LA MÚSICA Y LA POESÍA EN CANCIONEROS POLIFÓNICOS DEL SIGLO XVII

IV

LIBRO DE TONOS HUMANOS

(1655-1656)

Vol. III

INTRODUCCIÓN Y EDICIÓN CRÍTICA DE

MARIANO LAMBEA

Y

LOLA JOSA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

INSTITUCIÓN «MILÁ Y FONTANALS»

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA

Madrid, 2005

LA MÚSICA Y LA POESÍA EN CANCIONEROS POLIFÓNICOS DEL SIGLO XVII

IV

LIBRO DE TONOS HUMANOS

(1655-1656)

Vol. III

MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

VOLUMEN LXXI

LA MÚSICA Y LA POESÍA EN CANCIONEROS POLIFÓNICOS DEL SIGLO XVII

IV

LIBRO DE TONOS HUMANOS

(1655-1656)

Vol. III

INTRODUCCIÓN Y EDICIÓN CRÍTICA DE

MARIANO LAMBEA

Y

LOLA JOSA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

INSTITUCIÓN «MILÁ Y FONTANALS»

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA

Madrid, 2005

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.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA

CSIC CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

© CSIC
© Mariano Lambea
© Lola Josa

COPISTAS MUSICALES
Bernat Cabré y Marta Torrents

COMPAGINACIÓN:
J. Ardévol

PRODUCCIÓN E IMPRESIÓN:
Gráficas Arabí, S.A.
Carretera de Daganzo a Fresno de Torote, km. 0,700
Polígono Cabarti, nave 8 – 28814 Daganzo (Madrid)

NIPO: 653-05-076-9
ISBN: 84-00-07885-3 (Obra completa)
ISBN: 84-00-08333-4 (Vol. III)
Depósito Legal: M-46438-2005
Impreso en España. Printed in Spain
Gráficas Arabí, S.A. – 28814 Daganzo (Madrid)

Índice

AGRADECIMIENTOS 7

ABREVIATURAS 7

ILUSTRACIONES 9

AL LECTOR 13

I. INTRODUCCIÓN

1.1 La investigación interdisciplinaria del romancero lírico: clave para su interpretación 15
1.2 Entre *trazas* anda el juego 17
1.2.1 Homenaje poético-musical a Don Quijote 18
1.2.2 *Esto es amor, quien lo probó lo sabe* 24
1.3 Implicaciones musicales de la crítica textual 28
1.4 Procedimientos expresivos, incidencias y aspectos de la interpretación 30
1.4.1 Cromatismos 30
1.4.2 Madrigalismos 31
1.4.3 Acordes poco usuales 31
1.4.4 Compases de silencio 32
1.4.5 Advertencias específicas 32
1.4.6 Terminología musical aplicada 32
1.4.7 Últimos apuntes musicales 33
1.5 Tabla descriptiva de los tonos editados en este volumen 35

II. EDICIÓN CRÍTICA DE LOS TEXTOS POÉTICOS

2.1 Fuentes y testimonios poéticos; fuentes musicales; ediciones; grabaciones; bibliografía específica; referencias literarias; y referencias musicales 37
2.2 Catalogación por temas y motivos de los romances líricos y otras letras 47
2.3 Criterios de edición 48
2.4 Romances líricos y otras letras 49

III. CRÍTICA DE LA EDICIÓN MUSICAL
3.1 Criterios de edición 107
3.2 Notas críticas 109

ÍNDICE ALFABÉTICO DE LOS TONOS CONTENIDOS EN ESTE VOLUMEN 119

BIBLIOGRAFÍA 121

TONOS HUMANOS

	Texto	*Música*
91. ¡Montes, que amanece Laura,...! (Anónimo [Manuel Correa])	49	129
92. A las puertas del alcalde (Padre Correa)	51	135
93. ¡Rayos van! ¡Fuera, que salen...! (Anónimo)	53	141
94. ¡Basta, mi dueño, basta,...! (Anónimo)	54	143
95. Con la viuda de Benito (Padre Correa)	56	148
96. Miente la vista que al cielo (Padre Correa)	57	153
97. Por el ausencia del sol (Padre Correa)	58	158
98. Ausente vive Lisardo (Anónimo)	60	162
99. Fuentecilla, que apenas (Anónimo)	61	167
100. Cuando el aurora amanece (Anónimo)	62	171
101. Sueltas sin orden las trenzas (Anónimo)	63	175
102. Baja de las altas cumbres (Anónimo)	64	179
103. Si saltar supieses, Bras (Anónimo)	66	186
104. Con nuevas galas, Juanilla (Anónimo)	67	190
105. Por mirar de Belisa unos ojos (Anónimo)	68	193
106. En vivas ansias sin alma (Anónimo)	69	198
107. Vistióse del sol Lisarda (Padre Correa)	70	203
108. Por los ojos de Belilla (Anónimo)	72	207
109. Enternecía un peñasco (Anónimo)	73	211
110. A las niñas de tus ojos (Anónimo)	74	215
111. Armada sale de rayos (Anónimo)	75	219
112. Pastorcillo triste (Carlos Patiño)	77	223
113. Monte, galán de las flores (Fray Bernardo Murillo)	78	227
114. Palabras y plumas, Cintia (Padre Correa)	80	231
115. Más presumen que de estrellas (Anónimo)	81	235
116. «¡Vive tú, vivirá todo!» (Anónimo)	82	239
117. ¿Adónde vas, zagala? (Capitán)	85	245
118. Zagales de Manzanares (Anónimo)	87	250
119. En las suertes de año nuevo (Anónimo)	89	258
120. ¡Mal haya el hechizo, amén,...! (Anónimo)	91	261
121. ¡Qué traidores son, Juana,...! (Anónimo)	92	264
122. Venid, pastores de Henares (Anónimo)	93	268
123. Quejosa de su fortuna (Padre Murillo)	95	272
124. ¡Cuidado, que sale Inés...! (Anónimo)	96	275
125. Olas sean de zafir (Anónimo)	98	279
126. Sobre la caliente herida (Anónimo)	99	284
127. Qué linda, qué sola y triste (Anónimo [Manuel Correa])	100	288
128. Gigante cristalino (Anónimo [Manuel Correa])	101	292
129. Extranjero pastorcillo (Padre Correa)	103	295
130. Qué alegre de verse triste (Anónimo [Manuel Correa])	104	299

Agradecimientos

En primer lugar, nuestro más profundo agradecimiento al Dr. Miguel Ángel Puig-Samper, Director del Departamento de Publicaciones del CSIC y a Dña. Mercedes García, Gerente del mismo Departamento, que han hecho posible que nuestro trabajo se publique en la prestigiosa colección "Monumentos de la Música Española".

También nuestro agradecimiento al Dr. Luis Calvo, Director de la Institución Milá y Fontanals del CSIC por su amabilidad y su constante interés en nuestro proyecto interdisciplinario.

Al igual que en cada uno de nuestros trabajos, tenemos que agradecer a la Dra. Rosa Navarro Durán su constante magisterio y su sabiduría tanto académica como humana.

Al Dr. John O'Neill, *curator* de la Biblioteca de The Hispanic Society of America, que con mucha prontitud y amabilidad nos envío fotocopias de los manuscritos poéticos que allí se custodian.

Agradecemos al Dr. Carlos Villanueva y al Dr. Miguel Bernal la deferencia que han tenido con nosotros al permitirnos consultar los trabajos que leyeron en el VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 2004) y que actualmente se hallan en fase de publicación.

Al personal de la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional (Madrid), al de la Sala de Reserva de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona) y al de la Biblioteca del Palacio Real (Madrid) por su competencia y amable atención en todos los pedidos de libros y manuscritos que les hicimos continuamente.

Agradecemos también a Prudencio Ibáñez, Director de la Editorial Alpuerto, su amable disposición y voluntad para la publicación de este libro.

Asimismo nuestro reconocimiento a Jordi Ardévol por su solvencia, atención y eficacia en las cuestiones editoriales.

Nuestra gratitud a Bernat Cabré y a Marta Torrents por su entusiasta dedicación y el excelente trabajo realizado en la informatización de la música.

A nuestra querida amiga Mercè Franco, quien con tanto cariño diseñó el anagrama del *Libro de Tonos Humanos*.

Al maestro Ángel Recasens y al Dr. Albert Recasens que con tanta confianza nos encargaron la selección de poesías y músicas para los cedés *Entre aventuras y encantamientos* y *El vuelo de Ícaro*.

También tenemos que agradecer a nuestra querida amiga Mari Pérez su atenta disposición y su amabilidad y generosidad constantes.

Y, por último, a Juan Josa Arcusa que, sin reservas y con absoluta entrega, nos ha ayudado en infinitas ocasiones, y que sin su apoyo este trabajo hubiera tardado más tiempo en publicarse.

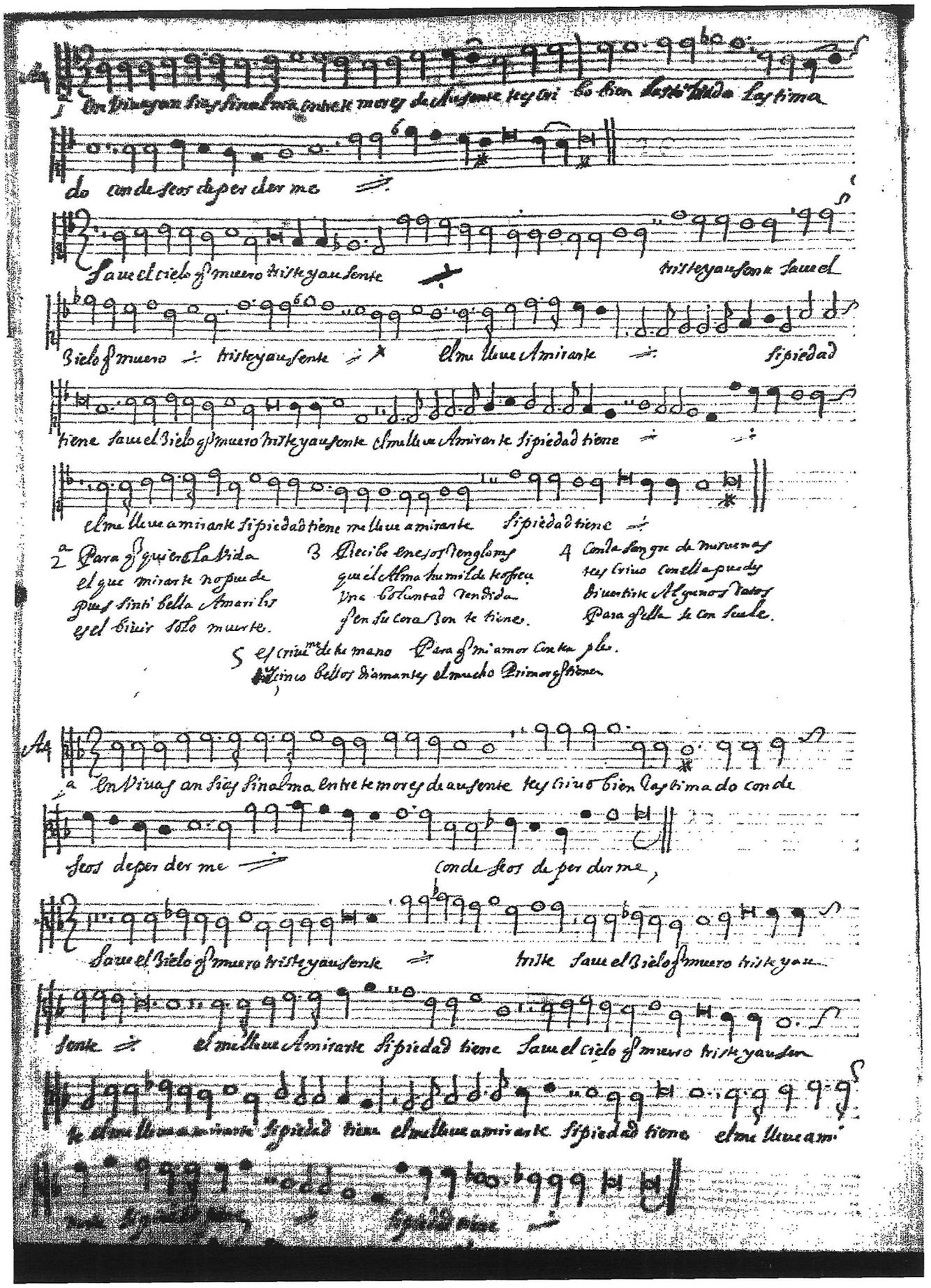
Abreviaturas

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

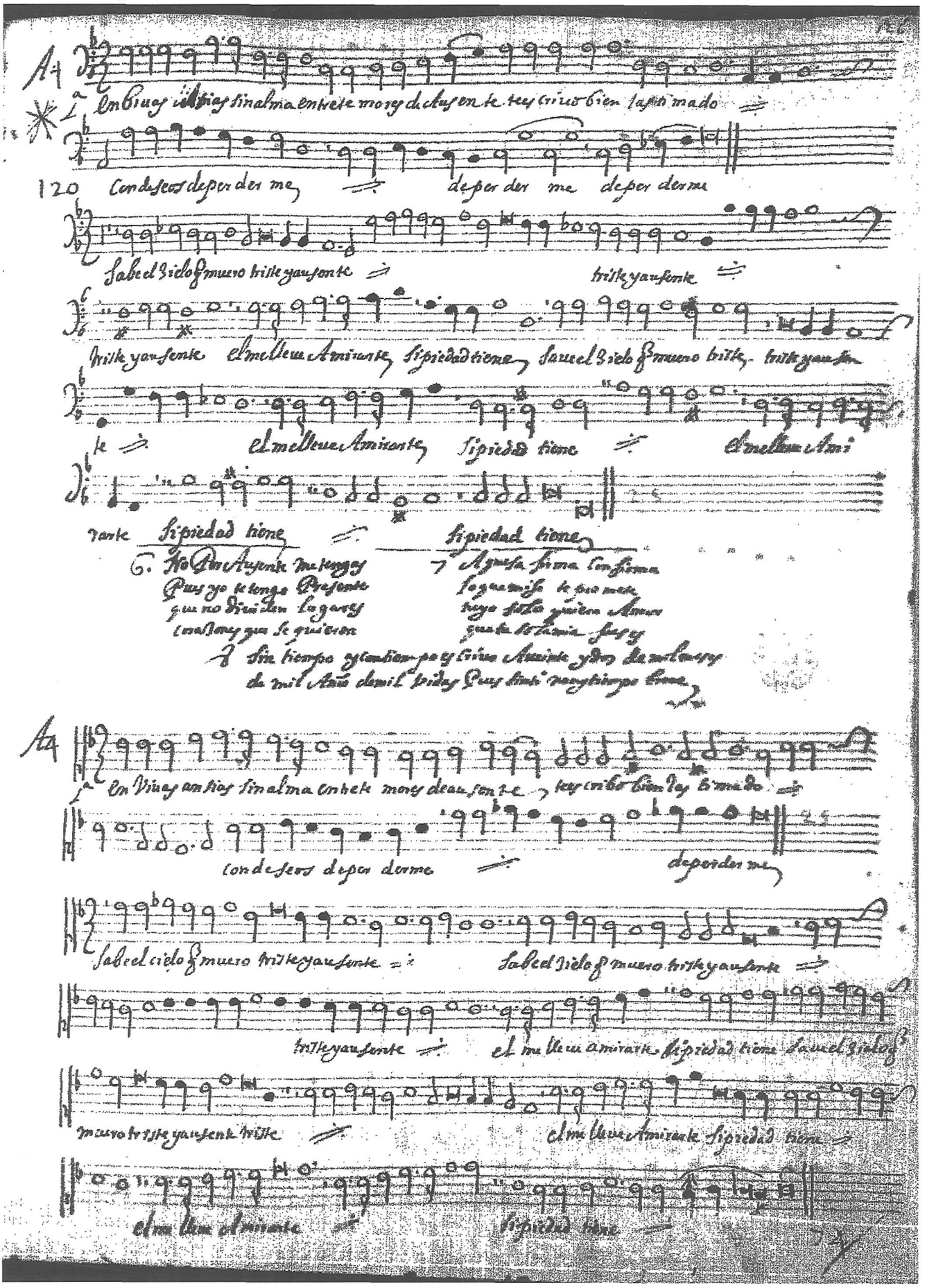
ACV	CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo. *«Al sacro esplendor»*.
AM	MORETO, Agustín. *El desdén con el desdén*
AnM	*Anuario Musical*
Aut	*Diccionario de Autoridades*
AyP	CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Andrómeda y Perseo*
BC	Biblioteca de Catalunya (Barcelona)
	(M. 743/6), CORREA, [Manuel]. *Montes, que amanece el alba*
BE	*Baile entremesado de romances*
BLH	SIMÓN DÍAZ, José. *Bibliografía de la Literatura Hispánica*
BLT	MORETO Y CABAÑA, Agustín. *Baile de Lucrecia y Tarquino*
BN	Biblioteca Nacional (Madrid)
	(Ms. 3884), *Poesías varias*
	(Ms. 3985), *Poesías diversas*
	(Ms. 4103), *[Cancionero de varias poesías, en su mayoría de jesuitas]*

	(Ms. 15403), *Baile de la ronda de amor*
	(Ms. 17678) *Vid. OP*
	(R. 11964), *Flor de entremeses*
	(T. 8535), *Flor de entremeses*
BPR	Biblioteca del Palacio Real (Madrid)
BUC	Biblioteca de la Universidad de Coimbra
	(M. 227), *Cancionero Musical de Coimbra-A*
CMBN	*Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*
CMO	*El Cançoner Musical d'Ontinyent*
CPMHL	*Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*
CPMHL I	*La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII.* III. *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, vol. I
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Dic. Mit.	GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*
DR	HURTADO DE MENDOZA, Antonio. *Diversos romances*
DT	SUÁREZ DE DEZA Y ÁVILA, Vicente. *Parte primera de los donaires de Tersícore*
*FO*1	ENRÍQUEZ DE CABRERA, Juan Gaspar. *Fragmentos del ocio*
*FO*2	*Fragmentos del ocio*
FP	*Flores del Parnaso*
HSA	Hispanic Society of America (Nueva York)
	Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)
	(XXXIII), *[Cancionero] Poesías varias*
	(XLI), *[Canciones] Colección de canciones y villancicos*
	(XCVI), *Romances varios de diferentes autores*
LAC	VÉLEZ DE GUEVARA, Juan. *Los celos hacen estrellas*
LD	LOPE DE VEGA. *La Dorotea*
LTH	*Libro de Tonos Humanos*
LTH I	*La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII.* I. *Libro de Tonos Humanos*, vol. I
LTH II	*La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII.* II. *Libro de Tonos Humanos*, vol. II
MP	*Maravillas del Parnaso*
Ncorpus	FRENK, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*
OE	*Ociosidad entretenida*
OP	HURTADO DE MENDOZA, Antonio. *Obras poéticas de don Antonio Hurtado de Mendoza*
OV	BORJA, Francisco de. Príncipe de Esquilache. *Las obras en verso*
RdM	*Revista de Musicología*
SEdeM	Sociedad Española de Musicología
TDH	*Tonos a lo divino y a lo humano*
VLT	*Varias letras y tonos escogidos*
XVT	*Xácara con variedad de tonos*

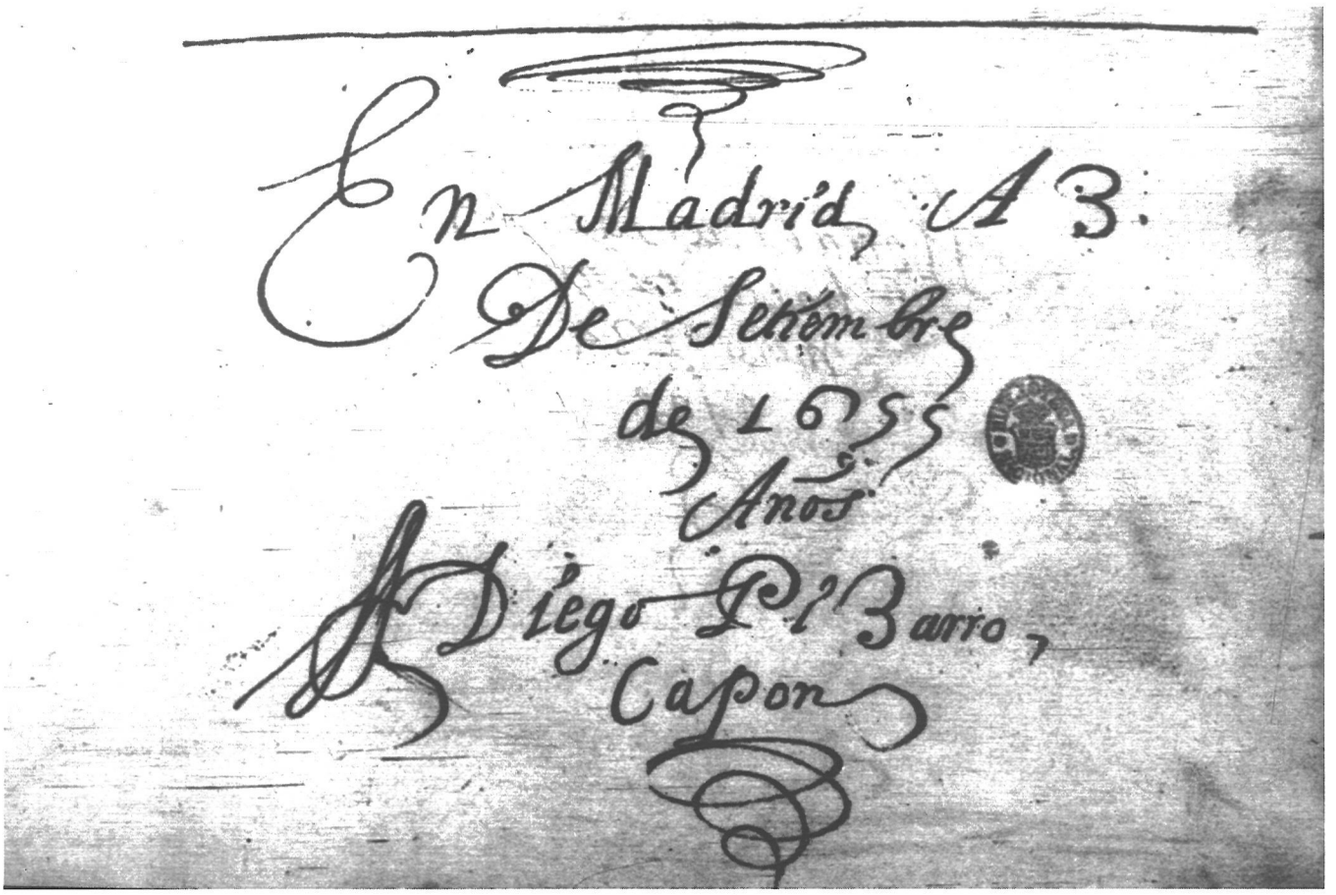
Libro de Tonos Humanos. E: Mn, M. 1262, f. 1r.

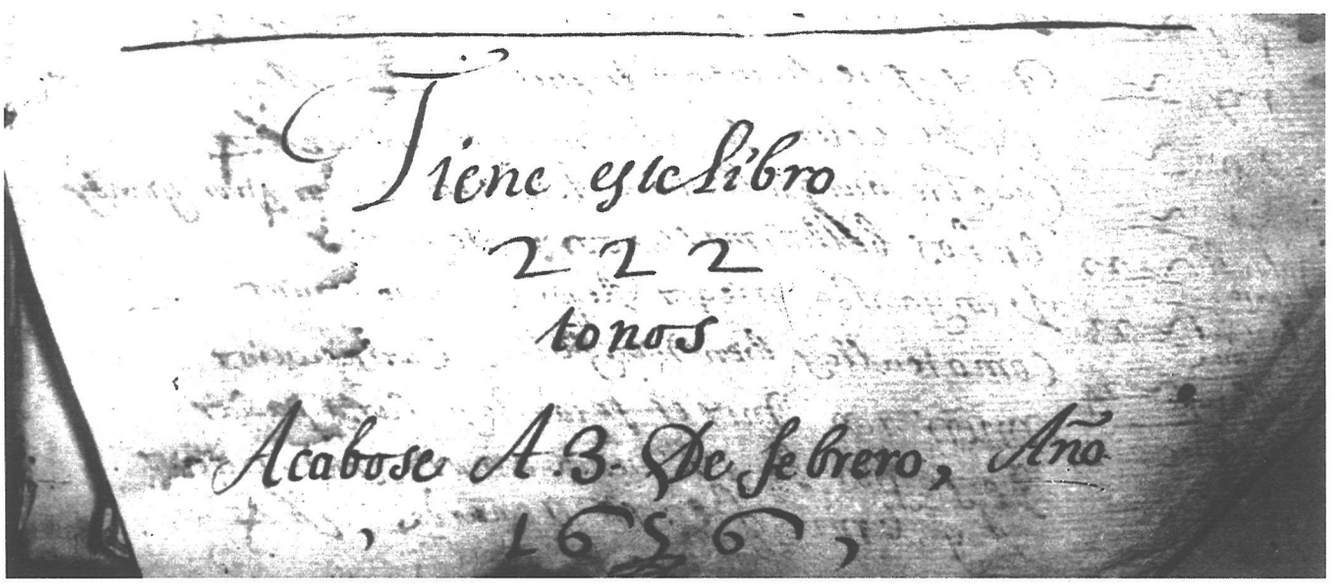


Libro de Tonos Humanos. E: Mn, M. 1262, f. 119v [125v].



Libro de Tonos Humanos. E: Mn, M. 1262, f. 120r [126r].





Libro de Tonos Humanos. E: Mn, M. 1262, f. 261r.

