, 10
y bastan para escarmientos.
- [2] La apariencia de un halago
no turbe más tu sosiego,
que es mucho para cuidado
lo que no llega a ser premio. 15
- [3] Si por rogar te desprecian,
no sientas el perder sueño,
que te ostenta lo tirano
armado el rigor del ruego.
- [4] Si no huyes su hechizo, teme, 20
que más crecerá tu incendio,

13. «¡Al puerto, pensamiento!»

1. La metáfora del mar para el amor se había tipificado en la poesía de la Edad de Oro. Pese a ser de procedencia clásica fue una metáfora muy querida por Petrarca.

2. *vaso*: se juega con dos de las acepciones del término. Por un lado, con el significado de “buque y capacidad de las embarcaciones, y figuradamente se toma por la misma embarcación” (*Aut.*); por otro, con el significado de “la capacidad de un sujeto, o la anchura y amplitud de genio o natural” (*Aut.*). La primera de las acepciones, por lo tanto, remite a un nivel metafórico a propósito del amor comprendido como mar, y la segunda a la realidad del sujeto lírico; *tan humilde*: marca de la sempiterna y absoluta superioridad de la dama ante el yo poético, siempre humilde amador.

4-5. Alusiones a la crueldad y al desdén de la dama.

6-7. Sin contar con el favor de la dama o de Fortuna; sólo contando con su esfuerzo y voluntad.

7. En el tiple, “de desprecios”. Se trata de un error del copista.

8. *loco*: osado, por atreverse a pretender el amor de la dama, divino ser.

9-11. De nuevo, la etopeya de la dama.

11. *escarmientos*: en singular en el tenor.

12. *apariencia*: “se toma, también, por imaginable probabilidad, posibilidad” (*Aut.*); *halago*: “demostración afectuosa” (*Aut.*). Es decir, le advierte a su pensamiento que no espere ningún favor de la dama, como termina argumentando en los otros dos versos de la estrofa.

16-19. El yo poético consuela a su pensamiento de todos sus desvelos dado el *tirano rigor* de la dama.

19. *del*: “de” en el tiple, pero la significación es mayor según el tenor.

20. *hechizo*: “atractivo amoroso” (*Aut.*).

21. *incendio*: por la pasión amorosa.

pues siempre estará a la vista
la eficacia de lo bello.

¡Al puerto, pensamiento!...



14

- [1] En una obscura prisión,
a quien dieron por alivio
para remedio las penas,
para descanso los grillos,
- [2] tiernamente enamorado, 5
hace de su estancia olvido
aquel joven que a Matilde
se sacrifica en suspiros.
- [3] Viva imagen la contempla
en un albergue que ha sido 10
al más abrasado Adonis
hoy el páramo más frío.
- [4] Si es Matilde [a] la que adora,
nadie dude en sus disínios,

22. Junto al oído, la vista tiene una importancia determinante en la poesía amorosa áurea, porque se creía que era por donde se filtraba la belleza de la dama en el alma del amante lírico.

22-23. Se juega con dos significados: la suma belleza de la dama siempre *estará a la vista*, por lo tanto, siempre será peligroso contemplarla, y, asimismo, si el pensamiento del yo poético no lo evita, en sus ojos *siempre estará* reflejado el incendio amoroso, el efecto del hechizo de la extremada belleza.



14. «En una obscura prisión»

1. *obscura*: oscura.

2-4. A través del desconcierto que crean la hipérbole y la antítesis, se enfatiza la extrema crueldad del castigo de la cárcel de amor.

9-12. El reo de amor ha sido abandonado por su amada, y contempla desolado el lugar donde tenían lugar sus encuentros.

10-11. *albergue.../ abrasado Adonis*: alusión mitológica a los amores entre el joven sirio y Venus, pues Adonis pasaba dos tercios del año con la diosa de lo muy enamorado que estaba de ella, ya que sólo estaba obligado a estar con Venus un tercio; otro, con Perséfone y el tercero, a voluntad.

14. *disínios*: designios. En este contexto, entiéndase ‘pensamientos’ –los del amante–.



que es mérito el padecer, 15
si el penar es albedrío.



15

*No te embarques, pensamiento,
¡huye del mar!,
que acentos de una sirena
te perderá[n].*

- [1] Sirena te desafía 5
labrando tu sepultura,
en sus voces la dulzura
y en sus manos la armonía.
Revoca, pues, tu porfía
de riesgo tan singular, 10
que no podrá aprovechar
después tu arrepentimiento.

No te embarques, pensamiento,...

- [2] Huye empeño tan sabido
en que yo y tú nos perdemos; 15
las manos niega a los remos
y aplícalos al oído.

15. «No te embarques, pensamiento»

2-4. La metáfora del mar aplicada al amor conlleva a la consideración de la amada como una sirena que con sus encantos, su armonía y voz conducen, según el patrón mítico, a la muerte, también metafórica, del sujeto lírico por imprudente en sus pretensiones eróticas. La primera copla arranca con el mismo motivo, pero, gracias al verso 8, se nos descubre a la dama como sirena, no sólo por el peligro referido, sino porque está cantando y tocando un instrumento.

5. Adviértase la elisión del adverbio de modo.

8. *en sus manos la armonía*: porque la dama, además de estar cantando, está tocando un instrumento, como las sirenas mismas.

9. *Revoca*: anula, destruye; *porfía*: insistencia, empeño (*Aut.*).

12. Puesto que el cruel desdén de la dama jamás le dejará posibilidad alguna a su amor.

15. Apréciase la escisión entre el yo poético y su pensamiento a causa de la desmesura que aleja del “justo medio” aristotélico y del “modus” horaciano.

17. Para impedir, al igual que los míticos marineros de la *Odisea*, sucumbir al encanto de las sirenas.

Si del daño prevenido
 fueres el riesgo a buscar,
 lástima no ha de causar 20
 tu muerte, sino escarmiento.

No te embarques, pensamiento,...



16

- 1 Son tus desdenes, Marica,
 vanidades de mi fe,
 pues a la luz del agravio
 ardo sólo por arder.¹
- 2 Seguridades ostenta 5
 el adorar un desdén,
 porque no encubre el favor
 el humo del interés.
- 3 Llama que sin la esperanza
 riesgo no puede tener, 10

21. Dada esta advertencia lírica.



16. «Son tus desdenes, Marica»

1. *desdenes*: “desprecios” en HSA (Ms. B 2389) y “des-cuidos” en BN (Ms. 2202).

2. Puesto que el sujeto lírico es consciente de su osadía en amar a un ser superior a él en todos los órdenes.

3. *la luz*: según veremos en el siguiente verso, debemos decodificarla como la llama amorosa en la que se consume el yo poético; *el agravio*: el cruel desdén con que le corresponde la dama; “lo ingrato” en HSA (Ms. B 2389) y BN (Ms. 2202).

¹ arder = querer (alto).

4. ‘Amo sólo por amar’. Ésta es la *fe* (v. 2) de su religión de amor –a ella remite, a su vez, el “adorar” del v. 6–. Advirtamos que el verbo *arder* junto a la *luz* del verso anterior nos llevan a la mariposa, animal con el que con muchísima fre-

cuencia se identifica la voz lírica, porque en occidente ha pasado a simbolizar, entre otras cosas, la ignorancia y ligereza humana por cómo se apresura a la muerte aproximándose a la llama, a la luz –en el *Vagaba Gītā* (11, 29) ya se encuentra dicha comparación–. En términos generales, y en no pocas culturas, la mariposa es símbolo solar, vinculado con el fuego, muy posiblemente por el batir de sus alas y sus colores.

5-6. Se reincide en lo expresado en los versos 1-2.

6. *un*: “tu” en HSA (Ms. B 2389).

7. *favor*: “amor” HSA (Ms. B 2389) y “fervor” en BN (Ms. 2202).

7-8. Ningún *favor* de la dama podría cumplir con la vanidad (el *humo*) de un amor *interesado*. Asimismo, *humo* pertenece al universo simbólico que genera la mariposa y que hemos comentado en la nota al verso 4.

9. *Llama*: la de la mariposa referida; en la que arde el yo poético. El amor, por lo tanto; *sin*: “con” en HSA (Ms. B 2389). Remitimos al apartado “Espuelas a la muerte”: el vuelo y la melancolía de la introducción.

10. *riesgo*: la muerte que causa la precipitación a la *llama*.

aumentará el desengaño
los quilates de su ley.

4 Rendido a tus sinrazones
sin cuidado premiaré,
que es aplauso de un afecto 15
la ambición del padecer.

5 Amante de mis finezas,
de tus desprecios haré
que le sirva a lo infeliz
de razón al interés. 20

*¿A quién me quejaré
de un dolor que padezco
sólo por querer?*



17

1 ¿En qué estado nos hallamos,
Filis, los dos tan alegres?,
pues cada uno con el otro
no hace más de lo que quiere.

11. El desengaño al que le lleva la desdenosa respuesta de la dama le confiere a ella mayor valía como sujeto digno de adoración por inalcanzable; *aumentará*: en infinitivo en BN (Ms. 2202).

12. *quilates*: metafóricamente, “vale el grado de perfección en cualquier cosa no material” (*Aut.*); *su ley*: la de la *llama*, la del amor; “la ley” en BN (Ms. 2202).

13. *sinrazones*: “esquivaces” en HSA (Ms. B 2389).

14. *sin*: “mi” en HSA (Ms. B 2389) y en BN (Ms. 2202); *premiaré*: reconoceré. Se entiende que la excelsitud de la dama, pese a sus “sinrazones” (v. 13.).

15. *aplauzo*: manifestación (*Aut.*).

15-16. Se retoma el motivo de la *vanidad* de amor del yo poético y sus consecuencias.

17. *mis finezas*: en singular tanto en HSA (Ms. B 2389) como en BN (Ms. 2202); *finezas*: empeños amorosos (*Aut.*).

19. *infeliz*: “infelice” en HSA (Ms. B 2389).

20. *interés*: “merecer” en HSA (Ms. B 2389) y BN (Ms. 2202).

18-20. Como perfecto amador, convertirá el fracaso de su osadía, a causa del férreo desdén de la dama, en el único motivo genuino de amor.

21-23. En el estribillo se recoge la sinrazón del *arder por arder* (el amar por amar) del verso. 4.



2 Cuando nos lo pide el alma, 5
nuestro albedrío se prende,
y, después, hasta que avisa,
a su libertad se vuelve.

3 Los incendios amorosos
que nuestra pasión convencen 10
ni apagan cuando se aflojan,
ni afligen cuando se encienden.

4 De celosas ansias, nunca
vemos dimes ni diretes,
que cada uno se fabrica 15
la seguridad que puede.

5 Gozamos lo cariñoso
con fe tan independiente
que nos hallamos el gusto
sin saber qué nos sucede. 20

6 En la casa del amor,
que pobres a tantos tiene,
vivimos el mejor cuarto
sin pagar los alquileres.

Filis, y créeme, 25
que esto es vivir;
lo demás es molerse.

17. «¿En qué estado nos hallamos,...?»

6. *albedrío*: voluntad; *se prende*: en este caso, por *prender* hemos de entender “asegurar alguna persona, privándola de libertad” (*Aut.*), tal y como nos llevan a jugar con este significado los términos “albedrío” y “libertad” (v. 8).

9. *incendios*: arrebatos. Huella clásica de petrarquismo (ALONSO. *Un aspecto del petrarquismo...*, p. 9).

10. *convencen*: reducen.

11-12. Se trata de un amor tan caprichoso e irracional, que se aleja de todo parámetro convencional: no termina nunca (v. 11) y no apena (*ni afligen*) cuando surgen celos (v. 12).

13. *celosas ansias*: los celos.

14. *vemos*: entendamos en este verso *ver* como “prevenir o cautelar las cosas del futuro” (*Aut.*); es decir, que con

este tipo de amor tan libre no tienen que preocuparse de la opinión de nadie (*dimes ni diretes*).

15. *se fabrica*: se hace (*Aut.*).

18. *con fe*: con amor, con creencia.

20. Ironía, puesto que ha dicho que se gozan con amor “independiente” (v. 18).

22. *pobres*: “necesitados” (*Aut.*), desdeñados, puesto que el argumento de amor de la poesía áurea siempre canta, salvo en excepciones como ésta, la insatisfacción de un amor nunca cumplido.

24. Gozan del amor sin necesidad de tener que rendir tributo a las convenciones sociales como el matrimonio.

27. *molerse*: “fatigarse” (*Aut.*).



III

BUCÓLICOS

18

- [1] Anegada entre cristales
se vio Marica en el soto;
el coral hasta la boca
y la luz hasta los ojos.
- [2] Diluvios promete al valle 5
la candidez de su rostro;
para el jazmín ¡qué desdicha!,
para la nieve ¡qué asombro!
- [3] En medio de su correr
se corrieron los arroyos, 10
y, de vergüenza, trocaron
en confusión lo sonoro.
- [4] Dejóse abrazar (¡qué invidia!)
de un halagüeño favonio,
no por galán codiciado, 15
querido, sí, por airoso.



18. «Anegada entre cristales»

1. Hundida en su llanto (*cristales*).
3. *el coral*: metáfora tópica de los labios.
4. Porque los ojos de la pastora bucólica son soles.
5. Hipérbole de la honda pena y continuo llanto de Marica.
7-8. El *jazmín* y la *nieve* son dos elementos escogidos porque, por su blancura, subrayan, por correspondencia con ella, la de la piel de la dama. Por lo tanto, si vemos el rostro de Marica como un jazmín, es una *desdicha* verlo ahogado en lágrimas, por su delicadeza, y, si imaginamos su piel como la nieve, asalta el *asombro*, el miedo, porque las lágrimas la derretirán.

10. *se corrieron*: se confundieron (*Aut.*) ante tantas lágrimas, tanta agua, que les caía; *los arroyos*: elemento característico del *locus amœnus*.

11. *trocaron*: cambiaron.

12. De la pena, los arroyos vieron alterado el curso armónico (*sonoro*) de sus aguas por un movimiento confuso.

14. *favonio*: el viento de poniente que es muy suave (*halagüeño*).

15-16. Apréciase la conmovedora personificación del viento que aporta consuelo a la triste pastora.



19

*¡Ay, desdichada,
de quien es su delito
la desgracia!*

- 1 Pero, pues, no vale, ¡oh, ninfa[s]!,
razón a la [a]frenta, valga 5
razón para que la pena
sea desdicha y no infamia.
- 2 De un poderoso que no
nombrarle intentan mis ansias,
porque del poder se dudan, 10
aunque se vean las faltas,
- 3 no persuadida que sólo
fuera disculpa ordinaria,
me vi (infelice sueño)
persuadida y engañada. 15
- 4 Y así, ninfas, en mi pena,
podréis decir a Diana
vuestra duda, que el castigo
no culpó de su venganza.

19. «¡Ay, desdichada,...!»

3. *la desgracia*: “su desgracia” en *AyA*.

3-4. Sólo su trágico destino es su culpa, puesto que la ninfa Calixto es inocente.

4. *ninfa*: las ninfas son los espíritus de la Naturaleza en su totalidad, y como divinidades secundarias que son se les puede dirigir plegarias, como en este caso está haciendo la pastora. Para más detalles, léase la nota al verso 17.

5. *razón a la [a]frenta*: explicación al agravio amoroso que la pastora ha sufrido.

6. *razón*: entendimiento.

7. La pastora suplica intercesión a la ninfa para que la deshonra que ha sufrido sea a causa de la mala suerte y no de la mala fe de quien la ha agraviado. Se retoma, pues, el tema lírico del estribillo.

8. *un poderoso*: Júpiter, el dios de dioses, según la trama de *AyA*. Por lo tanto, queda delimitado el tema de la deshonra causada por el poderoso injusto, por la perversión del tópico, tan crucial en la Comedia Nueva, del rey tirano por amor (véase JOSA. «Las claves míticas y poéticas...»).

9. *intentan*: en singular en *AyA*; *mis ansias*: “mi saña” en *AyA*.

10. *se dudan*: no se atreven a hablar (*Aut.*), en este caso, *del poder*; a su vez, se juega con la doble significación de no confiar en el poder.

13. *ordinaria*: real; en relación antitética con *sueño* del verso siguiente.

14. *infelice*: infeliz; *sueño*: “sino” en *AyA*.

16. *ninfas*: *AyA* fija delante la interjección “¡oh!”.

17. Las ninfas también formaban parte del séquito de Diana, la diosa de los bosques que permaneció eternamente joven y virgen, motivo por el que pasó a ser considerada, sobre todo por los poetas, como prototipo de la doncella arisca que se complacía sólo en la caza, como la dama misma del argumento de amor de la poesía áurea. Con razón a ella se dirige Calixto a través de sus ninfas, para suplicar que venga sin piedad la deshonra sufrida a causa de Júpiter.

18. *duda*: “diosa” en *AyA*. En este caso, se refiere a la incredulidad con que el resto de ninfas escuchan el lamento de Calixto, según la trama de *AyA*.

- 5 Pero no importa que el delito 20
se adorne de circunstancias:
que atengan menos delito
como no delito se hagan.

¡Ay, desdichada,...!



20

- 1 De los montes de Castilla
bajaba el pastor Lisardo,
con más cuidados que ovejas,
menos dicha y más agravios.
- 2 No lleva el pastor humilde 5
más armas que su cayado,
que los aceros no sirven
donde hay lisonjas y engaños.
- 3 Y con todas sus ovejas,
que ya del monte bajaron, 10
quiso cantar y no pudo,
y se quedó suspirando.



20. *Pero*: “Pues” en *AyA*; *el delito*: “la culpa” en *AyA*.

21. Se justifique con razones que pretendan atenuarlo.

22. *atengan*: “la hagan” en *AyA*.

22-23. La verdadera inocencia es no cometer delito, culpa alguna.

23. *se*: “la” en *AyA*.

4. *dicha*: “vida” en *OV*.

5. *el pastor humilde*: “el humilde pastor” en *OV*.

5-8. La quinta copla en *OV*.

7. *aceros*: “comúnmente se toma por las armas, y en especial se entiende por la espada” (*Aut.*).

8. *lisonjas*: afectos fingidos (*Aut.*); “venganzas” en *OV*.

9. *con todas*: “contando” en *OV*.

9-12. La sexta copla en *OV*.

12. *se quedó*: “repitió” en *OV*.



20. «De los montes de Castilla»



3. *cuidados*: en el tiple 1º, en singular; “desdichas” en *OV*.

21

- 1 ¡Nunca más, bizarra Filis!,
 que, cuando menos, bizarra,
 por ser su donaire el aire
 del aseo de su gala,
- 2 cuando sus ojos no miran 5
 todo girasol se para,
 y cuando miran sus ojos
 ponen la mira en mirarla.
- 3 Viendo fragantes olores,
 se rinde el prado a sus plantas, 10
 que quiere servir de alfombra
 a quien le sirve de nácar.
- 4 Poco aprecio de su adorno
 hace Filis, que repara
 que es desaire a la belleza 15
 hacer gala de la gala.



21. «¡Nunca más, bizarra Filis!»

1. *bizarra*: noble, valerosa, lozana (*Aut.*). Se elide el verbo que, a buen seguro, está relacionado con la admiración del sujeto lírico a la belleza de la dama. En el estribillo perdido se encontraría la clave de la literalidad de esta elisión.

2. *cundo menos, bizarra*: adviértase la elisión del verbo. La dama tiene todas las virtudes; tantas, que lo menos que puede apreciarse en ella es la bizzarria.

3. *donaire*: gracia (*Aut.*).

3-4. La dama es tan bella que no necesita más para su compostura (*aseo*) que las gracias que ya posee.

5-6. Porque, según el petrarquismo, los ojos de la dama son como soles que alumbran e iluminan –incluso

llegan a deslumbrar al yo lírico–, y hasta la naturaleza depende de ellos.

8. Son tan bellos sus ojos que, cuando miran, sólo ven (*ponen la mira*) su propia belleza, su bizzarria (es a lo que remite “mirarla”).

10. Queda abierta una leve alusión a Flora, la diosa de la vegetación.

12. Por la blancura de la piel de sus pies. Imagen tipificada.

15-16. Adviértase del paralelismo con los dos últimos versos de la primera estrofa jugando, asimismo, con el poliptoto a propósito de la *gala* de la dama que consiste en su propia belleza, sin más cuidado.



22

[1] ¡Qué linda, qué sola y triste
la deidad de Guadiana!;
en rebaños de suspiros,
todo el viento lleva al agua.

[2] Uno de sus corderillos 5
en estrella se traslada,
y ella siente perder una
vertiendo sus ojos tantas.

[3] De sus vellones, la hermosa
tierna manadilla blanca 10
su llanto le mide a perlas,
y, a flores, lo cuenta el alba.

[4] ¡Lágrimas que son tan bellas...!,
mas la hermosura las causa,
que la pena, y en su llanto, 15
serán mayores entrambas.

*Pastorcilla mansa, que lloras
lágrimas que a todas horas
tan ricas las miro yo,
ése no es dolor, sino 20
costumbre de las auroras.*

22. «¡Qué linda, qué sola y triste...!»

2. *deidad de Guadiana*: la pastora que está llorando a orillas del río Guadiana; pero *deidad* porque la voz lírica le da tratamiento de ninfa a la pastora, deidad de las aguas y de los bosques.

3-4. Como si los suspiros fueran corderitos que terminan bebiendo en las aguas.

4. La imagen del viento en toda la poesía de Petrarca guarda relación, casi exclusiva, con los suspiros de amor (MANERO. *Imágenes petrarquistas...*, p. 649).

6. *en estrella*: de noche (*Aut.*); uno de los corderos de la pastora se va de noche.

7. *una*: una estrella, el cordero, por ser de color blanco.

8. *tantas*: sus lágrimas que son como estrellas, valiosas y bellas.

9. *sus vellones*: la lana de los corderos (*Aut.*).

11. Puesto que las lágrimas de la pastora caen sobre el vellón de sus corderos. De esta significación, surge, a su vez, la doble acepción de *vellón* como moneda de cobre, de poco

valor, capaz, así pues, de *medir*, de valorar, las lágrimas como perlas. Además, *medir* significa, también, “tender el cuerpo en el suelo” (*Aut.*), por lo que podemos imaginar a la “tierna manadilla” (v. 10) tendida sobre la hierba (esencial en el bucolismo), cayendo sobre ellas el llanto triste de la pastora.

12. Si la lana de los corderos valoraba el llanto como si de perlas estuviera compuesto, el alba lo toma como si de flores fuesen las lágrimas. El *alba* es la referencia cronológica propia del bucolismo, pues todo argumento amoroso que se expresa a través de este estilo, se inicia al amanecer; *lo*: “la” en el manuscrito y en *OP*, pero se refiere al “llanto” (v. 11).

13-16. La quinta estrofa en *OP*.

14. Si la pastora no fuera bella, nadie la hubiera deseado y ahora no sufriría penas de ausencias.

16. *entrambas*: ambas, la “hermosura” (v. 14) y la “pena” (v. 15); *serán mayores* por la extrema beldad de ella que despierta grandes pasiones, aunque luego no terminen felizmente.

21. Si los corderos valoran las lágrimas como perlas y el alba, como flores, el yo lírico las aprecia como si del rocío de la aurora se trataran.

IV

VILLANESCAS LÍRICAS

23

*A Pascual no le puede
ver su pastora,
y es una flor; con otras,
que se deshoja.
Y es que Bartola 5
con Pascual es espina;
con todos, rosa.*

- [1] Quejoso vive Pascual
porque dice que es Bartola
para todos lima dulce 10
y para él, lima sorda.
- [2] También se queja celoso
de que muchos la enamoran,
y si tiene en casa un sol,
¿qué se admira de ver sombras? 15
- [3] Todas sus quejas olvida,
si ve llorar su pastora,
que es agua de calabobos
el llanto de las hermosas.
- [4] Engañado Pascual vive, 20
si piensa que por él llora,

23. «A Pascual no le puede»

4. *se deshoja*: dado el argumento de todo el poema, en el que Bartola es con todos dulce y simpática menos con Pascual, entendamos “se abre” (*Aut.*).

9. *dice*: en plural en BN (Ms. 4103).

10. *lima dulce*: fruta parecida al limón, pero, si dulce, dulcísimo (*Aut.*).

11. *lima sorda*: “la que está cubierta de plomo, y tiene unos cortes tan sutiles que hace poco o ningún ruido al partir o limar el hierro” (*Aut.*).

13. *muchos*: “todos” en BN (Ms. 4103) y BN (Ms. 3950).

14. *un sol*: él, Pascual, como se confirma en el verso 22. Apréciase la inocencia del pastor al aplicarse a sí mismo la metáfora que le es propia a la dama en el argumento de amor de la poesía áurea.

15. *sombras*: el resto de pastores.

18. *calabobos*: “lluvia menuda” (*Aut.*); es decir, llanto insignificante.

20. *Pascual*: “porque él” en BN (Ms. 3885).

que sólo son para el sol
los llantos de las auroras.

[5] Lisonjas gasta con ella,
y hace muy [mal], que Bartola 25
es un cielo, y nunca cupo
en el cielo la lisonja.

[6] Quejoso está de su olvido,
y es acción poco piadosa,
si Pascual muere por ella, 30
no fundar una memoria.

[7] Un abanico le manda
de varillas muy curiosas,
que, aunque no tiene marfiles,
tiene Pascual muchas conchas. 35

[8] Las razones que la dice,
más que la obligan, la enojan,
que siempre tienen espinas
las verdades y las rosas.

A Pascual no le puede... 40



22. *que*: “pues” en BN (Ms. 3950), BN (M. 3881) y BN (Ms. 3885).

23. El rocío, cuya agua, como la del “calabobos”, es menudísima; *llantos*: “pucheros” en BN (Ms. 4103) y BN (Ms. 3885), “despojos” en BN (Ms. 3950); *las*: “el” en BN (Ms. 4103); *las auroras*: en singular en BN (Ms. 4103), BN (Ms. 3950) y BN (Ms. 3885).

24. *Lisonjas*: en este caso, alabanzas y piropos (*Aut.*).

24-27. La sexta estrofa en BN (Ms. 3950).

26-27. Adviértase la inocente malicia de la voz lírica al comparar a Bartola con el *cielo* y sancionar a Pascual por *lisonjearla*.

27. *lisonja*: ahora, se refiere a la acepción de la “fingida estimación” (*Aut.*).

31. *fundar*: “erigir e instituir” (*Aut.*); *una memoria*: un “monumento que queda a la posteridad para recuerdo o gloria de alguna cosa” (*Aut.*). Si no lo hace Bartola, sí que lo está haciendo la voz lírica con este poema que debemos considerarlo, pues, como la memoria; “fundarle” en BN (Ms. 4103) y BN (Ms. 3885); “fundarla” en BN (M. 3881).

32-35. La quinta estrofa en BN (Ms. 3950).

33. *curiosas*: bonitas, delicadas (*Aut.*); “costosas” en BN (Ms. 4103).

34. Las varillas del abanico no son de *marfil*, que era el material con el que se acostumbraban a hacer los abanicos más bellos; en singular en BN (Ms. 4103), BN (Ms. 3950) y BN (M. 3881); *tiene*: “son de” en BN (Ms. 3950).

35. muchas: “lindas” en BN (Ms. 4103); de *concha* también se fabricaban las varillas de los abanicos, pero *tener conchas*, en lengua coloquial, significaba ser “muy reservado” (*Aut.*).

36. *la*: láismo mantenido; “le” en BN (Ms. 4103).

36-39. La séptima estrofa en BN (Ms. 3950).

37. *obligan*: el verbo significaba, a su vez, “atraer la voluntad o benevolencia de otro” (*Aut.*). Lo que no consigue el pastor con su querida Bartola; “no la obligan más” en BN (Ms. 4103).

39. *las verdades*: las quejas y los celos que le argumenta, con razón, Pascual.



24

- 1 Dos días ha que te quiero,
Menguilla, y es bravo; como
que no logre mi esperanza,
más dicha un día que otro.

Y, así, mi Menguilla, 5
hazme hoy dichoso,
que yo ofrezco quererte
mañana y todo.

- 2 Si gustas que permanezca
el caudal de mis sollozos, 10
págame de tu cosecha
los réditos por agosto.

Y, así, mi Menguilla,...

- 3 De este modo, estaré firme
en amarte, pues, dichoso 15
de tus favores, consigo
de mi dicha el mayor logro.

Y, así, mi Menguilla,...

- 4 Quédate en paz, mi Menguilla,
que yo, amante y venturoso, 20
cantaré de tus finezas
la gloria de ser dichoso.

Y, así, mi Menguilla,...

24. «Dos días ha que te quiero»

2. *Menguilla*: “Juanilla” en BN (Ms. 4103), BC (Ms. 1495) y TDH; *bravo*: “raro” (*Aut.*); “caso” en BC (Ms. 1495).

4. Como hace “dos días” (v. 1) que la quiere, el día del desengaño —*que no logre mi esperanza* (v. 3)— será menos dichoso que el otro.

5. *Menguilla*: “Juanilla” en BN (Ms. 4103) y BC (Ms. 1495).

7. *ofrezco quererte*: “ofrezco el quererte” en BC (Ms. 1495).

8. Apunta a la condición mudable del amor que, una vez gozado (*mañana*), se olvida.

10. Su llanto.

11-12. Como agosto es un mes seco, sin lluvias, el sujeto lírico le pide compensaciones a Menguilla, que le hace llorar, por los beneficios que causa su copioso llanto.

17. De nuevo, la ironía, ya que la única *dicha* que alcanzan sus amores es el sentirse dichoso de amarla. La voz lírica reincide en ello en los versos 20 y 22.



25

*¡Déjame, morenilla, y vete,
pues que no me quieres!*

[1] Morena de más donaires
que esparcir al aire sueles,
en crespas madejas de ámbar, 5
rayos que al sol oscurecen,
¡déjame, pues que no me quieres!

[2] Morena, la más [arisca],
y no la menos rebelde,
si con tus once de hermosa 10
piensas estar en tus trece,
¡déjame, pues que no me quieres!

[3] Solemnidades de linda
mi trabajo no m[e consien]te,
y, pues que no me haces fiestas, 15
no quieras que las celebre.
¡Déjame, pues que no me quieres!

[4] Tus alabanzas escuchas
y mis deseos no entiendes;
pues no hay dares ni tomares, 20
no haya dimes ni diretes.
¡Déjame, pues que no me quieres!

25. «¡Déjame, morenilla, y vete,...!»

1. *morenilla*: en el romancero lírico, la mujer morena cobra protagonismo bajo el canon de la *descriptio puellae*; “Inesilla” en BN (Ms. 14856).

2. En BN (Ms. 14856) el verso empieza con el imperativo “déjame” que sí se recoge, en cambio, en el verso final de cada estrofa de esta obra.

3. *donaires*: gracias (*Aut.*).

5. El cabello rizado (*crespas*) de la niña-dama que, aunque sea morena, lo tiene de color claro (*ámbar*), como era preceptivo en la imaginaria petrarquista.

6. Es metáfora común de raíz petrarquista el comparar los cabellos de la dama con los *rayos* del sol, y sublimarlos por encima del que se consideraba rey de los astros.

8-9. [*arisca*].../*rebelde*: atributos de la etopeya de la dama.

10. *once de hermosa*: elisión de ‘años’, edad de la niña-dama.

11. Se juega con la edad de ella y la expresión de *estarse en sus trece*; es decir, con su persistencia en ser “arisca” y “rebelde” como una dama, pese a ser una niña.

13. *Solemnidades*: Celebraciones; “solennidades” en el manuscrito; *de linda*: de bella.

13-14. El yo lírico le advierte a la niña que, por serlo, él no puede cortejarla (*celebrarla*) como dama (*linda*); *consiente*: en el manuscrito la terminación conservada es plural, pero altera la concordancia con el sujeto (“trabajo”).

15. *no me haces fiestas*: ‘no me das satisfacciones’.

16. Figuradamente, reincide en lo que ya le advierte en los versos 13-14: que no espere que la celebre o corteje como dama.

18-19. La niña sólo quiere ser halagada, cortejada, como buena aprendiz de dama.

20-21. Puesto que no cede como desdeñosa, el yo lírico no quiere proseguir con su cortejo lírico. No casualmente estamos ya en el cierre del poema.

- [5] Si del rigor no te olvidas,
de mis ansias no te acuerdes,
porque ya me tiene ha[r]to 25
el hartarme de desdenes.
¡Déjame, pues que no me quieres!



26

- 1 Por tu respeto y el mío,
Marica, perdido habemos:
por mi respeto, tu amor,
y mi amor, por tu respeto.
¡Buena la has hecho! 5
¡Mira, Marica,
cuál anda el tiempo...!
- 2 Siempre que miro tus ojos,
en sus dos niñas, advierto
que con ardores me yelan 10
y me abrasan con su yelo.
¡Buena la has hecho!...
- 3 Lo mismo que me atormenta,
como hidrópico apetezco,
pues quiero lo que me mata 15
y me mata lo que quiero.
¡Buena la has hecho!...

25. *tiene*: en el manuscrito está en plural, pero debemos enmendar la concordancia

25-26. Adviértase la contundencia del coloquialismo con el que termina el poema que acentúa aún más las niñerías cantadas.



26. «Por tu respeto y el mío»

3. Ya que el sujeto lírico está obligado a un silencio decoroso que no ofenda el honor y la honra de ella.

4. *por tu respeto*: por el recato al que, asimismo, está obligada ella.

7. 'Lo mal que está la situación'.

10. *ardores*: la pasión que surge de los ojos de la pastora; *me yelan*: me hielan, me paralizan.

11. *su yelo*: su hielo; a causa del desdén que la caracteriza. Apréciase la antítesis entre los dos versos, 10-11, y las paradojas en cada uno de ellos. Esta formación antitética, en concreto, es un rasgo distintivo de la corriente petrarquista (MANERO. *Imágenes petrarquistas...*, p. 557).

13-16. Versos antitéticos y con una paradoja cada uno de ellos que prolongan el juego de los versos 10-11; opósitos propios de la naturaleza de amor (PETRARCA. «Triunfo del Amor», III, 151-168).

14. *hidrópico*: "se llama translaticamente al avariento y codicioso" (Aut.).

- 4 Para que haya algún ajuste,
Marica, en nuestros intentos,
o has de dejar tú lo ingrato, 20
o he de dejar yo lo afecto.
¡Buena la has hecho!...



27

*A Pascual, Gileta,
quieres olvidar,
y no olvida el querer
quien quiere olvidar.*

- 1 Olvidar quieres, Gileta, 5
pero mal olvidarás
si quieres, porque ha de ser
sin querer el olvidar.
- 2 Si de querer el olvido 10
no te olvidas, hallarás
que se olvida tu memoria
de tu misma voluntad.
- 3 Para olvidar tus memorias,
Gila, si en tu acuerdo estás,
no acordarte del olvido 15
por acuerdo has de tomar.