Al lector

Lector amigo, otro año más recurrimos a tu complicidad para ponerte al día de todas las *aventuras y encantamientos* vividos desde la última vez que nos dirigimos a ti en un prólogo de un volumen del *Libro de Tonos Humanos*. Si tus cuentas coinciden con las nuestras, han pasado tres años, tiempo en el que hemos rescatado del olvido las primeras treinta piezas del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, hasta entonces, relegado al sueño eterno en la Biblioteca de Ajuda de nuestra querida ciudad de Lisboa. A diferencia del *Libro de Tonos Humanos*, la compilación lusitana es un cancionero de entre dos reinos, con una contención estética propia de la mesura renacentista, gracias a la cual hemos podido emprender un estudio comparativo entre ambos *corpus* que nos está permitiendo ampliar el conocimiento sobre el origen y desarrollo del arte del romancero lírico español. Ambos repertorios conforman, paso a paso, nuestra propuesta interdisciplinaria, y afirman las aportaciones más importantes para las ciencias filológica y musicológica, señalando, a su vez, los hallazgos más sugestivos de un arte poético-musical que nos facilita de continuo el mejor conocimiento y disfrute de nuestro patrimonio cultural y artístico. Por este motivo tampoco hemos querido dejar de aprovechar la inmensidad comunicativa de los mares de Internet para difundirlo, y hemos creado una página web que vamos enriqueciendo conforme lo hacen nuestros estudios. La hemos llamado: www.orfeohispanico.com. Pocas explicaciones necesitarás del porqué de su nombre.

En su día, consideramos prioritario interrumpir momentáneamente la edición del *Libro de Tonos Humanos* para iniciar la del cancionero lisboeta porque, de ese modo, abríamos camino en su difusión, y creábamos la necesidad de su lectura y de su estudio, así como de la interpretación de su repertorio, puesto que tienes que saber que, en estos tres años, también hemos emprendido nuevos rumbos en nuestra labor interdisciplinaria que nos han conducido a colaborar en la elaboración y grabación de dos cedés realizados con músicas y poesías pertenecientes, no sólo al volumen lisboeta, sino a los cuatro volúmenes de nuestra colección editados hasta el momento. Esta circunstancia ha venido a satisfacer un anhelo largamente deseado por nosotros, puesto que, como fácilmente podrás imaginar, la utilización en grabaciones discográficas del repertorio que estudiamos y editamos colma de satisfacción nuestras aspiraciones más profundas. No te exageraremos si te decimos que hemos comprendido muchos secretos de la relación entre poesía y música cuando hemos tenido que unirlas en un planteamiento artístico conjunto, que ha tenido su desarrollo y culminación en la praxis interpretativa. En este sentido diversas circunstancias y tanteos de todo tipo, que antes sólo podíamos intuir o vislumbrar desde el ámbito teórico, han cobrado vida ahora y se han corporeizado en realidad y arte sonoros. No vamos a ocultarte que algunas propuestas que hemos puesto sobre la mesa y que nos parecían factibles, hermosas y hasta originales, han tropezado con la inviabilidad de su realización práctica en el plano artístico. Pero de todo ello hemos aprendido con gran enriquecimiento para nuestro trabajo interdisciplinario, y hemos establecido una auténtica dialéctica entre investigación científica y realización artística.

Hemos tenido la inmensa fortuna de trabajar en equipo con el maestro Ángel Recasens, prestigioso director musical especializado en música antigua española, y con su hijo, el Dr. Albert Recasens, experto musicólogo y productor musical, para la realización de los dos cedés: el primero de ellos titulado *Entre aventuras y encantamientos, música para don Quijote* y el segundo, *El vuelo de Ícaro, música para el eros barroco*. Nuestro trabajo ha consistido en prestar el pertinente asesoramiento científico, tanto filológico como musicológico, y en seleccionar, transcribir y adaptar poesías y músicas para ambas grabaciones. Ha sido una experiencia magnífica y sumamente gratificante en la que hemos podido medir el alcance de nuestro trabajo interdisciplinario y comprobar su prestancia social y divulgativa.

Además del disfrute artístico que han supuesto para nosotros estas grabaciones discográficas, estamos muy satisfechos por haber contribuido, desde la ciencia, a una difusión social complementaria que amplía la que brinda la edición de un libro. A ello tenemos que sumar otra honda satisfacción que nace de nuestra conciencia como historiadores que somos, al fin y al cabo: tú sabes, tan bien como nosotros, que todo el *corpus* poético-musical de los cancioneros era, en su tiempo, repertorio cortesano, compuesto y organizado para que el Rey, junto con su corte, se divirtiera, o entretuviera sus momentos de ociosas melancolías al son de estos espléndidos tonos. Pero como casi nunca cualquier tiempo pasado fue mejor, el decurso de los siglos nos ha traído unos avances técnicos que permiten que seamos todos los que podamos disfrutar de esas piezas artísticas, y que lo hagamos desde nuestros hogares, con unos músicos de cámara que salen del cobijo de los cedés dirigidos por un maestro de capilla que armoniza versos y músicas. Es decir, ese poder absoluto del siglo XVII que hacía posible que los menos gozarán de lo más, nuestro siglo XXI lo ha trocado en un legado artístico y cultural, patrimonio de la inmensa mayoría en nuestra república. Discúlpanos estas inocentes reflexiones, que no son hijas de nuestros avellanados cerebros, sino de profundas convicciones como humanistas que nos sentimos.

Nuestra tarea en la realización de los dos cedés ha cobrado unas dimensiones lúdicas porque hemos revivido el circuito artístico genuino que se seguía para que el romancero lírico llegara a convertirse en la manifestación poético-musical tan trascendente que llegó a ser en la primera mitad –sobre todo– del siglo XVII; circuito del que en tantas ocasiones te hemos hablado y que animaba la música y la poesía que, desde su soledad, un copista fijaba en tal o cual cancionero. A todo ello hemos de sumar, aún, dos factores más que han enriquecido nuestra labor. El primero es que se nos ha brindado la oportunidad de colaborar en estas grabaciones como fruto de años de trabajo silencioso y esforzado (en los que no faltan, como podrás imaginar, los escollos e incomprensiones de marras, pues la historia de un hombre es la de toda la humanidad...), y el segundo factor es que se nos ha brindado, ¡nada más y nada menos!, para conmemorar el IV Centenario de la publicación del *Quijote*. Por este motivo, queremos dedicar el presente volumen a la memoria de Miguel de Cervantes, el más insigne novelista de todos los tiempos, cuya vida, por poco que sepamos de ella, es buen incentivo para cualquier empresa esforzada y sometida al inclemente capricho de todo tipo de sinrazones.

Para terminar, sólo queremos recordarte que, tras este volumen del *Libro de Tonos Humanos*, nos quedarán dos volúmenes más para tenerlo editado íntegramente, aunque transcurrirán unos años –ojalá pocos–, ya que, después de éste, vendrá de nuevo otro lisboeta, y así iremos alternando, entre nuestros trabajos y nuestros días, la edición de uno y otro cancionero, contando, como todo afán humano, con la aquiescencia del hado. Asimismo, debemos advertirte que no tiene que sorprenderte la pluralidad de instituciones o de editoriales que ponen nuestro trabajo en tus manos. Es más, ante la precariedad manifiesta de fondos públicos para la edición de trabajos como el nuestro, aún no podemos prever dónde publicaremos el siguiente volumen del *Libro de Tonos Humanos*. ¡Quién sabe qué editorial o qué institución querrá acogerlo, en qué formato aparecerá o si tendremos que ser nosotros quienes lo lancemos a la plaza pública! A todo ello, caro lector, una cosa has de tener por absolutamente cierta, y es que, en esta edad del cobre que nos ha tocado vivir, en la que las humanidades y el arte se ven excluidos hasta de los programas educativos de los gobiernos, la tarea y el entusiasmo por editar música y literatura que forman parte del patrimonio artístico de la humanidad resulta ser una locura como la que alentó a don Quijote a salir por los caminos de La Mancha a *enderezar tuertos*. Y como toda obra espera su recompensa (la risa del lector, el amor de Dulcinea, el gobierno de una ínsula, etc.), así nosotros esperamos, una vez más, el premio de tu aprobación. *Vale*.

LOLA JOSA & MARIANO LAMBEA
Barcelona – Cambridge, julio de 2005

I. Introducción

1.1 *La investigación interdisciplinaria del romancero lírico: clave para su interpretación*

Siempre que abordamos la redacción de la introducción a los volúmenes de nuestra colección nos asalta una sensación de incertidumbre, puesto que nos gustaría sorprender a nuestros lectores con alguna novedad digna de su interés y atención. Por fortuna, los vaivenes del tiempo acuden en nuestro auxilio y, desde la finalización de un volumen hasta la aparición del siguiente, nos deparan continuamente experiencias muy enriquecedoras en el transcurso de nuestro trabajo de edición del romancero lírico español de la Edad de Oro. La lectura de comunicaciones de carácter interdisciplinario en congresos internacionales de reconocido prestigio[1], la realización de masters[2] y cursos de doctorado[3], la creación de nuestra página web[4], y la preparación de composiciones poético-musicales para los intérpretes de nuestros días[5] va haciendo posible que el desarrollo de nuestro trabajo sea dinámico, cambiante, sugerente y vaya evolucionando de manera coherente y armónica. Nos llena de satisfacción también que nuestros colegas filólogos y musicólogos así lo perciban y aprueben con generosidad nuestra tarea. Precisamente de sus trabajos también nos nutrimos, ya que son cada vez más las obras, poéticas y musicales, que vamos conociendo y que podemos ir atribuyendo a sus respectivos autores, poetas o compositores.

La experiencia que adquirimos paulatinamente nos hace notar, con tristeza, de qué manera tan errónea se han venido editando libros de música y poesía, a causa de la escasa atención dedicada al texto poético. Cuán ciega ha estado, y todavía está, en este sentido, la mu-

1. Mariano LAMBEA. «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* (Monterrey, 19-24 de julio de 2004) (en prensa). Mariano LAMBEA y Lola JOSA. «La traza con que "hará la música milagros": un tono del maestro Capitán para unas décimas de Lope de Vega». En: *RdM*, XXVIII, 2 (2005). [Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología] (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004) (en prensa). Lola JOSA. «La ventura de la seguidilla en el romancero lírico. Una aproximación poético-musical». En: *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Cambridge, 18-22 de julio de 2005) (en prensa). Mariano LAMBEA. «Procesos intertextuales y adaptaciones musicales para las aventuras de don Quijote». En: *Ibidem* (en prensa).

2. Universidad de Valencia. IV y V ediciones del "Master de Estética y Creatividad Musical" (2004 y 2005).

3. Universidad de Barcelona. Curso de Doctorado "La relación entre música y poesía en el Siglo de Oro" (bienio 2003-2005).

4. www.orfeohispanico.com

5. Lola JOSA y Mariano LAMBEA. *Entre aventuras y encantamientos. Música para don Quijote* (CD). Texto, selección y adaptación de obras poéticas y musicales. La Grande Chapelle. Director: Ángel Recasens. Lauda Música, S. L., 2005.

Lola JOSA y Mariano LAMBEA. *El vuelo de Ícaro. Música para el eros barroco* (CD). Texto, selección y adaptación de obras poéticas y musicales. La Grande Chapelle. Director: Ángel Recasens. Lauda Música, S. L., 2005.

sicología española, hasta el extremo de que, tarde o temprano, se tendrá que volver a editar lo que ya se publicó en su día pero de manera poco rigurosa. Para la mayoría de musicólogos la poesía tenía y tiene el valor de una simple letra que debe cantarse sin necesidad de entender los fundamentos artísticos que los versos tienen por sí mismos y, sobre todo, sin necesidad de comprender los nuevos fundamentos artísticos que adquieren desde el momento en que se les compone una música para que sean cantados. Evidentemente, que ha habido casos en que no ha sido así, pero se pueden contar con los dedos de una mano. Al menos los musicólogos hemos de reconocer que los filólogos han obrado con mayor cautela e infinitamente menos soberbia intelectual, ya que al desconocer el lenguaje musical y observar que los textos poéticos estaban incrustados en partituras musicales, se han limitado a conocer, citar y leer los cancioneros poético-musicales sin editarlos.

Como hemos referido en el prólogo al lector, para nosotros ha sido importantísima la experiencia de poder ofrecer partituras a los intérpretes y escuchar después el resultado sonoro de nuestro trabajo de investigación, transcripción y adaptación poético-musical de las composiciones seleccionadas. No vamos a decir que esta experiencia vaya a significar a partir de ahora un replanteamiento de nuestra labor; no sería cierto, pero sí que hace que nos cuestionemos algunas actitudes aprendidas y programadas desde hace años, a través de la inercia y la comodidad que otorga la rutina académica o la investigación consolidada e institucionalizada. Creemos que la investigación científica también tiene que superar prejuicios y tiene que implicarse en la praxis interpretativa. Nos interesa extrapolar a nuestro caso lo que dice nuestro colega, Carlos Villanueva, en el siguiente párrafo:

> Es necesario, pues, que por higiene intelectual el mundo académico se vuelque en el estudio de la interpretación a través de la fonografía, porque su análisis ha transformado sustancialmente el estudio de la música: estilos y tradiciones interpretativas, análisis comparativo de versiones; correlación entre grabación en directo y en estudio, diferentes aportaciones para el intérprete, etc.[6]

Está en nuestra intención trascender la propia investigación interdisciplinaria hacia la interpretación interdisciplinaria, porque consideramos que puede aportar un planteamiento novedoso en la percepción y difusión del repertorio que estudiamos. La interpretación interdisciplinaria surge de la necesidad de hacer más comprensibles y más sugestivos por parte de los oyentes, los tonos humanos. Todos sabemos que existe un grado determinado de dificultad para comprender el universo poético de la Edad de Oro, de la misma manera que existe también un prejuicio establecido en relación a la presunta uniformidad expresiva de la música que acompaña los textos. El hecho de que esa música esté basada en tópicos y lugares comunes no quiere decir que haya de ser roma en su desarrollo. Si su misión es la de realzar y sublimar el sentido y la intención de lo que se canta, ha de partirse, entonces, de esa premisa para penetrar en su estética y en su calidad artística.

Para la interpretación de un concierto o para la grabación de un disco es lógico partir de un programa con una idea conductora o con un argumento literario. Una vez definido ese programa hay que buscar, entre la cantidad ingente de versos y músicas de la época, los que más convengan y se adapten a nuestro propósito, y los que posean mayor calidad artística. Resulta evidente que la interpretación de los tonos humanos, tal y como se han conservado en las fuentes poético-musicales, es inviable. Hay que practicarles el correspondiente arreglo –si es necesario, y en aras del argumento– y adecuar tal música a tal poema aunque en su origen tuviera otra distinta. Sabemos que esto se hacía en la época y que, mediante la técnica del *contrafactum*, se remedaban los textos de varias maneras, volviendo lo humano en divino e intercambiando estrofas, estribillos y melodías. Tenemos pruebas de ello y veremos, a lo largo de esta introducción, cómo Manuel Correa y Bernardo Murillo utilizan la misma música (¿quién homenajea, cita o imita a quién?) para dos poemas diferentes (aunque con estribillo similar), o cómo un compositor anónimo pone música a un romance de un poeta afamado y le acopla un estribillo perteneciente a otro poeta no menos famoso. Y tendremos la oportunidad, también, de leer a aquel poeta que escribió una "definición de amor en redondillas con estribillo, porque se puedan cantar las que se eligieren", otorgando así plena libertad al intérprete. Libertad para la recreación, para la interpretación viva y artística, antes que para la interpretación aburrida y fría. Si músicos y poetas de aquel tiempo ideaban estos ar-

6. Carlos VILLANUEVA. «Musicología e interpretación musical». En: *RdM*, XXVIII, 1 (2005). [Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)] (en prensa). Agradecemos al Prof. Villanueva su amabilidad al permitirnos el acceso a su texto antes de su publicación en las Actas.

tificios para hacer más atractivas sus obras y conseguir una interpretación artística adecuada, es lógico que nosotros tengamos que buscar las claves correctas para su interpretación, cuanto menos, verosímil. Ya que, desde nuestra investigación interdisciplinaria, tenemos acceso a esta parcela de información histórica que rodea al arte poético-musical del romancero lírico, creemos que es útil transmitirla a los músicos para que realicen una interpretación también interdisciplinaria. Citamos otro párrafo de Villanueva al hilo de nuestro pensamiento:

> En suma, el mundo académico de la interpretación es un amplio territorio, creíble en la medida que los resultados sonoros se complementan con un bagaje sólido de «detalles históricos» que hemos de incorporar a tradiciones interpretativas existentes. Hoy nadie espera de una incursión en el pasado un imposible eco a través del túnel del tiempo, pero sin duda, de los argumentos que uno pueda aportar, de la reconstrucción del contexto histórico y de la calidad de las interpretaciones, uno reafirma su credibilidad.[7]

La interpretación interdisciplinaria permite detener el tiempo y actualizar estas obras al gusto y sensibilidad modernos, además de la imaginación e inspiración, indispensables, que el intérprete debe aportar. Sabemos, por Villanueva, que

> para un *presentista*, en cada momento, el intérprete recrea el pasado siguiendo su propio camino y bajo el dictado de su propio sentimiento; el pasado sólo es visto en términos de presente porque cada época impone su propio acercamiento al pasado. Por el contrario, para los *historicistas*, el pasado es tangible; es perfectamente posible para ellos reavivar –mediante la investigación– los sonidos del pasado.[8]

Pero sabemos también, por nuestra experiencia y por nuestro trabajo, que puede que sea posible "reavivar los sonidos del pasado", pero el pasado es ajeno a nuestra sensibilidad. Parece que los intérpretes y los oyentes actuales sólo se preocupan de la autenticidad de un sonido pretérito. Parece que lo único importante sea el timbre de la voz o la pronunicación de tal o cual letra, como, sin duda, se hacía en la época. Evidentemente que es importante, pero los tonos humanos no son sólo sonidos: son letra y música; son concepto y arte, son agudeza e ingenio. Y hay que entender para valorar, porque en el desconocimiento del circuito artístico de estas composiciones –y en otras muchas cuestiones de carácter sociológico en las que no vamos a entrar–, radica buena parte del relativo poco éxito que conciertos y grabaciones discográficas de este repertorio suelen cosechar.

Estas obras transmiten verdades artísticas incuestionables e inmutables: poesía elevada, conceptos hermosos y música eufónica y melodiosa. La forma de interpretarlas en el pasado respondía a las necesidades anímicas y gustos estéticos y culturales de aquellos oyentes, a las disponibilidades de cantantes e instrumentistas, así como a su formación técnica. No vamos a poder revivir aquella forma de interpretación. Ahora hemos de recrear esas verdades inmutables a nuestra sensibilidad, a nuestro gusto y según lo transmitan nuestros cantantes e instrumentistas que conocen perfectamente los entresijos de su arte. Hacemos nuestras, como Villanueva suyas, las palabras de Taruskin al debatir sobre *historicistas* y *presentistas*:

> La autenticidad, para un intérprete que lleva veinte años al frente de un grupo buscando las razones últimas de sus análisis y decisiones, se esconde en las normas que hemos ido dictando en estos años, una normativa en permanente movimiento, con la única fuerza moral que da la experiencia.[9]

1.2 *Entre* trazas *anda el juego*

Llegados a este punto debemos reconocer que la clave para la interpretación interdisciplinaria está en seguir las pautas del circuito artístico que hizo posible el romancero lírico. Y seguirlo, además, en su integridad: escoger un romance, someterlo a un criterio de búsqueda de la armonía entre emoción lírica y expresión musical; una vez esté definido ese criterio aplicar sobre el romance la correspondiente *traza* para acomodar esos versos concretos a esa música concreta, y, por último, poner todo el material debidamente arreglado a disposición del director del conjunto vocal-instrumental para que, por su parte, lo interiorice y piense en las *trazas* poético-musicales que, a su vez, deberá dictar a los intérpretes. En definitiva, el circuito artístico creado en el XVII sigue siendo, a pesar de los siglos –y eso es lo maravilloso–, el camino a seguir para la debida interpretación y goce de los tonos humanos. Un circuito artístico que optó por la libertad compositiva, literal-

7. *Ibidem.*
8. *Ibidem.*
9. *Ibidem. Vid.* Richard TARUSKIN. *Text and Act. Essays on music and performance.* Oxford: University Press, 1995.

mente, en cada una de sus fases, confiriéndole todo el protagonismo al espíritu creativo del poeta, del compositor y de los músicos.

1.2.1 Homenaje poético-musical a Don Quijote

Al igual que ocurre con la literatura, ¿podemos decir que la música vocal profana española de la Edad de Oro procede también por rememoración, en su caso, de músicas pretéritas? Es muy posible que así sea, aunque la musicología española no se ha preocupado de demostrarlo, al menos de momento; ni de elaborar, siquiera, un corpus de melodías mediante el cual puedan establecerse las oportunas interrelaciones entre ellas.[10] Los musicólogos sabemos por los filólogos que el método propiamente creativo utilizado por los poetas de aquel tiempo era la imitación compuesta, y que la originalidad sólo se alcanzaba a partir del conocimiento de la tradición. En consecuencia, todo constituía en una reelaboración de la tradición, en cuyo proceso se imponía la intertextualidad poética: esa interelación de los textos entre sí en la que palabras, versos, nombres y conceptos remiten unos a otros en una cadena interminable, compleja y sumamente enriquecedora. De esta manera, la intertextualidad poético-musical nos permite en la actualidad una reconstrucción fidedigna de estas obras, así como una interpretación vocal e instrumental mucho más precisa en la transmisión del sentido del texto y en las propias relaciones interdisciplinarias que se generan entre música y poesía.[11]

Los musicólogos no podemos negar la inspiración personal del compositor en la elaboración de una melodía determinada, pero esa inspiración subyace en la psique del músico mediatizada por el entorno musical desde mucho tiempo antes de que aflore. Y esto lo sabemos perfectamente los musicólogos que, además, somos músicos, porque cuando estudiamos la música en nuestra juventud, en ese período tan importante y decisivo de nuestra formación, recibimos, sin darnos cuenta, los referentes melódicos transmitidos de generación en generación, que proceden del venero inagotable de música que conforma esa especie de coiné musical que siempre ha permanecido oculta desde tiempos pasados, pero que en el momento de componer una melodía surge de manera natural y espontánea. Al componer imitamos, recordamos, rememoramos, evocamos y, finalmente, actualizamos. Obviamente, estamos hablando de la música compuesta bajo los parámetros de la modalidad o de la tonalidad, es decir, de esos sistemas de codificación sonora que regulan las relaciones entre los intervalos musicales. Modos o tonos, intervalos, notas musicales y duración de las mismas conforman un universo cerrado. Hay un número determinado de todos estos elementos y sus relaciones pueden ser casi infinitas, pero a la postre siempre acaban resultándonos familiares. En el juego del ajedrez sucede lo mismo: hay un tablero, unas fichas, unas casillas y unos movimientos regulados por unas normas. Todo también numéricamente contabilizado. Las combinaciones pueden ser hasta casi infinitas, pero para un ajedrecista profesional acaban siendo conocidas. El ajedrecista procede como el músico: recuerda los movimientos de las fichas y los actualiza en cada partida. Puede ser genial, como el compositor también, ya que la actividad de ambos va dirigida a la búsqueda de la perfección: o la jugada impecable o la melodía bella, pero todo está controlado; ninguna ficha puede hacer un movimiento prohibido ni salirse del tablero, como ninguna nota musical puede discordar, ni ningún intervalo musical puede salirse del esquema general de la modalidad o tonalidad. Si esto sucediera, estaríamos hablando de otro juego y de otra música, en los cuales ni ajedrecista ni compositor tendrían memoria creadora.

En este apartado, nuestro propósito va destinado a comentar, brevemente, por razones de espacio, lo que ha significado para nosotros la praxis interpretativa bajo nuestro dictamen interdisciplinario. Fue en el verano del 2004 cuando nuestro colega y amigo, el musicólogo y productor musical Dr. Albert Recasens, nos encargó la elaboración de un repertorio para un disco

10. *Vid.* Jacinto TORRES. «Los trabajos de base en la musicología española». En: *RdM*, I, 1-2 (1978), p. 204.

11. Estamos plenamente de acuerdo con las siguientes palabras de María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, extraídas de su trabajo «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: "[...] textos poético-musicales en los que las redes de la intertextualidad forman un tejido inextricable en la concreta lectura o audición, pero claramente separables en el análisis de los propios textos. En ellos las palabras añaden posibilidades de transformación al estar unidas en el canto a la música y, así, hay melodías que unimos a determinadas palabras pero que pueden utilizar cómodamente otras, textos literarios que se cantan sobre distintas melodías o, todavía más: composiciones poético-musicales que se elaboraron para un determinado contexto y que pasan a otro diferente, con lo cual la lectura/audición cambia a veces muy profundamente."

compacto conmemorativo del IV Centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote* y patrocinado por la Comunidad de Madrid. Al recibir el encargo decidimos establecer un itinerario musical para don Quijote, escogiendo determinados pasajes de la novela e incluyendo después de cada uno de ellos un poema concreto con referencia al contenido del pasaje. Algunos de estos poemas estaban ya incluidos en *El Quijote*, pero otros no, aunque su temática, como es lógico, es la misma. Posteriormente, indagamos en las fuentes poético-musicales de la época cuáles de esos poemas se habían conservado con su música y cuáles no. Para los que no tuvieran música, les hemos buscado una que se adecuara y adaptara convenientemente a su contenido poético, practicándole el pertinente *contrafactum*, técnica, como se sabe, muy utilizada en la época. Con este trueque semántico entre músicas y poesías hemos conseguido atemperar la expresividad y encauzar la aprehensión del concepto poético y la memoria del referente melódico, posibilitando una simbiosis poético-musical que alcanza siempre las cotas más preciadas de refinamiento estético y valor artístico. Ha sido necesario retocar algunas poesías para introducir los nombres propios del argumento cervantino, de la misma manera que hemos tenido que modificar estructuras musicales y adaptar fragmentos y repeticiones a tal o cual verso. Por ello nuestro trabajo ha consistido en una recreación poético-musical para don Quijote. El resultado es el disco compacto titulado *Entre aventuras y encantamientos. Música para don Quijote* que contiene dieciséis composiciones: trece de carácter profano con texto en castellano, dos religiosas con texto en latín y una instrumental (la elección de estas tres últimas no ha sido competencia nuestra).[12]

A continuación ofrecemos una clasificación de los poemas elegidos para las trece obras profanas con otros datos que consideramos de interés sobre los autores de los textos y sobre las músicas y las fuentes poético-musicales. Con todo ello, el lector podrá percibir rápidamente las referencias, nombres y títulos del material escogido[13]:

I. Fragmentos de romances antiguos incluidos por Cervantes en *El Quijote*.

Pista 4. «¿Dónde estás, señora mía?» («Romance del Marqués de Mantua»)

Texto anónimo. *Romancero General* (1600)

Música anónima. *Cancionero Musical de Turín* (*ca.* 1600)[14]

II. Fragmentos de poemas de otros autores incluidos por Cervantes en *El Quijote*.

Pista 10. «¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!»