21. *lo afecto*: el afecto, el amor que siente por Marica. La antítesis entre el verso 20 y éste se asienta sobre la condición desdeñosa de ella y la amorosa de él; es decir, se asienta sobre un imposible, ya que ella no puede *dejar lo ingrato* ni el sujeto lírico su *afecto*.



27. «A Pascual, Gileta»

1-2. «*Olvidar, Gileta, / quieres a Pascual*» en HSA (Ms. B 2500).

2-4. Advuértase el juego de palabras para acentuar la ironía del amor a través del poliptoton que va a definir la

estética de todo el poema asentada en el juego de contrarios propios de Amor (PETRARCA. «Triunfo del Amor, III, 151-168»).

3. *el*: se omite en HSA (Ms. B 2500).

6-8. Dada la naturaleza del amor, tan contraria a la razón y la voluntad (PETRARCA. «Triunfo del Amor, III, 169-171»), como se insiste en las estrofas siguientes (vv. 10-12, 15-16, 17-18, 21-22).

11-12. Porque sigue queriendo.

14. *acuerdo*: decisión (*Aut.*), pero se recurre a este término por el juego que brinda a propósito del recuerdo, el olvido y la memoria, palabras que fijan el tema del poema, y por el poliptoton con *acordarte* del verso siguiente.

- 4 Si el olvido por bien tienes,
nunca de él te has de acordar,
que la memoria del bien
no será olvido del mal. 20
- 5 Cuando menos lo imagines,
con el olvido darás,
que olvidar es una dicha
que se encuentra sin pensar.
- 6 El no querer es olvido, 25
y a menos querer será,
y si logras querer menos,
Gileta, ¿qué quieres más?

A Pascual, Gileta,...



28

- 1 Son los ojos de Gileta
de beldad tan singular
que, sólo porque son dos,
tiene su belleza par.
- 2 Mil muertes hacen mirando, 5
pero con descuido tal
que no miran lo que hacen
y no hacen más que mirar.

19-20. Porque tener memoria de los amorosos momentos impiden el despecho y el olvido.

20. *del.* omitido en HSA (Ms. B 2500).

23-24. Ya que el olvido sobreviene con la *dicha* de otro amor.

26. Disminuirá el querer el no empeñarse en el olvido, puesto que, así, no le concede ninguna importancia a la memoria de Pascual.



28. «Son los ojos de Gileta»

5. Los ojos de la dama matan por su belleza, por su resplandor, ya que son los que iluminan al sujeto lírico, y porque, a través de ellos, se produce el enamoramiento según desarrollaron los tratados de filografía de la época. La naturaleza trascendentalista de los ojos según el eros áureo es de origen platónico.

7-8. Apréciase la antítesis entre ambos versos.

3 Ponerse el sol en sus niñas
por tener más claridad 10
quiso, y, al ponerse el sol,
le dijeron ellas: “¡Sal!”.

4 Mas, ¡qué mucho que quisiese!,
si el lucir y el alumbrar
que e[s] atributo del sol 15
siempre en sus ojos está.

5 Si compararse con ellas
quiere el sol, todos dirán
que el sol, cuando más, es menos
y ellos, por lo menos, más. 20

6 Del mal de estos ojos muero
y, aunque los quiero obligar,
con hacer de su mal bien
lo hacen conmigo bien mal.

Mas, ¡ay, qué crueldad, 25
que por querer
sus ojos, sin querer,
muerte me dan!



9-11. Se justifica la metáfora tipificada por el petrarquismo (Petrarca abunda en esta imagen en su *Cancionero*) que convierte los ojos de la dama en soles. Este juego metafórico, desde Garcilaso de la Vega, tuvo un gran cultivo lírico en la tradición hispánica.

11. *ponerse*: con distinta acepción al verso 9, ya que aquí se refiere a ‘ocultarse’.

12. “¡Sal!”: cacofonía respecto a “sol” y antítesis respecto a “ponerse” del verso 11.

15. *e[s]*: en el manuscrito “el”, pero la enmienda se impone.

16. Porque los ojos de la dama son soles, como referíamos en la nota a los versos 9-11.

19. *cundo más*: en su cenit; *es menos*: paradoja con lo anterior porque queda empuqueñecido ante el resplandor de los ojos de la dama.

20. *por lo menos*: por pequeños de tamaño.

22. *obligar*: llamar la atención (*Aut.*).

23-24. Aunque la voz lírica pretenda enamorar a la dama, ella lo desdeña, sus ojos lo matan, y hacen posible la paradoja del *bien mal* que remite al tópico latino del *odi et amo* que fijó Catulo en su célebre dístico a Lesbia (CATULO. *Poesías...*, p. 118). De ello da cuenta, a su vez, todo el estribillo de esta pieza.



V

RETRATOS LÍRICOS

29

*Présteme el instrumento
sonoro y grave
términos apacibles
para quejarme.*

- 1 Prevenid los corazones 5
al dulce riesgo, que salen,
disparando flechas de oro,
dos cupidos de azabache.
- 2 ¿Quién ha visto que las sombras 10
tantas luces ocultasen?
Mas también entre las flores
se suele abrigar el áspid.
- 3 Dos divinos basiliscos 15
me dan la muerte al mirarme,
y sólo estimo la vida
para que logren matarme.
- 4 El que muere de sus luces
dos veces Fénix renace,
pues, en duplicados soles,
espira de suavidades. 20

29. «Présteme el instrumento»

3. *términos*: tonos (*Aut.*).

6. *dulce riesgo*: enamorarse.

7. *flechas de oro*: las que enamoran. Cuando Cupido las dispara de cobre causan, en cambio, desamor.

8. Los dos ojos de la dama.

9. *las sombras*: el color oscuro de los ojos.

10. Los ojos de la dama siempre son luminosos porque alumbran el camino existencial del yo lírico, o bien lo deslumbran por la pasión amorosa.

11-12. La serpiente (*áspid*) siempre se esconde entre las flores como la tristeza en el placer. Tal es así que tanto en la mitología griega como en la bíblica estructura mitos importantes.

13-14. Un *basilisco* es una serpiente mitológica que con la vista y el silbo mata y ahuyenta. Al tener los ojos muy encendidos y ser de color oscuro permite comparar los ojos de la dama con esta mítica reina de las serpientes.

16. *matarme*: de amor.

18. *dos veces*: por los dos ojos; el *Fénix* es un ave fabulosa con la que siempre se compara a la dama por ser ambas únicas en su especie y de extraordinaria belleza. La reproducción del Fénix es a través del renacimiento, ya que a la hora de morir, levantaba una pira donde autoinmolarse y de sus propias cenizas resurgía.

20. *espira*: expira.

- 3 Flechas de plumas huérfanas
a tus cejas de máscara 10
las da bulto sofisticado
una sartén mecánica.
- 4 A tus ojos los párpados
los encubren de lástima
de que en tan breve círculo 15
pasen vida tan áspera.
- 5 La nariz forma túmulo
en proporción triángula
por la difunta púrpura
de tus mejillas cárdenas. 20
- 6 Delgados, pero estéticos,
en tu boca perlática,
guardan los labios míseros
piñoncitos con cáscara.
- 7 El cuello en corto término 25
divide tu carátula
del pecho flaco y pérfido
del color de la almáciga.

“semidivina” (*Aut.*). Es decir, la ambivalencia a que se presta el disfraz, permite ir aludiendo la naturaleza excelsa de la dama oculta bajo su máscara grotesca. En este caso, la voz lírica le dice que si no se hubiera recogido el cabello hubiera quedado más ridícula su máscara, pero, al tiempo, lo hubiera llevado largo, como es de rigor en una dama. La ambivalencia, pues, es evidente.

9-10. Las sofisticadas cejas de la máscara están hechas con plumas que se mantienen erguidas.

11-12. *las*: laísmo; *sofístico*: sutil (*Aut.*); *sartén mecánica*: una suerte de gafas o bases —*sartén*— hechas a mano —*mecánica*— que, bajo la máscara, abultan las cejas.

13-16. Se nos dibujan los comunes agujeritos que en las caretas o máscaras permiten que se vea sólo la pupila, y, en ocasiones, parte del iris del ojo. La *lástima* (v. 14) y la *vida tan áspera* (v. 16) nos aluden a la belleza de los ojos de la dama que ha de permanecer oculta tras *breves círculos* (v. 15).

17. Como es lo propio en las máscaras, la nariz queda bajo una moldura, a modo de sepulcro, enterrada.

17-20. Es la cuarta estrofa en *TDH*.

18. La moldura característica para la nariz en las caretas empieza en un punto concreto del entrecejo y se abre en la punta, trazando una forma triangular.

19-20. El color rosáceo de las mejillas de la joven dama queda oculto (*difunto*) bajo la máscara que ostenta mejillas de color morado (color, asimismo, de la muerta *púrpura*).

21. *estéticos*: apretados (*Tes.*); “estoicos” en *THD*.

22. *perlática*: inmóvil, insensible (*Aut.*).

23. *míseros*: pobres, escasos. Se está refiriendo, desde el verso 21, a la boca de la máscara.

24. *piñoncitos*: los dientes de la dama; *con cáscara*: los dientes de la máscara.

25. *El cuello*: “Cabello” en *THD*.

26. *tu carátula*: la máscara.

27. *pérfido*: traidor, infiel (*Aut.*), porque es fingido y forma parte de la máscara, pero, asimismo, siguiendo con la ambivalencia, referida ya en notas anteriores, también porque la dama, por sí, es cruel y desdeñosa.

28. *almáciga*: “especie de goma o resina” (*Aut.*) de color ocre.

- 8 La tez quebrada, rústica,
cubre tu mano máxima, 30
con resplandor mahomético,
el hermano de Fátima.
- 9 Plugo al cielo magnífico
dar a tu hermosa fábrica,
con estatura títere, 35
movimiento de pájara.
- 10 Treinta años que impúdica
ejercitas la práctica
de vender caro el júbilo
con venera farándula. 40
- 11 No cabe en la retórica
pintar toda tu máquina,
que por estraña y única
eres ninfa mandrágula.



29. *tez quebrada*: “ajar, afear y deslustrar [...] el color natural del rostro” (*Aut.*); *rústica*: tosca.

30-32. La *mano máxima* de Fátima es el único amuleto que, como tal, reconoce el Islam, pues representa la mano de la hija preferida de Mahoma como símbolo de la Shariah, la ley islámica. Por ello cada dedo es uno de los mandamientos esenciales de la Shariah. En consecuencia, el sujeto lírico está divinizando a la dama, pese a su máscara, y nos dice que la lleva cogida de la mano su *hermano*, disfrazado de moro, *con resplandor mahomético*; *máxima*: “marica” en *THD*.

31. *resplandor*: “explendor” en *THD*.

33. *Plugo al*: “Quiso el” en *THD*.

34. *fábrica*: disfraz.

35. *títere*: “sujeto de figura ridícula, pequeño, anñado” (*Aut.*). Se contrapone, pues, al tamaño del *cielo magnífico* (v. 33); “lítere” en el manuscrito.

36. De nuevo, la ambigüedad, pues *movimiento de pájara* significa movimiento ágil, saltarín, como de gorrión (el *pájaro* por excelencia, según *Aut.*), y, por otro lado, por *pájara* hemos de entender astuta, sagaz, acepción metafórica que alude, también, al gorrión, considerado “el más astuto de las aves” (*Aut.*).

37. *Treinta años*: la edad de la dama.

37-40. En *THD* se trata de otra estrofa totalmente diferente con los equívocos propios de Nieto Madaleno.

40. *venera farándula*: disfraz o la máscara misma, ya que *venera* es una concha y *farándula* engaño, enredo (*Aut.*).

41. *retórica*: retórica.

42. *pintar*: retratar; *máquina*: disfraz.

43. *estraña*: extraña; “lo extraño” en *THD*; *única*: “único” en *THD*.

44. *mandrágula*: mandrágora. La deturpación es debida, quizá, a la intención de aproximar, fonéticamente, la palabra a lo monstruoso, puesto que “no cabe en la retórica/ pintar toda tu máquina” (vv. 41-42), descrita a lo largo de todas las estrofas como extremadamente fantástica y grotesca, en comparación con lo que es, en realidad, la dama. Pero al ser *mandrágora* adjetivo de *ninfa*, debemos entender, además de la primacía al bello y divino sustantivo, que se refiere a mandrágora hembra, “a quien también llaman negra; tiene dos o tres raíces, negras por defuera y blancas por adentro, muy largas y enlazadas unas con otras. Las hojas son [...] pequeñas y angostas” (*Aut.*). Características todas de la dama disfrazada: negra por fuera por su cabello (v. 5) y blanca por dentro, porque su piel, por tipificación, lo es, al igual que su cabello que es rubio; es pequeña y angosta, también, pues la voz poética nos la ha descrito como muy pequeña, de *estatura títere* (v. 35).



31

- 1 ¡Óiganos retratar un prodigio
único en donaire y belleza!
Fílida, al pintar tu hermosura,
tímido el pincel colorea.
- 2 Márgenes en tu frente descubre 5
cándida quien del mar toma tierra;
ánimo que del golfo se libra,
pálido en la orilla se anega.
- 3 Ébano se reparte en dos arcos
lúgubres que fabrican tus cejas; 10
bélicos, pues que traen por carcajes
párpados con diluvios de flechas.
- 4 Délficos luminares tus ojos,
créditos, confianzas desprecian;
águila que examina sus rayos, 15
Ícaro llorará su soberbia.

31. «¡Óiganos retratar un prodigio,...!»

1. *prodigio*: milagro.

2. *donaire*: gracia.

3 *pintar*: “copiar” en el tiple, pero, pese a ser la primera voz, fijamos la variante que confiere más sentido al texto; asimismo, en HSA (Ms. B 2497); *tu*: omitido en BN (Ms. 3884).

4. Por el temor a no ser fiel a la hora de retratar la excelsa beldad de Fílida.

5. *Márgenes*: Orillas.

5-6. Hipérbaton violento: ‘quien del mar toma tierra descubre márgenes en tu cándida frente’, ya que la *descriptio puellae* fija la frente de la dama muy amplia y despejada.

5-8. La tercera estrofa en BN (Ms. 14856), BN (Ms. 3884), HSA (Ms. B 2396), HSA (Ms. B 2497) y HSA (Ms. B 2474), y la cuarta en HSA (Ms. B 2543); como segunda, todos los testimonios tienen una dedicada íntegramente al cabello negro de la dama. Para la novedad o *prodigio* del cabello negro en las *descriptio puellae* barrocas (véase LTH, I, pp. 25-26). BN (Ms. 3884) termina tras su tercera estrofa.

6 *quien*: “que” en el alto y en BN (Ms. 14856); *mar*: en este caso, metáfora de la vida como confirma, a su vez, el recurrir al término *ánimo* en el siguiente verso.

7. *ánimo*: “alma” (Aut.); *del golfo se libra*: porque siempre que se compara la vida o el amor con el mar, éste es tormentoso. Por ello, *librarse* de un *golfo* es haberse salvado por no estrellarse en él; de ahí, asimismo, la paradoja del siguiente verso a propósito de la *orilla* y el *anegarse* en ella.

8. *pálido*: desvanecido. Apréciase lo paradójico que es ahogarse en la orilla. Semejante contradicción sólo puede causarla la belleza de la dama en el ánimo de cualquiera que la contemple.

11. *bélicos, pues...*: se omite el verbo.

12. *diluvios*: el movimiento de los párpados; *de flechas*: las pestañas. La imagen es extraordinariamente original.

13. *délficos*: brillantes, apolíneos, porque se refiere al oráculo de Apolo, dios de la luz y la verdad, en Delfos.

14. *créditos*: certezas. Como los ojos de la dama son la propia luz y verdad, a modo de nuevos Apolos, no requieren de más certezas que las suyas propias; “crédulas” en BN (Ms. 14856), HSA (Ms. B 2543) y en HSA (Ms. B 2474).

15. *examina sus*: “examina en sus” en HSA (Ms. B 2543).

15-16. Si el sujeto lírico es *águila* —con quien se identifica a menudo— porque es capaz de mirar directamente al sol sin deslumbrarse o quemarse la vista, terminará siendo *Ícaro*, ya que caerá fulminado, como el hijo de Dédalo, por la osadía de volar tan alto que se aproximó al sol (la dama) y éste derribió sus alas.

- 5 Índice, tu nariz me señala
términos que divide ella mesma;
pródiga, no dilata defectos;
mísera, perfecciones abrevia. 20
- 6 Próvida, si perfecta tu boca,
ámbares, si pronuncias, alienta;
nácares, si enroscan tus labios;
néctares resplandecen tus perlas.
- 7 Hércules, tu garganta de nieve; 25
íclita todo cielo sustenta;
fábrica que se informa en cristales
frígidis que en dos copos se yelan.



17. *Índice*: “Lo mismo que indicio u señal de alguna cosa” (*Aut.*).

17-20. Cuarta estrofa en HSA (Ms. B 2396).

18. *términos*: de todas las acepciones, la más probable, tratándose de un ser divino como la dama, es que se refiera a “aquello dentro de lo cual se contiene enteramente una cosa, de modo que nada de ella se halle fuera” (*Aut.*). Por eso podríamos entender que sólo su propia “nariz” sea la que pueda dividir los “términos” de la dama.

19. Se trata de una nariz larga, rectilínea, perfecta en su hechura.

20. Porque es estrecha, de ahí que tampoco “dilata defectos” (v. 19). En BN (Ms. 14856): “perfecciones no abrevia”; sin embargo, mantiene igual significación.

21. *Próvida*: puesto que lo tiene todo, ya que es perfecta.

21-24. Es la octava estrofa en BN (Ms. 14856), HSA (Ms. B 2497) y HSA (Ms. B 2474).

22. *ámbares... alienta*: porque el ámbar tiene “un olor delicado” (*Aut.*); *pronuncias*: “respiras” en BN (Ms. 3884).

23. *si enroscan tus labios*: si se abre la boca dejando entrever los dientes (*nácares*).

24. Los dientes de la dama (*perlas*, también), al verse, se prometen como el licor de los dioses, el *néctar*.

25. *Hércules*: alusión al mito y a sus dos columnas (los montes Abila y Calpe) para que imaginemos la garganta de la dama como una columna, precisamente, tal y como está fijada en la imaginería de la *descriptio puellæ*; *de nieve*: porque la piel de la dama es blanquísima, como también el mármol.

26. *todo cielo*: toda la cabeza de la dama con todos y cada uno de sus “términos” (v. 18); “todo un cielo” en HSA (Ms. B 2543).

27. *fábrica*: “edificio suntuoso” (*Aut.*); es decir, todo el cuerpo, toda la belleza de la dama; *se informa en*: “adquirir” (*Aut.*); *cristales*: “materia apreciable de la que se hacen muchas cosas curiosas para servicio y adorno del culto divino” (*Aut.*); acepción con la que queda, de nuevo, subrayada la naturaleza divina de la dama.

28. *frígidis*: adjetivo con que se alude a la frialdad desdenosa de la dama ante el amor; *dos copos*: los dos ojos, ya que al agua, asimismo, en la literatura áurea se la refiere en muchas ocasiones como cristal. Con esta estrofa queda confirmado que la beldad de la dama es, ciertamente, todo un “prodigio” (v. 1).



VI

DIÁLOGOS CON LA NATURALEZA

32

[1] Gigante de perla y nácar
que, vecino de las nubes,
lisonja siendo del valle,
todo un sol hermoso encubres.

[2] A tanto risco de nieve, 5
Leonida gallarda sube
por dar asaltos al sol
que entre jazmines descubre.

[3] ¡Oh, cómo el sol temeroso
le ha de pesar que te ocupe, 10
que, aunque las tuyas le preste,
serán mayores sus luces!

*Ramilletes de pluma
los aires cubren
por tocar con sus alas 15
del sol las luces.
¡Ya los vientos acuchillan,
ya por el aire suben,
ya tocan sus penachos
globos azules! 20
Y, ostentando finezas,
el sol se encubre,*

32. «Gigante de perla y nácar»

- 1-2. La cumbre nevada (*perla y nácar*) del monte.
3. *lisonja*: en este contexto, “deleite” (*Aut.*) por la belleza con que se eleva y se corona con nieve.
4. Porque lo tapa con su majestuosa altura.
7. *asaltos*: sorpresas (*Aut.*).
8. *entre jazmines*: entre la nieve.
10. *te ocupe*: te ilumine (*Aut.*), al “gigante”. Se entiende que al sol le entristece (*le ha de pesar*) iluminar la cumbre puesto que le derretirá la nieve.

11. *las tuyas*: las luces de Leonida, las que irradian sus ojos, como se nos dice en el verso 30.
12. *sus*: las del sol.
13. Metáfora de grupos de pájaros (las *alas* del v. 15 y los penachos del v. 19 así nos lo permiten decodificar).
14. *cubren*: llenan (*Aut.*).
16. ‘Las luces del sol’. Hipérbaton violento.
17-18. El sujeto son los pájaros.
19. *penachos*: “el copete de plumas que tienen algunas aves sobre la cabeza” (*Aut.*).
20. *globos*: cielos (*Aut.*).
22. *se encubre*: se oculta.

*rebozando su rostro
con blanca nube.
Ya Leonida, que al valle 25
vistosa y hermosa
fiesta introduce,
por no verse celosa,
del sol se encubre.*

[4] Leonida le ofrece rayos, 30
mas él, muy puesto en su cumbre,
envidioso perdonara
que con su esplendor le illustre.

[5] Ya de la primer contienda 35
cesara la pesadumbre,
pues que todas sus vitorias
hoy a una gloria reduce.

[6] Si fue altiva por hermosa,
ya tan de humana presume
que permitió que los cielos 40
todo su valor apuren.

Ramilletes de pluma...



23. *rebozando*: “arrebozando”, cubriendo (*Aut.*).

27. *fiesta*: “alegría” (*Aut.*).

29. Porque ella es otro sol, según la simbología erótica del argumento de amor de la poesía áurea. Queda expuesto y desarrollado en la siguiente estrofa.

33. *le*: “la” en el manuscrito, pero la enmienda se impone porque se refiere al sol; *ilustre*: ilumine (*Aut.*).

34. *primer*: primera; *contienda*: la rivalidad entre el sol y la dama.

37. *a una gloria*: Leonida.

38. Lo propio en la dama, según la etopeya.

41. *apuren*: purifiquen (*Aut.*) por la luz del sol, tal y como, asimismo, nuestra tradición simbólica lo recoge. Es un cierre lírico precioso, donde astro y dama quedan perfectamente fundidos.



33*

- 2 Caduca la tiranía
a la crueldad lisonjea,
engañando la esperanza
con la posesión violenta.
- 4 Ya se remontan unidas 5
la impiedad y la inocencia,
a dos efectos que nacen
de una causa que las lleva.
- 6 De gala van al suplicio
las nevadas azucenas, 10
aun antes de ver el oro
que su corazón alienta.
- 8 Desde este día las flores
a ser guirnalda empiezan,
para hacer con su fragancia 15
ramillete de sus trenzas.

33. «Caduca la tiranía»

* A pesar del carácter fragmentario del poema, numeramos los versos de manera continua.

1. *Caduca*: del verbo ‘caducar’ que significa “hacer y decir cosas y acciones fuera de juicio y propósito” (*Aut.*). Por lo tanto, entendamos que la *tiranía* hace y dice cosas fuera de lugar, como le es propio.

2. Como la tiranía caduca, alaba (*lisonjea*) a la mismísima *crueldad*. Es decir, según las claves del argumento de amor lírico, los despropósitos del desdén de la dama son extremos en fiereza. Pero, como vamos a comprobar, la tiranía y la crueldad de la dama, en este caso, se manifestará en el acto de coger flores con quienes se identifica el sujeto lírico.

3. Por la placidez del paseo entre las flores cuando la intención es cogerlas.

4. *la posesión violenta*: el coger las flores.

5. *remontan*: “remotan” en el tiple 3º.

6. Atributos tópicos de la etopeya de la dama, pues es *impía* por cruel y tirana ante el sentimiento que le profesa el yo poético, y, a su vez, es *inocente* porque es virtuosa y virginal, fuerzas que la convierten, precisamente, en dama esquiva ante el amor. En este caso, se le sigue caracterizando con los atributos morales tópicos porque va a tallar, ino- centemente, la vida de las flores que encuentran corres- pondencia en el corazón del sujeto lírico; *inocencia*: “ino- ciencia” en todas las voces.

8. *una causa*: coger flores.

9. *De gala*: por lo bella que es la flor de la azucena; *al suplicio*: porque serán cortadas.

10. La *azucena* remite a una rica tradición simbólica que, a lo largo de toda la cultura occidental, la vincula con lo femenino y la tradición lunar, como muy bien supieron expresar los poetas simbolistas franceses. Por un lado, la azucena es símbolo de pureza, de inocencia y virginidad –en el v. 6 se califica a la dama de “inocente”–; es la flor de la gracia y la elección del ser amado (*Cant* 2, 1-2), así como el símbolo natural de la confianza y el abandono a la voluntad divina (*Mt*, 6, 28). También es la flor escogida para simbolizar el amor con toda su ambivalencia (*Eneida*, VI, 884), tanto en su sublimación o en su rechazo, y ya hemos comentado que el yo lírico se siente identificado con el “suplicio” de estas flores y que, por ello, se retrata a la dama según la etopeya tipificada por la tradición lírica áurea.

12. *su*: el de la dama. Así, pues, el valioso (*oro*, v. 11) corazón de la dama que las azucenas no podrán apreciar, pues van a ser talladas por ella misma. De este modo, es el único momento donde se atenúa y compensa la crueldad referida de la dama.

13-16. Las flores que coge la dama le sirven, luego, de adorno para sus cabellos.



34

*Pajarillo que cantas ausente,
¡calla, no cantes, detente!
Llorar es mejor,
que no cabe en ausencias
dulzura y amor. 5
Suspende el canto,
pues puso Amor en el llanto
la música y el dolor.*

- 1 Calla, avecilla ignorante,
 que, si sientes como yo, 10
 esplicas tu desconsuelo
 con sobrada proporción.
- 2 Calla, no cantes, que implica
 natural contradicción
 la destemplanza en el pecho 15
 y la armonía en la voz.
- 3 Calla, si de fino intentas
 acreditar tu pasión,
 que explicarla en voz sonora
 es alivio y no dolor. 20
- 4 Calla, que dirá el que oyere
 tus ecos con atención
 que es corto tu sentimiento,
 pues se permite a la voz.

34. «Pajarillo que cantas ausente»

1. *ausente*: “alegre” en BN (Ms. 3885).

4. *ausencias*: en singular en HSA (Ms. B 2543).

6. “Deja el canto” en BN (Ms. 3885).

7-8. Alusión al mito de Orfeo, el poeta y cantor por excelencia, y, en concreto, al dolor que le produjo la pérdida de su amada Eurídice (VIRGILIO. *Geórgicas*, IV, 454-527).

8. *y el*: “del” en BN (Ms. 8754).

9. *ignorante*: hipérbole para enfatizar el dolor del yo poético, ya que el pajarillo no puede superarlo con su dolor.

11. *esplicas*: explicas; *desconsuelo*: “desaliento” en BN (Ms. 16419) y BN (Ms. 2202), “sentimiento” en BN (Ms. 8754).

12. *sobrada proporción*: sobrada armonía, lo cual es contradictorio con sentir hondo desconsuelo como volverá a reiterarse en la siguiente estrofa.

14-16. Ya que el dolor impide la contención suficiente para afinar haciendo que la voz se quiebre. Se retoma en los versos 23-24.

17. *fino*: “sutil” (*Aut.*).

19. *explicarla*: explicarla; *en voz sonora*: entabla antítesis con “fino” (v. 17), pues la sutileza es contenida, no explícita. En BN (Ms. 16419) y BN (Ms. 2202) se omite la preposición “en”.

- 5 Calla, que, en ley de prudente, 25
 de la ausencia el rigor,
 el no buscar el alivio
 es el alivio mayor.

Pajarillo que cantas ausente,...



35

*“¡Viva más mil abriles
 –repite el pajarillo–
 la rosa por más bella,
 el clavel por más fino!”
 ¡Oh, qué bien dicho! 5*

- 1 Viendo el clavel y la rosa
 en el alcázar florido,
 un ruiñeñor presumido
 “¡Viva mil abriles!” dijo.
 ¡Qué buen estilo 10
 de la pura el reflejo
 en la amenidad del sitio!
 ¡Brotó el amor!, pero brotó
 del vasallaje inducido.
 ¡Qué buen cariño! 15

25. *prudente*: Orfeo no lo fue, pues, por la impaciencia –y la duda– perdió para siempre a su Eurídice; “constante” en BN (Ms. 16419), BN (Ms. 8754), BN (Ms. 2202) y HSA (Ms. B 2543).

26. Como en Orfeo, la pérdida de la dama, su ausencia, es la causa del sufrimiento del sujeto lírico; *el rigor*: “en el dolor” en BN (Ms. 8754) y “en el rigor” en HSA (Ms. B 2543).



35. «¡Viva más mil abriles,...!»

3. *rosa*: por su bella forma y su aroma es la flor simbólica por excelencia en la cultura occidental: representa la

copa de la vida, el alma, el corazón y el amor, el don del amor puro.

4. *clavel*: flor muy popular en la cultura hispánica, asociada, asimismo, al amor, pero subordinada a la majestuosidad de la rosa; *fino*: “delicado” (*Aut.*).

7. *alcázar florido*: el jardín.

8. *ruiñeñor*: en occidente, desde Platón es el pájaro que simboliza la perfección y la belleza del canto.

10. *buen estilo*: hermosura (*Aut.*).

11. Hipérbaton: “el reflejo de la pura”; *la pura*: la rosa que simboliza, asimismo, la pureza; *el reflejo*: el destello, el resplandor de la belleza de la rosa.

12. En el *locus amœnus* tópico.

14. Es decir, no del amor gozoso, sino del amor sacrificado por parte del amante hacia la dama que nunca le corresponderá, como dicta la ley del amor cortés.

36

- 1 Viuda tórtola del Tajo,
que para cantar endechas,
del verde aplauso del soto
buscas la rama más seca.
- 2 Desde que amanece el sol 5
a ser alma de la tierra
hasta vestirse la noche
la capa de las estrellas,
- 3 a dos voces con aquel
solitario te lamentas, 10
que huyendo la compañía
la tuya le lisonjeas.
- 4 Para divertir tu llanto
el contrapunto te lleva
aquel galán ruiñeñor, 15
cortesano de la selva.
- 5 Deja los roncós arrullos,
porque es inútil empresa
querer con memorias vivas
encender cenizas muertas. 20

*¡Vuela, tortolilla,
tórtola vuela
a olvidar pesares,
de cantar endechas,
y de dar a las aves lástima! 25
¡Déjalas, déjalas!,
que es mejor
ser envidia de la alameda.*

36. «Viuda tórtola del Tajo»

1. *tórtola*: en la tradición cristiana es símbolo de la fidelidad conyugal, de la viuda que no volvió a casarse.
2. *endechas*: composición de duelo.
4. *la rama más seca*: como símbolo de su dolor y tristeza.
5-8. Marco cronológico del bucolismo.

- 9-10. *aquel/ solitario*: el *ruiñeñor* que se nos presenta en el verso 15 y que pretenderá seducir a la tórtola.
12. *le lisonjeas*: le enalteces (*Aut.*).
14. *contrapunto*: “concordancia armoniosa de voces contrapuestas” (*Aut.*).
14-15. Porque canta al tiempo que la tórtola.
23. *a*: para.
28. *la alameda*: el *locus amœnus* del poema.

37

- 1 ¡Qué tierno aquel ruiseñor!:
con acorde consonancia,
es, haciendo salva al día,
clarín sonoro del alba.
- 2 ¡Qué fino que la corteja!,
dando, al ofrecer sus ansias,
toda el alma en un acento
que son acentos con alma.
- 3 ¡Qué ufano que la requiebra!,
y con entonadas pausas
hace gala de su canto,
porque es encanto su gala.
- 4 ¡Qué apacible el instrumento
del susurro de las ramas!;
con suaves, alegres trinos
explica triste sus ansias.



37. «¡Qué tierno aquel ruiseñor!...»

1. El *ruiseñor* es el perfecto cantor en la cultura occidental, como ya comentamos en la nota al verso 8 de la pieza de «¡Viva más mil abriles,...!» (nº 35).

3. *salva*: “el canto y música que las aves hacen cuando empieza a amanecer” (*Aut.*).

5. *fino*: “delicado, primoroso y sutil” (*Aut.*); *la corteja*: “al alba” del verso 4, que es cuando tienen inicio los lamentos de los amores bucólicos.

7. *acento*: “verso” (*Aut.*).

9. *requiebra*: galantea (Aut.).

12. *su gala*: su “gracia” (*Aut.*).

13. *el*: “al” en el manuscrito, pero la enmienda corrige el sentido.

13-14. El movimiento de las ramas convierte en sonoras las hojas que acompañan, de este modo, al canto del ruiseñor.

16. En un *locus amœnus*, y al ser el ruiseñor un galán (v. 5) del alba, su canto sólo puede ser de lamentos amorosos.



llorando un desdén, 25
 que quien no quiere bien
 ni sabe qué es pesar
 ni qué es placer.



39

- 1 Altos álamos sombríos,
 verdes murallas del Tajo
 que en él os veis resistiendo
 que alcance el sol otro tanto.
- 2 Si todo el año os miráis 5
 en un espejo tan claro,
 ¿cómo sois tan envidiosos,
 tan oscuros y cerrados?
- 3 ¡Qué engañados resistís
 del ardiente sol los rayos, 10
 si en el de la hermosa Filis
 se están sus rayos mirando!

¿De qué sirve juntaros,
 si el sol de Filis
 amanece al campo? 15
 Y las aves cantando:

39. «Altos álamos sombríos»

1. *álamos*: “árboles” en OV.
 3. En las aguas del río se reflejan los álamos; *en él os veis resistiendo*: “con almenas de flores” en OV.
 4. Como es una escena bucólica, estamos en el amanecer, por lo que los álamos tendrán que contemplar en las aguas cómo el sol, cuando alcance su cenit, llegará a estar tan alto como ellos; “le estáis vistiéndolo y guardándolo” en OV.
 7. *envidiosos*: del sol.
 8. *oscuros y cerrados*: entendiéndolo a propósito de la *envidia* que sienten por el sol, cabe entender obtusos, de

poco entendimiento, pero centrándonos en la liberalidad de ambos términos, hemos de entender que al ser una alameda, las copas están tan juntas que forman un conjunto tupido, oscuro y cerrado, que impide el paso de la luz del sol; motivo que inspira el tema del poema.

9-10. Los álamos, al estar juntos (v. 13), *resisten* los rayos del sol que no alcanzan a pasar entre las ramas.