Texto de Garcilaso de la Vega («Égloga I»)

Música de Pedro Guerrero. *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli* (*ca.* 1570)[15]

III. Poemas anónimos y de otros autores no incluidos por Cervantes en *El Quijote*.

Pista 1. «Caballero de aventuras»

Texto y música anónimos. *Romances y letras de a tres voces* (primeras décadas del siglo XVII)[16]

Pista 2. «Señora, después que os vi»

Texto y música anónimos. *Cancionero Musical de Turín* (*ca.* 1600)

Pista 3. «Quien tanto veros desea»

Texto de Jorge Manrique (*Poesía cancioneril castellana*)[17]

Música anónima. *Libro de Tonos Humanos* (1656)

Pista 5. «Al villano se la dan»

Texto y música anónimos. *Romances y letras de a tres voces* (primeras décadas del siglo XVII)

Pista 6. «Nunca mucho costó poco» (primera cuarteta)

Texto de Lope de Vega (comedia homónima)

Música de Carlos Patiño. *Libro de Tonos Humanos* (1656)

Pista 7. «Al tronco de un verde mirto»

Texto de Luis de Góngora (*Romances*)[18]

Música de Fray Gerónimo. *Cancionero Musical de Coimbra-B* (*ca.* 1630)[19]

IV. Poemas compuestos por el propio Cervantes.

Pista 6. «¡Tate, tate, folloncicos!» (segunda cuarteta de «Nunca mucho costó poco» de Lope)

12. JOSA y LAMBEA. *Entre aventuras y encantamientos...*

13. Aunque muchas músicas de las seleccionadas han sido editadas por otros musicólogos, nosotros hemos tenido que realizar una nueva transcripción a partir de los manuscritos originales para realizar los oportunos arreglos y el pertinente *contrafactum*.

14. Biblioteca Nazionale (Torino) (Ms. R-I-14).

15. Biblioteca de don Bartolomé March (Madrid) (Ms. 13230).

16. Biblioteca Nacional (Madrid) (M. 1370, 1371 y 1372).

17. *Poesía cancioneril castellana*. Edición de Michael GERLI. Madrid: Ediciones Akal, 1994, pp. 204-208.

18. Luis de GÓNGORA. *Romances*. Edición de Antonio CARREÑO. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, pp. 590-592.

19. Biblioteca de la Universidad de Coimbra (M. 235).

Quijote (II, 74)

Música anónima. *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* (primeras décadas del siglo XVII)

Pista 11. «Árboles, yerbas y plantas»

Quijote (I, 26)

Música de Mateo Romero (maestro Capitán). *Cancionero Musical de Claudio de la Sablonara* (*ca.* 1625)[20]

Pista 12. «Sancho Panza es aqueste»

Quijote (I, 52)

Música de Chacón. *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli* (*ca.* 1550)

Pista 14. «Suelen las fuerzas de amor»

Quijote (II, 46)

Música anónima. *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* (primeras décadas del siglo XVII)

Pista 15. «Amor, cuando yo pienso»

Quijote (II, 68)

Música de Joan Pau Pujol (*ca.* 1610)[21]

Pista 16. «Yace aquí el hidalgo fuerte»

Quijote (II, 74)

Música de Joan Pau Pujol (*ca.* 1610)[22]

Sólo dos de las poesías escritas por el propio Cervantes («Suelen las fuerzas de amor» y «Amor, cuando yo pienso») están referidas expresamente a un contexto cantado, en el cual canta don Quijote. No olvidemos que nuestro hidalgo sabe cantar y tañer.

> —Luego ¿también –dijo Sancho– se le entiende a vuestra merced de trovas?
> —Y más de lo que tú piensas –respondió don Quijote–, y veráslo cuando lleves una carta, escrita en verso de arriba abajo, a mi señora Dulcinea del Toboso. Porque quiero que sepas, Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos, que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes. Verdad es que las coplas de los pasados caballeros tienen más de espíritu que de primor.[23]

Trataremos ahora de aquellas poesías a las que les hemos aplicado músicas de composiciones exclusivamente editadas por nosotros.

Para la canción de Jorge Manrique «Quien tanto veros desea» nos ha parecido oportuno destinarle la música anónima de la primera sección del tono «Heridas en un rendido» del primer volumen del *Libro de Tonos Humanos*[24]. Se trata de una música bellísima, con unas melodías envolventes y sugestivas de movimiento lento e interpretación muy expresiva para transmitir con absoluta fidelidad el sentido de un texto igual de bello e intenso gracias a la retórica esencial de la canción de amor castellana del siglo XV. Como el lector podrá comprobar más abajo, la estructura del poema y su diseño interno están fundamentados sobre el poliptoton ("veros", "vea"; "hirió", "herida"), la antítesis ("veros"-"sin conoceros", "presencia"-"ausencia", "vida"-"muero"), y la interrogación retórica que van envolviendo la percepción del lector-oyente, mientras lo implican de pleno en el alto riesgo de un amor cuya única recompensa es contemplar al ser amado, aunque ello suponga la muerte, la herida o el vencimiento. De este modo, nuestra labor y nuestro acierto –según la crítica– consistió en unir dos manifestaciones artísticas que se necesitaban mutuamente porque expresan (cada una con su lenguaje, pero con retórica tan similar), por un lado, los mismos matices de un tema común y, por otro, porque plasman un desarrollo semejante en el argumento de amor.

El texto de Manrique y esta música anónima ilustran perfectamente, a nuestro entender, el siguiente pasaje del *Quijote*, en el que, por primera vez, la ausente e *invisible* (en el sentido más textual e irónico de la palabra, según la intención cervantina) Dulcinea se manifiesta como el ser supremo por el que don Quijote va a esforzarse, sufrir y morir (no olvidemos que el encantamiento de la dama de sus pensamientos en la segunda parte de la novela es lo que siembra la duda en el caballero andante, y el motivo por el que la melancolía irá socavando su corazón):

> —Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso.
> Paráronse los mercaderes al son de estas razones, y a ver la extraña figura del que las decía; y por la figura y por las razones luego echaron de ver la locura de su dueño, mas quisieron ver despacio en qué paraba aquella confesión que se les pedía, y uno de ellos, que era un poco burlón y muy mucho discreto, le dijo:
> —Señor caballero, nosotros no conocemos quién sea esa buena señora que decís; mostrádnosla, que, si ella fuere de tanta hermosura como significáis, de buena gana y sin

20. Biblioteca Nacional (Madrid) (M. 1263).

21. Joan Pau PUJOL. *Amor pone cerco a Dios*. Biblioteca de Catalunya (Barcelona) (M. 749/2).

22. Joan Pau PUJOL. *El amor os ha mandado*. Biblioteca de Catalunya (Barcelona) (M. 755/4).

23. *Quijote*, I, 23.

24. *LTH* I, pp. 110-111. El texto de este romance lírico es de Antonio Hurtado de Mendoza (*ibidem*, pp. 30 y 37-38).

apremio alguno confesaremos la verdad que por parte vuestra nos es pedida.
—Si os la mostrara –replicó don Quijote–, ¿qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender.[25]

Quien tanto veros desea,
señora, sin conoceros,
¿qué hará después que os vea
cuando no pudiere veros?

Gran temor tiene mi vida
de mirar vuestra presencia,
pues amor en vuestra ausencia
me hirió de tal herida.

Aunque peligrosa sea
delibro de conoceros,
y, si muero porque os vea,
la victoria será veros.

Para pintar poética y musicalmente el "buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento", cuyo pasaje seleccionado es el siguiente:

—La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas; con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que ésta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra.
—¿Qué gigantes? –dijo Sancho Panza.
—Aquellos que allí ves –respondió su amo–, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.
—Mire vuestra merced –respondió Sancho– que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino,[26]

para pintar este pasaje, decimos, hemos optado por tomar dos cuartetas; la primera de Lope:

Nunca mucho costó poco
y, pues, lo que quiero es tanto,
di que doy al mundo espanto
en ver que me torno loco.

y la segunda del propio Cervantes, precisamente la que cierra el *Quijote*:

¡Tate, tate, folloncicos!
De ninguno sea tocada,
porque esta empresa, buen rey,
para mí estaba guardada.[27]

A la primera cuarteta le hemos aplicado música de Carlos Patiño; la que pertenece a la primera sección del romance lírico «A vencer blancas auroras», también del primer volumen del *Libro de Tonos Humanos*[28]. Es una música de carácter decidido, casi marcial, con un pronunciado sentido rítmico aunque reposada en su movimiento, cuya interpretación está muy lograda para dar "al mundo espanto". Para la segunda cuarteta era necesario buscar una música con un movimiento rápido y contundente, en acusado contraste con la anterior y cuyas características rítmicas y melódicas aceptaran una instrumentación colorista con presencia de percusión. Para ello nada mejor que recurrir a la pieza anónima «Retratar, hoy, la niña pretendo», perteneciente al primer volumen del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*[29], porque la primera sección de su estribillo, "¡Guerra, guerra! ¡Al arma, al arma! ¡Alerta, alerta!", tiene una música brevísima, pero perfecta para el propósito de don Quijote de acometer con éxito su *empresa*.

La primera vez que Cervantes hace cantar a nuestro hidalgo, acompañándose con una vihuela o laúd e interpretando su propia música, es para tratar del "discurso de los amores de la enamorada Altisidora". El pasaje del *Quijote* seleccionado por nosotros es el siguiente:

—Haga vuesa merced, señora, que se me ponga un laúd esta noche en mi aposento, que yo consolaré lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella, que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios calificados. [...]
—Menester será que se le ponga el laúd, que sin duda don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya. [...]
Llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una vihuela en su aposento. Templóla, abrió la reja y sintió que andaba gente en el jardín; y habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinádola lo mejor que supo,

25. *Quijote*, I, 4.
26. *Ibidem*, I, 8.
27. *Ibidem*, II, 74.
28. *LTH* I, pp. 233-234. El texto de este romance lírico es anónimo (*ibidem*, pp. 33 y 54).
29. *CPMHL* I, pp. 242-243. El texto de estas seguidillas reales es anónimo (*ibidem*, pp. 49 y 80-81).

escupió y remondóse el pecho, y luego, con una voz ronquilla aunque entonada, cantó el siguiente romance, que él mismo aquel día había compuesto:

[1] —Suelen las fuerzas de amor
sacar de quicio a las almas,
tomando por instrumento
la ociosidad descuidada.
[2] Suele el coser y el labrar
y el estar siempre ocupada
ser antídoto al veneno
de las amorosas ansias.
[3] Las doncellas recogidas
que aspiran a ser casadas,
la honestidad es la dote
y voz de sus alabanzas.
[4] Los andantes caballeros
y los que en la corte andan
requiébranse con las libres,
con las honestas se casan.
[5] Hay amores de levante,
que entre huéspedes se tratan,
que llegan presto al poniente,
porque en el partirse acaban.
[6] El amor recién venido,
que hoy llegó y se va mañana,
las imágenes no deja
bien impresas en el alma.
[7] Pintura sobre pintura
ni se muestra ni señala,
y do hay primera belleza,
la segunda no hace baza.
[8] Dulcinea del Toboso
del alma en la tabla rasa
tengo pintada de modo
que es imposible borrarla.
[9] La firmeza en los amantes
es la parte más preciada,
por quien hacer amor milagros
y a sí mismo los levanta.[30]

Nuestra tarea como responsables de la selección de los poemas y músicas de los cedés nos obliga a recurrir a las mismas *trazas* que los poetas-compositores de la época a la hora de conseguir la versión de un romance lírico; es decir, el testimonio poético-musical. Y como el lector podrá suponer, en el caso de este poema de Cervantes, tuvimos que aplicar, por un lado, la traza por disminución (Tz 3), puesto que para la sensibilidad del siglo XXI, y habiendo sido la revolución femenina el cambio más trascendental del siglo XX, las cuartetas de la segunda a la quinta están por demás para los oídos y entendimiento de cualquiera de nosotros. Por otro lado, alteramos el orden de la octava y novena cuarteta para que en la interpretación, y *a cappella,* las voces pudieran cantar en estilo imitativo el nombre de Dulcinea del Toboso, como queriendo significarle a la rechazada Altisidora que no hay posibilidad alguna de que don Quijote deje de pensar, ni por un momento siquiera, en su amada. De este modo, hicimos posible que el director Ángel Recasens pudiera jugar y convertirlo desde la praxis musical en todo un hallazgo expresivo. Le hemos aplicado a estos versos una música anónima perteneciente al tono «¡Qué dulcemente siente...!» del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* cuyo texto poético es, asimismo, anónimo.[31] Se trata de una música elegante, muy bien interpretada por La Grande Chapelle. Por su parte, Recasens ha sabido hallar el necesario equilibrio entre pasajes a solo (combinando soprano y tenor) y a cuatro, y, además, ha dotado a la composición de un acompañamiento instrumental dinámico y esmerado, intercalando con acierto los correspondientes *ritornelli*, dando como resultado una de las mejores piezas del repertorio.

Las dos últimas piezas del cedé no tienen música de nuestros cancioneros, sino de sendos villancicos de Joan Pau Pujol que hemos elegido, única y exclusivamente, por su belleza melódica. La primera de ellas es «Amor, cuando yo pienso», siendo la segunda y última vez que canta don Quijote, en esta ocasión sin acompañamiento instrumental alguno. El pasaje de la novela al que pertenece este poema es el siguiente:

> —Duerme tú, Sancho –respondió don Quijote–, que naciste para dormir; que yo, que nací para velar, en el tiempo que falta de aquí al día daré rienda a mis pensamientos y los desfogaré en un madrigalete que, sin que tú lo sepas, anoche compuse en la memoria. [...]
> Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya, o de un alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era), al son de sus mismos suspiros cantó de esta suerte:
>
> —Amor, cuando yo pienso
> en el mal que me das terrible y fuerte,
> voy corriendo a la muerte,
> pensando así acabar mi mal inmenso;
> mas en llegando al paso
> que es puerto en este mar de mi tormento,
> tanta alegría siento,
> que la vida se esfuerza, y no le paso.
> Así el vivir me mata,
> que la muerte me torna a dar la vida.

30. *Quijote*, II, 46.

31. *CPMHL* I, pp. 51 y 90-91 (texto poético), y pp. 292-296 (música).

¡Oh condición no oída
la que conmigo muerte y vida trata![32]

El madrigal de don Quijote requería de una música sobria, con una línea melódica hermosa y flexible, y con los necesarios puntos de reposo para enfatizar los momentos de mayor lirismo. Pujol nos la facilitó, y el director hizo que la soprano cantara teniendo como único acompañamiento instrumental un tenue fondo de percusión, contrastando bellamente con el interludio que interpretan cuerdas y flautas.

No podíamos finalizar el cedé sin referir "cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte" y, mucho menos, sin cantar el epitafio del "hidalgo fuerte". He aquí los párrafos que nos interesan:

> —[...] Yo, señores, siento que me voy muriendo a toda priesa: déjense burlas aparte y tráiganme un confesor que me confiese y un escribano que haga mi testamento, que en tales trances como éste no se ha de burlar el hombre con el alma. [...]
> Y, volviéndose a Sancho, le dijo:
> —Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo.
> —¡Ay! –respondió Sancho llorando–. No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese de esa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. [...]
> —Señores –dijo don Quijote–, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. [...]
> En fin, llegó el último de don Quijote, después de recibidos todos los sacramentos y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías. [...]
> Viendo lo cual el cura, pidió al escribano le diese por testimonio como Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente «don Quijote de la Mancha», había pasado de esta presente vida y muerto naturalmente; y que el tal testimonio pedía para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas. [...]
>
> Déjanse de poner aquí los llantos de Sancho, sobrina y ama de don Quijote, los nuevos epitafios de su sepultura, aunque Sansón Carrasco le puso éste:
>
> Yace aquí el hidalgo fuerte
> que a tanto extremo llegó
> de valiente, que se advierte
> que la muerte no triunfó
> de su vida con su muerte.
> Tuvo a todo el mundo en poco,
> fue el espantajo y el coco
> del mundo, en tal coyuntura,
> que acreditó su ventura
> morir cuerdo y vivir loco.[33]

Para estas quintillas nada mejor que una música solemne, de movimiento lento y con una instrumentación grave y lúgubre. Después de la intervención solista del contratenor todo el conjunto vocal e instrumental interpretan el epitafio, como intentando mostrarle a don Quijote que no se halla sólo en ese momento postrero, sino que son muchos los que, coralmente, sienten y cantan el final de su vida, una vida ideal y caballeresca que le permitió "morir cuerdo y vivir loco" y que, sobre todo, para él, transcurrió *entre aventuras y encantamientos*.

Por nuestra parte no podíamos dejar pasar la oportunidad de homenajear a Cervantes en este IV Centenario, cantando sus propios poemas con las músicas que, sin duda, a él le hubiera gustado escuchar. Nos congratula creer que hacemos un acto de justicia poética y no podemos, ni queremos, detener el vuelo de nuestra imaginación al pensar que el genial escritor quizá podría tener en la memoria e, incluso, tararear estas melodías mientras escribía su obra maestra. Con nuestra aportación hemos conseguido también –y aunque esto sea pura anécdota, si se quiere ver como tal– que los nombres de los personajes de la ficción cervantina, como el propio don Quijote, Alonso Quijano, Dulcinea o Sancho Panza, figuren puestos en música, así como los lugares de La Mancha o del Toboso.

Con la audición de estas poesías pretendemos volver a la inversa, si se nos permite, el atinado razonamiento de la profesora García de Enterría, cuando expone que "los oyentes de entonces que recibían de modo *performativo* estos textos poético-musicales se han transformado en lectores –nosotros– la mayor parte de las veces".[34] Pues bien, con la aportación de la musicología, sobre todo, si trabaja interdisciplinariamente

32. *Quijote*, II, 68.

33. *Ibidem*, II, 74.

34. GARCÍA DE ENTERRÍA..., p. 170.

con la filología, se puede conseguir que nosotros, lectores de hoy, volvamos a ser, «de modo *performativo*», oyentes de ayer. Éste es uno de los grandes retos que tiene actualmente la musicología española.

1.2.2 *Esto es amor, quien lo probó lo sabe*

Si *Entre aventuras y encantamientos* surgió como homenaje al IV Centenario de la primera edición del *Quijote,* y significó una recreación del ambiente musical de la novela, con el siguiente cedé, *El vuelo de Ícaro,* se nos dio plena libertad para escoger el tema del disco, así como la mayor parte de su repertorio, y no dudamos ni un momento en convertir lo "humano" de nuestros tonos en el tema vertebrador. Es decir, escogimos el amor profano como inspiración de la que iba a ser nuestra nueva labor interdisciplinaria para rendirle homenaje a esa parte de la dualidad amatoria con que el hombre de letras y el músico venía diferenciando sus vuelos divinos de los profanos, y que les movió a recopilar los preciosos cancioneros con los que trabajamos.

De inmediato, pensamos en cómo estructurar, poema tras poema, ese *argumento de amor*, como lo llamó Herrera, que siempre es el mismo en la poesía áurea, pero que, sin cesar, y por obra e ingenio de los grandes creadores, descubre en nosotros nuevas emociones. Los lectores de nuestras ediciones sabrán ya de qué estamos hablando, porque no hay época en la historia de la literatura universal en la que se haya escrito más y mejor sobre el amor que en la Edad de Oro, y, dentro de este período, el barroco poético español es el que, excepcionalmente, ha extremado su expresión. Nuestros poetas más inspirados supieron encarecer su pluma para escribir versos conmovedores sobre esta constante humana, que, además, vemos referida prolijamente en nuestos cancioneros poético-musicales.

Bastó haber sido alumnos de Rosa Navarro y haber leído sus imprescindibles trabajos para encontrar la clave esencial y vertebradora que buscábamos[35]: Ícaro, uno de los mitos del eros barroco, iba a protagonizar y guiar el itinerario poético-musical que para esta ocasión habíamos ideado. Los poetas escogían muy a menudo la máscara lírica de Ícaro para corporeizar los sentimientos de un yo poético al que el amor lo ascendía siempre a los cielos, como lo despeñaba al dolor y al sufrimiento. Por eso mismo se convirtió en uno de los mitos por excelencia del eros y la sensibilidad barroca, pues con tan sólo su alusión mitológica los poetas fueron capaces de referir todo el destino del hombre en el argumento de amor: el ascenso y la caída. De la misma manera, los compositores españoles más reconocidos y de mayor prestigio de la época que trabajaron en la corte de los Austrias, y cuya actividad compositiva conocemos perfectamente por las obras que hemos venido publicando en nuestra colección, se sintieron atraídos por este tema y pusieron su inspiración musical al servicio de los poemas más hermosos. Todo ello con la pretensión de alcanzar la máxima expresión, mediante la música y la poesía, para los mitos, las imágenes, las metáforas y la bella retórica amatoria y erótica con que el barroco cantó los claroscuros de la más trascendente de las pasiones humanas.

Sin embargo, ¿qué relación guarda Ícaro con el *argumento de amor* poético? Los protagonistas de la poesía amorosa de la Edad de Oro son la dama y el yo lírico. Ella se caracteriza por su extraordinaria belleza, cumplida en un rostro de piel blanca, cabello rubio, ojos claros (aunque en el romancero lírico empiezan a ser frecuentes las damas de cabello y ojos oscuros), labios rojos, dientes menudos y blancos, según dictaba la tópica *descriptio puellae*. Muy a menudo los elementos concretos que conforman su topografía dejan lugar a los elementos preciosos y esenciales con los que son comparados: el oro, la luz, el fuego y el mar en lugar del cabello (rubio, largo y ondulado); el fuego, un incendio, el sol, las estrellas en lugar de sus ojos (por donde "salen espíritus vivos y encendidos/ y siendo por mis ojos recebidos,/ me pasan hasta donde el mal se siente", como escribió Garcilaso en su soneto VIII); el coral, la grana, la púrpura en lugar de la boca (siempre encarnada); la nieve en lugar de la piel; y el sol, la luz y el cielo en lugar de la propia dama porque es todo lo que representa para el yo poético, a quien, después de enamorarlo con su singular y memorable belleza, desdeña con su otro rasgo que la caracteriza: la crueldad, el perfil de su etopeya.

El yo lírico no tiene rasgo físico alguno; es un yo sintiente que sólo tiene pensamiento, alma y corazón a los que se dirige, a veces, para interrogarlos o amonestarlos, o desahogarse en esos "lugares de su sentir",[36] pues tanto es el sufrimiento que le causa el desdén de la dama; dolor sólo mesurable con el amor que siente

35. Como, por ejemplo, *La mirada al texto. Comentario de textos literarios*. Barcelona: Editorial Ariel, 1995; *Cómo leer un poema*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998; o su ya clásico artículo: «El "argumento de amor" en los sonetos de *Algunas obras*». En: *Ínsula*, 610 (1997), pp. 4-6.

36. NAVARRO DURÁN. *La mirada al texto...*, p. 52.

por ella. Pero, ¿cómo la dama, la excelsa beldad, va a condescender al amor de un sujeto humano? ¿Ella que, por hermosa, es divina?[37] La osadía resulta ser la que ha conducido al yo lírico a pretender 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* 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: 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.

Además de que en *El vuelo de Ícaro* las piezas de nuestras ediciones del romancero lírico constan, muy notablemente, en mayor número que en *Entre aventuras y encantamientos*, característica que ha hecho posible que se trate de la mayor aportación de este tipo de repertorio realizada por nosotros hasta el presente para el mundo de la fonografía, por primera vez, también, se habrá grabado un repertorio concebido desde la única perspectiva posible, si se quiere aprovechar íntegramente todo lo que los tonos humanos pueden dar de sí, que es mucho, a pesar de los caprichos o la ignorancia (madrastra habitual de los primeros) con que intérpretes y directores se enfrentan a este repertorio. Los tonos humanos "no venden" –como se diría en la jerga detestable de nuestras alucinaciones consumistas–, entre otros motivos, porque la sensibilidad está anestesiada por el abandono y la desidia con que acostumbramos a convivir con nuestro legado cultural y artístico. Sentarse a comprender el ánima que alentó los cancioneros poético-musicales del siglo XVII, por ejemplo, requiere de un esfuerzo y de una abertura mental –y si nos apuran, espiritual, a pesar de que ello pueda contrastar con la sensiblería y la soberbia al uso– que conduciría a una comprensión e interpretación repleta de vida, de historia, de ese pasado que fijó en folios versos y puntos acordados para los oídos de una sociedad tan exquisita como pueda serlo la nuestra. Y esa perspectiva posible y única no es otra que sentir un hondo respeto por un arte poético-musical asentado en un *argumento de amor* de origen platónico: los tonos humanos son realidades artísticas que materializan, mediante la fusión de palabras y notas musicales, un amor de raigambre platónica, entendido como deseo de gozar lo que es bello, y expresado con todas las claves retóricas que confluyen en la poesía española del siglo XVII. Si no se tiene presente este hálito, es decir, el rigor poético, a la hora de la audición, de la interpretación o la dirección, los tonos humanos desafinarán a pesar de los empeños de todo tipo.

Y por ese hálito trazamos el siguiente itinerario para que nuestros tonos humanos fueran sonando conforme Ícaro desplegaba sus alas, y también con la pretensión de que el imaginado lector del libreto disfrutara y descubriera por sí mismo las alturas, no sólo del mito, sino de una concepción poética extraordinaria.