11. En el sol de la dama, resplandeciente por su excelsa beldad.

14-15. Filis conseguirá lo que no puede ni el mismo sol: cruzar la alameda, al tiempo que, con ella, que es sol, también, irrumpe el amanecer en el campo.

*“¡Ay, que no espere otro sol!”
dicen al Tajo.*

4 Y, si piadoso, el abril
os viste de verdes ramos, 20
compara el sol sus ofensas
para vosotros, sus brazos.

5 En los agravios del tiempo
el sol los deja vengados
(¡al invierno, tan desnudo[s]!, 25
¡tan vestidos al verano!)

6 Si os atrevéis a sus fuerzas,
¿por qué estáis, árboles, altos?
Siempre ha sido para todos
igual la fuerza del año... 30

¿De qué sirve juntaros,...



40

*¡Ay, qué dolor...!
Alivio pido a un jilguero,
porque sé que, perdido de amor,
abrasado muero.*

17. Puesto que el astro no conseguirá reflejarse en sus aguas, dada la resistencia de los álamos. El único sol que el río debe esperar es el de Filis, dado el imperativo bucólico; “¡Ay...”: sólo lo canta el tiple 2º, pero requería su fijación por la intensidad lírica que confiere la interjección.

19. La primavera.

21. *compara*: “son para” en *OV*.

21-22. *sus ofensas/ ...sus brazos*: los rayos del sol que los compara con las ramas de sus enemigos, los álamos.

23-24. Puesto que, con el invierno, los *verdes ramos* (v. 20) de los álamos perderán su vigor y sus rayos podrán cruzar la alameda.

27. *a sus fuerzas*: a las del sol.

28. *estáis*: “sois” en *OV*.

29-30. La ironía de la voz lírica arremete contra la soberbia de los álamos en primavera.



40. «¡Ay, qué dolor...!»

2. *jilguero*: le pide consuelo a este pájaro, en concreto, “porque canta dulce y alegremente” (*Aut.*).

4. *abrasado*: de la pasión amorosa.

Lloro una enigma que adoro, 5
peno y alcanzo el remedio;
gimo de no hallar el alivio;
muero y no sé de qué muero.
Lloro, peno, gimo, muero:
¡ay, pajarillo, 10
atiende al dolor de que me quejo!

1 Con cadenas de cristal
 aprisionaba un arroyo
 a los álamos y alisos,
 verdes murallas de un soto. 15

2 Oculto, músico, diestro,
 un ruiseñor amoroso
 se escondía y ocultaba
 entre las hojas de un olmo.

3 El céfiro que mecía 20
 de las flores los pimpollos,
 si se llegaba lascivo,
 se despedía amoroso.

4 Mas salió Lisarda al prado
 y, de contemplarla absortos, 25
 arroyo, pájaro y bruto
 suspensos quedaron todos.

¡Ay, qué dolor...!...



5. *una enigma*: un misterio (*Aut.*); sustantivo femenino en la época.

6. *alcanzo el remedio*: por amar a la dama; ése es el *remedio*.

7. *el alivio*: amarla. Todo el estribillo está construido con antítesis y paradojas.

12. *cadenas de cristal*: el hielo.

13-14. Porque el reflejo de los álamos y alisos en el arroyo no es en aguas en movimiento, sino estáticas por estar congeladas.

17. *ruiseñor*: el perfecto cantante de la naturaleza como venimos comentando desde la nota al verso 8 de la pieza «¡Viva más mil abriles,...!» (nº 35).

20. *céfiro*: viento del oeste.

21. *pimpollos*: los tallos nuevos (*Aut.*).

22. Como un sátiro, para gozar lo más lozano de las flores.

26. *bruto*: el céfiro que se nos ha descrito como un sátiro.



41

- [1] Altos penachos de escarcha
 en lo empinado de un risco,
 al tremolar de los aires
 se miran desvanecidos.
- [2] De su hinchazón lo soberbio, 5
 en la presunción de altivos,
 al competir con las nubes
 son del valle, ¡ay!, desperdicios.
- [3] Vanos gigantes pretenden
 ser émulos del impíreo, 10
 y al presentar la batalla
 se atienden como corridos.
- [4] Puntas de yelo desatan
 en su pretensión, y altivos,
 al disparar de los rayos, 15
 el planeta, ¡ay!, más lucido.



41. «Altos penachos de escarcha»

1-2. *penachos*: “adorno [...] para poner encima de las celadas y morriones” y, asimismo, “metafóricamente, se toma por vanidad, presunción o soberbia” (*Aut.*). Por lo tanto, el risco, que tiene su cumbre helada, es como si llevara una celada que ostenta con soberbia, como se nos confirmará en los versos 5-6.

2. *empinado*: “empenidado” en el contralto.

5. *lo*: omitido en el tiple 1º.

5-7. La cumbre del risco cree rivalizar con el propio cielo.

8. *desperdicios*: la perdición (*Aut.*).

10. *impíreo*: el cielo.

12. *se atienden*: se esperan (*Aut.*); *corridos*: avergonzados (*Aut.*) de desafiar al propio cielo.

13. *yelo*: hielo.

13-14. Ya que la cumbre del risco está helada, como se nos dice en el primer verso del poema.

15. *los rayos*: metáfora de las puntas de yelo (v. 13); en el tiple 1º, “aires”.

16. Omisión del verbo; *el*: “de” en el tiple 2º; *lucido*: en tres de sus acepciones: el planeta es más “sobresaliente” a causa de las puntas de yelo, de los rayos que los penachos disparan hacia el cielo; “brilla” más gracias a los lucientes rayos de hielo, y porque, por todo ello, está más “bello” (*Aut.*).



VII

CONMEMORATIVO

42

- [1] ¡Al sarao, que el Amor,
 hoy, la flor de lis ofrece!,
 porque a luces enriquece
 todo el mayo, flor a flor;
 en su púrpura y candor 5
 aprendió el feliz oriente,
 retratando de su frente
 el dulcísimo esplendor.
- [2] Mucho más sabe lucir
 la francesa peregrina, 10
 cuya augusta luz divina
 noble envidia es del zafir.
 Si a su influjo ves lucir
 astros que llegó a encender,
 unos mueren por arder 15
 y otros arden por morir.
- [3] En el regio corazón
 del que reina en todos, reina,
 y, por ser tan sabia reina,

42. «¡Al sarao, que el Amor,...!»

2. Isabel de Borbón, hija del rey Enrique IV de Francia, cuyas armas traen, por ser de la dinastía de los Borbones, tres flores de lis de oro, en campo de azur; “a la lis real ofrece” en BN (M. 2478) y TDH, y “a la flor” en BN (Ms. 3950).

3. *a luces*: por el esplendor de su belleza; “a rayos” en BN (M. 2478), BN (Ms. 3950) y TDH.

5. *púrpura*: el rojo de sus mejillas y labios; *candor*: “la blancura, no entendida, simplemente, como color, sino la que está unida y tiene en sí resplandor, y arroja de sí una como luz” (*Aut.*); es decir, su piel, según dicta la *descriptio puellæ*; “de sus labios dulce olor” en BN (M. 2478), BN (Ms. 3950) y TDH.

6. *oriente*: tanto porque en él nace el sol como porque de él vienen materiales preciosos.

7. *retratando*: “estudiando” en TDH.

7-8. Porque la frente de la dama es amplia, según la *descriptio puellæ*, y luminosa por blanquísima.

8. “el bellísimo candor” en BN (M. 2478) y BN (Ms. 3950).

9. *sabe*: “ha” en TDH.

10. *peregrina*: tanto porque es única (*Aut.*), como porque está lejos de su tierra.

11. Por ser hija y esposa de rey; *augusta*: “hermosura” en BN (M. 2478) y BN (Ms. 3950).

12. *zafir*: piedra preciosa con destellos purpúreos (*Aut.*), como Isabel.

13. *ves lucir*: “hizo vivir” en BN (M. 2478) y BN (Ms. 3950).

14. *astros*: el rey Felipe IV, al que se le llamó el Rey Planeta, convirtiéndose en una metáfora política de honda significación.

15. *arder*: “desdén” en BN (Ms. 3950).

17. Del monarca.

19. Isabel de Borbón gozaba de fama por su inteligencia.

se introdujo en su razón. 20
 Si a su excelsa discreción
 ningún alto elogio alcanza,
 no cabiendo en la alabanza,
 cabe en la veneración.

[4] Milagrosa su beldad, 25
 siendo augusta y más que humana,
 para ser tan soberana
 le sobra la majestad
 por una y otra deidad
 incapaz de la pintura, 30
 pues encoge su hermosura
 en nuestra capacidad.

[5] Su divina perfección
 que almas y pechos conquista,
 cuando se estrecha en la vista 35
 ocupa la admiración.
 ¡Viva en la real unión,
 enlazada dulcemente,
 y la aurora en perlas cuente
 su florida sucesión! 40

[6] Hoy festeja con fervor,
 en unidas voluntades,
 tres excelsas majestades
 a un heroico emperador.
 ¡Viva su ínclito valor 45
 y las tres deidades vivan,
 para que su nombre escriba
 en el globo superior!

20. El Rey se enamoró de ella; *se*: “le” en BN (M. 2478) y “dentro en mi corazón” en BN (Ms. 3950).

21. *discreción*: “perfección” en BN (Ms. 3950).

21-22. No hay palabras para exaltar el entendimiento de la Reina.

25-28. También era muy reconocida su belleza.

25-32. Es la quinta estrofa en BN (Ms. 3950).

27. *para*: “y por” en BN (Ms. 3950).

28. *sobra*: “sobró” en BN (Ms. 3950).

29. Por ser divina a causa de su excelsa beldad y su soberanía.

30. Es tan extraordinaria que no se puede ni retratar porque escapa de todo parámetro humano.

31. *encoge*: “se estrecha” en BN (Ms. 3950).

33-40. Es la cuarta estrofa en BN (Ms. 3950).

35. *se estrecha*: se ciñe (*Aut.*).

37. El matrimonio entre Isabel y Felipe IV.

39-40. *en perlas*: porque serán joyas los hijos de los monarcas, y como metáfora siempre se usa, asimismo, para el rocío. Además, la *aurora* implica un amanecer, una renovación que es lo que supone tener descendencia.

43 y 46. Isabel de Borbón, Felipe IV y Enrique IV de Francia.

44. Felipe IV.

48. *el globo superior*: para la época, el globo celeste; el inferior era el terrestre.

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.

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 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 recoger las incidencias más significativas que se hallen en el manuscrito. En este sentido, algunas fechas (años o siglos) escritas en los manuscritos, quizá de mano del

librero Hiersemann, no las hemos consignado por ser absolutamente falsas.

En relación a la exacta aplicación del texto a la música todos sabemos que es un problema insalvable, puesto que el copista, en la mayoría de ocasiones, escribe el texto debajo del pentagrama a vuela pluma, sin preocuparse de la estricta correspondencia visual entre sílabas y notas. Tampoco nosotros estamos especialmente satisfechos de algunas soluciones propuestas en determinados pasajes, y 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.

En el encabezamiento de la partitura transcrita hemos incluido, al lado del nombre del compositor, el del poeta o recopilador entre corchetes, cuando lo hemos podido averiguar.

A diferencia de las ediciones en curso de nuestros cancioneros (*Libro de Tonos Humanos* y *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*), hemos incluido todo el texto poético en cada partitura, tal y como consta en los manuscritos. El intérprete avezado ya sabe que, por lo general, el compositor adecua, en cuanto a la prosodia musical se refiere, su música a la primera línea del texto poético (estrofa, copla, estribillo, etc.), dejando las restantes al mejor criterio de los cantantes.

Los editores modernos acostumbramos a señalar las hemiolias con los ángulos de un corchete hori-

zontal. Sin embargo, en nuestras transcripciones obviamos 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 signos.¹ Es cierto que la presencia 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 ejemplificación y estudio.² 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, circunstancia cada vez más superada y que ya es hasta casi superfluo mencionar.

La cuestión de la semitonía 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 ciento de manuscritos bastante elevado.³ 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. En definitiva, estamos entre Escila y Caribdis. En consecuencia, 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 este 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 copias, requisito imprescindible para la confrontación de las diversas lecturas y variantes, y el establecimiento del texto definitivo.⁴ En el presente volumen hemos podido realizar algunas confrontaciones, siempre útiles, interesantes y esclarecedoras, en piezas con más de un testimonio como, por ejemplo, «¡Ay, dulce sentimiento! ¡Ay, pena amable!» (nº 10), «Son tus desdeñes, Marica» (nº 16), «¡Qué linda, qué sola y triste...!» (nº 22), «A Pascual no le puede» (nº 23) y «¡Qué bien canta un ruiñeñor...!» (nº 38).

Quizá la solución de este sempiterno 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 estuviéramos 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 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 #, en función de ♯, 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 ♯ sólo tiene sentido si

1. Cfr. 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 música theórica y práctica*. 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.

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 suprimirlas de la edición, ya que sólo pueden inducir a error. Sin embargo, consideramos útil recogerlas 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 nuestras ediciones anteriores 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.

Sobre la transposición remitimos al lector a los trabajos de Judith Etzion⁵ y Luis Robledo,⁶ tanto por su claridad de exposición como por la bibliografía citada. Únicamente traeremos 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

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.

Téngase en cuenta que en las piezas transportadas citamos el nombre de la notas resultantes de la transposición y que algunas alteraciones del guión sufren la modificación pertinente en relación al tono original. En el primer volumen de nuestra edición del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* habíamos dejado un pentagrama vacío sobre la parte original del guión para que el intérprete pudiera hacer las anotaciones que considerara oportunas. En el presente *Manojuelo* hemos optado por suprimir dicho pentagrama con el fin de ganar espacio.

Por último, permítasenos un apunte en relación a la realización de los cedés de la colección de música antigua del CSIC, denominada "Música Poética". El hecho de haber facilitado al maestro Ángel Recasens las poesías y las músicas necesarias para las grabaciones y haber escuchado después el resultado final, nos permite decir que los criterios de edición relacionados hasta aquí tienen su importancia a nivel musicológico y pretenden ser útiles a los intérpretes, pero no constituyen una verdad absoluta. Nosotros rendimos el merecido tributo científico a la ciencia musical, pero nunca en menoscabo del arte musical. Y esta circunstancia, a veces, no la tiene muy presente la musicología, la cual está más preocupada en ver cumplidos y justificados sus objetivos científicos que en enfocar su trabajo al servicio de la música.

Notas críticas

1. «¡Cupidillo, niño travieso,...!»

Tiple

C. 27: MI ♯ en función de becuadro (SI ♯ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.



4. «¿Quién significa mejor...?»

Tiple 4º

CC. 68,3/69,1: LA. Evidentemente es un error. Transcribimos SOL que es la nota que corresponde.

Acompañamiento

Esta parte se ha conservado en dos versiones. Para nuestra transcripción hemos utilizado la versión cuya grafía es idéntica a la de los cuatro tiples. De ella cabe mencionar que omitimos en la transcripción el *b* de la nota *Si* (compás 14,3), puesto que ya está en la armadura. También dejamos constancia aquí de la indicación que trae para el fragmento comprendido entre los compases 78-110; dice así: “este pedazo se repite otras 4 veces, hasta la señal.”

Entre ambos testimonios hay algunos cambios de octava o de valores que no alteran el desarrollo musical de la pieza. La única diferencia digna de mención que hay en la otra versión de mano diferente es la del compás 50,1-2, donde se escribe *LA*, cuando la nota correcta es *SOL*.



5. «¿Quieres estarte quieto,...?»

Acompañamiento

CC. 8, 26 y 69: A la derecha de cada 3 figura un *b* en el manuscrito. No comprendemos el sentido de estas alteraciones aquí. Las omitimos en la transcripción.

C. 15: A la derecha de este 6 figura un *b* en el manuscrito (*h* en la transposición que afecta al *FA* del tiple). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Acompañamiento de violón

C. 63: *SOL* # corchea. Creemos que se trata de un error y transcribimos esta nota natural.



6. «¿Para qué es, Amor,...?»

Tiple

C. 49,2-3: *MI* # en función de becuadro (*Si* *h* en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

C. 56: Semibreve sin puntillo. La transcribimos con puntillo que es el valor que le corresponde.

C. 89,3: *Si* *b* (*FA* *h* en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.



7. «¡Ay!, que es fineza de amor»

Tiple 2º

C. 115,3: *Si* # en función de becuadro (*FA* # en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Acompañamiento continuo

El copista de esta pieza pone las alteraciones en el cifrado de manera aleatoria. En unas ocasiones, al lado de la cifra y en otras encima. Nosotros regularizamos su ubicación según nuestro sistema de notación.

CC. 26, 38 y 58: *Si* # en función de becuadro (*FA* # en la transposición). Son alteraciones de precaución que omitimos en la transcripción.

CC. 14,1 y 111,1: Afectando a estos 4 vienen sendos # en función de becuadro. Son alteraciones de precaución que omitimos en la transcripción.

C. 30: Afectando a este 6 viene un *b* (*h* en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

CC. 102, 156,2 y 201,2-3: Afectando a estos 3 vienen sendos *b* (*h* en la transposición). Son alteraciones de precaución que omitimos en la transcripción.

C. 103,2-3: Afectando a este 6 viene un # en el original. Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.



9. «No queráis dormir, mis ojos»

Acompañamiento

C. 11: Encima de este *RE* viene un *b* en el original. Entendemos que esta alteración es de precaución.

ción y está en función de becuadro para impedir que el FA se cante sostenido. Omitimos esta alteración en la transcripción ya que, por el contexto, es impensable que a nadie se le pueda ocurrir cantar sostenido ese FA. Por otra parte, siempre nos quedará la duda de que, quizá, el copista se equivocó y, en realidad, el \flat debería afectar al Si del compás siguiente. Duda musicológica, pues, pero no duda musical, puesto que para nosotros el Si con el \flat es perfecto para el contexto armónico, y así lo sugerimos en la transcripción.



10. «¡Ay, dulce sentimiento! ¡Ay, pena amable!»

Tiple

CC. 1,4; 12,4 y 24,4: Si \sharp en función de becuadro (FA \sharp en la transposición). Son alteraciones de precaución que omitimos en la transcripción.

Acompañamiento

C. 10,3-4: Corchea con puntillo y semicorchea en el original. Transcribimos por semimínima con puntillo y corchea que son los valores que corresponden.

C. 31: Añadimos la pausa de mínima que no consta en el original.



11. «Rompa el aire en suspiros»

Acompañamiento

C. 3,3-4: SOL mínima en el manuscrito. Sin duda es un error. Transcribimos LA que es la nota que posiblemente corresponda por el contexto.

C. 68,3-4: A la derecha del 6 figura un \flat en el manuscrito cuyo sentido no entendemos, a no ser que esté en función de becuadro para impedir que el FA del tiple se cante sostenido, circunstancia ésta que es ilógica. En cualquier caso omitimos esta alteración en la transcripción.

12. «Ojos divinos»

Tiple 1º

C. 83,3: FA en el manuscrito. Transcribimos SOL por parecernos forzado el salto de novena y mucho mejor el de octava, tal y como hace el tenor en el compás siguiente.

C. 51: MI \sharp en función de becuadro (Si \flat en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Acompañamiento

C. 85: MI y FA en el manuscrito. Se trata de un error. Transcribimos FA y SOL que son las notas que corresponden.



13. «¡Al puerto, pensamiento!»

Tenor

C. 6: El copista omitió un SOL semimínima en este compás, que nosotros restituimos.

C. 35,3: DO \sharp en el original. Evidentemente es un error; transcribimos esta nota natural.

C. 44,4: LA semimínima con puntillo. Transcribimos por corchea con puntillo que es el valor que le corresponde.



14. «En una oscura prisión»

Tiple 1º

CC. 19/21: Las notas comprendidas en estos compases no se leen bien en el manuscrito. Para el compás 21 copiamos lo que canta el tiple 2º (compás 25), puesto que los compases 25/28 repiten, prácticamente, la misma música que los compases 21/24.

Observación

En el manuscrito sólo figura la primera estrofa del texto; el resto viene en una hoja aparte, sin música.

Constan las indicaciones “despacio” y “2º tono”.



15. «No te embarques, pensamiento»

Acompañamiento

C. 32: Si semibreve. Creemos que se trata de un error; transcribimos Si y Mi mínimas.



16. «Son tus desdenes, Marica»

Observación

Para el estribillo los manuscritos traen el signo del compás mayor o compás partido (C). Sin embargo, la figuración de las notas aconseja la transcripción a partir del compás menor o compasillo (C).

Tiple 1º

C. 25,1: SOL # en el manuscrito. Transcribimos por LA que es la nota que corresponde (véase el compás 30,1), ya que el fragmento comprendido entre los compases 22/27 se reexpone a continuación a la cuarta justa descendente (compases 27/31). Por lo demás, el número 7 del acompañamiento es también indicativo.

C. 27,4: Mi semiminima con puntillo y FA corchea. Transcribimos por corchea con puntillo y semicorchea que son los valores que corresponden.

Alto

CC. 11/12: Las notas comprendidas en estos compases están emborronadas en el manuscrito. Resulta fácil su reconstrucción ya que las podemos copiar de los compases 18/19, donde se hallan reexpuestas a la cuarta justa ascendente, así como todo el fragmento.

Acompañamiento

C. 29,2: Encima de este RE viene un 7 en el manuscrito. Este número no corresponde a esta nota, sino al SOL siguiente (véase el compás 24).

C. 32,2: Encima de este Mi viene un 6 en el manuscrito. Este número no corresponde a esta nota, sino al LA siguiente (véase el compás 30).



17. «¿En qué estado nos hallamos,...?»

Tiple

C. 12,1: Añadimos un Mi b mínima para articular convenientemente el texto.

C. 13,1: Mi # en función de becuadro. Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

C. 28: Hay problemas de traslado en este compás. Afortunadamente se repite en el compás 38, de donde lo copiamos.

Acompañamiento

CC. 8/10: Además de las notas correctas que nosotros transcribimos, el manuscrito trae aquí otras que no deberían figurar y que omitimos.



18. «Anegada entre cristales»

Observación

En el manuscrito sólo figura la primera estrofa del texto; el resto viene en una hoja aparte, sin música.

Consta la indicación “no muy aprisa”.



19. «¡Ay, desdichada,...!»

Tiple

C. 13,2: FA # en el manuscrito. No tiene sentido esta alteración aquí. Quizá pueda referirse al Mi siguiente como alteración de precaución en función

de becuadro. En cualquier caso la omitimos de la transcripción.

Acompañamiento

C. 22: LA en el manuscrito. Evidentemente es un error. Transcribimos SI que es la nota que corresponde.

A nuestro juicio, en varios compases de este acompañamiento la cifra 6 se confunde con el b. Véanse los compases 24, 1; 26,3-4 y 27,3. Por otra parte, en el compás 11 es innecesario el b al lado de la cifra 7, puesto que esa alteración ya está en la armadura.



20. «De los montes de Castilla»

Tiple 1º

C. 7: Añadimos la pausa de mínima que no consta en el original.



22. «¡Qué linda, qué sola y triste...!»

Tiple 1º

C. 33,3: El segundo MI es mínima en el manuscrito. Lo transcribimos como semimínima (corchea blanca) que es el valor que le corresponde.

C. 38: MI # en función de becuadro (SI ♯ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Tiple 2º

C. 55,3: MI semimínima (corchea blanca) en el manuscrito. Lo transcribimos como mínima que es el valor que le corresponde.

Alto

C. 12: Entre el SOL y el LA viene un sostenido en el manuscrito. Por el contexto de las voces restantes

esta alteración no tiene sentido aquí. Es posible que el copista se despistara y la alteración en realidad se refiriera al SI del compás siguiente, como alteración de precaución. En cualquier caso la omitimos de la transcripción.

C. 37: Añadimos la pausa de mínima que no consta en el original.

C. 71: Semibreve sin puntillo. La transcribimos con puntillo que es el valor que le corresponde.



23. «A Pascual no le puede»

Acompañamiento

CC. 45/48: Creemos que este breve fragmento no es del todo correcto. Las notas que trae el manuscrito son las siguientes: C. 45: DO semibreve y DO mínima; c. 46: DO mínima y SI semibreve con la cifra 4 encima; cc. 47/48: Dos SI mínimas, LA y SOL semibreves. Las notas de los compases 46/48 están ennegrecidas. Preferimos transcribir las notas y el cifrado que trae la fuente de la Biblioteca Nacional (Madrid).



24. «Dos días ha que te quiero»

Alto

C. 40,1: SI # en función de becuadro (FA # en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Acompañamiento

C. 11: Encima de este LA viene un 6 en el manuscrito. La cifra no corresponde a esta nota, sino al SI siguiente.



25. «¡Déjame, morenilla, y vete,...!»

Tiple 1º

C. 44,1-2: FA corchea con puntillo y MI semi-corchea. Transcribimos por mínima con puntillo y semimínima que son los valores que corresponden.

C. 49,3: MI en el original. Transcribimos FA que es la nota que corresponde por el contexto.

Acompañamiento

CC. 12,1 y 16,1: MI # en función de becuadro (SI ♯ en la transposición). Son alteraciones de precaución que omitimos en la transcripción.

C. 17,2: SI # en función de becuadro (FA # en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

CC. 22,3 y 49,3: RE #. Estas alteraciones no tienen sentido aquí. Es posible que el copista se equivocara y, en realidad, los accidentales afectaran al DO inmediatamente anterior. Nosotros así lo indicamos en la transcripción.

CC. 25/28: Las notas que constan en el manuscrito no son del todo correctas. Transcribimos las de los compases 52/55 de las coplas por tratarse de la misma música.



26. «Por tu respeto y el mío»

Alto

C. 14: SI ♭ (FA natural en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.



27. «A Pascual, Gileta»

Tiple

CC. 33,2 y 45,2: FA # y RE #, respectivamente en el original. Son errores del copista al desplazar inadvertidamente las alteraciones que corresponden

a las notas inmediatamente siguientes. En el primer caso, MI (alteración de precaución que omitimos en la transcripción; cf. con la nota crítica siguiente). En el segundo caso, DO a la que le sugerimos la alteración.

C. 53: MI # en función de becuadro. Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción

Acompañamiento

C. 26: MI # en función de becuadro. Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción. Sin embargo, esperamos que no haya malentendidos y que, en una posible interpretación se realice el cromatismo ascendente tal y como consta también entre los compases 21/22.



28. «Son los ojos de Gileta»

Tiple

CC. 36/37: DO semibreve ennegrecida con puntillo. La transcribimos sin puntillo que es el valor que le corresponde.

CC. 52/53: SI # en función de becuadro (FA # en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Acompañamiento

C. 27: MI # en función de becuadro (SI ♯ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.



29. «Présteme el instrumento»

Tenor

CC. 16,3 y 25,1: MI # en función de becuadro (SI ♯ en la transposición). Son alteraciones de precaución que omitimos en la transcripción.

CC. 1 y 27: Añadimos estas pausas de semibreve que no constan en el original.

35. «¡Viva más mil abriles,...!»

Observación

Todos los manuscritos traen el signo del compás mayor o compás partido (♩). Sin embargo, la figuración de las notas aconseja la transcripción a partir del compás menor o compasillo (♩).



36. «Viuda tórtola del Tajo»

Observación

El manuscrito trae divisorias en el estribillo —escrito en compás de proporción menor (♩3/2)— que no siempre son congruentes con la distribución de los valores de las notas.

Acompañamiento

Esta parte se ha conservado en dos hojas: una, con la grafía de la pieza en sí; y la otra, con una grafía distinta. La única variante digna de mención entre ambas es que el FA ♯ del compás 38, viene sostenido en la hoja de grafía diferente.



37. «¡Qué tierno aquel ruiseñor!»

Tiple 1º

C. 4,1-2: En el manuscrito vienen dos RE corcheas y una pausa de semimínima. Transcribimos por dos semimínimas y omitimos la pausa para unificar valores con las voces restantes.

Tenor

El manuscrito trae el signo del compás de proporción menor. Es un error; tendría que traer el signo del compás mayor o compasillo como las voces restantes.

Acompañamiento

C. 12: El DO trae el cifrado 4 3. Sin embargo, no entendemos cómo interpretar aquí la nota FA, cuando el tiple 2º canta SOL, e incluso el alto también. Con el 3 no hay problema, evidentemente. Optamos por omitir este cifrado en la transcripción.



38. «¡Qué bien canta un ruiseñor...!»

Tiple y Acompañamiento

En la sección ternaria de esta pieza, el copista no atiende con esmero a las reglas de perfección e imperfección de la semibreve, así como tampoco a los ennegrecimientos. A pesar de ello, no ha sido difícil transcribir la obra correctamente.



39. «Altos álamos sombríos»

Acompañamiento

C. 56,1: Si ♯ en función de becuadro. Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.



40. «¡Ay, qué dolor...!»

Tiple y Alto

C. 83: Añadimos las pausas de mínima que no constan en el original.

Índice alfabético de las composiciones contenidas en este volumen

Texto Música

A Pascual, Gileta (Anónimo / Anónimo) (27)	127	.. 270
A Pascual no le puede (Juan del Vado / [Valentín de Céspedes]) (23)	122	.. 256
¡Al puerto, pensamiento! (Jerónimo La Torre / Anónimo) (13)	111	.. 227
¡Al sarao, que el Amor,...! (Anónimo / [Jerónimo Nieto Madaleno, rec.]) (42)	149	.. 318
Altos álamos sombríos ([Carlos] Patiño / [Francisco de Borja y Aragón]) (39)	145	.. 302
Altos penachos de escarcha (Anónimo / Anónimo) (41)	148	.. 315
Anegada entre cristales (Bartolomé García Guerrero / Anónimo) (18)	117	.. 241
¡Ay, desdichada,...! (Juan Hidalgo / [Juan Bautista Diamante]) (19)	118	.. 243
¡Ay, dulce sentimiento! ¡Ay, pena amable! (Mathías Ruiz / [J. Fontaner y Martell, rec.]) (10) ...	107	.. 215
¡Ay, qué dolor...! ([Juan de] Navas / Anónimo) (40)	146	.. 311
¡Ay!, que es fineza de amor ([Juan] Hidalgo / Anónimo) (7)	102	.. 207
¡Ay, que me río de Amor! (Juan Hidalgo / [Agustín de Salazar y Torres]) (2)	93	.. 181
Caduca la tiranía (Anónimo / Anónimo) (33)	138	.. 286
¿Cómo podré yo de ti,...? (Andrés Navarro / [M. de la Serna, A. Freyre de la Cerda]) (3)	94	.. 183
¡Cupidillo, niño travieso,...! ([Manuel de] Egüés / Anónimo) (1)	91	.. 177
De los montes de Castilla (Anónimo / [Francisco de Borja y Aragón]) (20)	119	.. 244
¡Déjame, morenilla, y vete,...! ([Cristóbal] Galán / Anónimo) (25)	125	.. 263
Dos días ha que te quiero ([José Martínez de] Arce / [Valentín de Céspedes]) (24)	124	.. 259
¿En qué estado nos hallamos,...? ([Juan de] Navas / Anónimo) (17)	115	.. 239
En una obscura prisión (Bartolomé García Guerrero / Anónimo) (14)	112	.. 231
Gigante de perla y nácar (Vicente García [Velcaire] / Anónimo) (32)	136	.. 280
No queráis dormir, mis ojos (Juan Hidalgo / Anónimo) (9)	106	.. 214
No te embarques, pensamiento ([Juan del] Vado / Anónimo) (15)	113	.. 234
¡Nunca más, bizarra Filis! ([Manuel de] Egüés / Anónimo) (21)	120	.. 247
¡Oíganos retratar un prodigio...! ([Cristóbal] Galán / [Alonso de Olmedo]) (31)	134	.. 278
Ojos divinos ([Manuel] Correa / Anónimo) (12)	110	.. 221
¡Oye, tirana Brígida,...! (Anónimo / [Jerónimo Nieto Madaleno, rec.]) (30)	131	.. 276
Pajarillo que cantas ausente ([Cristóbal] Galán / [Antonio de Solís y Rivadeneyra]) (34)	139	.. 289

¿Para qué es, Amor,...? (Juan [del] Vado / Anónimo) (6)	100	.. 204
Por tu respeto y el mío ([José Martínez de] Arce / Anónimo) (26)	126	.. 266
Présteme el instrumento (Mathías Ruiz / Anónimo) (29)	130	.. 274
¡Qué bien canta un ruiseñor...! ([José Marín] / Anónimo) (38)	144	.. 300
¡Qué linda, qué sola y triste...! (Manuel Correa / [Antonio Hurtado de Mendoza]) (22)	121	.. 250
¡Qué tierno aquel ruiseñor! ([Manuel de] Egüés / Anónimo) (37)	143	.. 296
¿Quién significa mejor...? ([Juan] Hidalgo / [Agustín de Salazar y Torres]) (4)	96	.. 185
¿Quién son aquellos villanos,...? (Juan Hidalgo / [Agustín de Salazar y Torres]) (8)	104	.. 213
¿Quieres estarte quieto,...? ([¿Manuel de Egüés?] / Anónimo) (5)	99	.. 196
Rompa el aire en suspiros ([Juan Hidalgo] / Anónimo) (11)	108	.. 218
Son los ojos de Gileta (Anónimo / Anónimo) (28)	128	.. 272
Son tus desdenes, Marica (Anónimo / [Joseph Garzes, rec.]) (16)	114	.. 236
Viuda tórtola del Tajo ([José] Marín / Anónimo) (36)	142	.. 294
“¡Viva más mil abriles,...!” ([Juan] Hidalgo / Anónimo) (35)	140	.. 291



Bibliografía

- Academia que se celebró en el convento de los padres clérigos [...] en 25 de mayo [...] de 1681.* Madrid: Imprenta de Atanasio Abad, 1681.
- Al sarao que el amor.* ANÓNIMO (BN, M. 2478).
- ALATORRE, Antonio. «Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)». En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI (1977), pp. 341-459.
- ALÍN, José María. *El cancionero español de tipo tradicional.* Madrid: Editorial Taurus, 1968.
- ALÍN, José María y BARRIO ALONSO, María Begoña. *Cancionero teatral de Lope de Vega.* London: Tamesis Books, 1997.
- ALONSO, Dámaso. *Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética.* Madrid: Instituto Italiano de Cultura, 1950.
- ALVAR, Carlos. «Poesía culta y lírica tradicional». En: *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez.* Edición de Pedro M. PIÑERO RAMÍREZ. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, pp. 99-111.
- ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás. «Panorama musical desde Felipe III a Carlos II». En: *Anuario Musical*, XII (1957), pp. 167-200.
- ANDRÉS, Ramón. *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española.* Barcelona: Quaderns Crema, 1994, 2 vols.
- ANDRÉS, Ramón y TRÍAS, Eugenio. «Pensar la música» (entrevista). En: *El País. Babelia*, (20-10-07), pp. 2-3.
- ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José. *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid.* Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 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).
- ARISTÓTELES. *El hombre de genio y la melancolía. Problemata XXX, 1.* Prólogo y notas de Jackie PIGEAUD; traducción de Cristina SERNA; revisión de Jaume PÒRTULAS. Barcelona: Editorial Acantilado, 2007.
- ASENSIO, Eugenio. *Cancionero musical luso-español del siglo XVI antiguo e inédito.* Salamanca: Universidad de Salamanca, Departamento de Literatura Española, 1989.