I. INTRODUCCIÓN
«Oigan los que amantes viven»
Texto anónimo[38]
Música de Manuel Correa. *Libro de Tonos Humanos*[39]

II. ALAS DE CERA
«¿Qué me aconsejas, Amor?»
Texto de Luis de Góngora[40]
Música anónima. *Libro de Tonos Humanos*[41]

II. ÍCARO
«Pensamiento dichoso»
Texto anónimo[42]
Música de Mateo Romero "Capitán". *Libro de Tonos Humanos*[43]

37. Los tratados de filografía de la Edad de Oro –*Diálogos de amor* de León Hebreo o *Los asolanos* de Pietro Bembo– recogieron y desarrollaron la teoría plátonica del amor como deseo de gozar lo que es bello como primer paso en el camino de la comunicación con lo divino.

38. *LTH* II, pp. 42-43 y 77-78.

39. *Ibidem*, pp. 267-272.

40. GÓNGORA. *Romances*..., pp. 572-573.

41. Música perteneciente al tono 110 «A las niñas de tus ojos» del presente volumen. El texto poético original también es anónimo.

42. Texto poético perteneciente al tono 13 «Mi cobarde pensamiento» (*LTH* I, pp. 31 y 44). La música original también es anónima (*ibidem*, pp. 163-166).

43. Música perteneciente al tono 131 «¡Oh, quién pudiera vengarse...!» (*LTH* IV, en preparación). El texto poético también es anónimo; su estribillo viene citado en la comedia *Más encanto es la hermosura* de Juan Bautista Diamante (1670). *Vid.* Louise K. STEIN. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 389.

«Aunque maten tristezas»
Texto anónimo[44]
Música anónima. *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*[45]

III. EL SOL
«Esto es amor, quien lo probó lo sabe»
Texto de Lope de Vega[46]
Música anónima. *Libro de Tonos Humanos*[47]

«Con tus soles me hielas»
Texto anónimo[48]
Música de Bernardo Murillo. *Libro de Tonos Humanos*[49]

«Siempre pintan a Ícaro»
Texto de Lope de Vega[50]
Música de Manuel Machado. *Libro de Tonos Humanos*[51]

IV. EL VUELO
«Atiende, mariposa»
Texto de Juan de la Carrera[52]
Música anónima. *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*[53]

«¿Para qué quiero la vida?»
Texto anónimo[54]
Música de Manuel Correa. *Libro de Tonos Humanos*[55]

«Por hacer mudanzas»
Texto anónimo[56]
Música de Bernardo Murillo. *Libro de Tonos Humanos*[57]

«La tierra no me engañó»
Texto de Gabriel Bocángel y Antonio Hurtado de Mendoza[58]
Música anónima. *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*[59]

«No me le recuerde el aire»
Texto anónimo[60]
Música anónima. *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*[61]

«En vivas ansias sin alma»
Texto anónimo[62]
Música anónima. *Libro de Tonos Humanos*[63]

V. LA CAÍDA
«Derrita el Sol las atrevidas alas»
Texto de Juan de Tassis, Conde de Villamediana[64]
Música anónima. *Libro de Tonos Humanos*[65]

El primer apartado lo titulamos «Alas de cera»; quisimos que en él un romance muy sugerente de Góngora ("¿Callaré la pena mía...?" [«¿Qué me aconsejas, Amor?»])[66] planteara la posibilidad de silenciar o cantar la pena de amor del yo lírico. El poeta cordobés, con su excepcional sensibilidad, nos ofreció, por lo tanto el guiño lúdico con el que podíamos justificar la razón de

44. Texto poético perteneciente a la composición 24 «Dejen morirme de triste» (*CPMHL* I, p. 86).
45. *Ibidem*, pp. 272-280.
46. LOPE DE VEGA. *Lírica*. Edición, introducción y notas de José Manuel BLECUA. Madrid: Editorial Castalia, 1981, p. 136.
47. Música perteneciente al tono 102 «Baja de las altas cumbres» del presente volumen. El texto poético original también es anónimo.
48. Texto poético perteneciente al tono 67 «Pues con tus soles me yelas» (*LTH* II, pp. 37 y 62-64).
49. *Ibidem*, pp. 187-191.
50. LOPE DE VEGA. *La dama boba. El perro del hortelano*. Edición de Rosa NAVARRO DURÁN. Barcelona: Hermes Editora General, 2001, pp. 250-251.
51. Música perteneciente al tono 7 «Abejuela que al jazmín» (*LTH* I, pp. 133 y 136). El texto original es anónimo (*ibidem*, pp. 30-31 y 40-41).
52. Texto poético perteneciente a la composición 19 «¿Dónde, infeliz mariposa,...?» (*CPMHL* I, p. 49 y pp. 78-79). La música original es anónima (*ibidem*, pp. 233-239).
53. Música perteneciente a la composición 26 «¡Ay de la vida,...?» (*CPMHL* I, pp. 288-291). El texto poético original también es anónimo (*ibidem*, pp. 88-90).
54. *LTH* I, pp. 34 y 59.
55. *Ibidem*, pp. 272-276.
56. Texto poético perteneciente al tono 73 «Por hacer mudanzas Gila» (*LTH* II, p. 39 y pp. 67 y 68).
57. *Ibidem*, pp. 213-217.
58. Texto poético perteneciente a la composición 4 «¿Dónde voláis, pensamientos?» (*CPMHL* I, pp. 45-46 y pp. 57-59). La música original es anónima (*ibidem*, pp. 233-239).
59. *Ibidem*, pp. 134-139.
60. *CPMHL* I, p. 46 y pp. 61-63.
61. *Ibidem*, pp. 156-162.
62. Texto poético perteneciente al tono 106 del presente volumen.
63. *Ibidem*.
64. CONDE DE VILLAMEDIANA. *Poesía*. Edición, prólogo y notas de María Teresa RUESTES. Barcelona: Editorial Planeta, 1992, p. 131.
65. La música adaptada a los cuartetos del soneto pertenece al tono 100 «Cuando el aurora amanece» y la adaptada a los tercetos al tono 99 «Fuentecilla, que apenas», ambos del presente volumen. Los textos poéticos originales son también anónimos.
66. Incluimos entre corchetes el título que le hemos dado a la pieza correspondiente en el cedé.

ser de todo el cedé, si abríamos el argumento de este vuelo de Ícaro con sus versos. Como supondrá el lector, en este romance, como en el resto de poemas, la alusión mitológica a Ícaro no podía faltar. Parte de la dificultad –tan relativa, pues los poetas de la época facilitan este tipo de recreaciones– en la elaboración del cedé estribó en hallar poemas con las alusiones al mito según el índice que nos habíamos propuesto desarrollar. «Alas de cera», por lo tanto, como símbolo de la duda de callar o cantar, tal y como plantea Góngora en la segunda cuarteta:

> De cualquier suerte se pierden
> alas de cera... ¿Es mejor
> que las humedezca el mar
> o que las abrase el Sol?

En el siguiente apartado presentamos a «Ícaro», es decir, al yo poético y los matices que caracterizan su sentimiento de amor en la lírica áurea. Para tal fin, dos romances anónimos fueron los elegidos: "Mi cobarde pensamiento" [«Pensamiento dichoso»] y "Dejen morirme de triste" [«Aunque maten tristezas»].

A continuación mostramos a la dama bajo el epígrafe del siguiente apartado: «El Sol», metáfora de ella para el yo poético. Pero primero, antes de describir a la dama, el sol sólo alcanza su cénit en la ferviente hora del amor, así que nada mejor que la grandeza del endecasílabo, forjado al fuego de la genialidad lírica de Lope de Vega, para definir qué es el amor con el célebre soneto "Desmayarse, atreverse, estar furioso" [«Esto es amor, quien lo probó lo sabe»]. Le sigue un romance anónimo, "Pues con tus soles me hielas" [«Con tus soles me hielas»], gracias al cual, partiendo de los ojos de la dama (los soles), se va dibujando toda la *descriptio puellae* preceptiva para su belleza. Pero la dama, como ya sabemos, tiene, asimismo, una característica en su etopeya, que es la crueldad, y para entenderla recurrimos, también, a Lope que, en unos octosílabos de *El perro del hortelano*, por boca de Teodoro y Diana, nos permite, no sólo conocerla desde el sentimiento de un yo lírico, sino ¡desde la propia perspectiva de la dama! Ahí fijamos, pues, algunos de los espléndidos versos ("Siempre pintan a Faetonte" [«Siempre pintan a Ícaro»]) de su comedia de enredo.

«El vuelo» es el apartado que precede al último y, asimismo, es el más prolijo, pues en él teníamos que desplegar generosamente las alas míticas del eros barroco para que se nos revelara en toda su riqueza lírica. Empieza con un romance de Juan de la Carrera, "¿Dónde, infeliz mariposa,...?" [«Atiende, mariposa»], en el que se cantan los riesgos de los vuelos de amor; le sigue un romance anónimo, "¿Para qué quiero la vida?", cuyos versos son el espacio para la reflexión del sentido de la vida sin el vuelo del amor; otro romance anónimo, "Por hacer mudanzas Gila" [«Por hacer mudanzas»], viene a ser el contrapunto jocoso para bailar al son del carácter mudable de los vientos del amor; Gabriel Bocángel y Antonio Hurtado de Mendoza nos brindan el siguiente romance, "¿Dónde voláis, pensamientos?" [«La tierra no me engañó»], con el que yo lírico y pensamientos dialogan para intentar brujulear el vuelo del nuevo Ícaro; dos anónimos romances más terminan el apartado: el penúltimo, "No me le recuerde el aire", presenta un delicioso juego de imágenes y símbolos sobre el sueño de Amor y la placidez, por ello, de los aires; y el último, en cambio, "En vivas ansias sin alma", es un romance-carta, originalísimo, de verso emocionado con el que el yo poético intenta salvar las distancia con la dama a través de la palabra, pero encomendándose al cielo.

El broche al cedé lo pusimos con el apartado dedicado a «La caída». "De cera son las alas, cuyo vuelo" [«Derrita el Sol las atrevidas alas»] es un estremecedor soneto –de nuevo, el vuelo majestuoso del endecasílabo era imprescindible– del cantor por excelencia de Ícaro: Juan de Tassis, Conde de Villamediana. Nadie con más propiedad que él –su supuesto amor secreto era la reina doña Isabel, la esposa del Rey-planeta– podía escribir[67]:

> derrita el Sol las atrevidas alas,
> que no podrá quitar al pensamiento
> la gloria, con caer, de haber subido.

Las músicas de las piezas relacionadas y comentadas anteriormente pertenecen todas a los diversos volúmenes de nuestra colección publicados hasta el presente. Algunas de ellas traen en origen textos poéticos que se adaptan perfectamente al guión de nuestro cedé. A otras, en cambio, hay que acoplarles textos pertenecientes al *argumento de amor*. En este aspecto del trabajo hemos tenido que ser especialmente cuidadosos, ya que el *contrafactum* es una técnica que requiere esmero, tiempo y dedicación para que el resultado sea satisfactorio a gusto de todos. De esta manera, intérpretes y director encontrarán atractivo el repertorio y, motivados en su labor, darán lo mejor de su arte. También los oyentes podrán seguir, con la atención y el placer que

67. CONDE DE VILLAMEDIANA. *Poesía...*, pp. IX-XXIV.

se derivan de la comprensión, el itinerario poético-musical ideado y aplicado al mito de Ícaro. Y, por último, los investigadores hallaremos la recompensa artística a nuestra labor de transcripción, estudio y edición de estas composiciones, recompensa que, al fin y al cabo, viene a justificar el empeño y el entusiasmo que hemos puesto sin reservas.[68]

1.3 *Implicaciones musicales de la crítica textual*

La composición anónima que da inicio al presente volumen, «¡Montes, que amanece Laura,...!», se nos ha transmitido en otros dos testimonios –uno a lo humano y otro a lo divino–, además del que consta en el *Libro de Tonos Humanos*.[69] Esta circunstancia, feliz, inusual y muy provechosa, nos permite otorgarle autoría a esta obra, ya que en el testimonio a lo divino figura el apellido Correa, es decir, que se trata del compositor portugués Manuel Correa; después nos permite también las lógicas confrontaciones desde la ladera ecdótica; y, por último, algunas reflexiones derivadas de ellas. Cotejados, pues, los tres testimonios observamos las siguientes diferencias.[70] En primer lugar, el soporte de transmisión: cancioneros poético-musicales para los testimonios profanos y papeles sueltos para el testimonio religioso. En segundo lugar, el orden de las secciones: romance y estribillo en los testimonios profanos –lo que nos da la estructura del romance lírico–; y estribillo y coplas (las cuales son equivalentes a las estrofas del romance) en el testimonio divino –lo que nos da la estructura del villancico–. ¿Quiere esto decir que una vez aplicado el correspondiente *contrafactum* a lo divino a un tono humano, podía adoptarse la estructura y la interpretación del villancico? ¿O es capricho del copista? En tercer lugar, el orden de los dos tiples: coinciden en los testimonios profanos, pero difieren en el divino; lo que nos viene a reafirmar, una vez más, su carácter equivalente e intercambiable.[71] En cuarto lugar, el acompañamiento instrumental: sin constancia en el *Cancionero de Coimbra-A*; perdido, pero referida su existencia, en el *LTH*; y conservado en la versión a lo divino.

Pero dejemos ahora estos aspectos formales y documentales y acudamos a otros de mayor calado musicológico. Así, con la pertinente confrontación de las tres fuentes tenemos prácticamente resuelto el problema de la semitonía en nuestra transcripción, tanto para ratificarnos en los puntos fáciles como para proceder por comparación en los conflictivos. Pondremos algunos ejemplos. Alto (cc. 3 y 4): alteramos el SOL puesto que así viene en los otros testimonios. Tiple 2° (c. 8): sucede lo mismo y alteramos el Do. Tiple 2° (cc. 57/58): este FA viene natural en nuestro testimonio y en el vuelto a lo divino, pero no en la transcripción de Caballero; nos ratificamos en transcribirlo natural, evidentemente. Tiple 2° (c. 13,3): alteramos el RE, haciendo el pertinente cromatismo ascendente, tal y como viene en el *Cancionero de Coimbra-A* pero no en el testimonio a lo divino. Los restantes cromatismos presentes en nuestro testimonio (tenor, cc. 91/92 y alto, cc. 94/95) constan también en la versión conimbricense, pero no en la fuente a lo divino.

Otro detalle de la notación, y de la interpretación, que nos parece importante es la inclusión de la indicación "eco" en el testimonio a lo divino, concretamente en las palabras "olas" (cc. 23/24 de nuestra transcripción) y "aguas" (cc. 32/33). Como se sabe, el "eco" indica una interpretación piano, como así refiere Nassarre:

> A veces se hallan algunas advertencias hechas por los compositores en el mismo canto con semejantes palabras: *Cántese a media voz u Eco*. Cuando se advierte que se cante a media voz, la ha de apocar el músico durante aquellas palabras que prudencialmente conociere, según el sentido de las sílabas que lo pide y, acabadas de cantar, ha de proseguir con el lleno de la voz. Cuando se advierte *Eco*, ha de apocar la voz más que la mitad, pero debe conformarse con todos los demás que cantaren juntos, porque si la obra es a cuatro o a más voces y en aquel período cantan todas, también estará en todas

68. Simultáneamente al cierre de la edición de este libro se estaba realizando la grabación de *El vuelo de Ícaro*. Téngase en cuenta que es posible que alguna de las piezas seleccionadas por nosotros haya sido desestimada en el proceso final de la edición del cedé. De la misma manera, el orden de las obras puede variar.

69. *Vid.* 2.1 *Fuentes*...

70. No hemos tenido acceso a esta fuente de Coimbra (*A*) y, en consecuencia, nos guiamos por la transcripción de Carmelo Caballero, más fiable que la de Querol.

71. *Cf.* con el tono 96 «Miente la vista que al cielo», en el que se podría presuponer que el inicio del estribillo (ese largo pasaje a dúo entre el tiple 2° y el tenor –compases 26/48–) hubiera podido ser reservado para el tiple 1°. *Vid.* también, más adelante, los comentarios al tono 127 «Qué linda, qué sola y triste». Por otra parte el tono 125 «Olas sean de zafir», al principio y al final del estribillo, dispone los dos tiples de manera, a nuestro juicio, incongruente. Por último, *El Cancionero Musical de Onteniente* presenta, en su única voz conservada, la misma música del tono 128 «Gigante cristalino» que, en el *Libro de Tonos Humanos*, viene repartida entre los dos tiples.

> hecha la advertencia del *Eco*, y oyéndose unos a otros, deben igualarse la[s] voces, no sonando más una que otra. Cuando hubieren juntas dos o tres advertencias de *Eco*, la primera ha de ser a media voz, la segunda a menos, y la tercera menos que la segunda; y se procede con el mismo orden si fueren más.[72]

Otro tono, anónimo en el *LTH*, pero atribuible de idéntica manera que el anterior a Manuel Correa, es el 127 «Qué linda, qué sola y triste». Otros dos testimonios, además del nuestro, se han conservado de él: uno a lo humano y otro a lo divino.[73] Ambos presentan, en la primera sección, los dos tiples intercambiados en relación al *LTH*. No así en el estribillo, donde sólo la fuente religiosa coincide con nuestra versión. Por otra parte el romance a lo divino presenta una parte dedicada al acompañamiento para el arpa.

En relación a la semitonía subintelecta destaquemos como alteración más significativa el Do ♯ que se da en el tiple 2° (c. 3), la cual, en nuestra opinión, es un error, puesto que da lugar a un acorde de quinta aumentada en primera inversión y, además, no viene en los otros testimonios. Por otra parte las tres versiones de esta pieza coinciden en los dos cromatismos ascendentes que se dan entre los compases 63/65.

El tono 113 «Monte, galán de las flores» de Bernardo Murillo presenta una característica que lo hace muy atrayente a nuestro propósito, puesto que tiene la misma música que el tono de Manuel Correa 29 «Dulce prisión de albedríos».[74] Los textos poéticos son distintos en ambos romances, si bien en el estribillo las diferencias son mucho menores. No hay problemas con la semitonía en ambas versiones. Lo realmente importante, a nuestro criterio, es confrontar las melodías de los dos tiples. Entre los compases 1/6 la música de ambas piezas se halla entremezclada; por ejemplo, los compases 2/3 del tiple 1° de «Monte,...» pertenecen al tiple 2° en «Dulce prisión...». Hay otras diferencias, pero lo que nos llama la atención es el planteamiento analítico que nos depara este intercambio de notas en las melodías; así, tenemos que en Correa el perfil de las líneas melódicas es preferentemente ondulado y el ámbito melódico del tiple 1° es de cuarta justa, mientras que en Murillo los perfiles melódicos son quebrados y el ámbito melódico del tiple 1° llega a una novena mayor. ¿Quiere esto decir que Correa optó por la quietud melódica que otorgan los grados conjuntos para expresar la "Dulce prisión de albedríos, Fenisa, centro de amor", y que Murillo prefirió pintar musicalmente con saltos melódicos de cuarta y quinta al "Monte, galán de las flores, robusto miedo del sol"? Posiblemente sí. Es más, si continuamos, observaremos un salto de quinta descendente seguido de uno de octava ascendente en el tiple 2° de «Monte,...» (c. 11) para expresar los "verdes rayos", saltos que, en modo alguno, aparecen en «Dulce prisión...», puesto que al "alma ingrata" no le son necesarios. En conclusión, siendo la sustancia musical la misma, Murillo la dinamiza mientras que Correa la serena; ambos compositores proceden por razones textuales. No sabemos quién reutilizó la música de quién, pero lo cierto es que cualquiera de los dos pudo aplicar su *contrafactum* particular y disponer la música a su intención expresiva. Por nuestra parte creemos que una faceta interesante de la musicología podría ser esta que nosotros intentamos practicar y que se refiere a la lectura hermenéutica de la relación entre música y texto poético. Pensamos que los intérpretes especializados en nuestra música antigua pueden beneficiarse de ello.

Las diferencias que hemos podido constatar en las confrontaciones anteriores entre testimonios de una misma composición musical vienen a reafirmar una vez más, si cabe, la incapacidad de la notación musical en recoger y transmitir, en un único testimonio, no ya sólo los matices de la música, lo cual es perfectamente comprensible, sino los elementos esenciales (notas, valores, alteraciones, indicaciones complementarias, repeticiones, signos convencionales, etc.) necesarios para la correcta lectura de la obra. Como dice José Sierra: "la crítica de la escritura viene propiciada porque es una pérdida de la memoria. La escritura no tiene diálogo (dialéctica) y por tanto no puede avanzar hacia la consecución de la verdad. La escritura no da respuestas. Si le preguntas, responderá siempre lo mismo."[75]

El copista puede equivocarse y, de hecho, como humano que es, se equivoca; con lo cual el documento no es infalible. El intérprete (si él no puede transcribir) necesita una versión correcta. Obviemos ahora los matices propios de la recreación y de la propia inspiración

72. Pablo NASSARRE. *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Edición facsímil con estudio preliminar de Lothar SIEMENS. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980, p. 282 (los subrayados son del autor).

73. *Vid.* 2.1 *Fuentes*...

74. *Ibidem*. *Vid. LTH* I, pp. 53-54 (texto) y pp. 229-232 (música).

75. José SIERRA PÉREZ. «¿Se puede legislar sobre el arte? Reflexiones en torno al *Motu Proprio* de san Pío X». En: *RdM*, XXVII, 1 (2004), p. 516. [Actas del Simposio Internacional "El *Motu Proprio* de san Pío X y la música (1903-2003)" (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003)].

del intérprete, y vayamos a la elaboración de una versión útil para la interpretación, aunque nos veamos en la obligación de sacrificar algún precepto musicológico. Cuando tengamos la suerte de disponer de varios testimonios de una misma obra es conveniente proceder como los filólogos mediante la metodología que otorga la crítica textual que todos conocemos, es decir, cotejando las variantes, enmendando los errores, buscando la lectura correcta y fijando el texto musical definitivo. Pero, cuando sólo dispongamos de un único testimonio, o sea, las más de las veces, creemos que es necesario extrapolar las experiencias anteriores y ser capaces de enmendar, corregir y fijar, con el intento de ofrecer versiones más cercanas al arte musical que a la ciencia musicológica. Deturpaciones como las que hemos visto, y muchas otras más, acaban por legitimar al musicólogo a introducir algunas variantes en obras con un solo testimonio. Y tampoco estaría por demás dejarnos guiar por nuestra propia intuición musical; e incluso sería hasta saludable tener en seria consideración que la ausencia de una indicación –por ejemplo, "eco" en las dos versiones profanas de «¡Montes, que amanece Laura,...!» – no implica necesariamente que no estuviera en la mente del compositor. Es hasta casi absurdo, por evidente, reconocer que el manuscrito no es una verdad absoluta; en consecuencia, nosotros, con toda la precaución posible, nos atrevemos a proponer soluciones ante problemas de transmisión, e intentamos ofrecer al intérprete un mayor campo de posibilidades de tomar iniciativas aunque no estén escritas. Eso sí, le advertimos de nuestras intenciones.

1.4 *Procedimientos expresivos, incidencias y aspectos de la interpretación*

En este apartado comentaremos algunos aspectos de diversa índole relativos a la composición de los tonos humanos, a la relación entre música y texto poético, a la interpretación, a la teoría musical, etc. Es conveniente acudir simultáneamente al *Capítulo III. Crítica de la edición musical*, en cuyas *Notas críticas* se tratan otros aspectos complementarios a los que se contemplan aquí.

1.4.1 Cromatismos

Hemos visto la diferente utilización del cromatismo en los testimonios a lo divino de los tonos 91 «¡Montes, que amanece Laura,...!» (que se abstiene) y 127 «Qué linda, qué sola y triste» (que lo utiliza), y antes de proseguir con este recurso expresivo, melódicamente siempre tan atractivo e interesante, convendrá que recojamos la opinión de Cerone:

> No hay duda ninguna que, en las composiciones latinas, mucho más se observan los tonos y las cláusulas que en las vulgares, en las cuales las más veces (hablo agora con unos particulares de mi nación), no solamente no se siente observación ni regla chica ni grande del tono, mas tampoco del género, proced[i]endo, no solamente en una parte sola, mas, a veces, en todas, por desaproporcionados intervalos; y lo que peor es: sin necesidad y sin propósito, sino por antojo (y por decir así), por una gana de mujer preñada. Cosa en verdad muy vana, con que se descubren por hombres de poco juicio y sin razón, [a]demás de la pesadumbre que causan al mesmo sentido. Bien es verdad que hay muchos que no sienten un tal fastidio, mientras sienten cosas extraordinarias y fantástigas [*sic*], sean después buenas o malas, que desto poca cuenta hacen. Mas, los que se deleitan de cosas singulares y buenas, y hechas con juicio, no pueden sufrir ninguna cosa, por pequeña que sea, [ya] que luego se resienten della. Verdad es que algunos se excusan diciendo: *Per tanto variar natura è bella*; es, a saber, que naturaleza es muy hermosa por las tantas variedades, y no piensan que tanto es decir esto, según sus intenciones, cuanto es decir que era más hermosa la confusión del caos que la creación del mundo. Pues habiendo el arte usado mucha diligencia, y mucha especulación, *para hallar diversidades de tonos, diferencias de géneros y diversas maneras de proceder con los intervalos harmónicos [...], sólo para ensanchar y enriquecer la música*, serviéndola cuando con un tono y cuando con otro; cuando con un género y cuan[do] con otro; cuando con unos intervalos harmónicos y cuando con otros; cuando con unos acompañamientos de consonancias y cuando con otros; y cuando con unas cláusulas y cuando con otras, *ellos, digo, la empobrescen y apocan, y vuélvenla otra vez a su ser primero, que era confuso y escuro; y es que, mezclando todos los tonos, géneros, intervalos, acompañamientos y todas las cláusulas en una composición que dicen ellos ser muy hermosa por ser cromática* y variada con mil desapropósitos y diversas mezclas, hacen una confusión y un caos sin orden.[76]

Comprobado, una vez más, el imperturbable inmovilismo estético del teórico bergamasco y leídas con estupor algunas de sus expresiones más dogmáticas e indiscretas, no nos resistimos, a pesar de ello, a exponer

76. Pedro CERONE. *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica*. Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Edición facsímil de F. Alberto GALLO. Bologna: Forni editore, 1969, vol. II, p. 915 (los subrayados son del autor).

algunos casos de cromatismos introducidos por nosotros. Por ejemplo, en los siguientes tonos:

98 «Ausente vive Lisardo» (tenor: cc. 61/62; texto: "¡ay!, olvida el rigor").