- AZARA, Pedro. *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.
- Baile de Calisto, 2ª parte. (Biblioteca Nacional, Ms. 15788).
- BALANDIER, Georges. *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.
- BECKER, Danièle. «El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII». En: Sebastian NEUMEISTER (ed.). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 de agosto de 1986). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989, I, pp. 353-364
- _____. *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.
- BÉRULLE, Pierre de. *Opuscles, XXII. De la Création de l'homme*.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Editorial Castalia, 1983.
- BORJA Y ARAGÓN, Príncipe de Esquilache, Francisco de. *Las obras en verso [...], gentilhomme de la cámara de su Magestad*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648 (Biblioteca Nacional, R. 22151).
- BRUNEL, Pierre. «Las vocaciones de Orfeo». En: Bernadette BRICOUT (comp.). *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Editorial Paidós, 2002, pp. 47-77.
- 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.
- CABELLO PORRAS, Gregorio. *Dinámica de la pasión barroca*. Málaga: Universidad de Almería - Universidad de Málaga, 2004.
- CACHO, María Teresa. *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia (descripción e inventario)*. Firenze: Alinea Editrice, 2001, 2 vols.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. «Discurso métrico-ascético sobre la inscripción *Psalle et Sile*, que está grabada en la verja del Coro de la Santa Iglesia de Toledo». Editado por Evangelina RODRÍGUEZ en la Biblioteca Virtual "Miguel de Cervantes" (véase más abajo *Recursos en Internet*).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro – 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: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975.
- Cancionero Musical de Lope de Vega*. (I). *Poetas cantadas en las novelas*. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.
- Cancionero Musical de Lope de Vega*. (II). *Poetas sueltas puestas en música*. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.
- Cancionero Musical de Lope de Vega*. (III). *Poetas cantadas en las comedias*. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- Cancionero Poético-Musical de Cambridge*. The Fitzwilliam Museum (Cambridge), Mu. Ms. 727.

- Cancionero Poético-Musical de Guerra*. Biblioteca Universitaria (Santiago de Compostela), M. 265.
- Cancionero Poético-Musical de Verdi*. Biblioteca de Catalunya (Barcelona), I-M. 1637/13.
- CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Medina del Campo, 1602.
- CASSEDA, Diego de Sánchez. *Al puerto, pensamiento*. Biblioteca de Catalunya (Barcelona), M. 754/67.
- 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.
- CATULO, G. Valerio. *Poesías*. Texto revisado y traducido por Miguel DOLÇ. Barcelona: Editorial Alma Mater, 1963.
- 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.
- CÉSPEDES, Valentín de (véase BN Ms. 4103 en las abreviaturas).
- CIROT, G. «Le mouvement quaternaire dans les romances». En: *Bulletin Hispanique*, XXI (1919), pp. 103-142.
- CLOTTELL CLARKE, Dorothy. «The early seguidilla». En: *Hispanic Review*, XII, 3 (1944), pp. 211-222.
- 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 MADRONAL. 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.
- . *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición preparada por Martín de RÍQUER. 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.
- CRISWOLD MORLEY, M. «Are the spanish romances written in quatrain?». En: *Romanic Review*, VII, 1 (1916), pp. 42-82.
- DAVIES, Gareth A. *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza, 1586-1644*. Oxford: The Dolphin, 1971.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.
- DE LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.
- DE LA CRUZ, Ramón y RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio. *Briseida. Zarzuela heroica en dos actos*. Albert RECASENS y Lola JOSA (eds.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2005.
- 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.
- DE LA GRANJA, Agustín. «El amor, quinto elemento. (En torno a Lope de Vega)». En: J-P. ÉTIENNE (ed.). *Les quatre éléments dans les littératures d'Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, pp. 255-274.
- DETENNE, Marcel. *L'écriture d'Orphée*. Paris: Gallimard, 1989.
- DIAMANTE, Juan Bautista. *Comedias [...] Segunda parte*. Madrid: Roque Rico de Miranda, 1674 (Biblioteca Nacional, R. 11374).
- Diccionario de Autoridades*. Madrid: Editorial Gredos, 1976, 3 vols. Edición facsímil del *Diccionario*

- rio de la lengua castellana. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1726-1739.
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio CASARES (dir.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, 10 vols.
- Diccionario Harvard de música*. Don Michael RANDERL (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Herausgegeben von Ludwig FINSCHER. Kassel: Bärenreiter, 1994.
- DÍEZ BORQUE, José María. «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español». En: *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. José María DÍEZ BORQUE (dir.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1986.
- Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*. Diretto da Alberto BASSO. Torino: UTET, 1990.
- 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 Criticón 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: Sociedad Española de Musicología, 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.
- FERRER VALLS, Teresa. «Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores de teatro clásico español y sus antecedentes». En: *Entresiglos*. Portal de literatura a cargo de Joan OLEZA y Teresa FERRER VALLS (véase más abajo *Recursos en Internet*).
- 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: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. «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.
- FONTANER Y MARTELL, Joseph. *Libro de diversas letras del comensal Joseph Fontaner y Martell de Tarragona, hecho en Barcelona*, 1689 (BC, Ms. 888).
- 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.
- FRENK ALATORRE, Margit. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Editorial Castalia, 1978.
- FREYRE DE LA CERDA, Antonio (véase *Academia*).
- GALÁN, Cristóbal. *Obras completas*. Edición de John H. BARON y Daniel L. HEIPLE. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1993, vol. IV.

- 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.
- GARCÉS, Joseph. *Libro de tonadas de Joseph Garzes*, 1694 (HSA, Ms. B 2389).
- 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.
- GARCILASO DE LA VEGA. *Poesías castellanas completas*. Edición, introducción y notas de Elías L. RIVERS. Madrid: Editorial Castalia, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Editorial Taurus, 1989.
- GERLI, Michael. *Poesía cancioneril castellana*. Madrid: Ediciones Akal, 1994.
- GOLDBERG, Rita. «El Cancionero de Cambridge». En: *Anuario Musical*, 41 (1986), pp. 188-189.
- GÓNGORA, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edición de Alexander A. PARKER. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2000.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José M. *Metáforas del poder*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- 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.
- HANSSEN, Federico. «La seguidilla». En: *Anales de la Universidad de Chile*, 125 (1909), pp. 697-796, pero reimpresso en la misma revista, 107-108 (1957).
- HEBREO, León. *Diálogos de amor*. Traducción de David ROMANO; introducción y notas de Andrés SORIA OLMEDO. Madrid: Editorial Tecnos, 1986.
- Himnos Órficos*. Edición y traducción de Josefina MAYNADÉ y María de SELLARÉS. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2002.
- 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. «Entre memorias tristes: cinco sonetos de Leonor de la Cueva y Silva». En: *En desagravio de las damas. La poesía femenina del siglo XVII*. University of Huston, (en prensa).
- . «La ventura de la seguidilla en el romance 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.
- . «Las claves míticas y poéticas del rey tirano por Amor de "La Estrella de Sevilla"». En: *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro* (Actas del I Curso sobre teoría y práctica del teatro, Granada, 7-9 noviembre, 2002). Roberto CASTILLA PÉREZ (ed.). Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 63-85.
- . *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Kassel: Edition Reichenberger, 2002.
- JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. «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).
- _____. «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.
- _____. «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.
- _____. «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).
- _____. «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo». En: *Bulletin Hispanique*, 2 (2001), pp. 427-448.
- LAMBEA, Mariano. «Música para textos poéticos de los Siglos 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.
- _____. «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.
- _____. «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.
- _____. «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.
- _____. «Un ejemplo ilustrativo del proceso de cambio entre el villancico renacentista y el barroco». En: *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 59-73.
- _____. *Íncipit de poesia española musicada, ca. 1465 – ca. 1710*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 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.
- _____. «Del modo de cantar con letra el canto de órgano». en: *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 71-85.
- _____. «Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor». En: *Revista de Musicología*, XXII, 1 (1999), pp. 129-156.
- _____. «La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (*El melopeo y maestro*, 1613)». En: *Nassarre*, XII, 2 (1996), pp. 197-216.
- _____. «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.
- LAMBEA CASTRO, Mariano. *Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII*. Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1999, 4 vols. (tesis doctoral editada en microficha).
- 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: Sociedad Española de Musicología – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, vol. II.
- _____. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (IV). *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, vol. III.

- _____. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (III). *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. I.
- _____. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (II). *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*. Madrid-Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, vol. II.
- _____. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (I). *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, vol. I.
- _____. «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 (véase más abajo *Recursos en Internet*).
- _____. «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).
- _____. «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.
- _____. «Música y poesía en el *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656). Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición». En: *Campos interdisciplinares de la musicología* (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Edición de Begoña LOLO. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 1155-1165.
- LAPESA, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- _____. «Poesía de cancionero y poesía italianizante». En: *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid: Editorial Gredos, 1967.
- 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.
- Libro de Tonos Humanos* (Biblioteca Nacional, M. 1262).
- LISSORGUE, Yvan. «Obras de burlas de fray Melchor de la Serna: *La novela de las madejas*». En: *Crítica*, 3 (1978), pp. 1-28.
- LÓPEZ-CALO, José. *La música en la Catedral de Segovia*. (II). *Catálogo del Archivo de Música*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia, 1989, vol. II.
- LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- _____. «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: Sociedad Ibérica de Etnomusicología, 2002, pp. 191-210.
- _____. «Los tonos humanos como semióticas sincréticas». En: *Campos interdisciplinares de la musicología* (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Edición de Begoña LOLO. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 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: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, 2 vols.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Edición de Alfredo CARBALLO PICAZO. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 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.

- MALKIEL, Lida de. «La hipótesis sagrada en la poesía castellana del siglo XV». En: *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*. Madrid: Editorial Porrúa-Turanzas, 1977.
- _____. *La tradición clásica en España*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.
- MANERO SOROLLA, Ma Pilar. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*. Barcelona: PPU, 1990.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.
- MARÍN, José. *51 tonos para voz y guitarra*. Editado por Alicia LÁZARO. Columbus: Guitar Heritage Inc, 1997.
- _____. *Dos pasacalles para canto y guitarra*. Versión de G. TARRAGÓ. Madrid: Unión Musical Española, 1965.
- MARÍN, [José]. *Que bien canta un ruiseñor* (BN, M. 3881/40).
- MATAS CABALLERO, Juan. «Una nota sobre el Orfeo –Ut Musica Poesis– de Juan de Jáuregui». 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, pp. 415-425.
- 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: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 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.
- OLMEDO, Alonso de (véanse BN Ms. 14856; HSA, Ms. B 2474 y Ms. B 2497 en las abreviaturas).
- 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: Academia del Hispanismo, 2007.
- PASTOR PÉREZ, Lourdes. «La seguidilla. Trayectoria histórica de una forma poética popular», *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Pedro M. PIÑERO RAMÍREZ (ed.). Sevilla: Universidad de Sevilla – Fundación Machado, 1998, pp. 257-272.
- PEDRELL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Palau de la Diputació, 1909, vol. II.
- 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.
- Poesías de fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI. Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Edición de José J. LABRADOR HERRAIZ, Ralph A. DiFRANCO y Lori A. BERNARD. Málaga: Universidad de Málaga, 2001.
- 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.
- PUJOL, Joan Pau. *¿A qué venís, niño amado?* Biblioteca de Catalunya (Barcelona) (M. 763/10).
- RENGIFO, Juan Díaz. *Arte poética española*. Madrid: Imprenta de Francisco Martínez, 1644.
- RENNERT, H. A. «List of Spanish actors and actresses. 1560-1680». En: *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. New York: Hispanic Society of America, 1909, pp. 407-635.
- RIQUER, Martín de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Editorial Ariel, 1989, t. I.
- ROBLEDÓ, Luis. *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989.
- ROBLEDÓ ESTAIRE, Luis (ed.). *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*. Madrid: Fundación Caja Madrid – Editorial Alpuerto, 2004.
- 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. Rivadeneyra, 1851, 2 vols.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio. «La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la ‘Hispanic Society of America’ de Nueva York». En: *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp. 553-570.
- 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.
- SALAZAR Y TORRES, Agustín de. *Cythara de Apolo. Varias poesías divinas y humanas*. Madrid: Francisco Sanz, 1681 (Biblioteca Nacional, T. 6896).
- _____. *Los juegos olympicos, comedia famosa*. Sevilla, Francisco Leefdael, entre 1701 y 1727.
- 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.
- SANJUÁN ASTIGARRAGA, José Ignacio. «Algunos aspectos del mito de Orfeo en la poesía española 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, pp. 479-486.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- SEGAL, Charles. *Orpheus. The myth of the poet*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.
- SERRALTA, Frédéric. «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra en el tercer centenario de su muerte». En: *Criticón*, 34 (1986), pp. 51-157.
- 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: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 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: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- SOLÍS [Y RIVADENEYRA], Antonio de. *Eurídice y Orfeo de Don Antonio de Solís es la que volvió a escribir el autor adicionada y mejorada que la que anda impresa* (BN Ms. 16419).

- 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.
- SUBIRÁ, José. «La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos». En: *Anuario Musical*, XIV (1959), pp. 207-230.
- SUBIRATS, Eduardo. «Theatrum Mundi». En: *Astrágalo. Cultura de la arquitectura y la ciudad*, 11 (1999), pp. 9-24.
- 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.
- TEÒCRIT. *Idil·lis*. Text revisat i traducció de Josep ALSINA. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1961, vol. I.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley SADIE. New York: Grove, 2001, 29 vols.
- 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.
- TORRENTE, Álvaro y RODRÍGUEZ, Pablo-L. «The 'Guerra Manuscript' (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain». En: *Journal of the Royal Musical Association*, 123, 2 (1998), pp. 147-189.
- TRÍAS, Eugenio. *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007.
- TRÍAS, Eugenio y ANDRÉS, Ramón. «Pensar la música» (entrevista). En: *El País. Babelia* (20-10-07), pp. 2-3.
- VADO, [Juan del]. *A Pascual no le puede* (BN, M. 3881/16).
- VALCÁRCEL RIVERA, Carmen. *La realización y transmisión musical de la poesía en el renacimiento español*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993 (tesis doctoral).
- VAREY, John E. y SHERGOLD, Norman D. con la colaboración de Charles DAVIS. *Comedias en Madrid, 1603-1709: Repertorio y estudio bibliográfico*. London: Tamesis Books, 1989.
- VEGA, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición y estudio preliminar de Juana de JOSÉ PRADES. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- 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.
- VILLAMEDIANA, Conde de. *Poesía*. Edición, prólogo y notas de María Teresa RUESTES. Barcelona: Editorial Planeta, 1992.
- VILLANUEVA, Carlos. «Musicología e interpretación musical». En: *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005), pp. 19-64. [Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología] (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004).
- 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.
- Viuda tórtola del Tajo*. ANÓNIMO. Biblioteca de Catalunya (Barcelona), M. 759.
- WIND, Edgard. «The Language of Mysteries». En: *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London: Penguin Books, 1960, pp. 1-13.
- YAKELEY, M. June. «New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar». En: *Revista de Musicología*, XIX, 1-2 (1996), pp. 267-286.

Discografía

- Con amor se paga el amor. Juan del Vado (ca. 1625-1691)*. Aula Boreal, 2007.
- 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.
- 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.

- ción de obras poéticas y musicales: Lola JOSA y Mariano LAMBEA.
- ¡Ay, dulce pena! Tonos humanos del Barroco Español.* Marta Almajano, Harmonia Mundi Ibèrica, 2001, 2005.
- 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.
- 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.
- El barroco español. Tonos humanos & Instrumental music, c. 1640-1700.* Hespèrion XX. Jordi SAVALL (dir.), 1978. (España Antigua. Virgin, 2001).
- Cancionero de la Sablonara. Music in the Spain of Philip IV.* La Colombina. Accent, ACC 99137 D, 1999.
- Música en tiempos de Velázquez. Canciones y piezas instrumentales.* Ensemble La Romanesca. José Miguel MORENO (dir.), Glossa Music, (GCD 920201), 1999.
- «Arde, corazón, arde». Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica.* Gerardo Arriaga (dir.), V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995.
- 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. Direction: Erik VAN NEVEL. Musique en Wallonie, CYP 3606, 1985.
- Music of the Spanish Theater in the Golden Age.* John REEVES WHITE. (Universal City, California). MCA Records, 1973.
- Asociación Internacional Siglo de Oro
<http://webs.uvigo.es/siglosdeoro>
- Biblioteca de Catalunya (Barcelona)
<http://www.bnc.cat>
- Biblioteca Nacional (Madrid)
<http://www.bne.es>
- 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>
- FERRER VALLS, Teresa y OLEZA, Joan
<http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/diccionario.pdf>
- 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>
- RODRÍGUEZ, Evangelina
http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderon/autor.shtml
- Sociedad Española de Musicología
<http://www.sedem.es>
- Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales
<http://www.secc.es>
- The Hispanic Society of America (New York)
<http://www.hispanicsociety.org>
- Recursos en Internet*
- IV Congreso de Comunicación Social de la Ciencia
<http://www.csciencia2007.csic.es>
- Asociación Internacional de Hispanistas
<http://asociacioninternacionaldehispanistas.org>



COMPOSICIONES

1. ¡Cupidillo, niño travieso,...!

Solo humano

Música: [Manuel de] Egüés. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/37

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

Estribillo

Tiple

Acompañamiento

¡Cu-pi - di - llo,

4

Cu-pi - di - llo, ni - ño tra - vie - so, no, no, no me mi - res,

6

12

no, no, que yo ya te en - tien - do, Cu-pi - di - llo,

6

20

Cu-pi - di - llo, ni - ño tra - vie - so, no, no, no me mi - res,

28

no, no, que yo ya te en - tien - do, que yo ya te en - tien - do! ¡De - pón,

36

de - pón tus ar - po - nes, sus - pen - de tus fie - ros,

44

que no has de a - cer - tar - me, que es - tás ya muy cie - go, de - pón,

51

de - pón tus ar - po - nes, sus - pen - de tus fie - ros,

59

que no, que no has de a - cer - tar - me, que no has de a - cer -

66

tar - me, que es - tás ya muy cie - go, que

73

no has de a - cer - tar - me, que es - tás ya muy cie - go! [Fin]

78 Coplas

1ª ¿Que - rrás que, ren - di - da, su - je - te los fue - ros
 2ª ¿Pen - sa - rás, ti - ra - no, que me_a - sus - ta_el mie - do
 3ª ¿Di - rás que ven - cis - te con tus em - be - le - cos
 4ª Si por dios te te - men hu - ma - nos a - fec - tos,
 5ª Si por cie - go quie - res com - pa - sión, yo cre - o,

84

de mis al - ti - ve - ces a to - dos tus ye - rros?
 de ver que do - mi - nas ro - ba - dos im - pe - rios?
 pa - la - cios de bron - ce, mu - ra - llas de_a - ce - ro?
 en - cen - dien - do_ha - la - gos que_ex - ha - len in - cien - sos
 que, si_a - bres los o - jos, te fal - te_a ti mes - mo;

91

¡Pues no, pues no, ni - ño cie - go, pues no, pues
 ¡Te_en - ga..., te_en - ga - ñas, gro - se - ro, te_en - ga..., te_en -
 Mas, ¡qué!, mas, ¡qué!_im - por - ta, ne - cio mas, ¡qué! mas,
 su - ban, su - ban, que no_es - pe - ro, su - ban, su -
 y si, y si quie - res ver - lo, y si, y

98

no, ni - ño cie - go, que ten - go mis pul - gas tam - bién, tam -
 ga - ñas, gro - se - ro, que_a mí no me tur - ban la - dro - nes, la -
 ¡qué!_im - por - ta, ne - cio!, si_e - so_es fi - li - gra - na jun - to, jun -
 ban, que no_es - pe - ro, por más que te_en - cien - da, de - cir, de -
 si quie - res ver - lo, ¡bus - ca_un la - za - ri - llo, que yo, que

104

bién yo_en mi ce - ño, que ten - go mis
dro - nes ra - te - ros, que_a mí no me
to_a mi des - pre - cio, si_e - so_es fi - li -
cir que me que - mo, por más que te_en -
yo no le ten - go, bus - ca_un la - za -

6

109


[D.C. y Fin]

pul - gas tam - bién, tam - bién yo_en mi ce - ño!
tur - ban la - dro - nes, la - dro - nes ra - te - ros!
gra - na jun - to, jun - to_a mi des - pre - cio.
cien - da, de - cir, de - cir que me que - mo.
ri - llo, que yo, que yo no le ten - go!



2. ¡Ay, que me río de Amor!

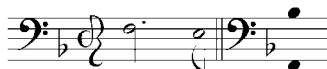

Solo humano

Música: Juan Hidalgo. Letra: [Agustín de Salazar y Torres]

 HSA, Ms. HC.
380/824a/39,3

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple]  

[Acompañamiento]  

Estribillo

¡Ay, que me rí - o de A - mor,

4

ay, que me rí - o de A - mor, que me rí - o de A - mor!

11

¡Es - cu - chen, a - tien - dan, es - cu - chen, a - tien - dan, ve -

18

rán lo que im - por - ta se - guir mi o - pi - nión!

[Fin]

Coplas

22

[1ª] Di - cen que quien quie - re bien lue - go la
 [2ª] ¡To - dos del a - mor se rí - an!, mas con u -
 [3ª] In - cli - na - ción na - tu - ral di - cen que

27

ra - zón qui - tó; lue - go, só - lo el que no quie -
 na con - di - ción: que es bue - no bur - lar - se
 cau - sa su ar - dor, mas quien lo di - ce no

32

[D.C. y Fin]


ra es el que ten - drá ra - zón. ¡Ay, que me
 de él, mas bur - lar - se con él no. ¡Ay, que me
 di - ce có - mo es ma - la in - cli - na - ción. ¡Ay, que me [etc.]

3. ¿Cómo podré yo de ti,...?

Tono humano. Voz sola

Música: Andrés Navarro.

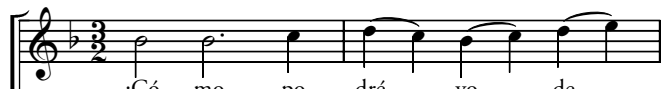
Letra: [Fray Melchor de la Serna, Antonio Freyre de la Cerda]

 HSA, Ms. HC.
380/824a/42

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

Estribillo

[Tiple]



Acompañamiento



3



ti, A - mor, a - le - jar - me hu - yen - do, si cuan - do par - to - co -

10



rrien - do, si cuan - do par - to - co - rrien - do

14



par - tes, par - tes con a - las - tras - mí, tras mí,

19



par - tes con a - las - tras - mí, - con a - las tras mí? [Fin]

25 Coplas

1ª Ti - ra - no, cie-go Cu - pi - do, tus ri - gu - ro - sos ar - po - nes con-tra
 2ª Más dis - cu - rre mi te - mor el hu - ir de tu pre - sen - cia por
 3ª Pe - ro el hu - ir se-rá en va - no, pues nun-ca he vis - to mi - ti - gues tus
 4ª Siem - pre con gran ar - di - mien - to tus fle - chas con-tra mí ex - ci - tas, y

32

mí en va - no dis - po - nes, pues me con - fie - so ren - di - do.
 ver si con el au - sen - cia doy tre-guas a mi do - lor;
 i - ras, y an - tes me si - gues... A mi des - pe - cho in - hu - ma - no
 tu fu - ror no li - mi - tas a vis - ta del ren - di - mien - to.

39

Del va - lor ul - tra - je ha si - do em - plear tus i - ras en
 és - te es el me - dio me - jor y, a sí, re - ti - rar - me em -
 es tu pro - ce - der ti - ra - no, y li - brar - me de él no en -
 In - su - fri - ble es el tor - men - to que es - pe - ri - men - to de

47

mí, pues, si mal - tra - tas a - sí a quien no ha - ce re - sis -
 pren - do, ya que me es - tás o - fen - dien - do, pues el me - dio de mi a -
 tien - do, pues siem - pre me es - tás hi - rien - do con in - va - sio - nes más
 ti, y lo que más sien - to a - quí es que sien - to a - par -

53

[D.C. y Fin]

ten - cia, es - pe - rar de A - mor cle - men - cia, ¿có - mo po - dré yo de ti?
 li - vio es (si tu ri - gor no en - ti - bio, A - mor) a - le - jar - me hu - yen - do.
 ra - ras, si cuan - do lle - go a - tus a - ras, si cuan - do par - to co - rrien - do.
 tar - me; pa - ra más pres - to al - can - zar - me par - tes con a - las tras mí...

4. ¿Quién significa mejor...?

Humano a 4

Música: [Juan] Hidalgo. Letra: [Agustín de Salazar y Torres]

HSA, Ms. HC.
380/824a/40,3

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

Tiple 1º
La tierra



Tiple 2º
El agua



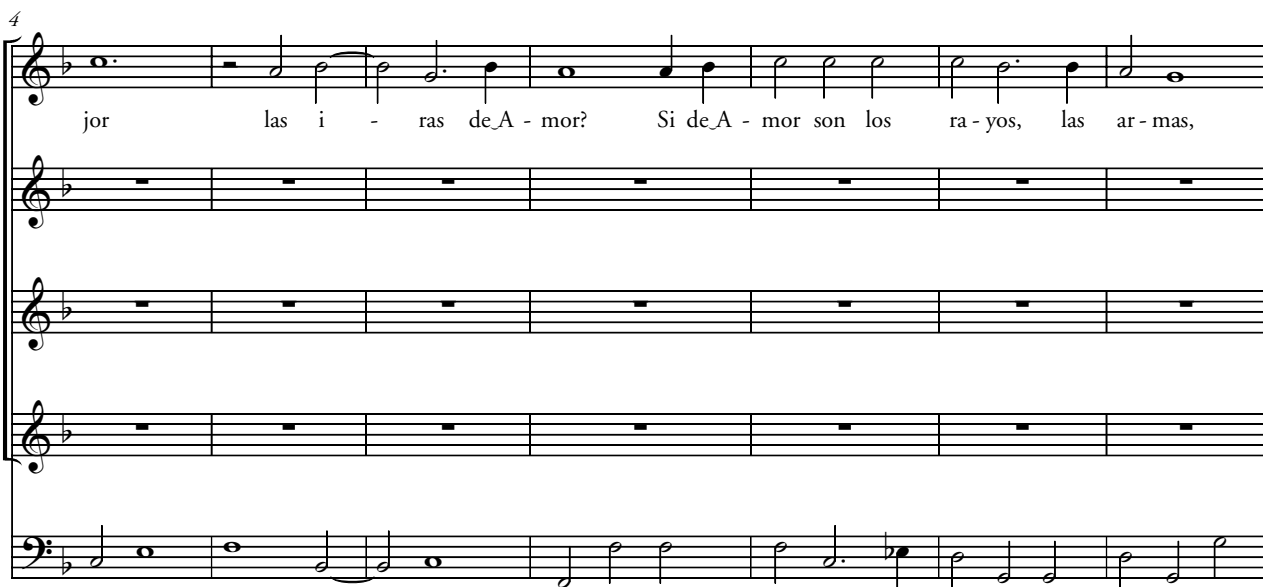
Tiple 3º
El aire



Tiple 4º
El fuego



Acompañamiento



11

las lla - mas.

Si las a - ves sus triun - fos a - nun - cian las plu - mas...

19

Si las plan - tas su im - pe - rio co - no - cen las flo - res...

Si su o -

26

¡Lue - go al A - mor ti -

¡Lue - go al A - mor ti - ra -

ri - gen los ma - res pre - go - nan las on - das...

33

ra - no só - lo re - tra - tan...

no só - lo re - tra - tan...

¡Lue-go_al A - mor ti - ra - no só - lo re - tra - tan...

¡Lue-go_al A - mor ti - ra - no só - lo re - tra - tan... las on - das,

40

las plu - mas, por-que_el ar - dor di - la -

las lla - mas!, por-que_el ar - dor di -

las flo - res,

48

te, dul - ce, su_im - pe - rio...

la - te, dul - ce, su_im - pe - rio..

por-que_el ar - dor di - la - te, dul - ce, su_im - pe - rio...

por-que_el ar - dor di - la - te, dul - ce, su_im - pe - rio... en el a - gua,

55

en el fue - go; por-que en el
en el ai - re, por-que en el
en la tie - rra,

62

fue - go y ai - re, tie - rra ya - gua le o - be - de -
fue - go y ai - re, tie - rra ya - gua le o - be - de -
por-que en el fue - go y ai - re, tie - rra ya - gua le o - be - de -
por-que en el fue - go y ai - re, tie - rra ya - gua le o - be - de -

69

cen... las lla -
cen... las plu - mas,
cen... las flo - res,
cen... las on - das,

77

mas. La ye - dra a - bra - za el es-co - llo, mas a - rrui - na

85

lo que a - bra - za, lue-go es sím - bo - lo de A - mor, pues o - fen - de en

94

lo que ha - la - ga, y, pues su a - fec-to es u - no, di - gan las sel - vas:
¡que al a -

103

¡que al a - mor só - lo pue - de co - piar la tie - rra!

¡que al a - mor só - lo pue - de co - piar la tie - rra!

¡que al a - mor só - lo pue - de co - piar la tie - rra!

mor só - lo pue - de co - piar la tie - rra!

111

Con - fi - an - za y pe - li - gro co - pian del mar, y A - mor, las mu -

119

dan - zas, pues na - die ha - lló en mar y A - mor se - re - ni - dad sin bo -

128

rras - ca. Y, pues tam - bién le pin - tan, di - gan las au - ras:
¡que al a -

136

¡que al a - mor só - lo pue - de co - piar el a - gua!
¡que al a - mor só - lo pue - de co - piar el a - gua!
¡que al a - mor só - lo pue - de co - piar el a - gua!
mor só - lo pue - de co - piar el a - gua!

144

Des - tru - ye A - mor lo que a - lien - ta co - mo el vien - to es en las

152

plan - tas; tal vez sus - pi - ro que a - ni - ma, tal vez ge - mi - do que

161

ma - ta. Y pues co - pia sus i - ras, di - gan los e - cos: ¡que al a -

169

¡que al a - mor só - lo pue - de co - piar el vien -
 ¡que al a - mor só - lo pue - de co - piar el vien -
 ¡que al a - mor só - lo pue - de co - piar el vien -
 mor só - lo pue - de co - piar el vien -

176

to!

to!

to!

to! Si_a-bra - sa y_a-lum - bra el fue - go, sin du-da al a -

184

mor re - tra - ta, pues en la her - mo - su-ra es - gri - me lo que a - lum - bra

mor re - tra - ta, pues en la her - mo - su-ra es - gri - me lo que a - lum - bra

192

y lo que a - bra - sa. Y pues tan - to le i-mi - ta, di - ga el con-cep -

y lo que a - bra - sa. Y pues tan - to le i-mi - ta, di - ga el con-cep -

201

¡que al a - mor só - lo pue - de co - piar el fue -

¡que al a - mor só - lo pue - de co - piar el

¡que al a - mor só - lo pue - de co - piar el

to: ¡Que al a - mor só - lo pue - de co - piar el fue -

208

go!, por - que al a - mor com - po - nen, sien -

fue - go!, por - que al a - mor com - po - nen, sien -

fue - go!, por - que al a - mor com - po - nen, sien -

go!, por - que al a - mor com - po - nen, sien -

215

do con - tra - rias, las flo - res,

do con - tra - rias, las flo - res,

do con - tra - rias, las on - das, las plu -

do con - tra - rias, las on - das, las plu -

223

las lla - mas. Mas ¡qué mu - cho, si rei - na su va -

230

rei - na su va - go im - pe - rio en el ai - re, en la tie -
 su va - go im - pe - rio en el ai - re, en la tie - rra,
 su va - go im - pe - rio en el ai - re, en la tie -
 go im - pe - rio en el ai - re, en la tie -

237

rra, en el a - gua, en el fue - go!
 en el a - gua, en el fue - go!
 rra, en el a - gua, en el fue - go!
 rra, en el a - gua, en el fue - go!

5a. ¿Quieres estarte quieto,...?

Solo humano

Música: [¿Manuel de Egüés?]. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/51

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple]

Acompañamiento de violón

Acompañamiento cuando se canta con violón

Estribillo

¿Quie - res es - tar - te

3

quie - to, ra - paz Cu - pi - do, ra - paz Cu - pi - do,

8

quie - res es - tar - te quie - to, quie - res es -

14

tar - te quie - to, ra - paz Cu - pi - do, ra - paz Cu -

19

pi - do? ¿Hay tal tra - ve - su - ra? ¡Es -

24

tá - te que - di - to, no se - as tra - vie - so, no me - tas

29

rui - do! ¡De - ja los jue - gos, no se - as ni - ño,

34

no se - as ni - ño, no, no, no se - as ni -

40

ño, no, no, no se - as ni - ño!

46 Coplas

1ª Si sa - bes que es el a - mor
 2ª Pa - ra nom - brar el a - mor
 3ª Las her - mo - su - ras co - mu - nes
 4ª Si al - gu - na vez en pa - la - cio
 5ª Si dar a en - ten - der pre - ten - des
 6ª Y en fin, ra - pa - ci - llo cie - go,

7 3 b

50

un me - tal tan a - ba - ti - do
 el más ne - cio es té ad - ver - ti - do,
 se pa - gan de sus he - chi - zos.
 el a - mor se ha in - tro - du - ci - do,
 con tu a - fán y tu bu - lli - cio
 ve - te a gas - tar tus ca - ri - ños

55

que aún no me re - ce en pa - la - cio
 que a - quí por co - sa de jue - go
 Mas no - so - tras sus mi - la - gros
 es por - que en - tró dis - fra - za - do
 que e - res due - ño de las al - mas,
 en - tre a - que - llos que se pa - gan

59

ni aun el más le - ve res - qui - cio,
 se le ad - mi - te, no por rui - do.
 te - ne - mos por ba - si - lis - cos.
 en tra - je de pe - re - gri - no.
 no lo e - res del al - be - drí - o.
 de tus ha - la - gos men - ti - dos.

64

¡no se - as tra - vie - so, es - tá - te que - di - to!

69

¡De - ja los jue - gos, no se - as ni - ño, no,

74

no, no, no, no se - as ni - ño,

6

79

no, no, no se - as ni - ño,


84

no, no, no se - as ni - ño!


5b. ¿Quieres estarte quieto,...?


Solo humano

Música: [¿Manuel de Egüés?]. Letra: Anónimo

 HSA, Ms. HC.
380/824a/51

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple] 

[Acompañamiento] 

Estribillo

¿Quie - res es - tar - te quie - to, ra -

3# 6

4

paz Cu - pi - do, ra - paz Cu - pi - do, quie - res es -

6 6b 3

10

tar - te quie - to, quie - res es - tar - te quie - to, ra - paz Cu -

3# 6

17

pi - do, ra - paz Cu - pi - do? ¿Hay tal tra - ve - su - ra? ¡Es -

6 6 6

24

tá - te que - di - to, no se - as tra - vie - so, no me - tas rui - do! ¡De - ja los

6b 3

31

jue - gos, no se - as ni - ño, no se - as ni - ño, no, no,

38

no se - as ni - ño, no, no, no se - as ni - ño!

46 Coplas

1ª Si sa - bes que es el a - mor un me - tal tan
 2ª Pa - ra nom - brar el a - mor el más ne - cio es -
 3ª Las her - mo - su - ras co - mu - nes se pa - gan de
 4ª Si al - gu - na vez en pa - la - cio el a - mor se ha in -
 5ª Si dar a en - ten - der pre - ten - des con tu a - fán y
 6ª Y, en fin, ra - pa - ci - llo cie - go, ve - te a gas - tar

52

a - ba - ti - do que aún no me - re - ce en pa -
 té ad - ver - ti - do, que a - quí por co - sa de
 sus he - chi - zos. Mas no - so - tras sus mi -
 tro - du - ci - do, es por - que en - tró dis - fra -
 tu bu - lli - cio que e - res due - ño de las
 tus ca - ri - ños en - tre a - que - llos que se

7

58

la - cio ni aun el más le - ve res - qui - cio,
 jue - go se le ad - mi - te, no por rui - do.
 la - gros te - ne - mos por ba - si - lis - cos.
 za - do en tra - je de pe - re - gri - no.
 al - mas, no lo e - res del al - be - drí - o.
 pa - gan de tus ha - la - gos men - ti - dos.

64

¡no se - as tra - vie - so, es - tá - te que - di - to! ¡De - ja los

6 6

70

jue - gos, no se - as ni - ño, no, no, no,

76

no, no se - as ni - ño, no, no, no se - as

82

ni - ño, no, no, no se - as ni - ño!

6. ¿Para qué es, Amor,...?

Dúo a lo humano

Música: Juan [del] Vado. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/45,2

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Estribillo]

Tiple

Bajo [=Tenor]

¿Pa - ra

¿Pa - ra qué es, A - mor,

qué es, A - mor, pa - ra qué es, A - mor,

pa - ra qué es, A - mor, pa - ra qué es, A -

11

pa - ra qué es, A - mor, ti - rar fle - chas con tan - to ri - gor,

mor, ti - rar fle - chas con tan - to ri - gor, ti - rar fle - chas con

18

ti - rar fle - chas con tan - to ri - gor, pa - ra qué, pa - ra qué es, A -

tan - to ri - gor, pa - ra qué, pa - ra qué es, A - mor, ti - rar

25

mor, ti - rar fle - chas con tan - to ri - gor, pa - ra

fle - chas con tan - to ri - gor, ri - gor, pa - ra qué es, A - mor,

78

cho - so; di - go_un bien co - mo que - jo - so, ca - llo_un mal co -
 tien - do, que_es cul - pa vi - vir mu - rien - do y no lo_es mo -
 so; di - go_un bien co - mo que - jo - so, ca - llo_un mal co -
 do, que_es cul - pa vi - vir mu - rien - do y no lo_es mo -

86

mo_o - bli - ga - do; en es - te_in - fe - liz es - ta - do, vi - vo_y
 rir a - man - do; no_es - pe - ran - do, y_es - pe - ran - do, mi cui -
 mo_o - bli - ga - do; en es - te_in - fe - liz es - ta - do, vi - vo_y
 rir a - man - do; no_es - pe - ran - do, y_es - pe - ran - do, mi cui -

94

mue - ro de_un de - se - o, y_el a - cha - que de mi_em - ple - o
 da - do se di - vier - te, y_en u - na vi - da que_es muer - te,
 mue - ro de_un de - se - o, y_el a - cha - que de mi_em - ple - o
 da - do se di - vier - te, y_en u - na vi - da que_es muer - te,


101 [D.C. y Fin]

el mal con - fun - de_el do - lor. ¿Pa - ra
 ha - go des - di - cha_el fa - vor. ¿Pa - ra
 el mal con - fun - de_el do - lor. ¿Pa - ra qué_es, A - mor,
 ha - go des - di - cha_el fa - vor. ¿Pa - ra qué_es, A - mor,

7. ¡Ay!, que es fineza de amor

Dúo humano

Música: [Juan] Hidalgo. Letra: Anónimo


 HSA, Ms. HC.
 380/824a/40,1

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

Tiple 1º
 Tiple 2º
 Acompañamiento continuo

Estribillo
 ¡Ay!, que es fi -

ne - za de_a - mor sus - pi - rar, sus - pi - rar

4# 6 4# 6

11

Handwritten musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains the melody for the lyrics 'y ge - mir, y ge - mir, y ge - mir, sus - pi -'. The middle staff is also in treble clef with a key signature of one sharp, but it contains whole rests for the entire duration. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp. It contains a bass line with notes and rests corresponding to the melody. Below the bottom staff, there are numbers: 3b, 4#, 6, 4, 6, 3b, 7, 6, which likely represent fret positions for a guitar accompaniment.

y ge - mir, y ge - mir, y ge - mir, sus - pi -

20

rar, que es fi - ne - za de a - mor, sus - pi - rar y ge -

28

mir, y ge - mir, y ge - mir... Más fi - ne - za es ca - llar, pa - de -

6 6 4 5

37

cer y sen - tir, pa - de - cer y sen - tir, ¡Más fi - ne - za es de a - mor sus -

4# 6 6

45

pi - rar y ge - mir, y ge - mir, más fi - ne - za es de a - más fi -

3# 6 6 3# 5#

54

mor ge - mir, sus - pi - rar, ge - mir, sus - pi - rar y ge - mir, sus - pi - ne - za es ca - llar, sen - tir y pa - de - cer, sen - tir y pa - de - cer, pa - de -

3b [=b] 5#

62

rar y ge - mir, y ge - mir, sus - pi - rar y ge - mir!; me - cer, pa - de - cer y sen - tir, y sen - tir...

70

jor se_ex - pli - ca_el do - lor en sus - pi - rar y ge - mir, en sus -

78

pi - rar y ge - mir. Más bien ca - llan - do se di - ce el

4# 6 4# 6

86

¡Más se di - ce_el a - mor en ge - mir, pa - de - cer y sen - tir... Más se_ex - pli - ca_el sen - tir!

94

en ge - mir, en sus - pi - rar, en ge - mir, Más se di - ce_en ca - llar, en pa - de - cer y sen - tir,

#6 5#

102

en ge - mir, en sus - pi - rar y ge - más se di - ce_en ca - llar y_en sen - tir, más fi - ne - za_es de_a - mor

3 5 6

109

mir, en sus - pi - rar y ge - mir, ge - mir, sus - pi - rar y ge -
 pa - de - cer, pa - de - cer y sen - tir, pa - de -

4 5 3 5#

118

cer, sen - tir, pa - de - cer y sen - tir. Si la fi - ne - za ma -

6 4 5

126

yor es sus - pi - rar y ge - mir, es - cu - chen a la ra - zón; di - rá

135

de A - mor su sen - tir, di - rá de A - mor su sen - tir:
 ¡Só - lo es

143

la ra - zón sus - pi - rar, ge - mir, ge - mir, sus - pi - rar, ge -
 ¡ca - llar, pa - de - cer y sen - tir, y sen - tir, pa - de -

152

mir, ge - mir, sus - pi - rar y ge - mir, y ge - mir!
cer y sen - tir, pa - de - cer y sen - tir, pa - de - cer y sen - tir!

6 4 5 6 4 3 6 3 #

161 Coplas

1ª De - cir el mal es ha - cer ha - la - go del
2ª Un a - mor di - si - mu - la - do pue - de pe - li -
3ª Me - jor es vi - vir de_o - sa - do que vi - vir de_a -
4ª De_a - gus - ti - no_el co - ra - zón ha - bla por su

166

sen - ti - mien - to.
grar de ti - bio.
rre - pen - ti - do.
dul - ce he - ri - da.
1ª Sa - ber su - frir un tor - men - to es a - pu -
2ª Quien con - fie - sa que hay a - li - vio en fue - go
3ª No siem - pre lo dis - cu - rri - do se en - cuen - tra en
4ª En un mo - rir que da vi - da, en si - len -

173

Glo - ria tie - ne el pa - de - cer
¿có - mo se sa - brá el cui - da - do
Un co - ra - zón de - sa ho - ga - do
a de - cla - rar su pa - sión
rar el que - rer.
que es - tá en - ce - rra - do,
lo_e - je - cu - ta - do.
cio, la ra - zón,

4 # 6

179

en pu - bli - car el do - lor.
 si no le di - ce_el ri - gor?
 em - pe - ña la re - sis - ten - cia.
 con to - do_el a - fec - to_as - pi - ra.

Nun - ca_es - tá más fi - no_A - mor que_en
 Con las se - ñas del te - mor, por -
 Más se_es - ti - ma la vio - len - cia en
 Más va - le lo que le ti - ra su_a -

186

Más fi - ne - za_es de_a - mar sus - pi -
 el llo - rar y su - frir.
 que_hay vo - ces sin de - cir.
 quien se_ha de re - sis - tir.
 mor en el dis - cu - rrir.

Más fi - ne - za_es ca -

193

rar y ge - mir, sus - pi - rar y ge - mir, sus - pi -
 llar, pa - de - cer y su - frir, pa - de - cer y su - frir,

4# 6 6 4 5

200

rar y ge - mir, y ge - mir.
 pa - de - cer y su - frir, pa - de - cer y su - frir.

6[h] 4 5 3

8. ¿Quién son aquellos villanos,...?

Solo

Música: Juan Hidalgo. Letra: [Agustín de Salazar y Torres]

HSA, Ms. HC.
380/824a/39,2

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple]



Coplas

[1ª] ¿Quién son a - que - llos vi -
[2ª] ¿Quién son a - que - llos te -
[3ª] ¿Quién son a - que - llos pe -
[4ª] ¿Quién son a - que - llos pe -
[5ª] Di - me, en fin, Mar - cia, ¿quién
[6ª] Sal - ga de es - ta du - da

[Acompañamiento]



3
lla - nos, bas - tar - dos hi - jos de Ve - nus, que co - mo
mo - res que, du - do - sa - men - te, el pe - cho por ver si
li - gros en quien el más fi - no, a - fec - to ni pe - li -
sa - res que con re - pe - ti - do, an - he - lo se pa - san
son es - tos co - bar - des re - ce - los que e - ra re -
Mar - cia, y, pues que mi mal a - ten - to, con el si -

10
ne - cios ma - li - cian, y te - men co - mo dis - cre - tos?
son cier - tos mue - re, y mue - re al ver que son cier - tos?
gra ni con - fi - a en - tre con - fi - an - za, y ries - go?
al co - ra - zón sin sa - lir del pen - sa - mien - to?
me - dio, el pe - dir - los y no me, a - tre - vo, al re - me - dio?
len - cio pre - gun - ta, res - pón - de - le, a mi si - len - cio.

Estrillo

16
¿Quié - res sa - ber - lo? ¿Ás - pi - des son, a - zu - les, que no son ce - los!

9. No queráis dormir, mis ojos

Solo

Música: Juan Hidalgo. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/39,4

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple]

[Coplas]

1ª No que - ráis dor - mir, mis o -
2ª No os rin - da, no, lo pro - li -
3ª En vo - so - tros el des - can -
4ª De la más obs - cu - ra som -
5ª Si es un a - li - vio el dor - mir
6ª Pe - ro ¿qué en va - no al des - can -

Acompañamiento

4

jos, con las lu - ces del de - se - o, que, aun - que dur - mien - do
jo de es - te le - tar - go al be - le - ño, pues hoy ve - réis des -
so tie - ne en - ga - ño - so so - sie - go, pues bur - la - rá su
bra es tris - te i - ma - gen el sue - ño, ya un te - me - ro - so a -
que a - pa - ga el a - man - te in - cen - dio, ¿pa - ra qué quie - ro un
so quie - re o po - ner - se el des - ve - lo, si ya del sue - ño el

12

sois lin - ces, me - jor es ce - gar des - pier - tos.
ve - la - dos más que ha - béis vis - to dur - mien - do.
quie - tud las di - chas del pen - sa - mien - to.
ga - sa - jo no ha de ren - dir - se un a - lien - to.
a - li - vio que no au - men - ta lo que quie - ro?
cui - da - do rin - de las fuer - zas al pe - cho.

10. ¡Ay, dulce sentimiento! ¡Ay, pena amable!

[Solo]

Música: Mathías Ruiz. Letra: [Joseph Fontaner y Martell, recopilador]

HSA, Ms. HC.
380/824a/44,2

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple] Estribillo

[Acompañamiento]

mien - to! ¡Ay, pe - na a - ma - ble, ay, pe - na a - ma - ble!, ¡ay,

dul - ce sen - ti - mien - to! ¡Ay, pe - na a - ma - ble, ay, pe -

na a - ma - ble! ¡Ay, dul - ce sen - ti - mien - to!, ¡Ay, pe - na a -

ma - ble!, que, aun - que tan - to las - ti - man tus ul - tra - jes, el do - lor vi - vi - fi - ca a

18

los a-man - tes, que, aun-que tan - to las - ti-man tus ul - tra-jes, el do - lor vi - vi -

22

fi-ca_a los a - man - tes. ¡Ay, dul - ce sen - ti - mien - to! ¡Ay, pe - na a - ma - ble!,

27

que, aun-que tan - to las - ti-man tus ul-tra-jes, el do - lor vi-vi-fi-ca_a los a-man - tes. [Fin]

32 Coplas

[1ª Su - a - ve pen - sa - mien - to, que, en vez de a - tor - men -
 [2ª Si al mo - rir de mis ma - les no hay vi - da que se i -
 [3ª Nun - ca fue de un en - ga - ño el de - sen - ga - ño
 [4ª Bien ha - ya a - que - lla fuen - te cu - yos pu - ros cris -

34

tar - me, com - pa - si - vo sus - pen - des el ri - gor de mis ma -
 gua - le, ¿qué más a - li - vio quie - ro que mo - rir de mi a - cha -
 fá - cil; ¿qué vi - da hay que no se - a muer - te des - de que na -
 ta - les, de - sen - ga - ñan - do, rie - gan a las flo - res del mar -

37

les, no se - as tan su - a - ve, que_es - toy más bien ha - ya - do_en los pe - sa -
 que? Sien - do_el mo - rir mi vi - da, pro - cu - rar - me_el vi - vir se - rá ma - tar -
 ce? Si cie - go, A - mor, na - cis - te, ¿a qué gol - fos de voz me per - su - a -
 gen, pues el cris - tal, es - pe - jo, de_u - na flor; ca - da on - da_es u - na_i - ma -

6 7

40

[D.C. y Fin]

res, que_es - toy más bien ha - ya - do_en los pe - sa - res.]
 me, pro - cu - rar - me_el vi - vir se - rá ma - tar - me.]
 des, a qué gol - fos de voz me per - su - a - des?]
 gen, de_u - na flor; ca - da on - da_es - u - na_i - ma - gen.]

11. Rompa el aire en suspiros

Recitativo a lo humano

Música: [Juan Hidalgo]. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/52

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

Tiple

Acompañamiento

Rom - pa el ai - re

3

en sus - pi - ros, que - ja sin voz, y voz de mi si - len - cio tem - pla - da con el llan - to

8

por - que no a - bra - se la re - gión del vien - to. De las su - pre - mas lu - ces en su cruel - dad,

13

en su cruel - dad me que - jo: ¡dio - ses de la her - mo - su - ra, si la - bráis im - po - si - bles, ha -

6

18

ced cie - gos, bo - rrad - me la ra - zón, que, si es en mi do - lor in - flu - jo vues - tro, qui -

23

tar-me el al-be-drí-o! ¿Pa-ra qué quie-ro yo el en-ten-di-mien-to?

6 5 4 3

27

La bel-dad de Nar-ci-sa a-do-ro en-tre las a-ras de un in-cen-dio, en cu-yo sa-cri-fi-cio

4 3

32

aun de te-me-ri-dad se vis-te al rue-go, que a-i-ma-gi-nar no al-can-zo

6 4 3

39

de tu her-mo-su-ra el so-be-ra-no im-pe-rio, que, al que-rer con-tem-plar, se me

43

tur-ba tam-bién el pen-sa-mien-to. Re-tra-ta-da con el

6 5

49

al-ma i-do-la-tro, la ad-mi-ro y me sus-pen-do.

54

¿Cuál se-rá la fá-ti-ga, dón-de es la di-ver-sión? El sen-ti-mien-to

60

ca-llo, y, por más des-gra-cia, en lo mis-mo que ca-llo. No, no, no me-rez-co,

66

que aun-que quie-ra de-cir-lo no sé có-mo se lla-ma, no sé có-mo se lla-ma mi tor-men-to.

71

E-jem-plo, y no mi-la-gro, de tu dei-dad, en el her-mo-so tem-plo, aun co-ra-

76

zón de bron-ce ren-di-do col-ga-ré de ce-ra un pe-cho, aun co-ra-zón de

81

bron-ce ren-di-do col-ga-ré de ce-ra un pe-cho.

12. Ojos divinos

Tono humano a 4
Música: [Manuel] Correa. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/55

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

Estribillo

[Tiple 1º]

[Tiple 2º]

[Tiple 3º]

Tenor

Acompañamiento

O - jos di -

O - jos di - vi -

3

vi - nos, ¡triun - fad de An - fri - sol, o - jos di - vi -

O - jos di - vi - nos, ¡triun - fad de An - fri - sol,

O - jos di - vi - nos, o - jos di - vi - nos, o - jos di -

nos, o - jos di - vi - nos, o - jos di - vi - nos, di -

10

nos, ¡triun-fad de An - fri-so, de An - fri - so!

o - jos di - vi - nos, ¡triun-fad de An - fri - so!

vi - nos, ¡triun-fad de An - fri - so, de An - fri - so!

vi - nos, ¡triun-fad de An - fri - so, triun - fad de An - fri - so!

18

Vues-tro des - dén me ma - te, no vues-tro_ol-vi - do, no vues-tro_ol -

Vues-tro des - dén me ma -

Vues - tro des -

4 6

27

vi-do, no vues-tro_ol - vi - do, no, no vues - tro_ol-vi -

Vues - tro des - dén me ma - te, no, no vues-tro_ol-vi -

te, no vues-tro_ol - vi - do_ol-vi - do, no, no vues-tro_ol-vi -

dén me ma - te, me ma - te, no, no vues-tro_ol-vi -

35

do, ¡triun-fad de An - fri - so, triun - fad!, o - jos,
do, o - jos, o - jos di - vi - nos, vues-tro des - dén me ma -
do, o - jos di - vi - nos, ¡triun-dad de An - fri - so! Vues -
do, ¡triun-fad de An - fri - so!, o - jos di - vi - nos, di - vi-nos,

43

vues - tro des - dén me ma - te, no, no vues - tro_ol - vi - do, no,
te, no, no vues - tro_ol - vi - do, no,
tro des - dén me ma - te, no, no vues - tro_ol - vi - do, no,
vues - tro des - dén me ma - te, no, no vues - tro_ol - vi - do, no,

51

no vues - tro_ol - vi - do, no vues - tro_ol - vi - do. [Fin]
no vues - tro_ol - vi - do, no vues - tro_ol - vi - do.
no vues - tro_ol - vi - do, no vues - tro_ol - vi - do.
no vues - tro_ol - vi - do, no vues - tro_ol - vi - do.

59 Romance [= Coplas]

[1ª] ¡No más, no más ra - yos de_o -
 [2ª] ¡Bas - te, bas - te_el ce - ño_her - mo -
 [3ª] ¡Mue - ran, mue - ran mis do - lo -
 [4ª] ¡Triun - fad, triun - fad de mi_a - fec -

[1ª] ¡No más, no más
 [2ª] ¡Bas - te, bas - te_el
 [3ª] ¡Mue - ran, mue - ran
 [4ª] ¡Triun - fad, triun - fad

[1ª] ¡No más, no más ra - yos
 [2ª] ¡Bas - te, bas - te_el ce - ño_her -
 [3ª] ¡Mue - ran, mue - ran mis do -
 [4ª] ¡Triun - fad, triun - fad de mi_a -

[1ª] ¡No más, no más ra - yos de_o - ro, ra - yos
 [2ª] ¡Bas - te, bas - te_el ce - ño_her - mo - so,_el ce - ño_her -
 [3ª] ¡Mue - ran, mue - ran mis do - lo - res, mis do -
 [4ª] ¡Triun - fad, triun - fad de mi_a - fec - to, de mi_a -

4 3

65

ro!, que_es en el va - lor, en el va - lor de -
 so!, que_es con - tra - rio, que_es con - tra - rio_a lo di -
 res con pre - vi - le - gios, pre - vi - le - gios di -
 to tan co - mo deu - da, co - mo deu - da y_o -

ra - yos de_o - ro!, que_es en el va - lor de -
 ce - ño_her - mo - so!, que_es con - tra - rio_a lo di -
 mis do - lo - res con pre - vi - le - gios di -
 de mi_a - fec - to tan co - mo deu - da y_o -

de_o - ro!, que_es [en] el va - lor de - li -
 mo - so!, que_es con - tra - rio_a lo di - vi -
 lo - res con pre - vi - le - gios di - vi -
 fec - to tan co - mo deu - da y_o - fi -

de_o - ro!, que_es en el va - lor de - li -
 mo - so!, que_es con - tra - rio_a lo di - vi -
 lo - res con pre - vi - le - gios di - vi -
 fec - to tan co - mo deu - da y_o - fi -

71

li - to que so - bren los ren - di - mien - tos
vi - no que es - cu - chen mal las dei - da - des
vi - nos!, y_a mi de - co - ro se de - ba
fi - cio!, que no_os cues - te la vic - to - ria

li - to que so - bren los ren - di - mien - tos
vi - no que es - cu - chen mal las dei - da - des
vi - nos!, y_a mi de - co - ro se de - ba
fi - cio!, que no_os cues - te la vic - to - ria

to que so - bren los ren - di - mien - tos
no que es - cu - chen mal las dei - da - des
nos!, y_a mi de - co - ro se de - ba
cio!, que no_os cues - te la vic - to - ria

to que so - bren los ren - di - mien - tos
no que es - cu - chen mal las dei - da - des
nos!, y_a mi de - co - ro se de - ba
cio!, que no_os cues - te la vic - to - ria

77

y que no ce - sen los ti - ros, y que no ce - sen los
las vo - ces del sa - cri - fi - cio, las vo - ces del sa - cri -
la du - ra - ción y_el mar - ti - rio, la du - ra - ción y_el mar -
sa - ber el nom - bre_al ren - di - do, sa - ber el nom - bre_al ren -

y que no ce - sen los
las vo - ces del sa - cri -
la du - ra - ción y_el mar -
sa - ber el nom - bre_al ren -

y que no
las vo - ces
la du - ra -
sa - ber el

y que no ce - sen los ti - ros, los ti - ros, y que no ce - sen los
las vo - ces del sa - cri - fi - cio, las vo - ces, las vo - ces del sa - cri -
la du - ra - ción y_el mar - ti - rio, mar - ti - rio, la du - ra - ción y_el mar -
sa - ber el nom - bre_al re - di - do, al ren - di - do, sa - ber el nom - bre_al ren -

83

ti - ros, los ti - ros, y que no ce - sen los ti - ros, los
fi - cio, las vo - ces, las vo - ces del sa - cri - fi - cio, las
ti - rio, mar - ti - rio, la du - ra - ción y_el mar - ti - rio, mar -
di - do, al ren - di - do, sa - ber el nom - bre al ren - di - do, ren -

ti - ros, los ti - ros, y que no ce - sen los ti - ros, ti -
fi - cio, las vo - ces, las vo - ces del sa - cri - fi - cio, las
ti - rio, mar - ti - rio, la du - ra - ción y_el mar - ti - rio, mar -
di - do, al ren - di - do, sa - ber el nom - bre al ren - di - do, ren -

ce - sen los ti - ros, y que no ce - sen los
del sa - cri - fi - cio, las vo - ces del sa - cri -
ción y_el mar - ti - rio, la du - ra - ción y_el mar -
nom - bre al ren - di - do, sa - ber el nom - bre al ren -

ti - ros, los ti - ros, los ti - ros, y que no ce - sen los
fi - cio, las vo - ces, las vo - ces, las vo - ces del sa - cri -
ti - rio, mar - ti - rio, mar - ti - rio, la du - ra - ción y_el mar -
di - do, al ren - di - do, al ren - di - do, sa - ber el nom - bre al ren -

88

[D.C. y Fin]

ti - ros, no ce - sen los ti - ros.
vo - ces del sa - cri - fi - cio.
ti - rio, y_el mar - ti - rio.
di - do, el nom - bre al ren - di - do.

ros, no ce - sen los ti - ros.
ces del sa - cri - fi - cio.
rio, y_el mar - ti - rio.
do, el nom - bre al ren - di - do.

ti - ros, no ce - sen los ti - ros.
fi - cio, del sa - cri - fi - cio.
ti - rio, y_el mar - ti - rio.
di - do, el nom - bre al ren - di - do.

ti - ros, no ce - sen los ti - ros.
fi - cio, del sa - cri - fi - cio.
ti - rio, y_el mar - ti - rio.
di - do, el nom - bre al ren - di - do.

13. ¡Al puerto, pensamiento!

Dúo a lo humano

Música: Jerónimo La Torre. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/61

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Estribillo]

Tiple

Tenor

Acompañamiento

¡Al puer - to, pen - sa -

¡Al

2

mien - to, al puer-to, pen - sa - mien-to, al puer-to, pen - sa - mien -

puer-to, pen - sa-mien - to, al puer-to, pen - sa-mien-to, pen - sa - mien - to, pen - sa-mien -

5

to!, que en va - so tan hu -

to!, que en va - so tan hu - mil - de co - rres, co - rres, co - rres ries -

3 b

9

mil - de co - rres, co - rres, co - rres ries - go, que_en va - so tan hu - mil - de

go, al puer - to, pen - sa - mien - to, que_en

14

co - rres, co - rres, co - rres ries - go, al puer - to, pen - sa - mien - to, que_en

va - so tan hu - mil - de co - rres, co - rres, co - rres ries - go, que_en

18

va - so tan hu - mil - de co - rres, co - rres, co - rres ries - go, y_en - tre

va - so tan hu - mil - de co - rres, co - rres, co - rres, co - rres, co - rres ries - go, y_en - tre

22

ai - res con - tra - rios, con on - das de des - pre - cios, y_en - tre ai - res con -

ai - res con - tra - rios, con on - das de des - pre - cios, y_en - tre ai - res con -

25

tra - rios, con on - das de des - pre - cios, y_en - tre ai - res con - tra - rios, con

28

on - das de des - pre - cios, no_es bien na - ve - gues siem - pre_a ve - la_y re - mo, no_es bien na - ve - gues

32 [Fin]

siem - pre_a ve - la_y re - mo, ¡al puer - to, al puer - to, al puer - to, al puer - to!

Coplas

36

[1ª] Lo - co pen - sa - mien - to, lo - co pen - sa - mien - to,
 [2ª] La_a - pa - rien - cia de_un ha - la - go, de_un ha - la - go,
 [3ª] Si por ro - gar, si por ro - gar,
 [4ª] Si no hu - yes, si no hu - yes,

38

lo - co pen - sa - mien - to mí - o, ce - se ya, que los des -
 la_a - pa - rien - cia de_un ha - la - go no tur - be más tu so -
 si por ro - gar te des - pre - cian, no sien - tas el per - der
 si no_hu - yes su_he - chi - zo, te - me, que más cre - ce - rá tu_in -

41

pre - cios so - bran pa - ra de - sen - ga - ños, y
 sie - go, que_es mu - cho pa - ra cui - da - do lo
 sue - ño, que te_os - ten - ta lo ti - ra - no ar -
 cen - dio, pues siem - pre_es - ta - rá_a la vis - ta la_e -

44

[D.C. y Fin]

bas - tan pa - ra_es - car - mien - tos.
 que no lle - ga_a ser pre - mio.
 ma - do_el ri - gor del rue - go.
 fi - ca - cia de lo be - llo.

14. En una obscura prisión

Romance humano a 4

Música: Bartolomé García Guerrero. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/58

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

Despacio [Coplas]

Tiple 1º

Tiple 2º

Alto

Tenor

[1ª] En u - na_obs - cu - ra pri - sión,
[2ª] tier - na - men - te_e - na - mo - ra - do,
[3ª] Vi - va_i - ma - gen la con - tem - pla
[4ª] Si_es Ma - til - de_[a] la que_a - do - ra,

[1ª] En u - na_obs - cu - ra pri - sión,
[2ª] tier - na - men - te_e - na - mo - ra - do,
[3ª] Vi - va_i - ma - gen la con - tem - pla
[4ª] Si_es Ma - til - de_[a] la que_a - do - ra,

[1ª] En u - na_obs - cu - ra pri - sión,
[2ª] tier - na - men - te_e - na - mo - ra - do,
[3ª] Vi - va_i - ma - gen la con - tem - pla
[4ª] Si_es Ma - til - de_[a] la que_a - do - ra,

[1ª] En u - na_obs - cu - ra pri - sión,
[2ª] tier - na - men - te_e - na - mo - ra - do,
[3ª] Vi - va_i - ma - gen la con - tem - pla
[4ª] Si_es Ma - til - de_[a] la que_a - do - ra,

4

a quien die - ron por a - li - vio pa - ra re -
 ha - ce de su_es - tan - cia_ol - vi - do a - quel jo -
 en un al - ber - gue que_ha si - do al más a -
 na - die du - de_en sus di - si - nios que_es mé - ri -

8

a quien die - ron pa - ra_a - li - vio pa - ra re -
 ha - ce de su_es - tan - cia_ol - vi - do a - quel jo -
 en un al - ber - gue que_ha si - do al más a -
 na - die du - de_en sus di - si - nios que_es mé - ri -

10

me - dio las, las pe - nas, las pe - nas, pa - ra des - can - so
 ven que a Ma - til - de, Ma - til - de se sa - cri - fi - ca_en
 bra - sa - do A - do - nis, A - do - nis hoy el pá - ra - mo
 to el pa - de - cer, pa - de - cer, si_el pe - nar, pe - nar

8

me - dio las pe - nas, las pe - nas, pa - ra des - can - so los gri -
 ven que_a Ma - til - de, Ma - til - de se sa - cri - fi - ca_en sus - pi -
 bra - sa - do_A - do - nis, A - do - nis hoy el pá - ra - mo más frí -
 to el pa - de - cer, pa - de - cer, si_el pe - nar es al - be - drí -

17

los gri - llos, los gri - llos, pa - ra des -
sus - pi - ros, sus - pi - ros, se sa - cri -
más frí - o, más frí - o, hoy el pá -
es al - be - drí - o, si_el pe - nar,

pa - ra des - can - so los gri - llos, pa - ra des - can - so los gri -
se sa - cri - fi - ca en sus - pi - ros, se sa - cri - fi - ca en sus - pi -
hoy el pá - ra - mo más frí - o, hoy el pá - ra - mo más frí -
si_el pe - nar es al - be - drí - o, si_el pe - nar es al - be - drí -

llos, los gri - llos, pa - ra des - can - so los gri - llos,
ros, sus - pi - ros, se sa - cri - fi - ca en sus - pi - ros,
o, más frí - o, hoy el pá - ra - mo más frí - o,
o, al - be - drí - o, si_el pe - nar es al - be - drí - o,

gri - llos, los gri - llos, pa - ra des - can - so los
pi - ros, sus - pi - ros, se sa - cri - fi - ca en sus -
frí - o, más frí - o, hoy el pá - ra - mo más
drí - o, al - be - drí - o, si_el pe - nar es al - be -

23

can - so, pa - ra des - can - so los gri - llos,
fi - ca, se sa - cri - fi - ca_en sus - pi - ros.]
ra - mo, hoy el pá - ra - mo más frí - o.]
pe - nar, si_el pe - nar es al - be - drí - o.]

llos, pa - ra des - can - so los gri - llos,
ros, se sa - cri - fi - ca_en sus - pi - ros.]
o, hoy el pá - ra - mo más frí - o.]
o, si_el pe - nar es al - be - drí - o.]

pa - ra des - can - so los gri - llos,
se sa - cri - fi - ca_en sus - pi - ros.]
hoy el pá - ra - mo más frí - o.]
si_el pe - nar es al - be - drí - o.]

gri - llos, los gri - llos,
pi - ros, sus - pi - ros.]
frí - o, más frí - o.]
drí - o, al - be - drí - o.]



15. No te embarques, pensamiento


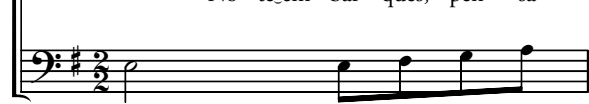
Solo

Música: [Juan del] Vado. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/45,1

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple]  

[Acompañamiento]  

[Estribillo]

No te,em - bar - ques, pen - sa -

2

mien - to, no te,em - bar - ques, pen - sa - mien - to, ¡hu - ye del mar,

6

hu - ye, hu - ye del mar, hu - ye del mar!, que_a - cen - tos, que_a -

10

cen - tos de_u - na si - re - na, de_u - na si - re - na, que_a - cen - tos de_u - na si -

14

re - na, de_u - na si - re - na, de_u - na si - re - na te per - de - rá[n]. [Fin]

18 Coplas

[1ª] Si - re - na te de - sa - fi - a la - bran - do tu se - pul - tu -
[2ª] Hu - ye - em - pe - ño tan sa - bi - do en que yo y tú nos per - de -

22

ra, en sus vo - ces la dul - zu - ra y en sus ma - nos la ar - mo - ní - a.
mos; las ma - nos nie - ga a los re - mos y a - plí - ca - los al o - í - do.