99 «Fuentecilla, que apenas» (alto: cc. 57/58; tiple 1°: c. 63, *ad libitum*).

101 «Sueltas sin orden las trenzas» (tenor: c. 36; texto: "cuando al sol matan de invidia").

106 «En vivas ansias sin alma» (tiple 1°: c. 8; texto: "te escribo bien lastimado").

109 «Enternecía un peñasco» (tiple 2°: cc. 39/40, *ad libitum*; texto: "suspende el canto al dolor").

115 «Más presumen que de estrellas» (alto: c. 17).

118 «Zagales de Manzanares» (tenor: c. 218).

Estos cromatismos ascendentes, algunos justificados por razones textuales y otros por motivos estrictamente musicales, siempre se efectúan sobre la tercera del acorde, y muchos de ellos dan lugar o se realizan en acordes de séptima en primera inversión.

1.4.2 Madrigalismos

Como se sabe buena parte de la intención artística y estética de los compositores de nuestro cancionero radica en pintar, expresar o sublimar musicalmente los afectos contenidos en los textos poéticos. En este sentido podemos observar diversos madrigalismos y ejemplos de pintura textual (*word painting*) o de música visual (*eye music*) –algunos convencionales y otros más interesantes y elaborados– en las siguientes obras:

96 «Miente la vista que al cielo» (c. 4: tesitura elevada en las voces extremas para la palabra "cielo"; cc. 9/25: intervalos amplios, ascendentes y descendentes, en todas las voces para los versos "que no apaga sol tan alto/ en bajas sombras sus luces"; en varios lugares del estribillo tienen lugar líneas melódicas descendentes para las palabras "bajan violentos" y "despeñados").

97 «Por el ausencia del sol» (cc. 6/9: quietud en todas las voces y valores largos para la palabra "dormidas"; cc. 14/22: idéntica situación se da en las palabras "silencio" y "descanso").

99 «Fuentecilla, que apenas» (cc. 15/18: cambio de compás y valores breves para el verso "¿qué te apresuras?"; c. 20 y ss.: melismas en la palabra "corriendo"; c. 30 y ss.: registro muy grave en la palabra "muerte", especialmente en el alto).

100 «Cuando el aurora amanece» (cc. 15/25: quietud en todas las voces y acordes eufónicos en valores largos para el verso "con gorjeos muy sonoros").

102 «Baja de las altas cumbres» (inicio melódico descendente en todas las voces para el verso que da título a la pieza; cc. 15/30: hermoso contraste entre la música de los versos "que, aunque camina a morir,/ saltando y riendo baja", destinándose una tranquila inmovilidad para el primero y un acusado dinamismo para el segundo; c. 96 y ss.: melisma sobre la palabra "huye", en todas las voces y en estilo fugado).

103 «Si saltar supieses, Bras» (inicio de la obra con escalas ascendentes que progresan por terceras en todas las voces y que imitan el sentido del texto).

107 «Vistióse del sol Lisarda» (descriptivismo musical conseguido por las pausas que anteceden a los verbos "parad, tened, oíd" en diversos lugares del estribillo).

110 «A las niñas de tus ojos» (c. 67/80: soberbios descensos melódicos en valores largos para el verso "porque no mueran las flores en flor", con continuos retardos en el tenor y en el alto, mientras el tiple 2° canta las notas al dar del compás).

127 «Qué linda, qué sola y triste» (cc. 25/55: melodías descendentes y abundantes intervalos de segunda menor para las palabras "que lloras lágrimas").

1.4.3 Acordes poco usuales

Para observar el funcionamiento de algunos acordes de quinta aumentada remitimos al lector al apartado 3.2 Notas críticas, concretamente a los tonos 91 «¡Montes, que amanece Laura,...!», 101 «Sueltas sin orden las trenzas», 102 «Baja de las altas cumbres», 117 «¿Adónde vas, zagala?» y 118 «Zagales de Manzanares». Hemos comparado las diversas disposiciones de estos acordes entre sí, así como su sonoridad, e invitamos al intérprete a que considere nuestras observaciones.

Por otra parte, véase también el tono 109 «Enternecía un peñasco» (c. 3).

Un acorde de novena mayor en estado fundamental sin la séptima se da en el tono 92 «A las puertas del alcalde» (c. 11).

Es muy poco usual un acorde de sexta aumentada en el repertorio que manejamos. En el tono 94 «¡Basta, mi dueño, basta,...!», (c. 40), tenemos un ejemplo a cuatro voces para el verso "se anega el alma" y otro a dos voces para los versos "cese, Lisis, tu rigor" y "tienes, Lisis, los tormentos". Para posibles confrontaciones en el futuro –si se desea hacer un estudio modal de los tonos, realizar estadísticas, practicar algún tipo de

análisis, etc.– conviene tener en cuenta la información tonal de la pieza, que es la siguiente: está escrita en claves altas; su tono original es el I accidental, con final SOL y armadura con SI ♭; y en la transcripción la hemos transportado a la cuarta inferior, con final RE y sin alteraciones en la armadura.[77]

Estas situaciones poco usuales que superan o transcienden los postulados teóricos necesitan una justificación desde los parámetros del arte y de la expresividad musical. Hacemos nuestras las palabras de Miguel Bernal, quizá extrapolándolas de la intención de nuestro colega, pero que nos vienen muy bien para comentar que estos casos especiales "se acostumbran a hacer (y que le suceden a cualquier compositor) en la compostura, en la concurrencia y suceso de las voces." En la práctica musical se hace necesario "aportar pues un nuevo método de razonamiento, demostrar que es posible fundamentar la composición musical en la razón y la experiencia sonora, y no en el sometimiento absoluto a la autoridad de las normas." De esta manera "y tras la experiencia de este período de innovación y cambio, se llega a sistematizar la ampliación del lenguaje armónico."[78]

1.4.4 Compases de silencio

Sentimos especial predilección por estas pausas retóricas que suspenden el discurso musical y que resultan muy expresivas. Algunas no acertamos a comprenderlas, como, por ejemplo, las que se dan en el tono 92 «A las puertas del alcalde» (cc. 14/15), donde se interrumpe el verso "como es costumbre [en] las fiestas", aunque sospechamos que, tratándose de un baile, los dos compases estarían reservados para cualquier circunstancia de índole danzable.

En el tono 97 «Por el ausencia del sol» hay un compás de silencio (c. 70) con la indicación "aspacio", entre los versos "porque sólo quiero" y "padecer yo solo". Se crea esta suspensión del discurso musical porque, mientras la palabra fija el espacio para la soledad del yo lírico, la música tiene que detener el tiempo para ese padecer *solo*.

En el tono 102 «Baja de las altas cumbres» hay un compás de silencio (c. 63), entre los versos "¿por qué no te paras?" y "Pero... ¡corre ligero!", que señala, además, un cambio de compás de proporción menor a proporción mayor. Recordemos a Lorente que, cuando habla de la manera de escribir el compás de proporción menor, dice: "Y también partido el tiempo menor para pasar algunas cosas primorosas en la obra a compás mayor."[79] En efecto, pueden observarse estos primores, y otros, en el texto y la música de esta pieza.

En el tono 109 «Enternecía un peñasco» hay un compás de silencio (c. 41), entre los versos "suspende el canto al dolor" y "que pensarán que es amor", que no precisa mayor explicación.

Una pausa retórica para enfatizar la repetición de un verso, ya hacia el final de la pieza, se da en el tono 126 «Sobre la caliente herida» (c. 73).

1.4.5 Advertencias específicas

En diversas piezas se hallan algunas advertencias de cambio de movimiento o de intensidad escritas por el propio copista. He aquí algunos ejemplos interesantes de indicaciones agógicas y dinámicas:

97 «Por el ausencia del sol», "aspacio" al inicio de la obra y poco antes del final (c. 70).

117 «¿Adónde vas, zagala?», "aspacio" (c. 53).

124 «¡Cuidado, que sale Inés...!», "aspacio" (c. 60) y "aprisa" (c. 64 y ss.).

126 «Sobre la caliente herida», "eco" (c. 28 y ss.).

129 «Extranjero pastorcillo», "aprisa" (c. 33).

130 «Qué alegre de verse triste» "eco" y "quedito" (c. 20).

1.4.6 Terminología musical aplicada

El tono 99 «Fuentecilla, que apenas» es un villancico y presenta esta última copla:

> Si por castigo o venganza
> la cárcel del yelo ocupas,

77. Una tabla muy útil con las "Apuntaciones regulares de los tonos" puede verse en *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*. Edición a cargo de Luis ROBLEDO ESTAIRE. Madrid: Fundación Caja Madrid. Editorial Alpuerto, 2004, pp. 48-49.

78. Miguel BERNAL. «Francisco Correa de Arauxo, teórico de la *Seconda Prattica*: Tratamiento de la disonancia y casuística moral». En: *RdM*, XXVIII, 1 (2005). [Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)] (en prensa). Agradecemos al Dr. Bernal su amabilidad al permitirnos el acceso a su texto antes de su publicación en las Actas.

79. Andrés LORENTE. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672, p. 165. Sobre la manera correcta de anotar este compás, *vid.* NASSARRE..., pp. 247-253.

con los pasajes del sol
puedes hacer una fuga.

Vemos, pues, términos de la teoría musical puestos en música, ya que la pieza está compuesta originalmente en el I tono accidental, con final en SOL ("con los pasajes del *sol*") y la música correspondiente al último verso de la copla (cc. 61/66) está compuesta en estilo fugado ("puedes hacer una *fuga*").

El tono 100 «Cuando el aurora amanece» es otro villancico y su anónimo compositor nos ofrece una aplicación musical de la nomenclatura teórica de la solmisación que se desarrolla como auténtica metamúsica. Su estribillo dice así:

Cuando el aurora amanece,
trinaban los ruiseñores
con gorjeos muy sonoros
la solfa *de mil colores.*

La musicalización del último verso "*la* solfa *de mil colores*" abarca los cc. 25/34 en todas las voces y en estilo fugado. El compositor juega con la palabra "solfa" y aplica las sílabas "la-sol-fa" a las notas musicales de cada hexacordo, teniendo en cuenta las deducciones correspondientes y realizando las oportunas mutanzas. En cualquier caso conviene tener en cuenta que la obra está compuesta en el tono I accidental, con final en SOL y SI ♭ en la armadura, y viene escrita en claves altas. Nosotros la hemos transportado a la cuarta inferior con final en RE y sin alteraciones en la armadura.

No faltan obras musicales que contengan este planteamiento lúdico y algunas, incluso, lo utilizan con fines pedagógicos y mnemotécnicos.[80] El lector interesado puede seguir el sistema hexacordal o solfeo relativo a través de cualquier teórico de la época.[81]

1.4.7 Últimos apuntes musicales

En el tono 128 «Gigante cristalino» se da una interesante concordancia con una *Xácara con variedad de tonos* que se conserva en la Biblioteca de Catalunya.[82] Esta original composición es, en palabras de su anónimo autor, "una ensalada burlesca" en la que se citan los dos primeros versos de los tonos poético-musicales que, a buen seguro, gozarían de gran notoriedad en la época. Vienen entrelazados con otros versos para que todo el conjunto presente un argumento coherente en relación al Nacimiento. Las músicas de los tonos aparecen seguidas y están compuestas para voz solista y guión instrumental. El tiple 2° de la pieza del *LTH* expone, en sus tres primeros compases, la melodía del tono de la jácara, o sea, que se trata de una breve cita intertextual. Después la recreación polifónica se aleja de la música de la jácara. Por su parte, el tiple 1° del *LTH* recuerda, en el estribillo (cc. 20 y 38), el intervalo de cuarta justa ascendente tan característico del inicio del tono de la jácara. Esta singular composición merece un estudio detenido y una edición moderna, propósito que realizaremos en cuanto tengamos la oportunidad para ello.

No queremos finalizar este apartado en el que hemos recogido las incidencias musicales y musicológicas que nos han parecido más interesantes, sin encarecer al lector la belleza melódica de la primera sección del tono 110 «A las niñas de tus ojos». La sencilla sinuosidad de las líneas melódicas del tiple 1° y, sobre todo, del tenor son, si se nos permite la expresión, espléndidamente *cantabiles*. La manera tan suave de llegar al RE ♯, cantando inmediatamente el MI y apoyarse en él para poder encarar con fluidez el salto de quin-

80. Por ejemplo, el villancico anónimo al Santísimo Sacramento, a 8 voces, titulado *Mil años ha que cantamos. A la escala, zagales*, que se conserva en la Biblioteca de Catalunya (Barcelona) (M. 752/26). Tenemos transcrita esta obra desde hace tiempo y algún día nos gustaría editarla con un breve análisis o estudio sobre el tema de la solmisación que se musica en ella. Copiamos aquí la introducción del villancico:

Mil años ha que cantamos,
y no hemos sido jamás
para hacer un tono nuevo
por el *ut, re, mi, fa, sol, la.*

El estribillo comienza con el verso "A la escala, zagales" y la muletilla, que hace referencia al apunte para memorizar el sistema de mutanzas, dice así:

Ut, re, mi para subir;
la, sol, fa para bajar.

81. *Vid.*, por ejemplo, CERONE..., vol. I, pp. 484-493; interesa también la "Tabla universal de la mano" (p. 274). Una explicación clara del sistema hexacordal puede verse en Diego de PUERTO. *Portus musice*. Introducción, comentario y traducción por Juan José REY MARCOS. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978, pp. 21-32. *Vid.* también el interesante trabajo de Álvaro ZALDÍVAR. «La pervivencia de la solmisación en los tratados musicales españoles de los siglos XV y XVI». En: *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250 – ca. 1550)*. Edición a cargo de Maricarmen GÓMEZ y Màrius BERNADÓ. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida. Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 321-337.

82. *Xácara con variedad de tonos. Diferentes tonos para la xácara.* Biblioteca de Catalunya (M. 753/24).

ta justa buscando el SI, constituyen, a nuestro entender, todo un hallazgo melódico. Cada verso de la estrofa tiene una música particular y contrastada. La del último de ellos, "siendo mío tanto sol" (cc. 20/25), es de hecho una brevísima coda en la que el intervalo de cuarta justa ascendente en el alto y el tenor dota de la necesaria reflexión al final de la cuarteta. Serenidad expresiva y sobriedad artística para una música anónima que nos hace sentirnos sobradamente recompensados en nuestra labor investigadora.

1.5 *Tabla descriptiva de los tonos editados en este volumen*

Nº	Folios	Compositor[1]	Íncipit	Género	Poeta
91	101v-102r [107v-108r]	Anónimo [Manuel Correa]	¡Montes, que amanece Laura,...!	Romance lírico	Anónimo
92	102v-103r [108v-109r]	Padre Correa	A las puertas del alcalde	Romance lírico (baile)	Anónimo
93	103v-104r [109v-110r]	Anónimo	¡Rayos van! ¡Fuera, que salen...!	Romance lírico (baile)	Anónimo
94	104v-106r [110v-112r]	Anónimo	¡Basta, mi dueño, basta,...!	Villancico	Anónimo
95	106v-107r [112v-113r]	Padre Correa	Con la viuda de Benito	Romance lírico	Anónimo
96	107v-108r [113v-114r]	Padre Correa	Miente la vista que al cielo	Romance lírico	Anónimo
97	108v-109r [114v-115r]	Padre Correa	Por el ausencia del sol	Romance lírico	tza. ampl.[2] Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache
98	109v-110r [115v-116r]	Anónimo	Ausente vive Lisardo	Romance lírico	Anónimo
99	110v-111r [116v-117r]	Anónimo	Fuentecilla, que apenas	Villancico	Anónimo
100	111v-112r [117v-118r]	Anónimo	Cuando el aurora amanece	Villancico	Anónimo
101	112v-113r [118v-119r]	Anónimo	Sueltas sin orden las trenzas	Romance lírico	tza. dism.[3] Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache
102	113v-115r [119v-121r]	Anónimo	Baja de las altas cumbres	Romance lírico	Anónimo
103	115v-116r [121v-122r]	Anónimo	Si saltar supieses, Bras	Villancico	Anónimo
104	116v-117r [122v-123r]	Anónimo	Con nuevas galas, Juanilla	Romance lírico	Anónimo
105	117v-119r [123v-125r]	Anónimo	Por mirar de Belisa unos ojos	Villancico	Anónimo
106	119v-120r [125v-126r]	Anónimo	En vivas ansias sin alma	Romance lírico	Anónimo
107	120v-121r [126v-127r]	Padre Correa	Vistióse del sol Lisarda	Romance lírico	Anónimo
108	121v-122r [127v-128r]	Anónimo	Por los ojos de Belilla	Romance lírico	Anónimo
109	122v-123r [128v-129r]	Anónimo	Enternecía un peñasco	Romance lírico	Anónimo
110	123v-124r [129v-130r]	Anónimo	A las niñas de tus ojos	Romance lírico	Anónimo
111	124v-125r [130v-131r]	Anónimo	Armada sale de rayos	Romance lírico	Anónimo
112	125v-126r [131v-132r]	Carlos Patiño	Pastorcillo triste	Romancillo lírico	Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache
113	126v-127r [132v-133r]	Fray Bernardo Murillo	Monte, galán de las flores	Romance lírico	Anónimo
114	127v-128r [133v-134r]	Padre Correa	Palabras y plumas, Cintia	Romance lírico	Anónimo
115	128v-129r [134v-135r]	Anónimo	Más presumen que de estrellas	Romance lírico	tza. dism. Antonio Hurtado de Mendoza
116	129v-131r [135v-137r]	Anónimo	«¡Vive tú, vivirá todo!»	Villancico	tza. conc.[4] Pedro Calderón de la Barca
118	132v-134r [138v-140r]	Anónimo	Zagales de Manzanares	Villancico	tza. conc. Juan Gaspar Enríquez de Cabrera
119	134v-135r [140v-141r]	Anónimo	En las suertes de año nuevo	Romance lírico	Anónimo
120	135v-136r [141v-142r]	Anónimo	¡Mal haya el hechizo, amén,...!	Romance lírico	Anónimo
121	136v-137r [142v-143r]	Anónimo	¡Qué traidores son, Juana,...!	Villancico	Anónimo
122	137v-138r [143v-144r]	Anónimo	Venid, pastores de Henares	Romance lírico	Anónimo
123	138v-139r [144v-145r]	Padre Murillo	Quejosa de su fortuna	Romance lírico	Anónimo
124	139v-140r [145v-146r]	Anónimo	¡Cuidado, que sale Inés...!	Romance lírico	Anónimo
125	140v-141r [146v-147r]	Anónimo	Olas sean de zafir	Romance lírico	Anónimo
126	141v-142r [147v-148r]	Anónimo	Sobre la caliente herida	Romance lírico	Anónimo
127	142v-143r [148v-149r]	Anónimo [Manuel Correa]	Qué linda, qué sola y triste	Romance lírico	tza. dism./trans.[5]/trasen.[6] Antonio Hurtado de Mendoza
128	143v-144r [149v-150r]	Anónimo [Manuel Correa]	Gigante cristalino	Romancillo lírico	tza. conc. Lope de Vega
129	144v-145r [150v-151r]	Padre Correa	Extranjero pastorcillo	Romance lírico	Anónimo
130	145v-146r [151v-152r]	Anónimo [Manuel Correa]	Qué alegre de verse triste	Romance lírico	tza. trans. Antonio Hurtado de Mendoza

1. Los nombres de los compositores se transcriben tal y como aparecen en el manuscrito.
2. Traza por amplificación: desarrollo temático y estilístico de un poema de...
3. Traza por disminución: se aminora, tanto en su extensión como en el desarrollo del tema, un poema de...
4. Traza por concisión: se abrevia, sin disminuirlo temáticamente, un poema de...
5. Traza por transmutación: conversión de los efectos y los fines de un poema de...
6. Traza por trasentonación: variación parcial o total del valor connotativo de la entonación poética de un poema de...

II. Edición crítica de los textos poéticos

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

En esta tabla recogemos todos los tipos de trazas, las ordenamos y ofrecemos sus respectivas definiciones.[1] Tanto los nombres como las definiciones han sido fijados según Gérard Genette[2] y Baltasar Gracián,[3] acomodándolos a las necesidades del romancero lírico del siglo XVII.

Traza por:	Definiciones
1 *amplificación*	Desarrollo temático y estilístico del hipotexto.
2 *prolongación*	Se alarga la extensión del hipotexto sin desarrollarlo temáticamente.
3 *disminución*	Se aminora el hipotexto tanto en su extensión como en el desarrollo del tema.
4 *concisión*	Se abrevia el hipotexto sin disminuirlo temáticamente.
5 *transformación*	Conversión métrica del hipotexto en romance.
6 *transmutación*	Conversión de los efectos y los fines del hipotexto.
7 *trasentonación*	Variación parcial o total del valor connotativo de la entonación poética del hipotexto.

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

2. Gérard GENETTE. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Editorial Taurus, 1989, pp. 338 y 329; 293; 300; 40-41 y 282; 356, respectivamente, según el orden que hemos establecido y que ofrecemos de las trazas; exceptuando, insistimos, la traza por *transmutación*.

3. Baltasar GRACIÁN. *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Edición de Emilio BLANCO. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, pp. 216-220 ("Discurso XVI").

91. «¡Montes, que amanece Laura,...!»

Fuentes y testimonios poéticos

Fuentes musicales

Se han conservado dos testimonios más de este tono: un villancico a lo divino en la Biblioteca de Catalunya (Barcelona), BC (M. 743/6)[4], y un romance con estribillo anónimo en la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, BUC (M. 227).[5] Este último ofrece escasísimas variantes respecto al romance lírico, y la más significativa es la ausencia de la última cuarteta que Caballero no se resigna a omitir conociendo como conocía el testimonio poético-musical del *LTH*. Por ello alarga BUC (M. 227) con la última cuarteta del romance del *LTH* transcribiéndola entre corchetes como indicamos oportunamente en nota.[6]

BC (M. 743/6), asimismo, es un testimonio poético-musical en el que figura el apellido del compositor portugués Manuel Correa, lo cual nos permite otorgar autoría definitiva a esta composición, máxime si se tiene en cuenta, además, que en el f. 102r [108r] del *LTH* viene la indicación "en los de Correa", que significa que está el guión en los cartapacios de Correa. Las tres versiones de esta composición tienen, en esencia, la misma música. En el apartado 1.3 *Implicaciones musicales de la crítica textual* ya hemos comentado las escasas variantes musicales que presentan, así como otros aspectos musicológicos.

BC (M. 743/6), al igual que BUC (M. 227), también es más breve que nuestro romance lírico porque sólo tiene cinco coplas. Sin embargo, las variantes que presenta son numerosas y debidas, lógicamente, al obligado *contrafactum*. Nos brinda dos indicios que nos hacen pensar en un poeta catalán: el catalanismo *clares* en lugar de 'claras', en el cuarto verso de la primera copla (lo hemos mantenido en su forma como variante), y el tratamiento de la virgen como *morena* (primer verso de la tercera copla), ya que, muy posiblemente, se refiera a la "Moreneta", es decir, a la Virgen de Montserrat, la de esos "Montes" en los "que amanece el alba" (según sus variantes en el primer verso de la primera copla). Es un villancico poéticamente muy cuidado.

En cuanto al estribillo, resulta evidente por qué Frenk no puede introducir su íncipit en el *Ncorpus* dada su reciente aparición, pero, sin embargo, como anotamos oportunamente, de los versos de este estribillo resurge un eco tradicional que remite a otros poemas piscatorios de corte tradicional (*vid.* la nota al verso 9).

Ediciones

Música barroca española (vol. I). *Polifonía profana*. Transcripción e introducción por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: CSIC, 1970, pp. 114-117.

Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. *«Arded, corazón, arded». Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*. Valladolid: Las Edades del Hombre, 1997, pp. 63-64 (fuentes y comentario), p. 102 (texto) y pp. 269-273 (música).

Grabaciones

Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*. CD dirigido por Gerardo Arriaga. Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995, pista 10.

Bibliografía específica

Judith ETZION. «The Spanish Polyphonic Cancioneros, c. 1580-c. 1650: A Survey of Literary Content and Textual Concordances». En: *RdM*, XI, 1 (1988), p. 99.

92. «A las puertas del alcalde»

Fuentes y testimonios poéticos

Se trata de un baile muy famoso, tal y como indican los testimonios que hemos podido encontrar. El primero (*FP*)[7] forma parte del entremés anónimo *La re-*

4. [Manuel] CORREA. *Montes, que amanece el alba*. "Tono a 4 a la Virgen, de Correa."

5. F. 3.

6. *Vid.* Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. *«Arded, corazón, arded». Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*. Valladolid: Las Edades del Hombre, 1997, p. 102.

7. *Flores del Parnaso cogidas para recreo del entendimiento por los mejores ingenios de España*. Zaragoza: Pascual Bueno, 1708, pp. 144-145 y 149. BN (T. 9025). *Cf. BLH*, IV, p. 203b.

negada de Vallecas, citado, asimismo, en *La autora de comedias* de Juan Vélez de Guevara,[8] entremés en el que Vélez también incluye el baile, creando, por lo tanto, un segundo testimonio (*LAC*) que sólo ofrece una insignificante variante respecto a *FP*. Ambos comparten con el romance lírico las dos primeras cuartetas y con variantes. Existen dos testimonios más que son una copia fidedigna de *FP*; por ello no los hemos consignado en el aparato crítico.[9]

Un tercer testimonio nos lo ofrece Agustín Moreto en su *Baile de Lucrecia y Tarquino*[10] (*BLT*) que comparte con el romance lírico la primera cuarteta con variantes. Tiene un estribillo, a diferencia del resto de testimonios, pero que nada tiene que ver con la hermosa seguidilla del baile del *LTH*. En la *Parte primera de los donaires de Tersícore, compuesta por D. Vicente Suárez de Deza y Ávila*,[11] hemos hallado otro testimonio más (*DT*), incluido en el «Sainete para el Coliseo del Buen Retiro, de los títeres en la comedia de *Faetón*», que tiene en común con el romance lírico la primera cuarteta con algunas variantes. Y por último, hemos hallado un quinto testimonio (*BE*) que sólo nos brinda los dos primeros versos de la primera cuarteta del baile del *LTH*, ya que se trata de un "Índice de los bailes que hay en este libro" de la Biblioteca Nacional (Madrid).[12]

Bibliografía específica

Louise K. STEIN. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 362.