26

Re - vo - ca, pues, tu por - fi - a de ries - go tan sin - gu - lar, que no po -
Si del da - ño pre - ve - ni - do fue - res el ries - go a bus - car, lás - ti - ma

30

drá a - pro - ve - char des - pués tu a - rre - pen - ti - mien - to.
no ha de cau - sar tu muer - te, si - no es - car - mien - to. [D.C. y Fin]

16. Son tus desdenes, Marica

Tono humano a dúo

Música: Anónimo. Letra: [Joseph Garzes, recopilador]

HSA, Ms. HC.
380/824a/65

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple]



Alto



Acompañamiento
de arpa



Coplas

1ª Son tus des - de - nes, Ma -
2ª Se - gu - ri - da - des os -
3ª Lla - ma que sin la es - pe -
4ª Ren - di - do a tus sin - ra -
5ª A - man - te de mis fi -

1ª Son tus des - de - nes, Ma -
2ª Se - gu - ri - da - des os -
3ª Lla - ma que sin la es - pe -
4ª Ren - di - do a tus sin - ra -
5ª A - man - te de mis fi -

3

ri - ca, va - ni - da - des de mi fe, pues a la luz del a -
ten - ta el a - do - rar un des - dén, por - que no en - cu - bre el fa -
ran - za ries - go no pue - de te - ner, au - men - ta - rá el de - sen -
zo - nes sin cui - da - do pre - mia - ré, que es a - plau - so de un a -
ne - zas, de tus des - pre - cios ha - ré que le sir - va a lo in - fe -

ri - ca, va - ni - da - des de mi fe, pues a la luz del a -
ten - ta el a - do - rar un des - dén, por - que no en - cu - bre el fa -
ran - za ries - go no pue - de te - ner, au - men - ta - rá el de - sen -
zo - nes sin cui - da - do pre - mia - ré, que es a - plau - so de un a -
ne - zas, de tus des - pre - cios ha - ré que le sir - va a lo in - fe -

10

gra - vio ar - do só - lo por ar - der, pues a la
vor el hu - mo del in - te - rés, por - que no en -
ga - ño los qui - la - tes de su ley, au - men - ta -
fec - to la am - bi - ción del pa - de - cer, que es a - plau -
liz de ra - zón al in - te - rés, que le sir -

16

luz del a - gra - vio ar - do só - lo por ar - der.
cu - bre el fa - vor el hu - mo del in - te - rés.
rá el de - sen - ga - ño los qui - la - tes de su ley.
so de un a - fec - to la am - bi - ción del pa - de - cer.
va a lo in - fe - liz de ra - zón al in - te - rés.

22

Estribillo

¿A quién me que - ja - ré, a quién me que - ja - ré de un do - lor que pa - dez - co só - lo por que -
¿A quién me que - ja - ré, a quién me que - ja - ré de un do - lor que pa - dez - co só - lo por que -

26

rer, a quién, a quién, a quién me que-ja - ré, a quién me que-ja - ré de_un do-lor que pa -

rer, a quién, a quién, a quién me que-ja - ré, a quién me que-ja - ré de_un do-lor que pa -

6 6 7 6

30

dez - co só - lo por que - rer, de_un do-lor que pa - dez - co só - lo por que - rer, só - lo por que - rer?

dez - co só - lo por que - rer, de_un do-lor que pa - dez - co só - lo por que - rer, só - lo por que - rer?

7 6 7 6 7 6 3 6

17. ¿En qué estado nos hallamos,...?

[solo]

Música: [Juan de] Navas. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/43,2

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple]

Coplas

1ª ¿En qué es - ta - do nos ha -
2ª Cuan - do nos lo pi - de el
3ª Los in - cen - dios a - mo -
4ª De ce - lo - sas an - sias,
5ª Go - za - mos lo ca - ri -
6ª En la ca - sa del a -

Acompañamiento

4

lla - mos, Fi - lis, los dos tan a - le - gres?, pues ca - da u - no con el
al - ma, nues - tro al - be - drí - o se pren - de, y, des - pués, has - ta que a -
ro - sos que nues - tra pa - sión con - ven - cen ni a - pa - gan cuan - do se a -
nun - ca ve - mos di - mes ni di - re - tes, que ca - da u - no se fa -
ño - so con fe tan in - de - pen - dien - te que nos ha - lla - mos el
mor, que po - bres a tan - tos tie - ne, vi - vi - mos el - me - jor

13

1ª

2ª

o - tro no ha - ce más de lo que quie - re, pues ca - re.
vi - sa, a su li - ber - tad se vuel - ve, y, des - ve.
flo - jan, ni a - fli - gen cuan - do se en - cien - den, ni a - pa - den.
bri - ca la se - gu - ri - dad que pue - de, que ca - de.
gus - to sin sa - ber qué nos su - ce - de, que nos de.
cuar - to sin pa - gar los al - qui - le - res, vi - vi res.

21 Estribillo

Fi - lis, y créé - me, y créé - me, que es - to es vi - vir;

28

lo de - más es mo - ler - se, y créé - me, y créé -

35

me, que es - to es vi - vir; lo de - más es mo - ler - se.

18. Anegada entre cristales

Romance humano a dúo

Música: Bartolomé García Guerrero. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/58

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

No muy aprisa [Coplas]

Tiple



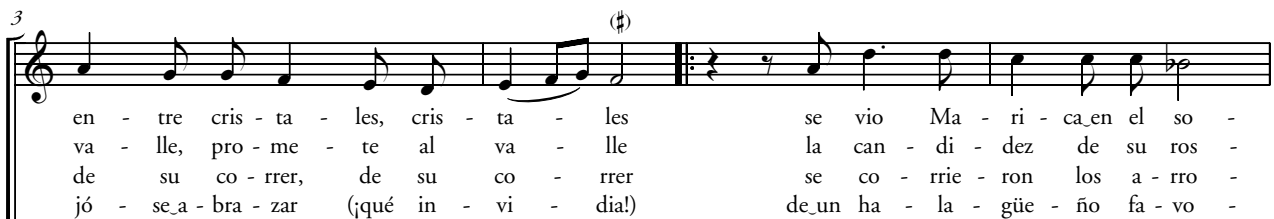
[1ª] A - ne - ga - da, a - ne - ga - da
[2ª] Di - lu - vios pro - me - te, al
[3ª] En me - dio, en me - dio
[4ª] De - jó - se, a - bra - zar, de -

Tenor



[1ª] A - ne - ga - da, a - ne - ga - da, a - ne - ga - da
[2ª] Di - lu - vios pro - me - te, al va - lle, al
[3ª] En me - dio, en me - dio de su co -
[4ª] De - jó - se, a - bra - zar, de - jó - se, a - bra -

3



7



11

ta los o - jos, has - ta los o - jos,
 ve ¡qué_a - som - bro!, pa - ra la nie - ve
 lo so - no - ro, lo so - no - ro,
 por ai - ro - so, por ai - ro - so,

8 luz has - ta los o - jos, los o - jos, has - ta los
 ra la nie - ve ¡qué_a - som - bro, qué_a - som - bro!, pa - ra la
 sión lo so - no - ro, so - no - ro, en con - fu -
 do, sí por ai - ro - so, ai - ro - so, que - ri - do,

15

has - ta los o - jos, los o - jos.
 ¡qué_a - som - bro, qué_a - som bro, qué_a - som - bro!]
 lo so - no - ro so - no ro, so - no - ro.]
 por ai - ro - so, ai - ro so, ai - ro - so.]

o - jos, o jos, los o - jos.
 nie - ve ¡qué_a - som bro, qué_a - som - bro!]
 sión lo so - no ro, so - no - ro.]
 sí, por ai - ro so, ai - ro - so.]

19. ¡Ay, desdichada,...!

Tono humano a solo

Música: Juan Hidalgo. Letra: [Juan Bautista Diamante]

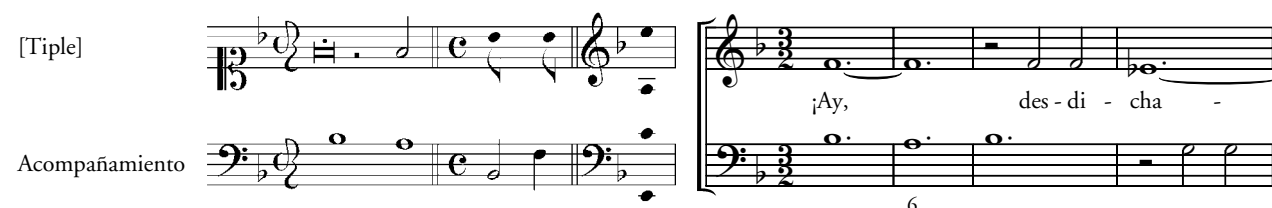
HSA, Ms. HC.
380/824a/39,1

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

Estribillo

[Tiple]

Acompañamiento




Coplas



20. De los montes de Castilla

Tono humano a 4

Música: Anónimo. Letra: [Francisco de Borja y Aragón]

 HSA, Ms. HC.
380/824a/64

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Coplas]

Tiple 1º

Tiple 2º

Alto

Tenor

Arpa

1ª De los mon - tes
2ª No lle - va el pas -
3ª Y con to - das

1ª De los
2ª No lle -
3ª Y con

3

de Cas - ti - lla, de Cas - ti - lla, lla ba - ja - ba, ba - ja - ba,
 tor hu - mil - de, hu - mil - de, hu - mil - de, de más ar - mas, más ar - mas,
 sus o - ve - jas, sus o - ve - jas, jas que ya del mon - te,

1ª De los mon - tes de Cas - ti - lla, lla ba -
 2ª No lle - va el pas - tor hu - mil - de, de más
 3ª Y con to - das sus o - ve - jas, jas que

mon - tes de Cas - ti - lla, lla ba - ja - ba, ba -
 va el pas - tor hu - mil - de, de más ar - mas, más
 to - das sus o - ve - jas, jas que ya del mon -

8

1ª De los mon - tes de Cas - ti - lla, lla ba -
 2ª No lle - va el pas - tor hu - mil - de, de más
 3ª Y con to - das sus o - ve - jas, jas que

1ª 2ª

11

ba - ja - ba el pas - tor Li - sar - do, con más cui - da - dos que o - ve -
 más ar - mas que su ca - ya - do, que los a - ce - ros no sir -
 que ya del mon - te ba - ja - ron, qui - so can - tar y no pu -

ja - ba el pas - tor Li - sar - do, con más cui - da - dos que o - ve -
 ar - mas que su ca - ya - do, que los a - ce - ros no sir -
 ya del mon - te ba - ja - ron, qui - so can - tar y no pu -

ja - ba el pas - tor Li - sar - do, con más cui - da - dos que o - ve -
 ar - mas que su ca - ya - do, que los a - ce - ros no sir -
 te, del mon - te ba - ja - ron, qui - so can - tar y no pu -

8

ja - ba el pas - tor Li - sar - do, con más cui - da - dos que o - ve -
 ar - mas que su ca - ya - do, que los a - ce - ros no sir -
 ya del mon - te ba - ja - ron, qui - so can - tar y no pu -

1ª 2ª

18

jas, me - nos di - cha, me - nos di - cha y más a - gra - vios, a -
 ven don - de hay, don - de hay, don - de hay li - son - jas y en - ga - ños, y en -
 do, y se que - dó, y se que - dó, se que - dó sus - pi -

jas, me - nos di - cha, me - nos di - cha y más a -
 ven don - de hay, don - de hay, don - de hay li - son - jas y en -
 do, y se que - dó, y se que - dó sus - pi -

jas, me - nos di - cha, me - nos di - cha y más a -
 ven don - de hay, don - de hay, don - de hay li - son - jas y en -
 do, y se que - dó, y se que - dó sus - pi -

jas, me - nos di - cha, me - nos di - cha y más a - gra - vios, a -
 ven don - de hay, don - de hay, don - de hay li - son - jas y en - ga - ños, y en -
 do, y se que - dó, y se que - dó sus - pi -

23

gra - vios, me - nos di - cha, me - nos di - cha y más a - gra - vios, a - gra - vios.
 ga - ños, don - de, don - de, don - de hay li - son - jas y en - ga - ños, y en - ga - ños.
 ran - do, sus - pi - ran - do, se que - dó, y se que - dó sus - pi - ran - do.

gra - vios, me - nos di - cha, me - nos di - cha y más a - gra - vios, a - gra - vios.
 ga - ños, don - de, don - de, don - de hay li - son - jas y en - ga - ños, y en - ga - ños.
 ran - do, sus - pi - ran - do, se que - dó, y se que - dó sus - pi - ran - do.

gra - vios, me - nos di - cha, me - nos di - cha y más a - gra - vios, a - gra - vios.
 ga - ños, don - de, don - de, don - de hay li - son - jas y en - ga - ños, y en - ga - ños.
 ran - do, sus - pi - ran - do, se que - dó, y se que - dó sus - pi - ran - do.

gra - vios, me - nos di - cha, me - nos di - cha y más a - gra - vios, a - gra - vios.
 ga - ños, don - de, don - de, don - de hay li - son - jas y en - ga - ños, y en - ga - ños.
 ran - do, sus - pi - ran - do, se que - dó, y se que - dó sus - pi - ran - do.

21. ¡Nunca más, bizarra Filis!






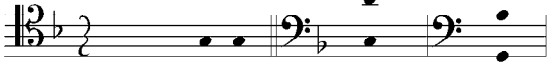

Tono humano a 4

Música: [Manuel de] Egüés. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/57

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Coplas]

Tiple 1º			1ª ¡Nun - ca 2ª cuan - do 3ª Vien - do 4ª Po - co,
Tiple 2º			1ª ¡Nun - ca más, bi - 2ª cuan - do sus o - 3ª Vien - do fra - gan - 4ª Po - co, a - pre -
Alto			1ª ¡Nun - ca 2ª cuan - do 3ª Vien - do 4ª Po - co,
Tenor			1ª ¡Nun - ca 2ª cuan - do 3ª Vien - do 4ª Po - co,
Acompañamiento			

4

más, bi - za - rra, más, bi - za - rra Fi - lis!, que, cuan - do me -
 sus o - jos, sus o - jos no mi - ran to - do gi - ra -
 fra - gan - tes, fra - gan - tes o - lo - res, se rin - de el pra -
 po - co_a - pre - cio, po - co_a - pre - cio de su_a - dor - no ha - ce Fi - lis,

za - rra Fi - lis, más, bi - za - rra Fi - lis!, que, cuan - do me -
 jos no mi - ran, sus o - jos no mi - ran to - do gi - ra -
 tes o - lo - res, fra - gan - tes o - lo - res, se rin - de el pra -
 cio de su_a - dor - no, po - co_a - pre - cio de su_a - dor - no ha - ce Fi - lis,

más, bi - za - rra, bi - za - rra Fi - lis!, que, cuan - do me -
 sus o - jos, sus o - jos no mi - ran to - do gi - ra -
 fra - gan - tes, fra - gan - tes o - lo - res, se rin - de el pra -
 po - co_a - pre - cio de su_a - dor - no, su_a - dor - no ha - ce Fi - lis,

más, bi - za - rra Fi - lis!, que, cuan - do me -
 sus o - jos no mi - ran to - do gi - ra -
 fra - gan - tes o - lo - res, se rin - de el pra -
 po - co_a - pre - cio de su_a - dor - no ha - ce Fi - lis,

11

nos, bi - za - rra, por ser su do - nai - re el ai - re el
 sol se pa - ra, y cuan - do mi - ran sus o - jos, sus
 do_a sus plan - tas, que quie - re ser - vir de al - fom - bra, de al -
 que re - pa - ra que es de - sai - re_a la be - lle - za, be -

nos, bi - za - rra, por ser su do - nai - re el
 sol se pa - ra, y cuan - do mi - ran sus
 do_a sus plan - tas, que quie - re ser - vir de al -
 que re - pa - ra que es de - sai - re_a la be -

nos, bi - za - rra, por ser su do - nai - re el
 sol se pa - ra, y cuan - do mi - ran sus
 do_a sus plan - tas, que quie - re ser - vir de al -
 que re - pa - ra que es de - sai - re_a la be -

nos, bi - za - rra, por ser su do - nai - re el ai - re el
 sol se pa - ra, y cuan - do mi - ran sus o - jos, sus
 do_a sus plan - tas, que quie - re ser - vir de al - fom - bra, de al -
 que re - pa - ra que es de - sai - re_a la be - lle - za, be -

3b

18

ai - re del a - se - o de su ga - la, de su ga - la,
o - jos po - nen la mi - ra, la mi - ra_en mi - rar - la.
fom - bra a quien le sir - ve de ná - car, sir - ve de ná - car.
lle - za ha - cer ga - la de la ga - la, de la ga - la.

ai - re del a - se - o de su ga - la, ga - la,
o - jos po - nen la mi - ra, la mi - ra_en mi - rar - la.
fom - bra a quien le sir - ve, le sir - ve de ná - car.
lle - za ha - cer ga - la de la ga - la, ga - la.

ai - re del a - se - o de su ga - la, ga - la,
o - jos po - nen la mi - ra, la mi - ra_en mi - rar - la.
fom - bra a quien le sir - ve, le sir - ve de ná - car.
lle - za ha - cer ga - la de la ga - la, ga - la.

ai - re del a - se - o de su ga - la, de su ga - la,
o - jos po - nen la mi - ra, la mi - ra_en mi - rar - la.
fom - bra a quien le sir - ve de ná - car, sir - ve de ná - car.
lle - za ha - cer ga - la de la ga - la, de la ga - la.

6 3b 3b

22. ¡Qué linda, qué sola y triste...!

Humano a 4

Música: Manuel Correa. Letra: [Antonio Hurtado de Mendoza]

HSA, Ms. HC.
380/824a/56

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Coplas]

[Tiple 1º]

[Tiple 2º]

Alto

Bajo
[=Tenor]

[1ª] ¡Qué lin - da, qué
[2ª] U - no de sus
[3ª] De sus ve - llo -
[4ª] ¡Lá - gri - mas que

[1ª] ¡Qué
[2ª] U -
[3ª] De
[4ª] ¡Lá -

[1ª] ¡Qué lin - da, qué so - la y
[2ª] U - no de sus cor - de - ri -
[3ª] De sus ve - llo - nes, la her -
[4ª] ¡Lá - gri - mas que son tan be -

[1ª] ¡Qué lin - da, qué
[2ª] U - no de sus
[3ª] De sus ve - llo -
[4ª] ¡Lá - gri - mas que

4

so - la y tris - te
cor - de - ri - llos
nes, la her - mo - sa
son tan be - llas...!,

lin - da, qué so - la y tris - te
no de sus cor - de - ri - llos
sus ve - llo - nes, la her - mo - sa
gri - mas que son tan be - llas...!,

tris - te, y tris - te
llos, cor - de - ri - llos
mo - sa, la her - mo - sa
llas, son tan be - llas...!,

so - la y tris - te, qué so - la y tris - te
cor - de - ri - llos, de sus cor - de - ri - llos
nes, la her - mo - sa, ve - llo - nes, la her - mo - sa
son tan be - llas, que son tan be - llas...!,

9

la dei - dad de Gua - di - a - na!; en re - ba - ños
en es - tre - lla se tras - la - da, y e - lla sien - te
tier - na ma - na - di - lla blan - ca su llan - to le
mas la her - mo - su - ra las cau - sa, que la pe - na,

la dei - dad de Gua - di - a - na, de Gua - di - a - na!; en re - ba - ños
en es - tre - lla se tras - la - da, se tras - la - da, y e - lla sien - te
tier - na ma - na - di - lla blan - ca, ma - na - di - lla blan - ca su llan - to le
mas la her - mo - su - ra las cau - sa, las cau - sa, que la pe - na,

la dei - dad de Gua - di - a - na!; en re - ba - ños
en es - tre - lla se tras - la - da, y e - lla sien - te
tier - na ma - na - di - lla blan - ca su llan - to le
mas la her - mo - su - ra las cau - sa, que la pe - na,

la dei - dad de Gua - di - a - na, de Gua - di - a - na!; en re - ba - ños
en es - tre - lla se tras - la - da, se tras - la - da, y e - lla sien - te
tier - na ma - na - di - lla blan - ca, ma - na - di - lla blan - ca su llan - to le
mas la her - mo - su - ra las cau - sa, las cau - sa, que la pe - na,

16

de sus - pi - ros, to - do el vien - to lle - va al a - gua.
 per - der u - na ver - tien - do sus o - jos tan - tas.]
 mi - de a per - las y a flo - res la cuen - ta el al - ba.]
 y en su llan - to, se - rán ma - yo - res en - tram - bas.]

de sus - pi - ros, to - do el vien - to lle - va al a - gua.
 per - der u - na ver - tien - do sus o - jos tan - tas.]
 mi - de a per - las y a flo - res la cuen - ta el al - ba.]
 y en su llan - to, se - rán ma - yo - res en - tram - bas.]

de sus - pi - ros, to - do el vien - to lle - va al a - gua.
 per - der u - na ver - tien - do sus o - jos tan - tas.]
 mi - de a per - las y a flo - res la cuen - ta el al - ba.]
 y en su llan - to, se - rán ma - yo - res en - tram - bas.]

de sus - pi - ros, to - do el vien - to lle - va al a - gua.
 per - der u - na ver - tien - do sus o - jos tan - tas.]
 mi - de a per - las y a flo - res la cuen - ta el al - ba.]
 y en su llan - to, se - rán ma - yo - res en - tram - bas.]

23 Estribillo

Pas - tor - ci - lla man -

Pas - tor - ci - lla man - sa, que llo - ras, lá -

Pas - tor - ci - lla man -

Pas - tor - ci - lla man -

29

sa, que llo - ras lá - gri - mas, pas - tor - ci - lla man - sa, que

gri - mas que a to - das ho - ras, pas - tor -

Pas - tor - ci - lla man - sa, que llo - ras lá - gri -

sa, que llo - ras, que llo - ras, pas - tor - ci - lla man - sa, que

36

llo - ras, que llo - ras lá - gri - mas, pas - tor - ci - lla man - sa, que
 ci - lla man - sa, que llo - ras lá - gri - mas que a to - das ho -
 mas, pas - tor - ci - lla man - sa, que llo - ras lá -
 llo - ras lá - gri - mas que a to - das ho - ras,

43

llo - ras lá - gri - mas, que llo - ras
 ras, lá - gri - mas que
 gri - mas, que llo - ras lá - gri - mas, que llo -
 que llo - ras, que llo - ras lá -

50

lá - gri - mas, lá - gri - mas
 llo - ras, que llo - ras, lá - gri - mas que a to - das ho -
 ras lá - gri - mas, lá - gri - mas
 gri - mas, lá - gri - mas que a to - das ho -

57

que a to - das ho - ras tan ri - cas las mi - ro yo, yo,

ras, que a to - das ho - ras tan ri - cas las mi - ro yo,

que a to - das ho - ras tan ri - cas las mi - ro yo, las

ras, que a to - das ho - ras tan ri - cas las mi - ro yo, é - se

64

é - se no es do - lor, do - lor, no es do - lor, do - lor,

yo, é - se no es do - lor, é - se no es do - lor,

mi - ro yo, é - se no es do - lor, do -

no es do - lor, do - lor, é - se no es do -

70

do - lor, do - lor, é - se no es do - lor,

no, no es do - lor, si - no cos - tum - bre de las au - ro - ras, si - no

lor, do - lor, si - no cos - tum - bre de las au - ro -

lor, do - lor, si - no cos - tum - bre de las au - ro -

77

no, si - no cos - tum - bre de las au - ro - ras, de las au - ro - ras.

cos - tum - bre de las au - ro - ras, de las, de las au - ro - ras.

ras, si - no cos - tum - bre de las au - ro - ras, las au - ro - ras.

ras, si - no cos - tum - bre de las au - ro - ras, de las au - ro - ras.

The musical score consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Spanish and are written below each staff. The first staff begins with a fermata over the final note. The second staff has a sharp sign above the first measure. The third staff begins with a fermata over the final note. The fourth staff begins with a fermata over the final note. The lyrics are: no, si - no cos - tum - bre de las au - ro - ras, de las au - ro - ras. cos - tum - bre de las au - ro - ras, de las, de las au - ro - ras. ras, si - no cos - tum - bre de las au - ro - ras, las au - ro - ras. ras, si - no cos - tum - bre de las au - ro - ras, de las au - ro - ras.

23. A Pascual no le puede

Tono humano a solo

Música: Juan del Vado. Letra: [Valentín de Céspedes]

HSA, Ms. HC.
380/824a/68

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

Tiple

Acompañamiento al arpa

Estrillo

A Pas - cual no le pue -

4

de ver su pas - to - ra, a Pas - cual no le pue - de

6

11

ver su pas - to - ra, y es u - na flor,

17

con o - tras, que se des - ho - ja,

23

a Pas - cual no le pue - de ver su pas - to -

29

ra, y_es u - na flor, con o - tras, que se

3 # 6

34

des - ho - ja. Y_es que Bar - to - la,

6 #

40

y_es que Bar - to - la con Pas -

4

46

cual es es - pi - na, con to - dos, ro - sa. A Pas -

52

cual no le pue - de ver su pas - to - ra,

6

58

a Pas - cual no le pue - de ver su pas - to - ra.

[Fin]

Coplas

64

[1ª] Que - jo - so vi - ve Pas - cual
 [2ª] Tam - bién se que - ja ce - lo - so
 [3ª] To - das sus que - jas ol - vi - da,
 [4ª] En - ga - ña - do Pas - cual vi - ve,
 [5ª] Li - son - jas gas - ta con e - lla,
 [6ª] Que - jo - so es - tá de su ol - vi - do,
 [7ª] Un a - ba - ni - co le man - da
 [8ª] Las ra - zo - nes que la di - ce,

69

por - que di - ce que es Bar - to - la pa - ra to - dos li - ma
 de que mu - chos la e - na - mo - ran, y si tie - ne en ca - sa un
 si ve llo - rar su pas - to - ra, que es a - gua de ca - la -
 si pien - sa que por él llo - ra, que só - lo son pa - ra el
 y ha - ce muy [mal], que Bar - to - la es un cie - lo, y nun - ca
 y es ac - ción po - co pia - do - sa, si Pas - cual mue - re por
 de va - ri - llas muy cu - rio - sas, que aun - que no tie - ne mar -
 más que la o - bli - gan, la e - no - jan, que siem - pre tie - nen es -

76


[D.C. y Fin]

dul - ce y, pa - ra él, li - ma sor - da.
 sol, ¿qué se ad - mi - ra de ver som - bras?
 bo - bos el llan - to de las her - mo - sas.
 sol los llan - tos de las au - ro - ras.
 cu - po en el cie - lo la li - son - ja.
 e - lla, no fun - dar u - na me - mo - ria.
 fi - les, tie - ne Pas - cual mu - chas con - chas.
 pi - nas las ver - da - des y las ro - sas.

24. Dos días ha que te quiero

Tono humano a 4

Música: [José Martínez de] Arce. Letra: [Valentín de Céspedes]

 HSA, Ms. HC.
380/824a/54,1

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Coplas]

Tiple 1º

Tiple 2º

Alto

Tenor

Acompañamiento

1ª Dos dí - as ha que te
2ª Si gus - tas que per - ma -
3ª De,es - te mo - do,es - ta - ré
4ª Qué - da - te en paz, mi Men -

1ª Dos dí - as ha que te
2ª Si gus - tas que per - ma -
3ª De,es - te mo - do,es - ta - ré
4ª Qué - da - te en paz, mi Men -

3

quie - ro, que te quie - ro, Men - gui - lla, y_es
 nez - ca, per - ma - nez - ca el cau - dal de
 fir - me, fir - me en a - mar - te,
 gui - lla, mi Men - gui - lla, que yo, a - man - te_y

1ª Dos dí - as ha que te quie - ro, Men - gui - lla, y_es
 2ª Si gus - tas que per - ma - nez - ca el cau - dal de
 3ª De_es - te mo - do, es - ta - ré fir - me en a - mar - te,
 4ª Qué - da - te en paz, mi Men - gui - lla, que yo, a - man - te_y

1ª Dos dí - as ha que te quie - ro, Men - gui - lla, y_es
 2ª Si gus - tas que per - ma - nez - ca el cau - dal de
 3ª De_es - te mo - do, es - ta - ré fir - me en a - mar - te,
 4ª Qué - da - te en paz, mi Men - gui - lla, que yo, a - man - te_y

quie - ro, que te quie - ro, Men - gui - lla, y_es
 nez - ca, per - ma - nez - ca el cau - dal de
 fir - me, fir - me en a - mar - te,
 gui - lla, mi Men - gui - lla, que yo, a - man - te_y

8

bra - vo; co - mo que no lo - gre mi_es - pe - ran - za,
 mis so - llo - zos, pá - ga - me de tu co - se - cha
 pues, di - cho - so de tus fa - vo - res, con - si - go
 ven - tu - ro - so, can - ta - ré de tus fi - ne - zas

bra - vo; co - mo que no lo - gre mi_es - pe - ran - za,
 mis so - llo - zos, pá - ga - me de tu co - se - cha
 pues, di - cho - so de tus fa - vo - res, con - si - go
 ven - tu - ro - so, can - ta - ré de tus fi - ne - zas

bra - vo; co - mo que no lo - gre mi_es - pe - ran - za,
 mis so - llo - zos, pá - ga - me de tu co - se - cha
 pues, di - cho - so de tus fa - vo - res, con - si - go
 ven - tu - ro - so, can - ta - ré de tus fi - ne - zas

bra - vo; co - mo que no lo - gre mi_es - pe - ran - za,
 mis so - llo - zos, pá - ga - me de tu co - se - cha
 pues, di - cho - so de tus fa - vo - res, con - si - go
 ven - tu - ro - so, can - ta - ré de tus fi - ne - zas

15

más di-cha_un dí - a que o - tro, que o - tro.
 los ré - di - tos por a - gos - to, a - gos - to.
 de mi di - cha_el ma-yor lo - gro, lo - gro.
 la glo - ria de ser di - cho - so, di - cho - so.

23

[Estribillo]

Y,a - sí, mi Men - gui - lla, haz - me hoy di - cho - so,
 Y,a - sí, mi Men - gui - lla, haz - me hoy di - cho - so,
 Y,a - sí mi Men - gui - lla, haz - me hoy di - cho - so,
 Y,a - sí mi Men - gui - lla, haz - me hoy di - cho - so,

29

que yo_o - frez - co que - rer - te ma - ña -

que yo_o - frez - co que - rer - te ma - ña - na_y

que yo_o - frez - co que - rer - te ma - ña - na_y

que yo_o - frez - co que - rer - te ma - ña - na_y

4

36

na_y to - do, ma - ña - na_y to - do.

to - do, ma - ña - na_y to - do.

to - do, ma - ña - na_y to - do.

to - do, to - do, ma - ña - na_y to - do, to - do, to - do.

6

25. ¡Déjame, morenilla, y vete,...!

Dúo humano

Música: [Cristóbal] Galán. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/38,3

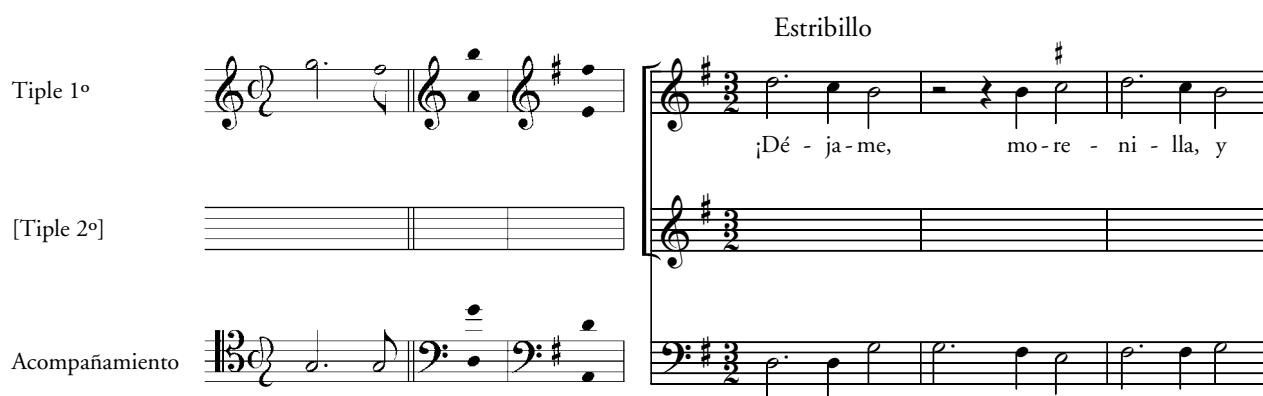
Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

Estribillo

Tiple 1º

[Tiple 2º]

Acompañamiento



4



10



16

dé - ja - me, dé - ja - me, pues que no me quie - res,

22

dé - ja - me, dé - ja - me, pues que no me quie - res, dé - ja - me!

29 Coplas

[1ª] Mo - re - na de más do - nai - res que es - par -
 [2ª] Mo - re - na, la más [a - ris - ca], y no
 [3ª] So - lem - ni - da - des de lin - da mi tra -
 [4ª] Tus a - la - ban - zas es - cu - chas y mis
 [5ª] Si del ri - gor no te ol - vi - das, de mis

35

cir al ai - re sue - les, en cres - pas ma - de - jas de ám - bar,
 la me - nos re - bel - de, si con tus on - ce de her - mo - sa
 ba - jo no m[e con - sien] - te, y, pues que no me ha - ces fies - tas,
 de - se - os no en - tien - des; pues no hay da - res ni to - ma - res,
 an - sias no te a - cuer - des, por - que ya me tie - nen ha[r] - to

41

ra - yos que al sol os - cu - re - cen, ra - yos que al sol os - cu -
 pien - sas es - tar en tus tre - ce, pien - sas es - tar en tus
 no quie - ras que las ce - le - bre, no quie - ras que las ce -
 no_ha - ya di - mes ni di - re - tes, no_ha - ya di - mes ni di -
 el har - tar - me de des - de - nes, el har - tar - me de des -


48

re - cen, ¡dé - ja - me,
 tre - ce, ¡dé - ja - me,
 le - bre. ¡Dé - ja - me,
 re - tes. ¡Dé - ja - me,
 de - nes. ¡Dé - ja - me,
 dé - ja - me, pues que no me quie - res, dé - ja - me!

26. Por tu respeto y el mío

Tono humano a 4

Música: [José Martínez de] Arce. Letra: Anónimo

 HSA, Ms. HC.
380/824a/54,2

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Coplas]

Tiple 1º

Tiple 2º

Alto

Tenor

Acompañamiento

1ª Por tu res -
2ª Siem - pre que
3ª Lo mis - mo
4ª Pa - ra que ha -

1ª Por tu res -
2ª Siem - pre que
3ª Lo mis - mo
4ª Pa - ra que ha -

3

pe - to y_el mí - o, y_el mí - o, Ma - ri - ca, per - di - do ha -
 mi - ro tus o - jos, tus o - jos, en sus dos ni - ñas, ad -
 que me_a - tor - men - ta, a - tor - men - ta, co - mo hi - dró - pi - co_a - pe -
 ya_al - gún a - jus - te, a - jus - te, Ma - ri - ca, en nues - tros in -

1ª Por tu res - pe - to y_el mí - o, Ma - ri - ca, per - di - do ha -
 2ª Siem - pre que mi - ro tus o - jos, en sus dos ni - ñas, ad -
 3ª Lo mis - mo que me_a - tor - men - ta, a - co - mo hi - dró - pi - co_a - pe -
 4ª Pa - ra que ha - ya_al - gún a - jus - te, Ma - ri - ca, en nues - tros in -

1ª Por tu res - pe - to y_el mí - o, Ma - ri - ca, per - di - do ha -
 2ª Siem - pre que mi - ro tus o - jos, en sus dos ni - ñas, ad -
 3ª Lo mis - mo que me_a - tor - men - ta, co - mo hi - dró - pi - co_a - pe -
 4ª Pa - ra que ha - ya_al - gún a - jus - te, Ma - ri - ca, en nues - tros in -

pe - to y_el mí - o, y_el mí - o, Ma - ri - ca, per - di - do ha -
 mi - ro tus o - jos, tus o - jos, en sus dos ni - ñas, ad -
 que me_a - tor - men - ta, a - tor - men - ta, co - mo hi - dró - pi - co_a - pe -
 ya_al - gún a - jus - te, a - jus - te, Ma - ri - ca, en nues - tros in -

3 ♭

10

be - mos: por mi res - pe - to, tu_a - mor, y mi_a -
 vier - to que con ar - do - res me ye - lan y me_a -
 tez - co, pues quie - ro lo que me ma - ta y me
 ten - tos, o_has de de - jar tú lo_in - gra - to, o_he de

be - mos: por mi res - pe - to, tu_a - mor, y mi_a -
 vier - to que con ar - do - res me ye - lan y me_a -
 tez - co, pues quie - ro lo que me ma - ta y me
 ten - tos, o_has de de - jar tú lo_in - gra - to, o_he de

be - mos: por mi res - pe - to, tu_a - mor, tu_a - mor, y mi_a -
 vier - to que con ar - do - res me ye - lan, me ye - lan y me_a -
 tez - co, pues quie - ro lo que me ma - ta, me ma - ta y me
 ten - tos, o_has de de - jar tú lo_in - gra - to, lo_in - gra - to, o_he de

be - mos: por mi res - pe - to, tu_a - mor, mi res - pe - to, tu_a - mor, y mi_a -
 vier - to que con ar - do - res me ye - lan, ar - do - res me ye - lan y me_a -
 tez - co, pues quie - ro lo que me ma - ta, lo que me ma - ta y me
 ten - tos, o_has de de - jar tú lo_in - gra - to, lo_in - gra - to, lo_in - gra - to, o_he de

6

18

mor, por tu res - pe - to, y mi_a - mor, por tu res - pe - to.
 bra - san con su ye - lo, y me_a - bra - san con su ye - lo.
 ma - ta lo que quie - ro, y me ma - ta lo que quie - ro.
 de - jar yo lo_a - fec - to, o_he de de - jar yo lo_a - fec - to.

mor, por tu res - pe - to, y mi_a - mor, por tu res - pe - to.
 bra - san con su ye - lo, y me_a - bra - san con su ye - lo.
 ma - ta lo que quie - ro, y me ma - ta lo que quie - ro.
 de - jar yo lo_a - fec - to, o_he de de - jar yo lo_a - fec - to.

mor, por tu res - pe - to, y mi_a - mor, por tu res - pe - to.
 bra - san con su ye - lo, y me_a - bra - san con su ye - lo.
 ma - ta lo que quie - ro, y me ma - ta lo que quie - ro.
 de - jar yo lo_a - fec - to, o_he de de - jar yo lo_a - fec - to.

mor, por tu res - pe - to, y mi_a - mor, por tu res - pe - to.
 bra - san con su ye - lo, y me_a - bra - san con su ye - lo.
 ma - ta lo que quie - ro, y me ma - ta lo que quie - ro.
 de - jar yo lo_a - fec - to, o_he de de - jar yo lo_a - fec - to.

27 [Estribillo]

¡Bue - na la_has he - cho, bue - na la_has he - cho! ¡Cuál an - da el

¡Bue - na la_has he - cho, ¡Cuál an - da el

¡Bue - na la_has he - cho, bue - na la_has he - cho! ¡Mi - ra, mi - ra, Ma - ri - ca, cuál

¡Bue - na la_has he - cho! ¡Cuál an - da el

4 3 6

27. A Pascual, Gileta

Tono humano

Música: Anónimo. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/46

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple]

Acompañamiento

Estribillo

A Pas - cual, Gi - le - ta, quie - res

ol - vi - dar, y no_ol - vi-da_el que - rer quien quie - re_ol - vi - dar,

a Pas - cual, Gi - le - ta, quie - res ol - vi - dar,

y no_ol - vi-da_el que - rer quien quie - re_ol - vi - dar, y no_ol - vi-da_el que - rer quien quie -

re_ol - vi - dar, quien quie - re_ol - vi - dar, quien quie - re_ol - vi - dar.

[Fin]

35 Coplas

1ª Ol - vi - dar quie - res, Gi - le - ta, pe - ro mal ol - vi -
 2ª Si de que - rer el ol - vi - do no te ol - vi - das, ha -
 3ª Pa - ra ol - vi - dar tus me - mo - rias, Gi - la, si en tu a - cuer -
 4ª Si el ol - vi - do por bien tie - nes, nun - ca de él te has de a -
 5ª Cuan - do me - nos lo i - ma - gi - nes, con el ol - vi - do
 6ª El no que - rer es ol - vi - do, ya me - nos que - rer

41

da - rás si quie - res, por - que ha de ser sin que -
 lla - rás que se ol - vi - da tu me - mo - ria de tu
 do es - tás, no a - cor - dar - te del ol - vi - do por a -
 cor - dar, que la me - mo - ria del bien no se -
 da - rás, que ol - vi - dar es u - na di - cha que se en -
 se - rá, y si lo - gras que - rer me - nos, Gi - le -

[D.C. y Fin]

48

rer el ol - vi - dar, sin que - rer el ol - vi - dar.
 mis - ma vo - lun - tad, de tu mis - ma vo - lun - tad.
 cuer - do has de to - mar, por a - cuer - do has de to - mar.
 rá ol - vi - do del mal, no se - rá ol - vi - do del - mal.
 cuen - tra sin pen - sar, que se en - cuen - tra sin pen - sar.
 ta, ¿qué quie - res más?, Gi - le - ta, ¿qué quie - res más?

28. Son los ojos de Gileta

[Solo]

Música: Anónimo. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/53

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple 1º]

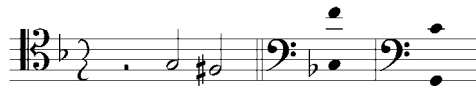


Coplas



1ª Son los o - jos
2ª Mil muer - tes ha -
3ª Po - ner - se_el sol
4ª Mas, ¿qué mu - cho
5ª Si com - pa - rar -
6ª Del mal de_es - tos

Acompañamiento



3

(b) (b)

de Gi - le - ta de bel - dad tan sin - gu - lar que,
cen mi - ran - do, pe - ro con des - cui - do tal que
en sus ni - ñas por te - ner más cla - ri - dad qui -
que qui - sie - se!, si_el lu - cir y_el a - lum - brar que_e[s]
se con e - llas quie - re_el sol, to - dos di - rán que_el
o - jos mue - ro y,aun - que los quie - ro_o - bli - gar, con

10

só - lo por - que son dos, tie - ne su be - lle - za, be - lle - za
no mi - ran lo que_ha - cen y no ha - cen, no_ha - cen más que mi -
so, y,al po - ner - se_el sol, le, le di - je - ron e - llas:
a - tri - bu - to del sol siem - pre, siem - pre en sus o - jos es -
sol, cuan - do más, es me - nos y_e - llos, y_e - llos, por lo me - nos,
ha - cer de su mal bien lo, lo_ha - cen con - mi - go bien

17

par, tie - ne su be - lle - za, be - lle - za par.
 rar, y no ha - cen, no ha - cen más que mi - rar.
 "¡Sal, sal!", le di - je - ron, di - je - ron: "¡Sal!"
 tá, siem - pre, siem - pre en sus o - jos es - tá.
 más, más, y_e - llos, por lo me - nos, más.
 mal, mal, lo ha - cen con - mi - go bien mal.

22 Estribillo

Mas, ¡ay, qué cruel - dad!, mas, ¡ay, qué cruel - dad!, mas, ¡ay, qué cruel - dad,

29

que por que - rer sus o - jos, sin que - rer, sin que - rer, sin que -

36

rer, muer - te me dan! Mas, ¡ay, qué cruel - dad!, mas, ¡ay, qué cruel -

42

dad!, mas, ¡ay, qué cruel - dad, que por que - rer sus o - jos, sin que -

50

rer, sin que - rer, sin que - rer, muer - te me dan, muer - te me dan, me dan!

29. Présteme el instrumento

Tono humano. Solo
Música: Mathías Ruiz. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/44,1

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tenor] Estribillo

Acompañamiento

Prés - te - me_el

ins - tru - men - to, Prés - te - me_el ins - tru - men - to

so - no - ro, so - no - ro_y gra - ve

tér - mi - nos a - pa - ci - bles pa - ra que - jar - me,

Prés - te - me_el ins - tru - men - to

28

so - no - ro, so - no - ro_y gra - ve

34

tér - mi - nos a - pa - ci - bles pa - ra que - jar - me. [Fin]

41

Coplas

1ª Pre - ve - nid los co - ra - zo - nes al dul - ce ries - go, que sa -
 2ª ¿Quién ha vis - to que las som - bras tan - tas lu - ces o - cul - ta -
 3ª Dos di - vi - nos ba - si - lis - cos me dan la muer - te al mi - rar -
 4ª El que mue - re de sus lu - ces dos ve - ces Fé - nix re - na -
 5ª Qué ga - llar - da men - te es - gri - me los ar - po - nes pe - ne - tran -
 6ª A cau - ti - var al - be - drí - os sa - le Li - si de za - ga -

44

len, dis - pa - ran - do fle - chas de o - ro, dos cu - pi - dos de a - za - ba -
 sen? Mas tam - bién en - tre las flo - res se sue - le a - bri - gar el ás -
 me, y só - lo es - ti - mo la vi - da pa - ra que lo - gren ma - tar -
 ce, pues, en dú - pli - ca - dos so - les, es - pi - ra de sua - vi - da -
 tes; pa - re - ce que son [dos] al - gos se - gún lo que per - su - a -
 les; ren - dir - se se - rá po - si - ble, mas re - sis - tir - se no es fá -

[D.C. y Fin]

47

che, dos cu - pi - dos de a - za - ba - che.
 pid, se sue - le a - bri - gar el ás - pid.
 me, pa - ra que lo - gren ma - tar - me.
 des, es - pi - ra de sua - vi - da - des.
 den, se - gún lo que per - su - a - den.
 cil, mas re - sis - tir - se no es fá - cil.

30. ¡Oye, tirana Brígida,...!

Tonada sola humana

Música: Anónimo. Letra: [Jerónimo Nieto Madaleno, recopilador]

HSA, Ms. HC.
380/824a/49

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Coplas]

Tiple

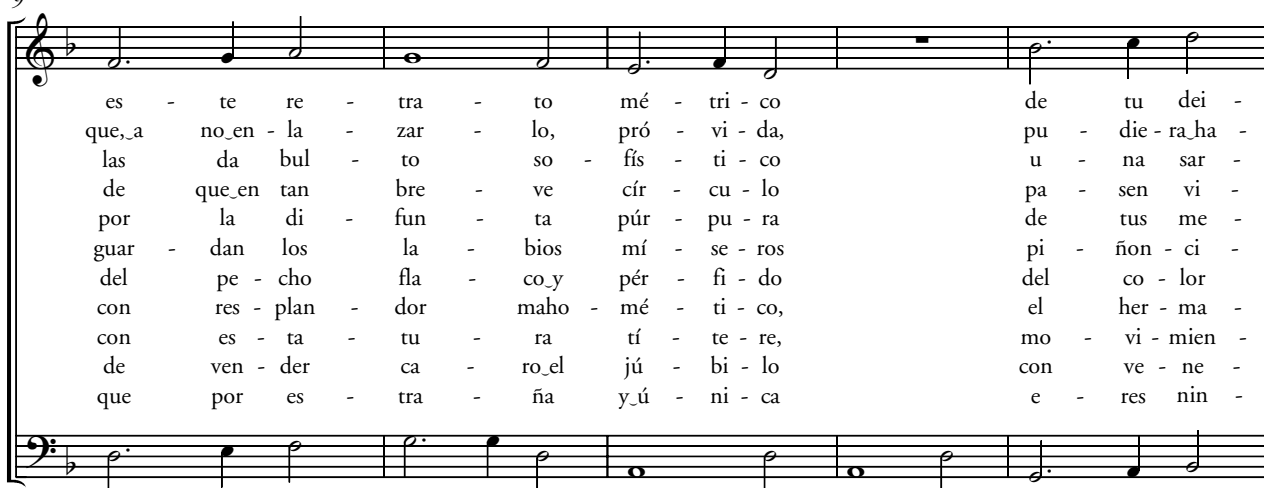
Acompañamiento

1ª ¡O - ye, ti - ra - na Brí - gi - da,
2ª Cor - to_el ca - be - llo de_é - ba - no
3ª Fle - chas de plu - mas huér - fa - nas
4ª A tus o - jos los pár - pa - dos
5ª La na - riz for - ma tú - mu - lo
6ª Del - ga - dos, pe - ro_es - tí - ti - cos,
7ª El cue - llo_en cor - to tér - mi - no
8ª La tez que - bra - da, rús - ti - ca,
9ª Plu - go_al cie - lo mag - ní - fi - co
10ª Trein - ta_a - ños que im - pú - di - ca
11ª No ca - be_en la re - tó - li - ca

4

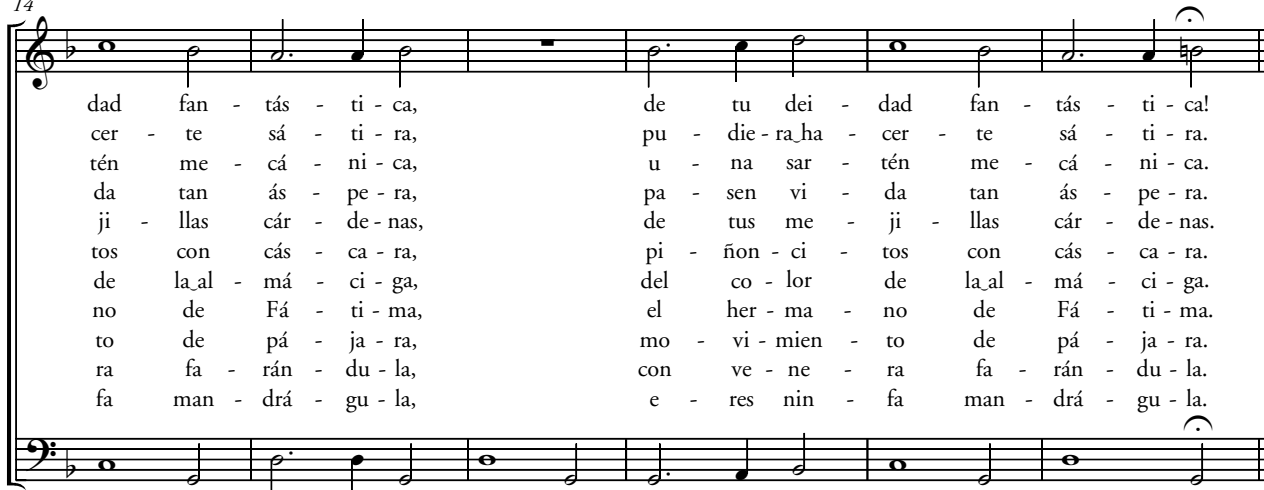
o - ye en sol - fa de más - ca - ra
ci - ñe tu fren - te pár - vu - la,
a tus ce - jas de más - ca - ra
los en - cu - bren de lás - ti - ma
en pro - por - ción tri - án - gu - la
en tu bo - ca per - lá - ti - ca,
di - vi - de tu ca - rá - tu - la
cu - bre tu ma - no má - xi - ma,
dar a tu_her - mo - sa fá - bri - ca,
e - jer - ci - tas la prác - ti - ca
pin - tar to - da tu má - qui - na,

9



es - te re - tra - to mé - tri - co de tu dei -
 que, a no en - la - zar - lo, pró - vi - da, pu - die - ra ha -
 las da bul - to so - ffs - ti - co u - na sar -
 de que en tan bre - ve cír - cu - lo pa - sen vi -
 por la di - fun - ta púr - pu - ra de tus me -
 guar - dan los la - bios mí - se - ros pi - ñon - ci -
 del pe - cho fla - co y pér - fi - do del co - lor
 con res - plan - dor maho - mé - ti - co, el her - ma -
 con es - ta - tu - ra tí - te - re, mo - vi - mien -
 de ven - der ca - ro el jú - bi - lo con ve - ne -
 que por es - tra - ña y ú - ni - ca e - res nin -

14



dad fan - tás - ti - ca, de tu dei - dad fan - tás - ti - ca!
 cer - te sá - ti - ra, pu - die - ra ha - cer - te sá - ti - ra.
 tén me - cá - ni - ca, u - na sar - tén me - cá - ni - ca.
 da tan ás - pe - ra, pa - sen vi - da tan ás - pe - ra.
 ji - llas cár - de - nas, de tus me - ji - llas cár - de - nas.
 tos con cás - ca - ra, pi - ñon - ci - tos con cás - ca - ra.
 de la al - má - ci - ga, del co - lor de la al - má - ci - ga.
 no de Fá - ti - ma, el her - ma - no de Fá - ti - ma.
 to de pá - ja - ra, mo - vi - mien - to de pá - ja - ra.
 ra fa - rán - du - la, con ve - ne - ra fa - rán - du - la.
 fa man - drá - gu - la, e - res nin - fa man - drá - gu - la.

31. ¡Óiganos retratar un prodigio...!

Dúo humano

Música: [Cristóbal] Galán. Letra: [Alonso de Olmedo]

HSA, Ms. HC.
380/824a/38,2

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Coplas]

Tiple

Alto

Acompañamiento

[1ª] ¡Ói - ga - nos
[2ª] Már - ge - nes
[3ª] É - ba - no
[4ª] Dél - fi - cos
[5ª] Ín - di - ce,
[6ª] Pró - vi - da,
[7ª] Hér - cu - les,

1ª ¡Ói - ga - nos re - tra -
2ª Már - ge - nes en tu
3ª É - ba - no se re -
4ª Dél - fi - cos lu - mi -
5ª] Ín - di - ce, tu na -
6ª Pró - vi - da, si per -
7ª Hér - cu - les, tu gar -

3

re - tra - tar un pro - di - gio ú - ni - co en do - nai - re y be -
en tu fren - te des - cu - bre cán - di - da quien del mar to - ma
se re - par - te en dos ar - cos lú - gu - bres que fa - bri - can tus
lu - mi - na - res tus o - jos, cré - di - tos, con - fi - an - zas des -
tu na - riz me se - ña - la tér - mi - nos que di - vi - de e - lla
si per - fec - ta tu bo - ca, ám - ba - res, si pro - nun - cias, a -
tu gar - gan - ta de nie - ve; ín - cli - ta to - do cie - lo sus -

tar un pro - di - gio ú - ni - co en do - nai - re y be - lle - za!
fren - te des - cu - bre cán - di - da quien del mar to - ma tie - rra;
par - te en dos ar - cos lú - gu - bres que fa - bri - can tus ce - jas;
na - res tus o - jos, cré - di - tos, con - fi - an - zas des - pre - cian;
riz me se - ña - la tér - mi - nos que di - vi - de e - lla mes - ma;
fec - ta tu bo - ca, ám - ba - res, si pro - nun - cias, a - lien - ta;
gan - ta de nie - ve; ín - cli - ta to - do cie - lo sus - ten - ta;

9

lle - za! Fí - li - da, al pin - tar tu her - mo - su - ra, tí - mi - do
 tie - rra; á - ni - mo que del gol - fo se li - bra, pá - li - do
 ce - jas; bé - li - cos, pues que traen por car - ca - jes pár - pa - dos
 pre - cian; á - gui - la que e - xa - mi - na sus ra - yos, Í - ca - ro
 mes - ma; pró - di - ga, no di - la - ta de - fec - tos; mí - se - ra,
 lien - ta; ná - ca - res, si en - ros - can tus la - bios; néc - ta - res
 ten - ta; fá - bri - ca que se in - for - ma en cris - ta - les frí - gi - dos

Fí - li - da, al pin - tar tu her - mo - su - ra, tí - mi - do el pin -
 á - ni - mo que del gol - fo se li - bra, pá - li - do en la o -
 bé - li - cos, pues que traen por car - ca - jes pár - pa - dos con di -
 á - gui - la que e - xa - mi - na sus ra - yos, Í - ca - ro llo - ra -
 pró - di - ga, no di - la - ta de - fec - tos; mí - se - ra, per - fe -
 ná - ca - res, si en - ros - can tus la - bios; néc - ta - res res - plan -
 fá - bri - ca que se in - for - ma en cris - ta - les frí - gi - dos que en dos

15

el pin - cel co - lo - re - a, el pin - cel co - lo - re - a.
 en la o - ri - lla se a - ne - ga, en la o - ri - lla se a - ne - ga.
 con di - lu - vios de fle - chas, con di - lu - vios de fle - chas.
 llo - ra - rá su so - ber - bia, llo - ra - rá su so - ber - bia.
 per - fe - ccio - nes a - bre - via, per - fe - ccio - nes a - bre - via.
 res - plan - de - cen tus per - las, res - plan - de - cen tus per - las.
 que en dos co - pos se ye - lan, que en dos co - pos se ye - lan.

cel, el pin - cel co - lo - re - a, el pin - cel, el pin - cel co - lo - re - a.
 ri - lla, en la o - ri - lla se a - ne - ga, en la o - ri - lla, en la o - ri - lla se a - ne - ga.
 lu - vios, di - lu - vios, de fle - chas, con di - lu - vios, di - lu - vios de fle - chas.
 rá, llo - ra - rá su so - ber - bia, llo - ra - rá, llo - ra - rá su so - ber - bia.
 ccio - nes a - bre - via, a - bre - via, per - fe - ccio - nes a - bre - via, a - bre - via.
 de - cen tus per - las, [tus] per - las, res - plan - de - cen tus - per - las, [tus] per - las.
 co - pos se ye - lan, se ye - lan, que en dos co - pos se ye - lan, se ye - lan.

32. Gigante de perla y nácar

Humano a 4

Música: Vicente García [Velcaire]. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/59

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple 1º]



[Tiple 2º]



Alto



[Barítono
o Bajete]



[Coplas]



[1ª] Gi - gan - te de
[2ª] A tan - to ris -
[3ª] ¡Oh, có - mo_el sol
[4ª] Leo - ni - da le_o -
[5ª] Ya de la pri -
[6ª] Si fue_al - ti - va



[1ª] Gi - gan - te de
[2ª] A tan - to ris -
[3ª] ¡Oh, có - mo_el sol
[4ª] Leo - ni - da le_o -
[5ª] Ya de la pri -
[6ª] Si fue_al - ti - va



[1ª] Gi - gan - te de
[2ª] A tan - to ris -
[3ª] ¡Oh, có - mo_el sol
[4ª] Leo - ni - da le_o -
[5ª] Ya de la pri -
[6ª] Si fue_al - ti - va



[1ª] Gi - gan - te de
[2ª] A tan - to ris -
[3ª] ¡Oh, có - mo_el sol
[4ª] Leo - ni - da le_o -
[5ª] Ya de la pri -
[6ª] Si fue_al - ti - va

2

per - la_y ná - car que, ve - ci - no de las nu - bes, li - son - ja sien - do del va -
co de nie - ve, Leo - ni - da ga - llar - da su - be por dar a - sal - tos al
te - me - ro - so le_ha de pe - sar que te_o - cu - pe, que,aun-que las su - yas le pres -
fre - ce - ra - yos, mas él, muy pues - to,en su cum - bre, en - vi - dio - so per - do - na -
mer con - tien - da ce - sa - ra la pe - sa - dum - bre, pues que to - das sus vi - to -
por her - mo - sa, ya tan de_hu - ma - na pre - su - me que per - mi - tió que los cie -

7

lle, to - do_un sol her - mo - so_en - cu - bres, en - cu - bres.
sol que_en - tre jaz - mi - nes des - cu - bre, des - cu - bre.]
te, se - rán ma - yo - res sus lu - ces, sus lu - ces!] ces!]
ra que con su_es - plen - dor le_i - lus - tre, le_i - lus - tre.] tre.]
rias hoy a_u - na glo - ria re - du - ce, re - du - ce.] ce.]
los to - do su va - lor a - pu - ren, a - pu - ren.] ren.]

11 Estribillo

Ra - mi - lle - tes de plu - ma los ai - res cu - bren por to - car con sus a - las del

sol las lu - ces, ra - mi - lle - tes de plu - ma los ai - res cu - bren por to -
 Ra - mi - lle - tes de plu - ma los ai - res cu - bren por to -
 Ra - mi - lle - tes de plu - ma los ai - res cu - bren por to -
 Ra - mi - lle - tes de plu - ma los ai - res cu - bren por to -

car con sus a - las del sol las lu -
 car con sus a - las del sol las lu -
 car con sus a - las del sol las lu -
 car con sus a - las del sol las lu -

ces. ¡Ya los vien-tos a - cu - chi - llan, ya por el ai - re, por el ai - re su - ben, ya por el
 ces. ¡Ya los vien-tos a - cu - chi - llan, ya por el ai - re, el ai - re, ya por el
 ces. ¡Ya los vien-tos a - cu - chi - llan, ya por el ai - re, por el ai - re su -
 ces. ¡Ya los vien-tos, ya los vien-tos a - cu - chi - llan, ya por el ai - re, por el ai - re su - ben, ya por el

59

fies - ta_in - tro - du - ce, por no ver - se ce - lo - sa, del sol se_en - cu -

67

Ya Leo - ni - da, que_al va - lle vis - to - sa y_her - mo - sa fies - ta, fies -
bre, ya Leo - ni - da, que_al va - lle vis - to - sa y_her - mo - sa fies - ta, fies - ta_in - tro -

74

ta_in - tro - du - ce, por no ver - se ce - lo - sa, del sol se_en - cu - bre, del sol se_en - cu -
du - ce, por no ver - se ce - lo - sa, del sol se_en -
du - ce, por no ver - se ce - lo - sa, del sol se_en -
du - ce, por no ver - se ce - lo - sa, del sol se_en -

83

bre, del sol se_en - cu - bre, por no ver - se ce - lo - sa, del sol, del sol
cu - bre, por no ver - se ce - lo - sa, del sol se_en - cu - bre, del sol
cu - bre, por no ver - se ce - lo - sa, del sol se_en - cu -
bre, por no ver - se ce - lo - sa, por no ver - se ce - lo - sa, del sol, del

92

se_en - cu - bre, por no ver - se ce - lo - sa, del sol se_en - cu - bre.

se_en - cu - bre, por no ver - se ce - lo - sa, del sol se_en - cu - bre.

bre, por no ver - se ce - lo - sa, del sol se_en - cu - bre.

sol se_en - cu - bre, por no ver - se ce - lo - sa, del sol se_en - cu - bre.

33. Caduca la tiranía

A 4

Música: Anónimo. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/63

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

Coplas

[Tiple 1º]



[Tiple 2º]



[Triple 3º]



[Tenor]



2ª Ca - du - ca la ti - ra - ní -
4ª Ya se re - mon - tan u - ni -
6ª De ga - la van al su - pli -
8ª Des - de_es - te dí - a las flo -



2ª Ca - du - ca la ti - ra - ní -
4ª Ya se re - mon - tan u - ni -
6ª De ga - la van al su - pli -
8ª Des - de_es - te dí - a las flo -



2ª Ca - du - ca la ti - ra - ní -
4ª Ya se re - mon - tan u - ni -
6ª De ga - la van al su - pli -
8ª Des - de_es - te dí - a las flo -



2ª Ca - du - ca
4ª Ya se re -
6ª De ga - la
8ª Des - de_es - te

4

a, la ti-ra-ní-a a la cruel-dad li-son-je-a,
das, u-ni-das la-im-pie-dad y la-i-no-cen-cia,
cio, al su-pli-cio las ne-va-das a-zu-ce-nas,
res, las flo-res a ser guir-nal-das em-pie-zan,

a, la ti-ra-ní-a a la cruel-dad li-son-je-a,
das, u-ni-das la-im-pie-dad y la-i-no-cen-cia,
cio, al su-pli-cio las ne-va-das a-zu-ce-nas,
res, las flo-res a ser guir-nal-das em-pie-zan,

a, a la cruel-dad li-son-je-a,
das la-im-pie-dad y la-i-no-cen-cia,
cio las ne-va-das a-zu-ce-nas,
res a ser guir-nal-das em-pie-zan,

la ti-ra-ní-a a la cruel-dad li-son-je-a,
mon-tan u-ni-das la-im-pie-dad y la-i-no-cen-cia,
van al su-pli-cio las ne-va-das a-zu-ce-nas,
dí-a las flo-res a ser guir-nal-das em-pie-zan,

11

a la cruel-dad li-son-je-a, en-ga-ñan-do la, en-ga-ñan-
la-im-pie-dad y la-i-no-cen-cia, a dos e-fec-tos, a dos e-
las ne-va-das a-zu-ce-nas, aun an-tes de ver, aun an-tes
a ser guir-nal-das em-pie-zan, pa-ra-ha-cer, ha-cer, pa-ra-ha-cer

a la cruel-dad li-son-je-a, en-ga-ñan-do la, en-ga-ñan-
la-im-pie-dad y la-i-no-cen-cia, a dos e-fec-tos, a dos e-
las ne-va-das a-zu-ce-nas, aun an-tes de ver, aun an-tes
a ser guir-nal-das em-pie-zan, pa-ra-ha-cer, ha-cer, pa-ra-ha-cer

a la cruel-dad li-son-je-a, en-ga-ñan-do la, en-ga-ñan-
la-im-pie-dad y la-i-no-cen-cia, a dos e-fec-tos, a dos e-
las ne-va-das a-zu-ce-nas, aun an-tes de ver, aun an-tes
a ser guir-nal-das em-pie-zan, pa-ra-ha-cer, ha-cer, pa-ra-ha-cer

a la cruel-dad li-son-je-a, en-ga-ñan-do la, en-ga-ñan-
la-im-pie-dad y la-i-no-cen-cia, a dos e-fec-tos, a dos e-
las ne-va-das a-zu-ce-nas, aun an-tes de ver, aun an-tes
a ser guir-nal-das em-pie-zan, pa-ra-ha-cer, ha-cer, pa-ra-ha-cer

18

do la es - pe - ran - za con la po - se -
 fec - tos que na - cen de_u - na cau - sa
 de ver el o - ro que su co - ra -
 con su fra - gan - cia ra - mi - lle - te

do la es - pe - ran - za con la po - se - sión vio -
 fec - tos que na - cen de_u - na cau - sa que las
 de ver el o - ro que su co - ra - zón a -
 con su fra - gan - cia ra - mi - lle - te de sus

do la es - pe - ran - za
 fec - tos que na - cen
 de ver el o - ro
 con su fra - gan - cia

za
 cen
 ro
 cia

23

sión vio - len - ta, con la po - se - sión vio - len - ta.
 que las lle - va, de_u - na cau - sa que las lle - va.
 zón a - lien - ta, que su co - ra - zón a - lien - ta.
 de sus tren - zas, ra - mi - lle - te de sus tren - zas.

len - ta, con la po - se - sión vio - len - ta. vio - len - ta.
 lle - va, de_u - na cau - sa que las lle - va. las lle - va.
 lien - ta, que su co - ra - zón a - lien - ta. a - lien - ta.
 tren - zas, ra - mi - lle - te de sus tren - zas. sus tren - zas.

con la po - se - sión vio - len - ta.
 de_u - na cau - sa que las lle - va.
 que su co - ra - zón a - lien - ta.
 ra - mi - lle - te de sus tren - zas.

con la po - se - sión vio - len - ta.
 de_u - na cau - sa que las lle - va.
 que su co - ra - zón a - lien - ta.
 ra - mi - lle - te de sus tren - zas.

34. Pajarillo que cantas ausente

Tono humano. Solo

Música: [Cristóbal] Galán. Letra: [Antonio de Solís y Ribadeneyra]

HSA, Ms. HC.
380/824a/38,1

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple] [Estribillo]

Pa - ja - ri - llo que

Acompañamiento

3

can - tas au - sen - te, ¡ca - lla, no can - tes, no can - tes, ca - lla,

10

de - ten - te, de - ten - te! Llo - rar es me - jor, que no ca - be en au -

17

sen - cias dul - zu - ra y a - mor, llo - rar, llo - rar es me -

24

jor. Sus - pen - de, sus - pen - de el can - to, pues

30

pu - so A - mor en el llan - to la mú - si - ca y el do - lor, pues

36 [Fin]

pu - so A - mor en el llan - to la mú - si - ca y el do - lor.

42 [Coplas]

1ª Ca - lla, ca - lla, a - ve - ci - lla, ig - no - ran - te, que, si sien - tes co - mo
 2ª Ca - lla, ca - lla, no can - tes, que im - pli - ca na - tu - ral con - tra - di -
 3ª Ca - lla, ca - lla, si de fi - no in - ten - tas a - cre - di - tar tu pa -
 4ª Ca - lla, ca - lla, que di - rá el que o - ye - re tus e - cos con a - ten -
 5ª Ca - lla, ca - lla, que, en ley de pru - den - te, de la au - sen - cia el ri -

48 [D.C. y Fin]

yo, es - pli - cas tu des - con - sue - lo con so - bra - da pro - por - ción.
 ción la des - tem - plan - za en el pe - cho y la ar - mo - ní - a en la - voz.
 sión, que es - pli - car - la en voz so - no - ra es a - li - vio y no do - lor.
 ción, que es cor - to tu sen - ti - mien - to, pues se per - mi - te a la voz.
 gor; el no bus - car el a - li - vio es el a - li - vio ma - yor.

35. “¡Viva más mil abriles,...!”