8. Juan VÉLEZ DE GUEVARA. *Los celos hacen estrellas*. Editada por J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD con una edición y estudio de la música por Jack SAGE. London: Tamesis Books Limited, 1970, pp. 59-71. Dice Sage: "En el entremés: 1. «A las bodas del alcalde», dúo con baile (o danza), de música perdida. Versión burlesca de una letra de evidente tradicionalidad. Verso 1" (p. 215). Para otras fuentes musicales de la obra de Vélez *vid.* el trabajo de Carmelo CABALLERO. «Nuevas fuentes musicales de "Los celos hacen estrellas", de Juan Vélez de Guevara». En: *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 119-155.

9. Se trata de *Flor de entremeses*. Lisboa occidental: Ioseph Lopes Ferreyra, 1718. BN (T. 8535 y R. 11964). *Cf. BLH*, IV, p. 206a.

10. Agustín MORETO Y CABAÑA. *Baile de Lucrecia y Tarquino*. En: Francisco de ROJAS ZORRILLA. *Lucrecia y Tarquino*. Edited with an Introduction and Notes by Raymond R. MACCURDY. Alburquerque: The University of New Mexico Press, 1963, pp. 145-146. BN (Ms. 16291, p. 226).

11. Madrid: Melchor Sánchez, 1663, ff. 35r-40v. BN (R. 17943).

12. *Baile entremesado de romances*, f. 70r. BN (Ms. 14856).

93. «¡Rayos van! ¡Fuera, que salen...!»

Fuentes y testimonios poéticos

Estamos ante un baile titulado: «Baile de la ronda de Amor», tal y como los otros dos testimonios conservados nos indican. El primero (*OE*) se conserva en la Biblioteca del Palacio Real (Madrid), en el libro *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España, dedicado a don Pedro Calderón de la Barca*.[13] Consta en él que es un baile de "D. Francisco Avellaneda", es decir, el conocido poeta y entremesista Francisco de Avellaneda. El segundo testimonio, BN (Ms. 15403), se conserva en la Biblioteca Nacional, sin título, pero sí con la referencia del baile, aunque no de su autor. Ambos testimonios son valiosos porque nos permiten catalogar el romance lírico como baile, pero, en cambio, sólo comparten con él el íncipit y la estructura del segundo verso. El resto es distinto, tanto en el estilo como en la temática.

El estribillo es de corte tradicional, y, como se mantenía inédito, Frenk no lo pudo recoger en el *Ncorpus*, sin embargo, pasa a engrosar ese cuarto grupo de poemas –cuyo íncipit empieza por "Trébole"– que la estudiosa incluyó dentro de los dedicados a la «Fiesta».[14] Hemos de indicar, asimismo, que ya existe una "Juana" relacionada con un *trébole*: "Trébole, por la puente va Juana,/ trébole, por allí van mis almas", recogido en la comedia *Nuestra Señora de la Aurora* (II) de Moreto y Cáncer, pero no guarda ninguna relación con la Juana del romance lírico.[15]

Bibliografía específica

STEIN. *Songs of Mortals...*, p. 396.

96. «Miente la vista que al cielo»

Fuentes y testimonios poéticos

En la biblioteca de The Hispanic Society of America hemos encontrado el hipotexto, HSA (XCVI), del

13. Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1668, ff. 20v-23r. BPR (IX/5003). *Cf. BLH*, VI, p. 126a.

14. *Vid. Ncorpus*, I, pp. 851-859.

15. *Ibidem*, p. 853.

romance lírico.[16] Como puede apreciarse en las variantes consignadas en el aparato crítico, se trata solamente de ajustes líricos que no alteran en absoluto la temática del romance. Asimismo, el estribillo del testimonio poético-musical es creación del poeta-compositor.

Ediciones

Alejandro VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: El Libro de Tonos Humanos (1656)*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 383-389 (música y texto).

Bibliografía específica

ETZION. «The Spanish Polyphonic Cancioneros...», p. 99.

97. «Por el ausencia del sol»

Fuentes y testimonios poéticos

El hipotexto de este romance lírico es un romance del Príncipe de Esquilache.[17] Sin embargo, el poeta-compositor sólo mantiene intacta la primera cuarteta, mientras que para el resto del poema ha recurrido, con incuestionable maestría, a la traza por amplificación (Tz 1), y ha alcanzado la creación de un romance de una eficacia lírica extremadísima. De todos los elementos naturales que ensalza el Príncipe de Esquilache, el viento es el único que se omite en el romance lírico, así como también el broche bucólico-pastoril del célebre poeta. En su lugar, el testimonio del *LTH* gana en intensidad gracias a la retórica cancioneril de la que hace gala.

Por otra parte, es muy curioso el caso de uno de los dos testimonios poéticos manuscritos que hemos hallado. El primero es copia exacta del romance impreso en *Las obras en verso* de Esquilache,[18] pero el segundo (*VLT*)[19] ofrece unas variantes importantes respecto al hipotexto que lo aproximan al testimonio poético-musical, tal y como consignamos en el aparato crítico. No casualmente el manuscrito de este testimonio lleva por título *Varias letras y tonos*, es decir, estaríamos ante un testimonio intermedio entre el hipotexto y el romance lírico del *LTH*.

Ediciones

VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, pp. 391-396 (música y texto).

101. «Sueltas sin orden las trenzas»

Fuentes y testimonios poéticos

El hipotexto de este romance lírico es, asimismo, otro romance (*OV*) del Príncipe de Esquilache, del que se mantienen, con levísimas variantes, cuatro de sus seis cuartetas.[20] A pesar de ello, el poeta-compositor ha recurrido a la traza por disminución (Tz 3), omitiendo las dos cuartetas que rompen la voz narrativa para introducir el lamento del yo poético. De este modo, el romance lírico adquiere el carácter de narración lírica de los amores de Pascual, para quien el poeta-compositor escribe el estribillo, ausente en el hipotexto. El resultado es un testimonio poético-musical más elaborado, en su concepción artística, que el hipotexto.

107. «Vistióse del sol Lisarda»

Fuentes y testimonios poéticos

Tenemos dos testimonios más de esta pieza, pero sólo mantienen íntegra la primera cuarteta de las fijadas en el romance lírico. El primero es uno de los tonos re-

16. PP. 20-21. *Vid.* HSA, vol. I, pp. 19-20: "XCVI. *Romances varios de diferentes autores*."

17. Francisco de BORJA. Príncipe de Esquilache. *Las obras en verso*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648, pp. 530-531. BN (R. 22151). *Cf. BLH*, VI, p. 609a.

18. Francisco de BORJA. Príncipe de Esquilache. *Obras [...] a el Rey, nuestro Señor, D. Philippe Cuarto*, ff. 191r-192r. BN (Ms. 3945). *Cf. CMBN*, II, p. 1313b.

19. *Varias letras y tonos escogidos*, pp. 223-225. BN (Ms. 10560). *Cf. CMBN*, VI, p. 3614b.

20. BORJA. *Las obras en verso...*, p. 482. BN (R. 22151). *Cf. BLH*, VI, p. 608a.

copilados por Jerónimo Nieto Magdaleno (*TDH*),[21] y el otro, un romance BN (Ms. 3884) conservado en un manuscrito de la Biblioteca Nacional,[22] que tiene una cuarteta más que *TDH* y abundantes variantes significativas que nos permiten decir que, poéticamente, está menos logrado que *TDH* y que el romance lírico. La temática de los tres testimonios es la misma, y, además, comparten sujeto lírico, pero *TDH* está más próximo al testimonio poético-musical por sus huellas encontradas y consignadas en el romance del *LTH*. Sólo el romance lírico tiene estribillo.

109. «Enternecía un peñasco»

Referencias literarias

El último romance lírico que editamos en el primer volumen del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* tiene como íncipit "Enternecido un peñasco".[23] La relación con el romance del *LTH* se prolonga en el tono elegíaco y el desarrollo temático del tópico del ruiseñor de origen virgiliano.

111. «Armada sale de rayos»

Referencias literarias

El íncipit del estribillo remite a dos testimonios de carácter religioso: el que se recoge en el *Ncorpus*[24] y otro conservado en la Biblioteca Nacional.[25] Evidentemente, no se tratan de pastores bucólicos y, por lo tanto, nada más en común tienen con el testimonio del *LTH*.

21. *Tonos a lo divino y a lo humano*. Introducción, edición y notas de Rita GOLDBERG. London: Tamesis Books Limited, 1981, p. 136. *Cf. BLH*, IV, p. 69b.

22. *Poesías varias*, f. 402r. BN (Ms. 3884). *Cf. CMBN*, II, p. 936b.

23. *CPMHL* I, p. 94.

24. *Vid. Ncorpus*, I, p. 887.

25. *Poesías diversas*. BN (Ms. 3985, ff. 82v-83r). *Cf. CMBN*, III, p. 1436b.

112. «Pastorcillo triste»

Fuentes y testimonios poéticos

Estamos ante uno de los pocos casos en los que hipotexto e hipertexto son exactamente idénticos. El romance es del Príncipe de Esquilache (*OV*), y la única peculiaridad que presenta, a diferencia del testimonio poético-musical, es su estructura, que es la de un villancico, con el estribillo como cabeza del poema.[26]

Ediciones

Felipe PEDRELL. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. La Coruña: Canuto Berea, s. f., vols. IV-V, pp. 29-31.

Música barroca española (vol. I). *Polifonía profana...*, pp. 84-85.

Danièle BECKER. *Las obras humanas de Carlos Patiño*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1987, pp. 155-158.[27]

VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, pp. 397-401 (música y texto).

113. «Monte, galán de las flores»

Fuentes y testimonios poéticos

Fuentes musicales

Otro testimonio poético-musical del estribillo lo tenemos en nuestro propio cancionero (*LTH*, 29). Lo editamos en el primer volumen: 29 «Dulce prisión de albedríos».[28] Las variantes son poquísimas entre ambos testimonios y se justifican porque el primer romance lírico es un apóstrofe a la dama y el segundo, a un monte; motivo por el que sus respectivos estribillos se amoldan a esa diferencia de interlocutor y adquieren un tono diferente.

La música de ambos tonos es la misma. Varía el compositor: Bernardo Murillo para el que nos ocupa y

26. BORJA. *Las obras en verso...*, p. 495. BN (R. 22151). *Cf. BLH*, VI, p. 608b ("Pastorcillo de nuestra aldea").

27. Señala Becker que «Pastorcillo triste» es un tono "melancólico, de endecha, para solaz de cuarto" (p. 47).

28. *LTH* I, pp. 53-54 (texto) y pp. 229-232 (música).

Manuel Correa para el otro. No podemos saber quién reutilizó la música de quién. Vera dice al respecto: "Podríamos decir que [*Monte, galán de las flores*] se canta «al tono de» *Dulce prisión de albedríos*, ya que la música es prácticamente idéntica pero el texto varía." Y añade en nota a pie de página. "Me parece más probable que Murillo reutilizara una composición de Correa, aunque reconozco que podría haber sido al revés. De cualquier manera, es un caso curioso de un *contrafactum* a lo humano a partir de un tono humano."[29] En el apartado 1.3 *Implicaciones musicales de la crítica textual* ya hemos tratado de algunos aspectos musicológicos que se dan entre ambas composiciones.

Ediciones

VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, pp. 403-408 (música y texto).

114. «Palabras y plumas, Cintia»

Ediciones

VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, pp. 409-414 (música y texto).

115. «Más presumen que de estrellas»

Fuentes y testimonios poéticos

Hipertexto de un hermoso romance inédito de Antonio Hurtado de Mendoza conservado en la Biblioteca del Palacio Real (*DR*).[30] A Benítez Claros se le pasó por alto en su edición de las poesías del célebre autor de la corte de Felipe IV, pues, aunque en su estudio introductorio cite el manuscrito donde lo hemos hallado, no lo transcribió.[31] El hipotexto, por lo tanto, tiene como epígrafe una verdadera joya para nosotros, pues menciona el acontecimiento cortesano para el que Hurtado de Mendoza lo escribió: «A los Reyes, en Aranjuez, por mayo, 1637» –en las notas correspondientes comentamos los detalles concretos que se desprenden de esta referencia y que cristalizaron en diferentes imágenes poéticas–. El poeta-compositor, con gran sensibilidad artística, recurrió a la traza por disminución (Tz 3) para conferirle mayor intensidad y amplitud lírica a su testimonio, como referimos oportunamente en su edición. Uno de los juegos más sutiles que crea es hacer que el texto del tiple 2º siga fielmente a *DR*, mientras que el resto de las voces introducen las variantes.

El propio Benítez Claros da noticia de un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional[32] que, a fecha de hoy, no se nos ha sido servido todavía, en el que hemos sabido que se halla otro testimonio de *DR*, así como, también, en el *Palacio de las musas y musas de palacio en las poesías de D. Antonio Hurtado de Mendoza*[33] y con el que tampoco la suerte nos ha favorecido. Confiamos en poder dar noticia de estos otros dos testimonios en futuras *addenda*.

116. «¡Vive tú, vivirá todo!»

Fuentes y testimonios poéticos

Fuentes musicales

El hipotexto (*AyP*) de esta composición es nada más y nada menos que la espléndida loa de *Andrómeda y Perseo* de Calderón de la Barca, estrenada en el Coliseo del Buen Retiro, en honor a la Reina, el 18 de mayo de 1653, con escenotecnia de Baccio del Bianco, cuyos detalles comentamos en la nota al texto.[34] Con

29. VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, p. 138 y n. 536.

30. Antonio HURTADO DE MENDOZA. *Diversos romances del Sr. don Antonio [Hurtado] de Mendoza*, f. 7 [10]. BPR (Ms. 2802).

31. Antonio HURTADO DE MENDOZA. *Obras poéticas de don Antonio Hurtado de Mendoza*. Edición y prólogo de Rafael BENÍTEZ CLAROS. Madrid: Real Academia Española, 1947-1948, vol. I, p. XL.

32. *Ibidem*, p. XLV. BN (Ms. 17678).

33. Bibliothèque Nationale (Paris) (Esp. 418, p. 337).

34. *Vid.* Pedro CALDERÓN DE LA BARCA. *Andrómeda y Perseo*. Edición de Rafael MAESTRE. Almagro: Museo Nacional del Teatro, 1994, pp. 41-44 (texto) y pp. 176-180 (facsímil de la música anónima).

muy buen criterio, el poeta-compositor del testimonio del *LTH*, mediante la traza por concisión (Tz 4), consigue intensificar al máximo el protagonismo de la Música en el texto, como era lo propio en una pieza de cancionero.

Ediciones

STEIN. *Songs of Mortals...*, pp. 442-443 (música).

CALDERÓN DE LA BARCA. *Andrómeda y Perseo...*, pp. 41-44 (texto) y pp. 176-180 (facsímil de la música anónima).

VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, pp. 415-424 (música y texto).

Bibliografía específica

STEIN. *Songs of Mortals...*, p. 405.

117. «¿Adónde vas, zagala?»

Ediciones

PEDRELL. *Teatro lírico español...*, vol. III, pp. 28-30.

Música barroca española (vol. I). *Polifonía profana...*, pp. 86-89.

VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, pp. 425-432 (música y texto).

118. «Zagales de Manzanares»

Fuentes y testimonios poéticos

Hipertexto de un extenso y precioso villancico (*FO*1) atribuido a Juan Gaspar Enríquez de Cabrera. Se trata de una «Definición de amor» que se conserva en la Biblioteca Nacional.[35] Nuestra pieza es el resultado de habérsele aplicado al hipotexto la traza por concisión (Tz 4). A propósito de ello, resulta interesantísima la explicación que acompaña al epígrafe de *FO*1: "Definición de amor en redondillas con estribillo, porque se puedan cantar las que se eligieren".[36] Otro testimonio poético derivado de *FO*1, es el que se recoge en un manuscrito de la Biblioteca Nacional (*FO*2), pero de las diecinueve coplas de *FO*1, sólo conserva seis, y con variantes que lo alejan tanto del testimonio del *LTH* como del hipotexto.[37] Respecto a éste, lo que *FO*2 mantiene intacto es el estribillo; en cambio, el del *LTH* ofrece esa pluralidad semántica generada por el juego de las cuatro voces.

120. «¡Mal haya el hechizo, amén,...!»

Fuentes y testimonios poéticos

El hipotexto es un romance anónimo BN (Ms. 3884) conservado en un manuscrito de la Biblioteca Nacional.[38] El testimonio poético musical presenta una cuarteta más –la última– y el estribillo mediante la traza por prolongación (Tz 2); el resto ofrece variantes que otorgan mayor coherencia a la temática bucólico-pastoril.

122. «Venid, pastores de Henares»

Fuentes y testimonios poéticos

Hipertexto de un baile anónimo, HSA (XXXIII), conservado en la biblioteca de The Hispanic Society of America,[39] fruto de la aplicación de la traza por prolongación (Tz 2); de ahí el estribillo del testimonio del

35. Juan Gaspar ENRÍQUEZ DE CABRERA. *Fragmentos del ocio que recogió una templada atención, sin más fin que apartar estos escritos del desaliño porque no los empeorase el descuido ordinario de la pluma en los traslados*, 1668, ff. 110r-113r. BN (R. 22882). *Cf. BLH*, IX, p. 564a.

36. *Ibidem*, f. 110r.

37. *Fragmentos del ocio...*, ff. 84r-85r. BN (Ms. 10418). *Cf. CMBN*, VI, p. 3575.

38. *Poesías varias*, f. 401r. BN (Ms. 3884). *Cf. CMBN*, II, p. 936b.

39. PP. 73-74. *Vid.* HSA, vol. I, pp. 246-247: "XXXIII. *[Cancionero] Poesías varias.*"

LTH. Las cuartetas de HSA (XXXIII) simplemente se ven alteradas en su orden en alguna ocasión; el resto de las variantes consignadas son insignificantes. Los dos primeros versos aparecen, asimismo, citados en el *Baile de Lucrecia y Tarquino* (*BLT*) de Agustín Moreto[40] y en el "Índice de los bailes que hay en este libro" (*BE*) de la Biblioteca Nacional,[41] y ambos testimonios están fijados según HSA.

Bibliografía específica

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

STEIN. *Songs of Mortals...*, p. 404.

123. «Quejosa de su fortuna»

Ediciones

VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, pp. 433-436 (música y texto).

125. «Olas sean de zafir»

Fuentes y testimonios poéticos

En *El desdén con el desdén* Agustín Moreto hace que en la segunda jornada (vv. 1798-1801)[42] se cante (AM) la primera cuarteta del romance lírico. Unos cuantos versos después (vv. 1824-1827),[43] vuelve a cantarse y, ya después (vv. 1878-1881 y vv. 1892-1895),[44] dos cuartetas más que nada tienen que ver con el testimonio del *LTH*.

40. MORETO Y CABAÑA. *Baile de Lucrecia y Tarquino...*, p. 145. BN (Ms. 16291, p. 225).

41. *Baile entremesado de romances*, f. 70r. BN (Ms. 14856).

42. Agustín MORETO. *El desdén con el desdén. Las galeras de la honra. Los oficios*. Edición, introducción y notas de Francisco RICO. Madrid: Editorial Castalia, 1971, p. 172.

43. *Ibidem*, p. 175.

44. *Ibidem*, pp. 178-179.

126. «Sobre la caliente herida»

Referencias literarias

El estribillo de este romance lírico está construido sobre un recurrente dístico de la poesía de corte tradicional –precisamente, son los dos primeros versos del estribillo del *LTH*– que aparece en poetas como Lope de Vega, Calderón de la Barca o el Príncipe de Esquilache.[45]

Bibliografía específica

ETZION. «The Spanish Polyphonic Cancioneros...», p. 104.

127. «Qué linda, qué sola y triste»

Fuentes y testimonios poéticos

Fuentes musicales

Contamos con dos testimonios próximos al romance lírico: uno poético-musical conservado en el Archivo de la Catedral de Valladolid (ACV).[46] Se trata de un *contrafactum* a lo divino que sólo mantiene la primera cuarteta y el estribillo del testimonio del *LTH*, así como alguna que otra levísima huella en algún verso. En el caso de ACV, el papel de la pastora Lisarda lo juega el alma que llora por estar herida del amor divino. El segundo testimonio es, asimismo, poético-musical, HSA (XLI), y se conserva en la biblioteca de The Hispanic Society of America.[47] Se trata de un tono humano de Manuel Correa que comparte con el testimonio del *LTH* la primera cuarteta y el estribillo. Sus otras tres

45. *Vid. Ncorpus*, I, pp. 56-58. *Vid.* también Mariano LAMBEA. *Íncipit de poesía española musicada, ca. 1465 – ca. 1710*. Madrid: SEdeM, 2000.

46. Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. *«Al sacro esplendor». Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004, pp. 50-52 (comentarios), p. 91 (texto poético) y pp. 191-194 (música).

47. Caja 824a. *Vid.* HSA, vol. I, p. 290: "XLI. *[Canciones] Colección de canciones y villancicos con música de compositores españoles, reunida por Federico Olmeda.*" *Cf.* Emilio ROS-FÀBREGAS. «La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la 'Hispanic Society of America' de Nueva York». En: *RdM*, XX, 1 (1997), p. 566.

cuartetas, en cambio, poéticamente, están más cercanas a las otras cinco de ACV, compartiendo imágenes y metáforas que no aparecen en el romance lírico del *LTH*, ya que ACV no es un *contrafactum sensu stricto* de *LTH*, como sostiene Caballero,[48] sino que lo es de un romance (*OP*) de Antonio Hurtado de Mendoza,[49] hipotexto, a su vez, de HSA (XLI) –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 testimono 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 amplificación (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. En el apartado 1.3 *Implicaciones musicales de la crítica textual* ya hemos comentado algunos de sus aspectos musicológicos más interesantes. Es muy importante también que hayamos podido otorgar autoría definitiva a nuestro anónimo tono, teniendo en cuenta, además, que en el f. 143r [149r] del *LTH* viene la indicación "está el guión en los cartapacios de Correa".

No hemos podido consultar otro testimonio poético-musical a cuatro voces, y de igual íncipit que el estribillo, conservado en la catedral de Segorbe.[50] Lo posponemos para futuras *addenda*. En el aparato crítico hemos consignado, a su vez, las variantes que surgen de la confrontación de nuestra transcripción con la que Caballero realiza del romance lírico del *LTH*.[51]

Ediciones

CABALLERO. *«Al sacro esplendor»...*, pp. 50-52 (comentarios), p. 91 (texto poético) y pp. 191-194 (música).

48. CABALLERO. *«Al sacro esplendor»...*, p. 51.

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

50. CABALLERO. *«Al sacro esplendor»...*, pp. 51-52.

51. *Ibidem*, p. 51.

Bibliografía específica

ETZION. «The Spanish Polyphonic Cancioneros...», p. 103.

128. «Gigante cristalino»

Fuentes y testimonios poéticos

Fuentes musicales

El hipotexto es una de las espléndidas barquillas que Lope de Vega introdujo en *La Dorotea* (*LD*).[52] Pero de las diecinueve cuartetas del romancillo piscatorio, el testimonio poético-musical del *LTH* ofrece ocho, más el estribillo, gracias a la traza por concisión (Tz 4), por lo que la intensa emoción del hipotexto se mantiene inalterada en el romance lírico. Hemos encontrado otro testimonio poético de *LD* conservado en las *Maravillas del Parnaso* (*MP*) que presenta veinticuatro cuartetas;[53] es decir, cinco más que el romancillo piscatorio de Lope. Otro testimonio poético-musical (*CMO*) es el conservado en *El Cançoner Musical d'Ontinyent*,[54] exactamente idéntico al del *LTH*, a excepción de una variante que no afecta al significado del verso. En su única voz conservada ("cantus primus") trae la misma música que nuestro romance lírico. Las dos secciones de esta voz (romance y estribillo) vienen repartidas, en el *LTH*, entre los dos tiples, lo cual demuestra, una vez más, el carácter intercambiable de las voces superiores en este repertorio. Por otra parte, en este testimonio onteniense viene el apellido Correa, lo que nos permite otorgar autoría definitiva de esta composición al compositor carmelita Manuel Correa, sobre todo, si tene-

52. LOPE DE VEGA. *La Dorotea*. Edición de José Manuel BLECUA. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, pp. 303-305.

53. *Maravillas del Parnaso y flor de los mejores romances graves, burlescos y satíricos que hasta hoy se han cantado en la corte*. Recopilados de graves autores por Jorge PINTO DE MORALES, Capitán entretenido. Lisboa: Lorenzo Grasbec, 1637, ff. 66r-68v. *Cf. BLH*, IV, p. 143a.

54. *El Cançoner Musical d'Ontinyent*. Transcripció i estudi de Josep CLIMENT. Ontinyent: Ajuntament d'Ontinyent, 1996, pp. 198-199 (facsímil), pp. 379-382 (transcripción musical; Climent completa la pieza con la del *LTH*) y pp. 507-508 (texto). *Vid.* Miguel QUEROL. «Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII». En: *AnM*, XXVI (1971), p. 97.

mos en cuenta que en el f. 144r [150r] del *LTH* consta la indicación "está el guión en los cartapacios del p[adr]e Correa". Hemos encontrado, asimismo, tres testimonios poéticos de *LD*, y todos breves: tan solo cuatro cuartetas y sin el estribillo. El primero, BN (Ms. 4103), en un manuscrito de la Biblioteca Nacional[55] y los otros dos en la biblioteca de The Hispanic Society of America: HSA (XCVI)[56] y HSA (XXXIII).[57] Estos últimos son diferentes entre sí, como lo son, a su vez, ambos respecto a BN (Ms. 4103). Los tres tienen en común, junto al testimonio del *LTH*, que fijan, además de la primera cuarteta del hipotexto, la tercera, puesto que es un claro homenaje lírico al repertorio de las barquillas de Lope en *La Dorotea*.