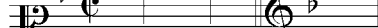


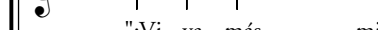

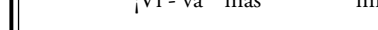
Dúo humano

Música: [Juan] Hidalgo. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/40,2

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

Estribillo

Tiple		
[Tenor]		
Acompañamiento		

4

más mil a-bri - les, re - pi-te, el pa - ja - ri - llo, re - pi-te, re - pi-te, re -

más mil a - bri - les, re - pi-te, el pa - ja - ri - llo, re - pi-te, re - pi-te,

11

pi - te_el pa - ja - ri - llo, la ro - sa por más be - lla, el cla - vel por más fi -

re - pi - te_el pa - ja - ri - llo, la ro - sa por más be - lla, el cla - vel por más fi -

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves: a vocal melody (treble clef), a vocal harmony (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The lyrics are in Spanish and are written below the staves. The first staff has the lyrics 'pi - te_el pa - ja - ri - llo, la ro - sa por más be - lla, el cla - vel por más fi -'. The second staff has the lyrics 're - pi - te_el pa - ja - ri - llo, la ro - sa por más be - lla, el cla - vel por más fi -'. The third staff has the lyrics 're - pi - te_el pa - ja - ri - llo, la ro - sa por más be - lla, el cla - vel por más fi -'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

18

no, re - pi - te el pa - ja - ri - llo, vi - va más mil a - bri - les, a - bri - les,

no, re - pi - te, re - pi - te el pa - ja - ri - llo, vi - va más mil a - bri - les, a - bri - les,

25

mil a - bri - les, re - pi - te el pa - ja - ri - llo, re - pi - te el pa - ja - ri - llo, la ro - sa por más

mil a - bri - les, re - pi - te el pa - ja - ri - llo, re - pi - te, la ro - sa por más be - lla,

32

be - lla, el cla - vel por más fi - no, más fi - no, más fi - no!"

el cla - vel por más fi - no, por más fi - no, por más fi - no!" ¡Oh,

40

¡Oh, qué bien, oh, qué bien di - cho, oh, qué bien, qué bien di - cho!

qué bien, qué bien di - cho, oh, qué bien, qué bien di - cho!

[Fin]

48 Coplas

1ª Vien - do el cla - vel y la ro - sa en el al - cá - zar flo - ri - do,
 2ª Tri - bu - tar ha - ce las flo - res el fra - gan - te sa - cri - fi - cio,
 3ª Al hu - mi - llar - se e - le - va - dos de nor - tes tan a - trac - ti - vos,

55

un rui - se - ñor pre - su - mi - do "¡Vi - va mil a - bri - les!", di - jo.
 y en el cla - vel, lo pom - po - so, y ya en la ro - sa, lo lin - do.
 si as - cien - den por - que se a - ba - ten, le - jos caen los pre - ci - pi - cios.

62

1ª ¡Qué buen es - ti - lo!, de la pu - ra, el re - fle - jo, en la a - me - ni - dad del si - tio.
 2ª ¡Qué buen mo - ti - vo! Por su ma - no, por la ho - ja, el al - tar de am - bos do - mi - nios,
 3ª ¡Qué buen ca - mi - no! Es to - do el fin re - ve - ren - te, to - do a - fec - tuo - so el prin - ci - pio,

6

72

[D.C. y Fin]

¡Qué buen ca - ri - ño!
 ¡Qué buen de - si - nio!
 ¡Qué buen des - ti - no!

Bro - ta el a - mor, pe - ro bro - ta, del va - sa - lla - je in - du - ci - do!
 por ad - qui - rir más leal - ta - des dé la a - do - ra - ción al vi - so.
 mas sus ex - tre - mos dis - tan - tes ja - más pue - den ser dis - tin - tos.

6

36. Viuda tórtola del Tajo

Solo humano

Música: [José] Marín. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/41

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple]



Coplas

1ª Viu - da
2ª Des - de
3ª a dos
4ª Pa - ra
5ª De - ja

[Acompañamiento]



2

tór - to - la del Ta - jo, que pa - ra can - tar en - de - chas, del
que_a - ma - ne - ce_el sol a ser al - ma de la tie - rra has -
vo - ces con a - quel so - li - ta - rio, te la - men - tas, que_hu -
di - ver - tir tu llan - to el con - tra - pun - to te lle - va a -
los ron - cos a - rru - llos, por - que_es i - nú - til em - pre - sa que -

7

ver - de_a - plau - so del so - to bus - cas la ra - ma más se - ca.
ta ves - tir - se la no - che la ca - pa de las es - tre - llas,
yen - do la com - pa - ñi - a la tu - ya le li - son - je - as.
quel ga - lán rui - se - ñor, cor - te - sa - no de la sel - va.
rer con me - mo - rias vi - vas en - cen - der ce - ni - zas muer - tas.

14 Estribillo

¡Vue - la, vue - la, tor - to - li - lla,

19

vue - la, vue - la, tor - to - li - lla, tór - to - la vue - la,

26

tór - to - la vue - la a ol - vi - dar pe - sa - res,

35

de can - tar en - de - chas, y de dar a las a - ves lás - ti - ma!

44

¡Dé - ja - las, dé - ja - las!, que es me - jor ser en - vi - dia de la a - la -

52

me - da, que es me - jor ser en - vi - dia de la a - la - me -

61

da, que es me - jor ser en - vi - dia de la a - la - me - da.

37. ¡Qué tierno aquel ruseñor!

Tono humano a 4

Música: [Manuel de] Egüés. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/57

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Coplas]

Tiple 1º

Tiple 2º

Alto

Tenor

Acompañamier

1ª; Qué tier - no_a - quel rui - se -
2ª; Qué fi - no que la cor -
3ª; Qué_u - fa - no que la re -
4ª; Qué_a - pa - ci - ble_el ins - tru -

1ª; Qué tier - no_a - quel rui - se -
2ª; Qué fi - no que la cor -
3ª; Qué_u - fa - no que la re -
4ª; Qué_a - pa - ci - ble_el ins - tru -

1ª; Qué tier - no_a - quel rui - se -
2ª; Qué fi - no que la cor -
3ª; Qué_u - fa - no que la re -
4ª; Qué_a - pa - ci - ble_el ins - tru -

1ª; Qué tier - no_a - quel rui - se -
2ª; Qué fi - no que la cor -
3ª; Qué_u - fa - no que la re -
4ª; Qué_a - pa - ci - ble_el ins - tru -

3

ñor!: con a - cor-de con - so - nan - cia, es, ha - cien-do sal - va,
 te - ja!, dan-do, al o - fre - cer sus an - sias, to - da el al - ma,
 quie-bra!, y con en - to - na - das pau - sas ha - ce ga - la,
 men - to del su - su - rro de las ra - mas!; con su - a - ves,

8

es, ha - cien - do sal - va al dí - a,
 to - da el al - ma en un a - cen - to
 ha - ce ga - la de su can - to,
 con su - a - ves, a - le - gres tri - nos

sal - va, es, ha - cien - do sal - va al dí - a,
 ma, to - da el al - ma en un - a - cen - to
 la, ha - ce ga - la de su can - to,
 ves, con su - a - ves, a - le - gres tri - nos (#)

es, ha - cien - do sal - va, sal - va al dí - a,
 to - da el al - ma, al - ma en un a - cen - to
 ha - ce ga - la, ga - la de su can - to,
 con su - a - ves, su - a - ves, a - le - gres tri - nos

sal - va, es, ha - cien - do sal - va al dí - a,
 al - ma, to - da el al - ma en un a - cen - to
 ga - la, ha - ce ga - la de su can - to,
 a - ves, con su - a - ves, a - le - gres tri - nos

6

4 3

14

6

16

ro, cla - rín so - no - ro del al - ba,
 tos, que son a - cen - tos con al - ma,
 to, por - que es en - can - to su ga - la,
 te, ex - pli - ca tris - te sus an - sias,

no - ro, cla - rín, so - no - ro, del al - ba,
 cen - tos, que son a - cen - tos con al - ma,
 can - to, por - que es en - can - to su ga - la,
 tris - te, ex - pli - ca tris - te sus an - sias,

cla - rín so - no - ro del al - ba,
 que son a - cen - tos con al - ma,
 por - que es en - can - to su ga - la,
 ex - pli - ca tris - te sus an - sias,

cla - rín so - no - ro del al - ba,
 que son a - cen - tos con al - ma,
 por - que es en - can - to su ga - la,
 ex - pli - ca tris - te sus an - sias,

19

cla - rín so - no - ro del al - ba, del al - ba.
 que son a - cen - tos con al - ma, con al - ma.
 por - que es en - can - to su ga - la, su ga - la.
 ex - pli - ca tris - te sus an - sias, sus an - sias.

cla - rín so - no - ro del al - ba, del al - ba.
 que son a - cen - tos con al - ma, con al - ma.
 por - que es en - can - to su ga - la, su ga - la.
 ex - pli - ca tris - te sus an - sias, sus an - sias.

cla - rín so - no - ro del al - ba.
 que son a - cen - tos con al - ma.
 por - que es en - can - to su ga - la.
 ex - pli - ca tris - te sus an - sias.

cla - rín so - no - ro del al - ba.
 que son a - cen - tos con al - ma.
 por - que es en - can - to su ga - la.
 ex - pli - ca tris - te sus an - sias.

38. ¡Qué bien canta un ruiseñor...!

[Solo]

Música: [José Marín]. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/50

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple]

Acompañamiento

Coplas

1ª ¡Qué bien can - ta_un
2ª A - mo - res can -
3ª Al - gu - nas pa -
4ª Di - cho - so tú,
5ª Buen ár - bol has

3

rui - se - ñor so - bre_a - quel ver - de lau - rel! No de - be de
ta sin du - da, que_aún lo_i - rra - cio - nal se ve re - go - ci -
ces pu - bli - ca, que_en el a - mor más cru - el sue - le ser a -
que del sol las pri - me - ras lu - ces ves cuan - do_a ce - le -
es - co - gi - do pa - ra_a - se - gu - rar tu fe, si los ra - yos

10

te - ner ce - los, pues pue - de can - tar tan bien, pues pue - de can - tar tan bien.
jar - se_al fa - vor y_en - tris - te - cer - se_al des - dén, y_en - tris - te - cer - se_al des - dén.
rru - llo hoy lo que fue ge - mi - do_a - yer, lo que fue ge - mi - do_a - yer.
brar tus di - chas pue - des ma - dru - gar co - él, pue - des ma - dru - gar con él.
de_u - nos ce - los pue - de_un lau - rel de - fen - der, pue - de_un lau - rel de - fen - der.

19 Estribillo

Rui - se - ñor, que al au - ro - ra con - ten - to te ves, rui - se - ñor, que al au -

25

ro - ra con - ten - to, con - ten - to te ves, can - ta fa - vo - res al a - ma - ne - cer

33

an - tes que te a - no - chez - ca, a - sí, an - tes que te a - no - chez - ca, a - sí, llo - ran - do un des - dén,

43

que quien no quie - re bien ni sa - be qué es pe - sar ni qué es pla - cer, ni

50

sa - be qué es pe - sar ni qué es pla - cer, ni sa - be qué es pe - sar ni qué es pla - cer.

39. Altos álamos sombríos

Humano a 4

Música: [Carlos] Patiño. Letra: [Francisco de Borja y Aragón]

HSA, Ms. HC.
380/824a/60

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple 1º]



[Tiple 2º]



[Tiple 3º]



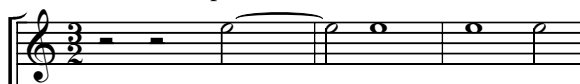
[Tenor]



Acompañamiento



Coplas



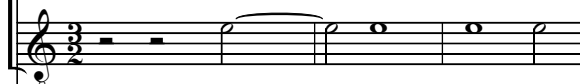
1ª Al - tos á - la -
2ª Si to - do el
3ª ¡Qué_en - ga - ña -
4ª Y, si pia - do -
5ª En los a - gra -
6ª Si_os a - tre - véis



1ª Al - tos á - la -
2ª Si to - do el
3ª ¡Qué_en - ga - ña -
4ª Y, si pia - do -
5ª En los a - gra -
6ª Si_os a - tre - véis



1ª Al - tos á - la -
2ª Si to - do el
3ª ¡Qué_en - ga - ña -
4ª Y, si pia - do -
5ª En los a - gra -
6ª Si_os a - tre - véis



1ª Al - tos á - la -
2ª Si to - do el
3ª ¡Qué_en - ga - ña -
4ª Y, si pia - do -
5ª En los a - gra -
6ª Si_os a - tre - véis



4

mos som - brí - os, ver - des mu - ra - llas del Ta -
a - ño_os mi - ráis en un es - pe - jo tan cla -
dos re - sis - tís del ar - dien - te sol los ra -
so, el a - bril os vis - te de ver - des ra -
vios del tiem - po el sol los de - ja ven - ga -
a sus fuer - zas, ¿por - qué_es - táis, ár - bo - les, al -

mos som - brí - os, ver - des mu - ra - llas del
a - ño_os mi - ráis en un es - pe - jo tan
dos re - sis - tís del ar - dien - te sol los
so, el a - bril os vis - te de ver - des
vios del tiem - po el sol los de - ja ven -
a sus fuer - zas, ¿por - qué_es - táis, ár - bo - les,

mos som - brí - os, ver - des mu - ra - llas del Ta -
a - ño_os mi - ráis en un es - pe - jo tan cla -
dos re - sis - tís del ar - dien - te sol los ra -
so, el a - bril os vis - te de ver - des ra -
vios del tiem - po el sol los de - ja ven - ga -
a sus fuer - zas, ¿por - qué_es - táis, ár - bo - les, al -

8 mos som - brí - os, ver - des mu - ra - llas del
a - ño_os mi - ráis en un es - pe - jo tan
dos re - sis - tís del ar - dien - te sol los
so, el a - bril os vis - te de ver - des
vios del tiem - po el sol los de - ja ven -
a sus fuer - zas, ¿por - qué_es - táis, ár - bo - les,

11

jo que_en él
ro, ¿có - mo
yos, si_en el
mos, com - pa -
dos, al in -
tos? Siem - pre_ha

Ta - jo que_en él
cla - ro, ¿có - mo
ra - yos, si_en el
ra - mos, com - pa -
ga - dos, al in -
al - tos? Siem - pre_ha

jo que_en él os veis re - sis - tien - do,
ro, ¿có - mo sois tan en - vi - dio - sos,
yos, si_en el de la_her - mo - sa Fi - lis,
mos, com - pa - ra_el sol sus o - fen - sas,
dos, al in - vier - no tan des - nu - dos,
tos? Siem - pre_ha si - do pa - ra to - dos,

8 Ta - jo que_en él os veis re - sis - tien - do,
cla - ro, có - mo sois tan en - vi - dio - sos,
ra - yos, si_en el de la_her - mo - sa Fi - lis,
ra - mos, com - pa - ra_el sol sus o - fen - sas,
ga - dos, al in - vier - no tan des - nu - dos,
al - tos? Siem - pre_ha si - do pa - ra to - dos,

6 6

17

os veis re - sis - tien - do que al - can -
sois tan en - vi - dio - sos, tan obs -
de la her - mo - sa Fi - lis se - es - tán
ra_el sol sus o - fen - sas pa - ra
vier - no tan des - nu - dos, tan ves -
si - do pa - ra to - dos i - gual

os veis re - sis - tien - do que al -
sois tan en - vi - dio - sos, tan
de la her - mo - sa Fi - lis se - es -
ra_el sol sus o - fen - sas pa -
vier - no tan des - nu - dos, tan
si - do pa - ra to - dos i -

re - sis - tien - do, que en él os veis re - sis -
en - vi - dio - sos, ¿có - mo sois tan en - vi -
la her - mo - sa Fi - lis, si en el de la her - mo - sa
sus o - fen - sas, com - pa - ra_el sol sus o -
tan des - nu - do, al in - vier - no tan des -
pa - ra to - dos, siem - pre ha si - do pa - ra

que en él os veis re - sis -
có - mo sois tan en - vi -
si en el de la her - mo - sa
com - pa - ra_el sol sus o -
al in - vier - no tan des -
Siem - pre ha si - do pa - ra

ce_el sol, que_al - can - ce_el
cu - ros, tan obs - cu -
sus ra - yos, se_es - tán sus
vo - so - tros, pa - ra vo -
ti - dos, tan ves - ti -
la fuer - za, i - gual la

can - ce_el sol, que_al - can - ce_el sol, que_al - can -
obs - cu - ros, tan obs - cu - ros, tan obs -
tán sus ra - yos, se_es - tán sus ra - yos, se_es - tán
ra vo - so - tros, pa - ra vo - so - tros, pa - ra
ves - ti - dos, tan ves - ti - dos, tan ves -
gual la fuer - za, i - gual la fuer - za, i - gual

tien - do, que_al - can - ce_el sol o - tro tan -
dio - sos, tan obs - cu - ros y ce - rra -
Fi - lis, se_es - tán sus ra - yos mi - ran -
fen - sas, pa - ra vo - so - tros, sus bra -
nu - dos, tan ves - ti - dos al ve - ra -
to - dos i - gual la fuer - za del a -

tien - do, que_al - can - ce_el sol, que_al -
dio - sos, tan obs - cu - ros, tan
Fi - lis, se_es - tán sus ra - yos, se_es -
fen - sas, pa - ra vo - so - tros, pa -
nu - dos, tan ves - ti - dos, tan
to - dos, i - gual la fuer - za, i -

29

sol o - tro tan - to.
ros y ce - rra - dos?
ra - yos mi - ran - do!
so - tros, sus bra - zos.
dos al ve - ra - no.
fuer - za del a - ño.

ce_el sol, o - tro tan - to.
cu - ros, y ce - rra - dos?
sus ra - yos mi - ran - do!
vo - so - tros, sus bra - zos.
ti - dos, al ve - ra - no.
la fuer - za del a - ño.

to, o - tro tan - to.
dos? y ce - rra - dos?
do! mi - ran - do!
zos, sus bra - zos.
no, al ve - ra - no.
ño, del a - ño.

can - ce_el sol o - tro tan - to.
obs - cu - ros y ce - rra - dos?
tán sus ra - yos mi - ran - do!
ra vo - so - tros, sus bra - zos.
ves - ti - dos al ve - ra - no.
gual la fuer - za del a - ño.

[Estribillo]

35

¿De qué sir - ve jun - ta - ros, de qué sir - ve jun - ta - ros,
¿De qué sir - ve jun - ta - ros, de qué sir - ve jun - ta - ros,
¿De qué sir - ve jun - ta - ros, de qué sir - ve jun - ta - ros,
¿De qué sir - ve jun - ta - ros, de qué sir - ve jun - ta - ros,
¿De qué sir - ve jun - ta - ros, de qué sir - ve jun - ta - ros,

38

si el sol de Fi - lis a - ma - ne - ce al cam - po?

si el sol de Fi - lis, de Fi - lis, a - ma - ne - ce al cam - po, ce al cam - po,

si el sol de Fi - lis a - ma - ne - ce al cam - po?

si el sol de Fi - lis a - ma - ne - ce al cam - po?

43

Y las a - ves can - tan - do, y las a - ves can - tan - do:

Y las a - ves can - tan - do, y las

Y las a - ves can - tan - do, y las

Y las a - ves can - tan - do, y las a - ves can - tan - do:

50

¡Que no es - pe - re o - tro sol, no,

a - ves can - tan - do: ¡Que no es - pe - re o - tro

a - ves can - tan - do: ¡Que no es - pe - re o - tro

¡Que no es - pe - re o - tro sol,

3 \flat [= \sharp] 3

55

que no_es - pe - re_o - tro sol!', di - cen al Ta -

sol, no!', di - cen al Ta - jo, al Ta -

sol, que no_es - pe - re_o - tro sol, re_o - tro

que no_es - pe - re_o - tro sol!', di - cen al Ta -

\flat \flat \sharp [= \flat] 3

61

jo, ¡que no_es - pe - re_o - tro sol, que no_es - pe - re_o - tro

jo, ¡ay!

sol, que no_es - pe - re_o - tro sol, que no_es - pe - re_o - tro

jo, ¡que no_es - pe - re_o - tro sol,

5 \flat [= \flat] 3 \flat [= \flat] 3

67

sol!', di - cen al Ta - jo, di - cen al Ta -

¡que no_es - pe - re_o - tro sol!', di - cen al Ta - jo, ¡que no_es -

sol, no!', di - cen al Ta - jo,

que no_es - pe - re_o - tro sol!', di - cen al Ta -

\flat [= \flat] 3 6

73

jo, "¡que no es - pe - re_o - tro sol, no!",
 pe - re_o - tro sol!", "¡que no es - pe - re_o - tro
 "¡que no es - pe - re_o - tro sol!",
 jo, "¡que no es - pe - re_o - tro

78

di - cen al Ta - jo.
 sol!", di - cen al Ta - jo.
 di - cen al Ta - jo.
 sol!", di - cen al Ta - jo.
 di - cen al Ta - jo.

6 5
4 3

40. ¡Ay, qué dolor...!

Tono humano a dúo
Música: [Juan de] Navas. Letra: Anónimo

HSA, Ms. HC.
380/824a/43,1

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

Estribillo

Tiple

Alto

Acompañamiento al arpa

3

10

16

sa - do mue - ro, por-que sé que, per - di - do de_a - mor, a-bra - sa - do
mor, a-bra - sa - do mue - ro, por-que sé que, per -

23

mue - ro, a - bra - sa - do mue - ro,
di - do de_a - mor, a-bra - sa - do mue - ro, por-que sé que, per - di - do de_a -

30

por-que sé que, per - di - do de_a - mor, a-bra - sa - do mue - ro.
mor, a-bra - sa - do mue - ro, a - bra - sa - do mue - ro.

38

Llo - ro y al - can - zo_el re -
U-na_e - nig - ma que_a - do - ro; pe - no

6 b

45

me - dio; gi - mo de no_ha - llar el a - li - vio; y no
de no_ha - llar el a - li - vio; mue - ro y no

3 b 6 b

52

sé de qué mue - ro. Llo - ro, pe - no, gi -
sé de qué mue - ro. Llo - ro, pe - no, gi -

3 b

60

mo, mue - ro, llo - ro, pe - no,
mo, mue - ro, llo - ro, pe - no,

68

gi - mo, mue - ro, gi - mo, mue - ro:
gi - mo, mue - ro, gi - mo, mue - ro:

76

¡ay, pa-ja-ri-llo, a-tien-de al do-lor de que me que -

80 [Fin]

jo, de que me que - jo, de que me que - jo!

jo, ay, de que me que - jo, de que me que - jo!

6 4 3

84 Coplas a solo

Tiple

1ª Con ca-de-nas de cris-tal a-pri-sio-na-ba un a-rro-yo a los
3ª El cé-fi-ro que me-cí-a de las flo-res los pim-po-llos, si se

3 b

88

á-la-mos y a-li-sos, ver-des mu-ra-las de un so-to, a los to.
lle-ga-ba las-ci-vo, se des-pe-dí-a a-mo-ro-so, si se so.

1ª 2ª

93

Alto

2ª O-cul-to, mú-si-co, dies-tro, un rui-se-ñor a-mo-ro-so se es-con-
4ª Mas sa-lió Li-sar-da al pra-do y, de con-tem-plar-la ab-sor-tos, a -

b

97 [D.C. y Fin]


dí-a y o-cul-ta-ba en-tre las ho-jas de un ol-mo, se es-con-mo.
rro-yo, pá-ja-ro y bru-to sus-pen-sos que-da-ron to-dos, a-dos.

1ª 2ª

41. Altos penachos de escarcha

Humano a 4

Música: Anónimo. Letra: Anónimo

 HSA, Ms. H.C.
380/824a/62

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Coplas]

Tiple [1º]

[Tiple 2º]

Contralto

Tenor

[1ª] Al - tos pe - na - chos de es -
[2ª] De su hin - cha - zón lo so -
[3ª] Va - nos gi - gan - tes pre -
[4ª] Pun - tas de ye - lo de -

[1ª] Al - tos pe - na - chos de es -
[2ª] De su hin - cha - zón lo so -
[3ª] Va - nos gi - gan - tes pre -
[4ª] Pun - tas de ye - lo de -

2

[1ª] Al - tos pe - na - chos de_es - car - cha, al - tos pe - na - chos de_es - car -
 [2ª] De su_hin - cha - zón [lo] so - ber - bio, de su_hin - cha - zón lo so - ber -
 [3ª] Va - nos gi - gan - tes pre - ten - den, va - nos gi - gan - tes pre - ten -
 [4ª] Pun - tas de ye - lo de - sa - tan, pun - tas de ye - lo de - sa -

[1ª] Al - tos pe - na - chos de_es - car - cha, al - tos pe - na - chos de_es - car -
 [2ª] De su_hin - cha - zón lo so - ber - bio, de su_hin - cha - zón lo so - ber -
 [3ª] Va - nos gi - gan - tes pre - ten - den, va - nos gi - gan - tes pre - ten -
 [4ª] Pun - tas de ye - lo de - sa - tan, pun - tas de ye - lo de - sa -

car - cha, de_es - car - cha, al - tos pe - na - chos de_es - car -
 ber - bio, lo so - ber - bio, de su_hin - cha - zón lo so - ber -
 ten - den, pre - ten - den, va - nos gi - gan - tes pre - ten -
 sa - tan, de - sa - tan, pun - tas de ye - lo de - sa -

car - cha, de_es - car - cha, al - tos pe - na - chos de_es - car -
 ber - bio, lo so - ber - bio, de su_hin - cha - zón lo so - ber -
 ten - den, pre - ten - den, va - nos gi - gan - tes pre - ten -
 sa - tan, de - sa - tan, pun - tas de ye - lo de - sa -

5

cha en lo_em - pi - na - do de_un ris - co, al tre - mo - lar, al tre - mo - lar de los
 bio, en la pre - sun - ción de_al - ti - vos, al com - pe - tir, al com - pe - tir con las
 den ser é - mu - los del im - pí - reo, y_al pre - sen - tar, y_al pre - sen - tar la ba -
 tan en su pre - ten - sión, y_al - ti - vos, al dis - pa - rar, al dis - pa - rar de los

cha en lo_em - pi - na - do de_un ris - co, al tre - mo - lar, al tre - mo - lar de los
 bio, en la pre - sun - ción de_al - ti - vos, al com - pe - tir, al com - pe - tir con las
 den ser é - mu - los del im - pí - reo, y_al pre - sen - tar, y_al pre - sen - tar la ba -
 tan en su pre - ten - sión, y_al - ti - vos, al dis - pa - rar, al dis - pa - rar de los

cha en lo_em - pi - na - do de_un ris - co, al tre - mo - lar, al tre - mo - lar de los
 bio, en la pre - sun - ción de_al - ti - vos, al com - pe - tir, al com - pe - tir con las
 den ser é - mu - los del im - pí - reo, y_al pre - sen - tar, y_al pre - sen - tar la ba -
 tan en su pre - ten - sión, y_al - ti - vos, al dis - pa - rar, al dis - pa - rar de los

cha en lo_em - pi - na - do de_un ris - co, al tre - mo - lar, al tre - mo - lar de los
 bio, en la pre - sun - ción de_al - ti - vos, al com - pe - tir, al com - pe - tir con las
 den ser é - mu - los del im - pí - reo, y_al pre - sen - tar, y_al pre - sen - tar la ba -
 tan en su pre - ten - sión, y_al - ti - vos, al dis - pa - rar, al dis - pa - rar de los

9

ai - res, los ai - res des - va - ne - ci - dos, des - va - ne - ci - dos, des -
 nu - bes, las nu - bes des - per - di - cios, des - per - di - cios, ¡ay!,
 ta - lla, ba - ta - lla co - mo co - rri - dos, co - mo co - rri - dos, co -
 ra - yos, los ra - yos, más lu - ci - do, más lu - ci - do, ¡ay!,

ai - res, los ai - res se mi - ran, se mi - ran, se mi - ran des -
 nu - bes, las nu - bes son del va - lle, son del va - lle, son del va - lle
 ta - lla, ba - ta - lla se_a - tien - den, se_a - tien - den, se_a - tien - den co -
 ra - yos, los ra - yos, el pla - ne - ta, el pla - ne - ta, el pla - ne - ta

ai - res, los ai - res se mi - ran, se mi - ran, se mi - ran des -
 nu - bes, las nu - bes son del va - lle, son del va - lle, son del va - lle
 ta - lla, ba - ta - lla se_a - tien - den, se_a - tien - den, se_a - tien - den co -
 ra - yos, los ra - yos, el pla - ne - ta, el pla - ne - ta, el pla - ne - ta

8 ai - res, los ai - res se mi - ran, se mi - ran, se mi - ran des -
 nu - bes, las nu - bes son del va - lle, son del va - lle, son del va - lle
 ta - lla, ba - ta - lla se_a - tien - den, se_a - tien - den, se_a - tien - den co -
 ra - yos, los ra - yos, el pla - ne - ta, el pla - ne - ta, el pla - ne - ta

13

va - ne - ci - dos, des - va - ne - ci - dos.
 des - per - di - cios, ¡ay!, des - per - di - cios.
 mo co - rri - dos, co - mo co - rri - dos.
 más lu - ci - do, ¡ay!, más lu - ci - do.

va - ne - ci - dos, des - va - ne - ci - dos.
 des - per - di - cios, ¡ay!, des - per - di - cios.
 mo co - rri - dos, co - mo co - rri - dos.
 más lu - ci - do, ¡ay!, más lu - ci - do.

va - ne - ci - dos, des - va - ne - ci - dos.
 des - per - di - cios, [¡ay!], des - per - di - cios.
 mo co - rri - dos, co - mo co - rri - dos.
 más lu - ci - do, ¡ay!, más lu - ci - do.

8 va - ne - ci - dos, des - va - ne - ci - dos.
 des - per - di - cios, ¡ay!, des - per - di - cios.
 mo co - rri - dos, co - mo co - rri - dos.
 más lu - ci - do, ¡ay!, más lu - ci - do.

42. ¡Al sarao, que el Amor,...!



Tonada sola a lo humano

Música: Anónimo. Letra: [Jerónimo Nieto Madaleno, recopilador]

HSA, Ms. HC.
380/824a/47

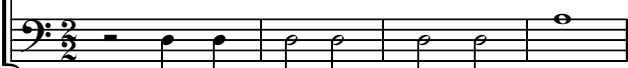
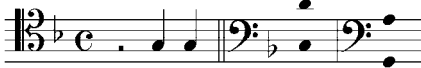
Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple] [Coplas]



[1ª] ¡Al sa - ra - o, que el A - mor,
[2ª] Mu - cho más sa - be lu - cir
[3ª] En el re - gio co - ra - zón
[4ª] Mi - la - gro - sa su bel - dad,
[5ª] Su di - vi - na per - fec - ción
[6ª] Hoy fes - te - ja con fer - vor,

Acompañamiento



5




hoy, la flor de Lis o - fre - cel, por - que a lu - ces en - ri - que - ce
la fran - ce - sa pe - re - gri - na, cu - ya au - gus - ta luz di - vi - na
del que rei - na en to - dos, rei - na, y, por ser tan sa - bia rei - na,
sien - do au - gus - ta y más que hu - ma - na, pa - ra ser tan so - be - ra - na
que al - mas y pe - chos con - quis - ta, cuan - do se es - tre - cha en la vis - ta
en u - ni - das vo - lun - ta - des, tres ex - cel - sas ma - jes - ta - des




3 b 3 b

13



to - do el ma - yo, flor a flor; en su púr - pu - ra y can - dor
no - ble en - vi - dia es del za - fir. Si a su in - flu - jo ves lu - cir
se in - tro - du - jo en su ra - zón. Si a su ex - cel - sa dis - cre - ción
le so - bra la ma - jes - tad por u - na y o - tra dei - dad
o - cu - pa la ad - mi - ra - ción. ¡Vi - va en la re - al u - ni - ón,
a un he - ro - i - co em - pe - ra - dor. ¡Vi - va su ín - cli - to va - lor



b

21

a - pren - dió_el fe - liz o - rien - te, re - tra - tan - do
 as - tros que lle - gó a_en - cen - der, u - nos mue - ren
 nin - gún al - to_e - lo - gio_al can - za, no ca - bien - do_en
 in - ca - paz de la pin - tu - ra, pues en - co - ge
 en - la - za - da dul - ce - men - te, y la_au - ro - ra_en
 y las tres dei - da - des vi - van, pa - ra que su

27

de su fren - te el dul - cí - si - mo_es - plen - dor.
 por ar - der y_o - tros ar - den por mo - rir.
 la_a - la - ban - za, ca - be_en la ve - ne - ra - ción.
 su_her - mo - su - ra en nues - tra ca - pa - ci - dad.
 per - las cuen - te su flo - ri - da su - ce - sión!
 nom - bre_es - cri - ba en el glo - bo su - pe - rior!

MANOJUELO POÉTICO MUSICAL DE NUEVA YORK (THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA)

Edición crítica y estudio interdisciplinario de Lola Josa & Mariano Lambea

El *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* es una antología de tonos humanos, romances líricos y otras letras para cantar que se conserva en papeles sueltos en la Biblioteca de The Hispanic Society of America. Estas obras de temática amorosa fueron recogidas por el musicógrafo Federico Olmeda y adquiridas por el librero de Leipzig, Karl Hiersemann, quien, a su vez, las puso a la venta a Mr. Archer Milton Huntington, fundador de The Hispanic Society of America, y último comprador.

La cronología de las composiciones que conforman este *Manojuelo* abarca una centuria, desde principios del siglo XVII hasta principios del siglo XVIII, y entre los autores de sus letras destacan poetas y dramaturgos como Francisco de Borja, Valentín de Céspedes, Juan Bautista Diamante, Antonio Hurtado de Mendoza, Alonso de Olmedo, Agustín de Salazar y Antonio de Solís, muchos de ellos seguidores de la estela del gran maestro Calderón de la Barca. Entre los compositores cabe mencionar a Manuel Correa, Manuel de Egüés, Cristóbal Galán, Vicente García Velcaire, Juan Hidalgo, José Marín, José Martínez de Arce, Carlos Patiño, Matías Ruiz y Juan del Vado. Todos ellos músicos de prestigio que aportan al *Manojuelo* los dos estilos característicos y diferenciados del tono humano español: el polifónico de la primera mitad del siglo XVII, preferentemente a cuatro voces, y el melódico de la segunda mitad, por lo general para voz solista y acompañamiento instrumental, más evolucionado técnicamente y con una sorprendente dramatización tanto musical como poética. El repertorio que se edita aquí constituye una selecta muestra del género poético-musical denominado tono humano, a la vez que ofrece un itinerario completo de la música profana española de la época barroca, en su doble vertiente de música para la corte y música para la escena. Temas, motivos y mitos que llevan implícitos una reflexión sobre la voz, la palabra, el canto, la melodía y el silencio confieren a todas estas obras un valor artístico y cultural de tal riqueza que mueve a hondas reflexiones sobre uno de los períodos claves de la cultura occidental.

La edición crítica del *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* prosigue la línea de investigación y edición interdisciplinaria aplicada por Lola Josa y Mariano Lambea en sus trabajos sobre las relaciones entre la poesía y la música en la Edad de Oro, a la vez que contribuye al mejor conocimiento y difusión del rico patrimonio poético-musical español. Por otra parte, el CSIC retoma la colección bibliográfica “Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro” que inició en 1975 con el volumen correspondiente al *Cancionero Musical de Góngora* y prosiguió años más tarde, hasta 1991, con los tres volúmenes del *Cancionero Musical de Lope de Vega*.



ISBN 978-84-00-08656-5



9 788400 086565