Por otra parte, hemos encontrado una jácara (*XVT*) compuesta, como su mismo título indica,[58] por diversos íncipits de tonos, entre los que se encuentran los dos versos de *LD*. Remitimos al lector al apartado 1.4.7 *Últimos apuntes musicales* en el que hemos comentado algunos aspectos musicales de esta pieza tan singular.

Ediciones

Jesús BAL Y GAY. *Romances y villancicos españoles del siglo XVI*. México: La Casa de España en México, 1939, pp. 11-13.

Cancionero Musical de Lope de Vega. Vol. I. *Poesías cantadas en las novelas*. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: CSIC, 1986, pp. 32-33 (texto) y pp. 145-147 (música).

El Cançoner Musical d'Ontinyent..., pp. 198-199 (facsímil), pp. 379-382 (transcripción musical) y pp. 507-508 (texto).

Bibliografía específica

QUEROL. «Dos nuevos cancioneros polifónicos...», p. 97.

ETZION. «The Spanish Polyphonic Cancioneros...», p. 95.

STEIN. *Songs of Mortals*..., p. 381.

55. *[Cancionero de varias poesías, en su mayoría de jesuitas]*, pp. 245-246. BN (Ms. 4103). *Cf. CMBN*, III, p. 1810a.

56. PP. 44-45. *Vid.* HSA, vol. I, pp. 19-20: "XCVI. *Romances varios de diferentes autores*."

57. P. 91. *Vid.* HSA, vol. I, pp. 246-247: "XXXIII. *[Cancionero] Poesías varias*."

58. *Xácara con variedad de tonos*. BC (M. 753/24).

130. «Qué alegre de verse triste»

Fuentes y testimonios poéticos

Fuentes musicales

Un romance de Hurtado de Mendoza[59] es el hipotexto (*OP*), pero, en este caso, el poeta-compositor del romance lírico crea, mediante la traza por transmutación (Tz 6), un romance de corte bucólico-pastoril asombroso por su extremada delicadeza y elaboración que lo aproxima a la más genuina tradición virgiliana. Lo único que mantiene intacto el testimonio del *LTH* es el número de cuartetas y el estribillo. Otro testimonio poético-musical (*CMO*) lo encontramos en el *Cançoner Musical d'Ontinyent*,[60] pero, en su caso, el hipotexto queda fijado con absoluta fidelidad, a excepción de la omisión de la séptima cuarteta; decisión tomada por el poeta-compositor, a buen seguro, para evitar la dureza del poliptoton del primer verso ("Quien aborrece, aborrezca", v. 29) que provoca una ruptura demasiado brusca en el tono lírico del poema. Este testimonio onteniense trae, en su única voz conservada ("cantus primus"), la misma música que nuestro romance lírico, con el apellido Correa, lo que nos permite otorgar autoría definitiva de esta composición al compositor carmelita Manuel Correa, sobre todo, si tenemos en cuenta que en el f. 146r [152r] del *LTH* consta la indicación "en los de Correa", es decir, que está el guión en los cartapacios de Correa.

Ediciones

El Cançoner Musical d'Ontinyent..., pp. 196-197 (facsímil), p. 378 (transcripción musical) y pp. 506-507 (texto).

Bibliografía específica

QUEROL. «Dos nuevos cancioneros polifónicos...», p. 97.

ETZION. «The Spanish Polyphonic Cancioneros...», p. 102.

59. HURTADO DE MENDOZA. *Obras poéticas*..., vol. II, pp. 320-321.

60. *El Cançoner Musical d'Ontinyent*..., pp. 196-197 (facsímil), p. 378 (transcripción musical) y pp. 506-507 (texto). *Vid.* QUEROL, «Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles...», p. 97.

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

I. Amor bucólico-pastoril y rústico

92. A las puertas del alcalde
98. Ausente vive Lisardo
101. Sueltas sin orden las trenzas
102. Baja de las altas cumbres
103. Si saltar supieses, Bras
108. Por los ojos de Belilla
112. Pastorcillo triste
119. En las suertes de año nuevo
122. Venid, pastores de Henares
127. Qué linda, qué sola y triste
129. Extranjero pastorcillo
130. Qué alegre de verse triste

II. Piscatorios

91. ¡Montes, que amanece Laura,...!
128. Gigante cristalino

III. Qué es amor

118. Zagales de Manzanares
124. ¡Cuidado, que sale Inés...!

IV. Dolor y lamentos del yo poético

94. ¡Basta, mi dueño, basta,...!
97. Por el ausencia del sol
105. Por mirar de Belisa unos ojos
106. En vivas ansias sin alma
110. A las niñas de tus ojos
120. ¡Mal haya el hechizo, amén,...!

VI. Lamentos de la dama

123. Quejosa de su fortuna

VII. Diálogo del yo poético con animales o la naturaleza

99. Fuentecilla, que apenas
109. Enternecía un peñasco
113. Monte, galán de las flores

VIII. La niña airosa

93. ¡Rayos van! ¡Fuera, que salen...!

IX. Recreación en la topografía de la dama

93. ¡Rayos van! ¡Fuera, que salen...!
96. Miente la vista que al cielo
100. Cuando el aurora amanece
104. Con nuevas galas, Juanilla
107. Vistióse del sol Lisarda
114. Palabras y plumas, Cintia
115. Más presumen que de estrellas
125. Olas sean de zafir

X. Recreación en la etopeya de la dama

100. Cuando el aurora amanece
111. Armada sale de rayos
117. ¿Adónde vas, zagala?
121. ¡Qué traidores son, Juana,...!

XI. Jocosos

95. Con la viuda de Benito

XII. Conmemorativos

116. «¡Vive tú, vivirá todo!»

XIII. Mitológicos

126. Sobre la caliente herida

2.3 *Criterios de edición*

Sólo hemos enmendado cuando el error del copista ha resultado 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 cuatro 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.

Hemos modernizado la ortografía siempre que el valor fonético no se viera alterado. Acentuamos según las normas académicas, y, respecto a la puntuación, tal y como dijimos en el primer volumen, 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.

Los romances a los que les hayamos encontrado su fuente poética, otros testimonios, así como referencias literarias que nos hablen de su devenir poético, de influencias de otras obras, de otros poetas, etc., cuentan, al final del aparato crítico, con una llamada que así lo indica y que remite al apartado pertinente. Por último, sólo nos resta decir que en las notas a pie de página recogemos imágenes, figuras retóricas y tópicos que, en algún caso, podrían considerarse demasiado obvios para los filólogos, pero no para otros profesionales de ámbitos diversos para quienes también está pensada la presente edición.

2.4 *Romances líricos y otras letras*

91

ff. 101v-102r [107v-108r]

¡Montes, que amanece Laura,
aquella estrella andaluza,
alma del sol, y narciso
del espejo de Sanlúcar!

¡Que se anegan las olas
en su hermosura!
¡Que se abrasan las aguas!
¡Cielos, ayuda!
¡Hola, hau, barquerillo, barquero,
que te aventuras!
¡Vuelve la proa, y cuida en pedir para velas
al viento, plumas!
¡Bate aprisa los remos,
que el mar retumba,
y a la orilla, que corre
de Amor fortuna!

91. «¡Montes, que amanece Laura,...!»

1. *Montes*: "Aves" en el tenor de BC (M. 743/6); *Laura*: "el alba" en *ibidem*.

2. *estrella*: como metáfora para referir a la dama, el petrarquismo la tipificó como tal.

2-3. "y a las estrellas confusas,/ a vista del sol que hoy sube" en BC (M. 743/6).

3. *narciso*: planta de flores muy bellas y de color blanco (también pueden ser amarillas). Según la *descriptio puellae*, la dama es de piel extremadamente blanca, característica que justificaría la metáfora, pero, asimismo, el *espejo* del v. 4, mediante una ingeniosa alusión mitológica, nos hace entender a la dama como la bella imagen que se ve reflejada en las aguas (*espejo*) de Sanlúcar, a modo de belleza ejemplar de todo el lugar.

4. "sus clares [*sic*] luces ofuscan" en BC (M. 743/6); *Sanlúcar*: puesto que estamos ante un romance piscatorio, se trata, sin duda alguna, de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), importante por su puerto y su situación geográfica junto a la desembocadura del Guadalquivir. Así, pues, descartamos la otra posibilidad, Sanlúcar la Mayor (Sevilla) de la que, precisamente, el conde de Olivares era Duque por nombramiento de Felipe IV; "la luna" en BUC (M. 227).

5. *las*: se omite en BC (M. 743/6), aunque consta en su tiple 2°.

5-6. Se introduce el tema del mar de amor de corte petrarquista. Más elementos poéticos en este romance que están relacionados con este tema son: el *barquerillo* (v. 9) y todos sus utensilios que lo definen como tal a lo largo del estribillo y de la sexta cuarteta; la alusión mitológica a Venus (vv. 17-20); las *tormentas de la nave* (v. 27); y toda la sexta cuarteta de carácter conclusivo (vv. 33-36).

7. *las*: se omite en BC (M. 743/6), aunque consta en su tiple 2°; *se abrasan las aguas* por la pasión que despierta Laura –oxímoron propio de la poesía áurea–.

9. *hau*: "hao" en el tiple 2°; *barquerillo*: "barcarillo" en el tiple 2° de BC (M. 743/6); tras "barquerillo", en BUC (M. 227) se intercala, de nuevo, "hau". Este verso es el que introduce el eco tradicional en el estribillo (*vid. Ncorpus*, II, pp. 1597-1598).

11. *y cuida*: "ayuda" en BC (M. 743/6).

12. *plumas*: por sinécdoque, las alas de los pájaros.

13. *Bate*: "Vete" en BC (M. 743/6), y, tras *aprisa*, es donde en su ms. se fija "bate", para volver a repetir "aprisa" después de *remos*.

14. *que el mar*: "del mar" en el *LTH*, pero carece del sentido que la enmienda aporta; "de amor" en el tenor; "el" en BC (M. 743/6) y BUC (M. 227).

15. *y*: se omite en BUC (M. 227); *y a la orilla*: adviértase la elipsis del imperativo.

16. Hipérbaton: "fortuna de Amor"; es decir, posibilidades de que el barquerillo se enamore de Laura, la excelsa beldad.

2 Que siendo del mar de España
divina Venus segunda,
dispensó para luceros
lo que le sobra de espuma.

3 Morena como su tierra,
risco, siempre; mujer, nunca;
si hermosa, invidia de todas,
imitación de ninguna.

4 Sueltas concede las trenzas
de los aires a la injuria,
y en tormentas de la nave
al cielo llegan algunas.

5 En una barquilla sola
centellas por ondas sulca,
porque es peñascos de rayos;
de sus mariposas, muda.

17. "Va subiendo como Reina" en BC (M. 743/6); *del*: "de" en BUC (M. 227).

17-20. Alusión mitológica al nacimiento de Venus, la diosa del amor, hija de Urano y de las olas del mar, que es a lo que remite *espuma* (v. 20). Los *luceros* (v. 19) son metáfora de los ojos. Es decir, la dama convertida en Venus crea su mirada, sus ojos, con lo que le sobra de belleza original.

18. *segunda*: "que busca" en BC (M. 743/6).

19-20. "al amante de su pecho/ entre glorias tan seguras" en BC (M. 743/6).

21. *como su*: "estuvo en la" en BC (M. 743/6). A raíz del cultivo del romancero lírico se empezó a contravenir uno de los rasgos tipificados de la *descriptio puellae*: el cabello rubio. Por eso es normal encontrar, en los octosílabos barrocos, tanto damas rubias como morenas (*vid. LTH* I, «Introducción», pp. 25-26).

22. El desdén es lo que caracteriza la etopeya de la dama.

22-24. "mientras con sus penas lucha,/ mas ya vestida del sol,/ trono de luces ocupa" en BC (M. 743/6).

23. *invidia*: envidia.

24. Porque la dama es la excelsa beldad según la *descriptio puellae*.

25. *Sueltas*: "Sueltos" en BC (M. 743/6); *concede las trenzas*: "bellos escuadrones" en *ibidem*.

26. 'Para ofensa de los aires', ya que el cabello de la dama es hermosísimo.

27-28. Una de las imágenes que introdujo la poesía petrarquista es el cabello de la dama como mar o tormenta donde naufraga el yo poético; *algunas*: sólo pueden serlo las *trenzas* (v. 25), que llegan al cielo, no sólo porque se encrespan por la tormenta que provocan (por su hermosura), sino porque son tan bellas que tienen carácter divino.

26-28. "de las imperiales curias/ recebimientos previenen/ a un sol de luces tan puras" en BC (M. 743/6).

29-30. Remitimos a la nota de los vv. 27-28.

29-32. En BC (M. 743/6) la cuarteta es como sigue:

En barcos de serafines,
sobre mar y viento surca
hasta el puerto de una gloria,
premio de virtudes muchas.

Los dos tiples de BC (M. 743/6), en lugar de *barcos*, cantan "brazos".

30. *sulca*: surca. El cambio de -r- > -l- es característico en Andalucía (*Vid.* LAPESA..., p. 505), lo que nos lleva a sostener que estamos ante un poeta andaluz, tal y como refuerzan la metáfora "estrella andaluza" (v. 2) y la referencia a "Sanlúcar" (v. 4).

31. *es*: "en" en BUC (M. 227); *peñascos de rayos*: lo es la dama por su condición de desdeñosa y por su cabellos sueltos al viento, tan peligrosos y mortales por su belleza.

32. Si entendemos por *muda* "la acción de mudar", de cambiar (*Aut.*), hemos de entender que la dama supone el cambio para las mariposas. Y la mariposa es uno de los animales con los que se identifica el yo lírico en la poesía áurea, ya que este animal siempre se dirige hacia la luz, y él es lo que hace con su amor hacia la dama. De este modo, entendamos que la dama es muerte para sus mariposas, para sus amadores.

6 ¡Cuida, barquero, del barco,
que no es la mar muy segura!,
pues, cuando menos te cates,
te hallarás entre más dudas.

¡Que se anegan las olas...!

92

ff. 102v-103r [108v-109r]

1 A las puertas del alcalde,
los zagales del aldea
concertaron irse a un baile
como es costumbre [en] las fiestas.

«No me mandes que baile,
Lisandra bella,
que, en lugar de mudanzas,
haré firmezas.»

2 Iba Marica tan linda
que, ¡juro a San...!, si la vieras,
quedarás enquillotrado
de su carita de perlas.

34. *la mar*: 'la mar de amor', como venimos comentando y como refuerza el último verso de esta cuarteta.

35. *te cates*: 'te piensen' (*Aut.*).

33-36. se omite en BC (M. 743/6) y en BUC (M. 227). Caballero la incluye entre corchetes en su edición de BUC (M. 227) (CABALLERO..., 1997, p. 102).

•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

92. «A las puertas del alcalde»

1. *las puertas*: "la puerta" en *BE*; *puertas*: "bodas" en *FP* y *LAC*.

2. *del*: "de la" en *FP*, *BLT* y *LAC*, oscilación, por otra parte, habitual en la época; *del aldea*: "deste pueblo" en *DT*.

3. *irse a*: "hacer" en *FP* y *DT*; *un baile*: "al baile" en el tiple 2º; "bailaron con las zagalas" en *LAC*.

3-4. "para que le haga protestar/ no llamaremos un fraile" en *BLT*.

4. *costumbre* [*en*] *las fiestas*: "uso en los festejos" en *DT*.

5-8. El estribillo de *BLT* es:

Pues Lucrecia se ha muerto agora,
¡grigirigay!,
en su puerta bailemos todas,
¡grigirigay!

6. *Lisandra*: "Jacinta" en el tiple 2º, pero, luego, en la repetición, el copista se corrige y ya fija el primer nombre.

7. *mudanzas*: se juega con dos de las acepciones del término, tal y como se puede apreciar, asimismo, en los vv. 11 y 18. La primera de las acepciones es la de "la inconstancia o variedad de los afectos" (*Aut.*), y la segunda, la de los "movimientos que se hace en los bailes y danzas, arreglado al tañido de los instrumentos" (*Aut.*). Remitimos a las explicaciones que damos en el apartado 2.1 *Fuentes...* sobre este romance lírico que resulta ser un baile.

8. *hacer firmezas*: en sus afectos, y como contraposición a las *mudanzas* del verso anterior.

9. *Marica*: "la novia" en *FP* y *LAC*.

10. *¡juro a San...!*: adeviértase la aposiopesis; *a San!, si la vieras*: "a tal que pudiera" en *FP* y *LAC*.

11. *enquillotrado*: mudado, transformado (*Aut.*).

11-12. "dar envidia a más de cuatro/ y celos a más de treinta" en *FP* y *LAC*.

12. Por lo hermosa y blanca –rasgo esencial de la *descriptio puellae*–.

3 ¡Pues la sobrina del cura
iba qué lucida y fresca!;
bien parece que se cría
con las roscas de la ofrenda.

4 La hija del sacristán
ha de hacer mudanzas nuevas,
mas, ¡qué mucho!, si es mujer
que esté en hacerlas muy diestra.

5 Iba Lisandra de verde,
tan hermosa que pudiera
ostentar, hermosa, al alba
vertiendo a la primavera.

6 Iban todas, ¡juro años!,
de corpiño y saya negra,
tan bellas que parecían
luciente escuadra de estrellas.

7 Mandó Lisandra a Bartolo
que danzase, y bien pudiera
(pues tanto diz que la quiere)
en público obedecella.

8 Mas excusóse cortés
diciendo a su amada prenda,
de no obedecer corrido,
esta amorosa sentencia:

«No me mandes que baile,...».

13-16. *FP* y *LAC* tienen como tercera cuarteta del tono (tras escenas del entremés) los siguientes versos que, como indican las acotaciones, los canta una dama (*FP*, p. 149) y un músico con tres personajes más (*LAC*, pp. 66-67):

Preguntando estaba el alba
si era hora de salir,
y respondían los gallos:
"¡Quiquiriquí-quiriquí!".

En *LAC*, en lugar de *respondían* (tercer verso), se ha fijado "respondieron" (*LAC*, p. 67).

16. *las roscas de la ofrenda*: los panes en forma de rosca que sirven de ofrenda durante las fiestas de los pueblos, como es tradición en casi toda España. La zagala "parece que se cría" (v. 15) con las *roscas de la ofrenda* por su exclusiva belleza y frescura, ya que las roscas de ofrenda son especialmente ricas.

19-20. Es un tópico literario en la época juzgar a la mujer liviana en sus afectos.

25. *¡juro años!*: interponer su tiempo, su vida, como testigo de lo que afirma.

28. Es propio de la imaginería petrarquista comparar a las damas con estrellas por su esplendor en su hermosura.

35. Adviértase el hipérbaton del verso; *corrido*: avergonzado (*Aut.*).

•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

93

ff. 103v-104r [109v-110r]

1 ¡Rayos van! ¡Fuera, que salen
las hermosuras de Juana
a ser alma de las muertes
y a ser muerte de las almas!

¡Trébole, que si sale mi Juana,
trébole, toda hermosa se vaya!

2 ¡Hela, va!, chispas arroja
tan donosa la rapaza
que de su fuego presume
que muchas veces aparta.

¡Trébole, que si sale mi Juana,...!

3 En lo picante y menudo,
viendo lo airosa que baja,
piensan todos que camina
en dos granos de mostaza.

93. «¡Rayos van! ¡Fuera, que salen...!»

1. *¡Rayos...!*: los que desprenden *las hermosuras de Juana* (v. 2); efecto de la belleza de la dama fijado por la tradición petrarquista.

1-4. *OE* trae la indicación de que la cuarteta la canta la "Música".

1-15. En las tres primeras cuartetas se va a describir la etopeya de la niña. A partir de aquí, el resto de cuartetas recogerán algunos de los elementos de la topografía (los ojos, el cabello y la frente, respectivamente).

2. *hermosuras de Juana*: "presas enamoradas" en *OE* y BN (Ms. 15403).

3. *de las muertes*: muertes de amor.

3-4. "y para purgar su culpa/ vienen cantado con gracia" en *OE* y BN (Ms. 15403), pero en este último, en lugar de *su culpa* (v. 3) tiene fijado "sus culpas".

5-6. Estribillo de corte tradicional (*vid. Ncorpus*, I, pp. 851-859).

7. *¡Hela, va!*: '¡Mírala!'.

7-10. La segunda cuarteta de *OE* y BN (Ms. 15403) es la que transcribimos a continuación, pero hemos de decir que, mientras *OE* termina con ella, BN (Ms. 15403) ofrece dos cuartetas más, y, en el caso de la segunda cuarteta en cuestión, no trae la indicación del personaje que la canta:

ALC[ALDESA] Yo, la alcaldesa de Amor,
doy por sentencia a estas damas
que solamente en el baile
hacer puedan sus mudanzas.

12. *picante y menudo*: se está recreando la imagen de la niña airosa que en el romancero lírico es uno de los motivos más recurrentes.

12-15. La tercera cuarteta de BN (Ms. 15403) es la siguiente:

De la sentencia apelemos,
pues condenar nuestra causa
a un solo galán es darnos
a un ardid condenado.

13. *airosa*: "airoso" en el ms. Enmendamos porque resulta evidente que habla de la niña Juana.

15. Como es pequeña, sus pies también lo son –aunque el petrarquismo así lo fijó, junto a su blancura–, por eso se comparan con las semillas de la mostaza, que son granitos muy pequeños, "de gusto acre y picante" (*Aut.*), como el desdén y las gracias de la niña.

¡Trébole, que si sale mi Juana,...!

Los rayos de sus ojuelos
con propiedades contrarias
almas muerta[s] resucitan
y a todos los vivos matan.

¡Trébole, que si sale mi Juana,...!

En el mar de su cabello
ya el pensamiento se embarca;
golfo donde nada es puerto,
puerto donde todo es agua.

¡Trébole, que si sale mi Juana,...!

La frente de aquesta niña
por lo bien hecha y lo blanca
puede echar en cualquier coso
por lo ampo y por la hampa.

¡Trébole, que si sale mi Juana,...!

94

ff. 104v-106r [110v-112r]

¡Basta, mi dueño, basta,
que entre golfos de penas
se anega el alma!

17. Es imagen tipificada que las damas desprendan rayos de sus ojos, tanto porque matan por su belleza como por alumbrar con la misma –a ello se refieren las *propiedades contrarias* del v. 18–.

17-20. La cuarta y última cuarteta de BN (Ms. 15403) es como sigue:

La apelación les otorgo
con quien otro baile hagan,
o alegar de su derecho
mientras aqueste se acaba.

19. *muerta[s]*: "muerto" en el ms., pero se refiere a las "almas".

22-25. Recreación de la imagen petrarquista del cabello de la dama convertido en mar donde naufraga y va a la deriva el amor del yo poético.

27-30. Con la *frente* se termina la topografía de la niña.

28. Atributos de la *descriptio puellae*.

29-30. Si por *coso* debemos entender "plaza, sitio o lugar cerrado donde se corren y lidian los toros, y se ejecutan otras fiestas públicas" (*Aut.*), que la niña pueda *echar en cualquier coso* su frente quiere decir que 'puede exhibirla en cualquier plaza pública' por ser tan blanca *–por lo ampo*, y el *ampo* es la "voz con que se expresa la blancura [...] de la nieve"–, y tan hermosa *–hampa* es la "bravata, la baladronada, muy usada entre los [...] que hacen profesión de guapos" (*Aut.*)–. Advirtamos, así pues, con cuánto ingenio se recrean los atributos explícitos en el v. 28.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes*...

94. «¡Basta, mi dueño, basta,...!»

1. *mi dueño*: la dama. Este tratamiento masculino a la amada proviene de la tradición trovadoresca.

Coplas

1ª Basten excesos de penas,
que no puedo ya llevarlas;
cese, Lisis, tu rigor,
pues con tu desdén me matas.
¡Basta, mi dueño, basta!
¡Vuelvan tus piedades, vuelvan
a resucitar este alma!,
que está muerta porque quieres
con tus rigores matarla.
¡Basta, mi dueño, basta!

2ª ¿Cómo entre tanta belleza,
cómo entre beldades tantas
tienes, Lisis, los tormentos
y de bronce las entrañas?
¡Basta, mi dueño, basta!,
y si es que gustas que muera,
y de darme penas tratas,
sepa[s] por qué causa muero,
pues tú sola eres la c[a]usa.
¡Basta, mi dueño, basta!

[3ª] Mucho sufre quien bien quiere,
y Amor, como es niño, calla
con el sainete del gusto
que entre los castigos halla.
¡Basta, mi dueño, basta!
Sepa yo de tus favores;
goce, Lisis, de tus gracias,
ya que peno tanto tiempo
entre tan fuertes borrascas.
¡Basta, mi dueño, basta,
que entre golfos de penas
se anega el alma!

7. El desdén es el atributo de la etopeya de la dama; la causa de todo el sufrimiento del yo poético (v. 22).

17. *de bronce*: hipérbole para referir la extremada crueldad de la dama, que también es extremadamente bella (vv. 14-15).

25-27. La iconografía tradicional lo representa como un niño alado (o no) que se divierte llevando el desasosiego a los corazones. Por eso dice el poeta que *calla/ con el sainete del gusto* (v. 26); es decir, que se entretiene con el "bocadito delicado y gustoso" (*Aut.*) –esto significa *sainete*– que para él suponen los sufrimientos que causa en los hombres.

32. *borrascas*: las que produce el amor, considerado también como tormenta por los petrarquistas.

95

ff. 106v-107r [112v-113r]

1 Con la viuda de Benito
se casó el martes Antón,
que de todos los azares
el casarse es el mayor.

Pues se casó tan aprisa,
¡despacio llore Antón!

2 Trujo por dote la novia
de hermosa gran presunción,
que hay en los dotes de hogaño
poco fruto y mucha flor.

3 Como un ángel piensa que es,
y tiene mucha razón,
si lo juzga por los años,
que por la belleza, no.

4 No tendrá de quien quejarse
Antón, si erró la elección;
escarmentara en Benito
para casarse mejor.

5 De parientes ha aumentado,
pues tendrá en la nueva unión
mil cuñados como uno
y una suegra como dos.

6 A pagar de su dinero
un cautiverio compró,
y no habrá quien le rescate
si no es la merced de Dios.

Pues se casó tan aprisa,...

---

95. «Con la viuda de Benito»

10. 'Poco dinero y mucha hermosura'. Apréciese el tono jocoso del romance

21. Todos los cuñados valen por uno solo; todos son iguales.

22. La suegra vale por dos.

24. *un cautiverio*: el matrimonio.

Coplas

1ª Quien busca sin desengaño
para siempre compañía
echa a perder en un día
el gusto de todo el año.
Ninguno es mayor engaño
que el que hasta morir llegó.
Pues se casó tan aprisa,
¡despacio llore Antón!

2ª El gusto de sí destierre
el que lo erró por su antojo,
y, si entonces no abrió el ojo,
aguarde a que ella le cierre,
o tema que antes le entierre
la vida que él se buscó.
Pues se casó tan aprisa,
¡despacio llore Antón!

96

ff. 107v-108r [113v-114r]

1 Miente la vista que al cielo
quiere infamarle sus cumbres,
que no apaga sol tan alto
en bajas sombras sus luces.

Nadie lo dude, nadie,
que por costumbre y costumbres,

28-31. El matrimonio como condena era un motivo habitual en la literatura burlesca y jocosa.

39. 'A que ella muera antes que él'.

41. La vida de casado.

96. «Miente la vista que al cielo»

1-2. Recreación metafórica del amor del yo lírico por la dama: ella es el cielo, la altura, el sol (imágenes y concepto que van articulando el argumento de amor del romance), y él es la vista que infama (vv. 1-2), las sombras (v. 4) y las nubes (vv. 10, 13 y 15). Desde la canción de amor castellana del siglo XV, la dama es superior en todo al yo poético.

2. *infamarle*: "infamar con" en el tiple 2°; *infamarle sus cumbres*: "empañarle con nubes" en HSA (XCVI).

3. *apaga*: en el tiple 2°, "paga"; *apaga sol*: "apaga el sol" en HSA (XCVI); *tan*: "más" en el tiple 2° y en HSA (XCVI).

4. *bajas sombras*: "baja sombra" en HSA (XCVI).

5. *Nadie lo dude*: el alto repite en varios lugares "No lo dude".

5-9. HSA (XCVI) no tiene estribillo.

6-9. Alusión al mito de Faetón que estructura todo el poema. Se trata de uno de los mitos del eros barroco porque el yo poético se identifica con él a causa del atrevimiento a amar, en su caso, a sujeto tan elevado, cuando lo único que conseguirá será *despeñarse* en ese itinerario amoroso con el que pretende alcanzar el sol: su dama.

desde altivos, bajan violentos
arroyos y pensamientos
despeñados de las cumbres.

2 Si una nube se le atreve
al sol, ¿quién hay que le culpe?,
que él se queda sol y ella
es más desprecio que nube.

3 Por cuenta del aire loco,
atrevidas nubes suben
al cielo, y búrlase el cielo
de lo que el aire presume.

4 Si se despeñara el cielo,
que en Celinda es más ilustre,
de amor fuera el menor polvo
llover cenizas las nubes.

Nadie lo dude, nadie,...

97

ff. 108v-109r [114v-115r]

1 Por el ausencia del sol
dormidas están las flores,
que del silencio el descanso
no es sólo para los hombres.

11. *le culpe*: "lo dude" en HSA (XCVI).
12. *que*: se omite en HSA (XCVI).
13. *desprecio*: alude al desdén de la dama; fundamento de su etopeya.
14-15. *aire loco*: la pasión que mueve al yo poético. Sintagma que, junto a las *atrevidas nubes* (v. 15) remiten a su osadía, y, por lo tanto, a Faetón.
15. *nubes*: "nieblas" en HSA (XCVI).
17. *el aire presume*: alusión a la arrogancia con que Faetón se propuso conducir el carro, y, por lo tanto, con que el yo lírico se prospuso amar a la dama.
19. *en*: se omite en HSA (XCVI); *Celinda*: "Lucinda" en HSA (XCVI).
20. *polvo*: "soplo" en HSA (XCVI).
20-21. Versos dedicados a la caída y muerte de Faetón, y, por ello, del yo lírico. Es una alusión obligada en toda recreación poética del mito.
21. *llover*: "llorar" en HSA (XCVI).
•*Vid.* 2.1 *Fuentes*...

97. «Por el ausencia del sol»

1-4. Con elementos propios del paisaje bucólico, el Príncipe de Esquilache, muy delicadamente, deja planteado el abandono y la soledad que siente el yo lírico a causa de la dama, y que va a manifestarse con todo su dolor en el estribillo. En las cuatro primeras cuartetas se diseminan cuatro elementos, precisamente, de la naturaleza bucólica: flores (1ª), aves (2ª), arroyos (3ª) y prados (4ª), recolectados en la cuarta. A partir de ahí, el romance ofrece un cambio en su diseño interno.

Cuando todos descansan,
yo peno, siento y lloro,
porque sólo quiero
padecer yo solo.

2 Las avecillas, que alegres
cantan al alba primores,
tienen también su quietud
dando el silencio a la noche.

3 Los arroyos, que en lisonjas
ya sus corrientes componen,
paran con el veloz curso
que su cristal le dispone.

4 Aves, flores, fuentes, prados
al descanso se recogen,
y tienen tiempo en que pueden
descansar de otros rigores.

5 Yo sólo soy quien no puede,
fatigado de dolores,
dar a la noche el descanso
por ser mis penas mayores.

6 Yo sólo soy el que peno,
y, aunque mis penas conoce
la ingrata por quien padezco,
nunca a mi llanto responde.

7 Pues gustas de que padezca,
sólo por estar conforme
con tu gusto entre el tormento
serán mis penas menores.

8 Descansen todos, descansen,
en su libertad se gocen,

---

5. *todos descansan*: sin duda, es huella del "todos descansan" del también v. 5 de *VLT*, que en el romance lírico volveremos a encontrar en el v. 33 ("Descansen todos, descansen").

5-8. Todo el estribillo parece inspirado en los dos últimos versos del estribillo del hipotexto: "me fuerzan penas/ a llorar la noche" (vv. 15-16).

9. Las *avecillas* de esta cuarteta son las "dormidas" aves que "callan" en la tercera cuarteta del hipotexto.

12. La *noche* de este verso remite a la del v. 6 del hipotexto, y las *avecillas* silenciosas en la noche, a las aves que "reposan mudas" (v. 9) y a los "pajarillos dormidos" (v. 13) de *VLT*.

13-16. Recreación de la cuarta cuarteta del hipotexto.

17. *flores*: aparecen, asimismo, en el v. 8 de *VLT*.

21-28. Estas dos cuartetas quedan estructuradas por la anáfora. Con ellas, el yo poético canta su diferencia respecto a la naturaleza: sin descanso, se consume en su dolor de amor.

29-36. Cuartetas estructuradas porque el yo poético se dirige a la dama.

31-32. Hipérbole del mártir de amor de la tradición poética culta.

33. Remitimos a la nota del v. 5.

que yo he de alcanzar muriendo
de tu beldad los favores.

Cuando todos descansan,...

98

ff. 109v-110r [115v-116r]

1 Ausente vive Lisardo
de la zagala más bella
que conoció Manzanares
en sus floridas riberas.

«Zagalejo perdido
por cerros y valles
con tanto dolor,
¡ay!, olvida el rigor,
que no lleva la vida segura
quien busca ventura
con males de amor.»

2 Por buscar algún alivio,
herido de amor se queja,
que tiene parte en el bien
poder referir las penas.

3 Nunca sale de celoso,
pues de su amor la firmeza,
si con una duda acaba,
con otra duda comienza.

35-36. Al igual que los vv. 31-32, estos dos últimos también son una hipérbole del mártir de amor. De este modo, se refuerza y perfecciona la estructura que funde ambas cuartetas.

33-36. En estos versos quedan recreados los también cuatro últimos de *VLT*:

Cuando dormido me hallo
mal guardan obligaciones,
que quien vive sin cuidado
el mismo amor se le pone.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

98. «Ausente vive Lisardo»

9. *lleva*: "tiene" en la repetición del tiple 1°.

5-11. El estribillo se enmarca, asimismo, dentro de la tradición bucólico-pastoril, en la que los pastores buscaban en la soledad de la naturaleza el espacio donde hallar reposo y consuelo a sus dolores de amor, como confirman las cuartetas 2ª y 4ª.

14-15. La función de la naturaleza en la literatura bucólica es la de ser interlocutora silenciosa de las penas de amor de los pastores; en el v. 21 se puede leer explícitamente. Igual función tiene en la lírica tradicional ante los lamentos de un amor más apasionado de jóvenes muchachas.

4 Y, entre tanta confusión,
lamentándose a las selvas,
por consolarse a sí mismo
iba cantando esta letra:

«Zagalejo perdido...».

99

ff. 110v-111r [116v-117r]

Fuentecilla, que apenas
perla te juzgas,
¿qué te apresuras?
Pero ya que corriendo
tu centro buscas,
si a la muerte corres,
¿por qué mormuras?

Coplas

1 Si te dio el monte su falda
para mormurar segura,
mira que el eco del valle
lo más secreto divulga.

2 Si te falta el conocerte
(defecto que tienen muchas),
mira que andar arrastrada
nace de lo que mormuras.

3 No el mormurar en ausencia
el ser mormurada excusas,
que también tienes espaldas
donde castigar tus culpas.

23. Con este broche terminan las canciones de origen virgiliano.

99. «Fuentecilla, que apenas»

1-7. En este villancico, el yo poético se identifica con la fuente que rauda y libremente entrega sus aguas al tiempo que se queda sin ellas, como él hace con la entrega de su vida a un amor que no le va a corresponder. El murmurar de la fuente es metáfora del lamento de amor del yo poético. Por eso, todo lo que le amonesta a la fuente es lo que se reprocha a sí mismo y de este modo debemos entenderlo a lo largo de todos los versos.

18-19. Con la mención del suplicio se esboza la identidad del mártir de amor a la que recurre con frecuencia el yo lírico.

4 Si por castigo o venganza
la cárcel del yelo ocupas,
con los pasajes del sol
puedes hacer una fuga.

Fuentecilla, que apenas...

100

ff. 111v-112r [117v-118r]

Cuando el aurora amanece,
trinaban los ruiseñores
con gorjeos muy sonoros
la solfa *de mil colores.*

Coplas

1ª Y previniendo mil coros
al sol que la tierra coge,
con harpadas lenguas dicen:
«¡Salid y alumbrad el orbe!»

2ª Salga el sol ya de Celinda,
pues, si sus rayos descoge,
con su bella luz al mundo
dará nuevos resplandores.

3ª Muestre con su resplandor
que a todo rayo se opone,

20-21. Al quedar sus aguas congeladas por los rigores del frío, como queda el corazón del yo poético a causa del desdén de la dama. El término *cárcel* remite al cautiverio de amor de raíz medieval.

22-23. El significado metafórico de ambos versos es doble: el yo poético invita a la fuente a que libere sus aguas con el sol, pero como ha considerado el *yelo* como una prisión, ahora sugiere la *fuga*, que, a su vez, es un término musical –"período harmónico en que se procede rápidamente como expresando huida" (*Aut.*)– relacionado con *pasajes del sol* –es decir, en tono con final en la nota SOL–. Es muy ocurrente y hermoso.

100. «Cuando el aurora amanece»

2. *ruiseñores*: por tradición literaria –que se inicia con Virgilio–, el canto del ruiseñor pasa a ser una manifestación simbólica de las hondas emociones humanas.

4. solfa: "por alusión vale la harmonía o música natural" (*Aut.*); *colores*: entiéndase 'matices', en este caso, musicales.

7. *harpadas*: remite al harpa, por lo tanto, con lenguas afinadas como harpas.

9. La dama es sol por su excelsa beldad, por como alumbra con el amor que despierta en las almas, tal como se dice en los versos siguientes.

por ser en todo el más primo
que rara beldad conoce.

4ª Obliguen a vuestras luces
lo sonoro y lo conforme
de tan sazonadas aves
que entre tinieblas se esconden.

5ª A tan divina armonía
disperso la que a mis voces
yace cocodrilo muerto
siendo basilisco inorme.

6ª Pero viendo más humana
la que divina se pone,
esta letra le canté
diciéndola mil favores:

«Cuando el aurora amanece,...».

101

ff. 112v-113r [118v-119r]

1 Sueltas sin orden las trenzas
del fugitivo cabello,
tan invidiadas del sol
como ofendidas del viento,

15. *primo*: primero.

16. No hay beldad comparable a la de la dama. Es su atributo básico.

20. *tinieblas*: las de la noche que ha quedado a tras después de que saliera el sol de Celinda.

21-22. Si por *disperso* entendemos "separado, desunido" (*Aut.*), y que, a pesar de ser adjetivo masculino, se refiere a la dama (sujeto, nuevamente, masculino en los vv. 23-24), se entiende que la dama no participa de *tan divina armonía* como la que el yo poético ha descrito en las anteriores coplas.

23. El yo poético metamorfosea de este modo a la dama porque el cocodrilo tenía fama de ser un animal atrevido y, a su vez, medroso (*Aut.*). Por eso pasó a tener la acepción metafórica de "persona engañosa, infiel y falsa" (*Aut.*). Por lo tanto, este verso, en relación con el siguiente, hace que el adjetivo *muerto* sea una redundancia junto a un *cocodrilo*.

24. *basilisco*: reina de las serpientes que mata con la vista y el resuello (*Aut.*). Metáfora habitual de la dama; *inorme*: enorme.

26. Por su condición superior en todos los sentidos.

28. *diciéndola*: laísmo mantenido; *favores*: "gracias" (*Aut.*).

101. «Sueltas sin orden las trenzas»

1-4. La misma imagen con iguales motivos la encontramos en la 4ª cuarteta del romance lírico 91 «¡Montes, que amanece Laura,...!», el primero del presente volumen. En éste, contrariamente, se introduce la *envidia del sol*, ya que los cabellos son rubios, brillantes, según dicta la *descriptio puellae*, atributos que rivalizan con los del sol. El motivo de la *envidia* del sol vuelve a aparecer en el estribillo (v. 8).

3. *invidiadas*: "envidiadas" en el tiple 1°, "invidiado" en *OV*.

4. *ofendidas*: "ofendido" en el tenor y en *OV*, "invidiadas" en la repetición del alto, y, en la repetición del tiple 1°, "ofendida".

«Niña, tus cabellos son
los que con igual herida
a mí me matan de amor
cuando al sol matan de invidia.»

2 salió la hermosa Jacinta
al arroyo de su pueblo
con otras cuatro zagalas
la mañana de san Pedro.

3 Heridos de amor con ellas
iban Pascual y Fileno;
las sonajas lleva el uno
y el otro lleva el pandero.

4 Y al son del arroyo manso,
estando todos suspensos,
así le cantó Pascual
y todos así le oyeron:

«Niña, tus cabellos son...».

102

ff. 113v-115r [119v-121r]

1 Baja de las altas cumbres
un arroyuelo de plata
que, aunque camina a morir,
saltando y riendo baja.

«Arroyuelo que bajas del monte
para morir a los pies de las plantas,
¿por qué no te yelas?,
¿por qué no te paras?

5-8. *OV* no tiene estribillo.
14. *Fileno*: "Lorenzo" en *OV*.
13-16. Escena propia de la literatura rústico-pastoril.
•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

102. «Baja de las altas cumbres»

2. *de plata*: por sus aguas.
3. *que aunque*: "y aunque" en el alto y bajo.
3-4. El mismo motivo del agua que ha de morir, pero se dirige a su fin cantando y murmurando, lo encontramos en el villancico 99 «Fuentecilla, que apenas». Ya comentamos por qué el yo lírico se identifica con el agua y por qué la amonesta: su amor es como el curso de esa agua.
7-8. Para detener, así, la carrera hacia su muerte.

Pero... ¡corre ligero,
maltratando las guijas
que te embarazan!,
pues con la muerte
se acaban tus ansias.
¡Ay de mí, que la muerte me huye,
la vida me aflige,
el consuelo me falta!»

2 Hijo nace de una fuente
que tuvo soberbia tanta
que competir con las nubes
juzgó por empresa baja.

3 Y, ansí, despeñado muere,
que, quien se atreve sin alas,
hace mayor la ruina
si la subida es más alta.

4 Tome ejemplo en este arroyo
el que de altiveces trata,
pues, cuando más remontado,
mucho más corrido se halla.

5 No te arrojes a impusibles
que no puedes ganar nada;
un buen medio es lo seguro,
siempre es bueno y nunca falta.

6 Al son de un dulce instrumento
esto a Fileno cantaba
Fabio, que se juzgó río
y después se halló sin agua:

«Arroyuelo que bajas del monte...»

9. Tras "ligero", el bajo añade "y alegre".
11. *que te*: "pues te" en el alto.
14-16. A diferencia del arroyuelo.
16. *consuelo*: "contento" en el tiple 2°.
19. Con el agua de la lluvia.
20. Por eso quiso competir con el agua del mar, donde va a desembocar el arroyuelo.
21-24. Alusión a Ícaro, otro de los mitos del eros barroco, pues al igual que Faetón, la osadía de querer volar alto y la consecutiva caída sirven de ejemplo para que el yo poético describa su itinerario amoroso.
28. *corrido*: avergonzado (*Aut.*), pues mayor será la caída.
29. *impusibles*: imposibles.
33-36. La escena bucólica queda plenamente definida con esta cuarteta por los nombres de los pastores y sus respectivas funciones poéticas.

103

ff. 115v-116r [121v-122r]

Si saltar supieses, Bras,
llevando bien el compás,
y correr de dos en dos,
jugando y saltando,
zagales ver[í]as
en las bodas de Leonor.

Coplas

1ª Casóse el domingo
Leonor con Bartolo;
si linda es la novia,
bizarro es el novio.

2ª Salió la rapaza
como un pino de oro,
más bella que el mayo
a dicho de todos.

3ª Bartolo tan bello,
tan lindo y airoso
que invidiar le pudo
cualquiera del corro.

4ª Todos los zagales
con bailes y tonos,
con juegos y danzas
festejan los novios.

5ª Llorente y Benita
salieron vistosos,
que fueron padrinos
honrándolo todo.

6ª Hasta los alcaldes
salieron famosos,
¡y a fe que en la fiesta
no lucieron poco!

103. «Si saltar supieses, Bras»

5. *ver[í]as*: 'hubieras visto'. A continuación, se pasa a describir cómo fue la boda.

12. Apréciense los piropos rústicos que confieren gracia y comicidad al villancico.

17. *invidiar*: envidiar.

28. *salieron famosos*: con "buenas prendas" (*Aut.*).

7ª Todavía dura
la fiesta, que el novio,
como es bien querido,
se lleva los ojos.

8ª ¡Pues la novia miren!
¡Dígalo el contorno,
que la flor del campo
no da más adorno!

104

ff. 116v-117r [122v-123r]

1 Con nuevas galas, Juanilla,
aparecida en el valle.
¡Jesús, qué linda que viene!
¡Métase todo donaire!

Y las avecillas,
viendo su gala,
danzan, bailan,
corren y vuelan,
bullen y saltan,
y, en sazonados coros,
alegres cantan
que es beldad que se lleva
de Amor la palma.

2 No hay burlarse con Juanilla;
no hay con su brío burlarse,
que, si mira a lo valiente,
se ha de rendir todo jaque.

35. *Pues*: adv. 'Después' (*Aut.*).

104. «Con nuevas galas, Juanilla»

1. *galas*: "vestido alegre, sobresaliente" (*Aut.*).
2. *aparecida*: "aparecido" en el ms., pero la enmienda se impone.
4. '¡Ocúltese toda otra gracia!', pues Juanilla las tiene todas.
7-9. En estos tres versos, hemos dispuesto el orden de los verbos atendiendo a su sentido y a la rima, ya que en el ms. están fijados aleatoriamente.
12. *que es*: "por" en la última repetición del tiple 2º.
13. *palma*: "pala" en el tenor, pero es evidente que no se trata de una variante, sino de un error del copista.
13-14. *se lleva/ de Amor la palma*: su belleza es tan extrema que merece el máximo agrado de Amor.
17. *jaque*: como estamos en un romance rústico-pastoril, el poeta puede permitirse la licencia de recurrir a esta palabra de germanía que significa "rufián" (*Aut.*).

3 Siempre ha salido bizarra,
pero, a fe, que aquesta tarde
dio un no sé qué a la belleza
que roba las voluntades.

4 Pero sé que le ha dado
que fuera al gusto a agraviarle
no conocer que en sus ojos
lleva dos rayos matantes.

5 ¡Ay de aquél a quien le miren!
¡Ay de aquél a quien le claven,
que no hay rayo más activo,
ni hay flecha más penetrante!

Y las avecillas,...

105

ff. 117v-119r [123v-125r]

Por mirar de Belisa unos ojos,
cautivan y prenden mi libertad.
¡Ay, que en la cárcel de amor me han metido!
¡Ay, de mí! ¡Qué tormento me dan! ¡Piedad!
¡Que me muero por verlos! ¡Oigan, tengan!
¡Socorro, cielos, remediad mi mal!

Coplas

1ª Quise para verme en ellos
esconderme en un retrete
del alma, y vino un corchete

25. Los ojos de la dama matan por su belleza y su luz. Es una de las características más cantadas de su topografía.

105. «Por mirar de Belisa unos ojos»

3. *cárcel de amor*: concepto cultivado con éxito ya en la poesía cancioneril castellana.

4. *dan*: "da" el tiple 2°.

5. *tengan*: lo omiten el alto y tiple 2°.

7. *ellos*: "ella" en el tiple 2° y tenor.

8. *retrete*: "retiro" (*Aut.*), pero, figuradamente, podemos entender 'rincón'.

9. *corchete*: "por alusión se le daba este nombre [...] a ciertos ministros que tenían los alguaciles para llevar agarrados a los presos" (*Aut.*).

que preso me llevó en ellos.
Mas, ¡ay!, quién pudiera de ellos
gozar tan rara beldad.
¡Que me muero por verlos! ¡Oigan, tengan!
¡Socorro, cielos, remediad mi mal!

2ª ¿Cómo después que los vi
me atormentan con prisiones
de amor? ¡Duros eslabones!
Si mi libertad les di,
¡no tanto rigor, Belisa!
¿Para qué tanta crueldad?
¡Que me muero por verlos! ¡Oigan, tengan!
¡Socorro, cielos, remediad mi mal!

106

ff. 119v-120r [125v-126r]

1 En vivas ansias sin alma,
entre temores de ausente,
te escribo bien lastimado
con deseos de perderme.

Sabe el cielo que muero
triste y ausente.
Él me lleve a mirarte,
si piedad tiene.

2 ¿Para qué quiere la vida
el que mirarte no puede?,
pues sin ti, bella Amarilis,
es el vivir sólo muerte.

3 Recibe en esos renglones
que el alma humilde te ofrece
una voluntad rendida
que en su corazón te tiene.

12. *rara beldad*: por ser única.
15-18. Prosigue desarrollando con imágenes el concepto de la cárcel de amor.

106. «En vivas ansias sin alma»

1-4. El amor, la ausencia y el dolor mueven al yo lírico a escribir a la dama. Es una técnica original dentro del argumento de amor de la poesía áurea. Estamos ante un romance de una intensidad lírica incuestionable.

4 Con la sangre de mis venas
te escribo; con ella puedes
divertirte algunos ratos
para que ella se consuele.

5 Escríbeme de tu mano
para que mi amor contemple
tus cinco bellos diamantes,
el mucho primor que tienen.

6 No por ausente me tengas,
pues yo te tengo presente,
que no dividen lugares
corazones que se quieren.

7 Aquesa firma confirma
lo que mi fe te promete:
tuyo sólo quiero, amor,
que tú sola mía fueses.

8 Sin tiempo y con tiempo escribo
a veinte y dos de mil meses
de mil año[s] de mil vidas,
pues sin ti no hay tiempo breve.

Sabe el cielo que muero...

107

ff. 120v-121r [126v-127r]

1 –Vistióse del sol Lisarda,
gala del mayo y abril;
toda invidia para el mayo,
toda dichas para mí.

23. *cinco bellos diamantes*: los cinco dedos. Los convierte en piedra preciosa por la belleza y el valor de la dama.

33. Paradoja con la que el yo poético dice que muere (*Sin tiempo*) por no estar cerca de la dama y que la espera para verla se le hace una eternidad (*con tiempo*).

33-36. Esta espléndida cuarteta tiene la función de marcar los límites del estilo epistolar adoptado por el romance.

107. «Vistióse del sol Lisarda»

1. *del sol*: por el bello resplandor que desprende la dama; "de azul" en *TDH* y BN (Ms. 3884).

2. *gala del mayo y*: "una mañana de" en *TDH* y BN (Ms. 3884).

3. *invidia*: "invida" en el alto, "es cielo" en *TDH* y "cielo" en BN (Ms. 3884); *mayo*: "prado" en *TDH* y BN (Ms. 3884).

4. *dichas*: "es celos" en *TDH* y "celos" en BN (Ms. 3884).

«¡Parad, estrellas, parad
a tan lucida beldad
y laureles le ofreced!
¡Parad, tened, oíd, notad,
que aún se os hace de merced
ser corona a su beldad!»

2 Bien puede todo lucero
de dichoso presumir,
si merece que Lisarda
deje besar su jazmín.

3 Las penetrantes estrellas
aquí pueden reducir
todo esplendor a sus rayos,
toda su fuerza a su lid.

4 Hagan guirnaldas de flores
el señor mayo y abril,
que más bello ramillete
nos da ese bello jardín.

5 Todo es poco a su hermosura,
pues, aunque juzgue de sí
que es la prima en la belleza,
muy bien lo puede decir.

6 Fuentes, aves, flores, prados
no lo confeséis aquí.
–¡Sí, porque, sino, Lisarda
os volverá a desmentir!:

«¡Parad, estrellas, parad...!»

---

9. *aún*: se omite en el tiple 2°.

10. *a*: "en" canta el tenor en la primera repetición.

14. *su jazmín*: su pie. Según la *descriptio puellae*, la dama tiene la piel blanquísima, como el color de un jazmín, por ejemplo; flor con la que tan frecuentemente se le compara. Podría tratarse de la mano, pero, si así fuera, el género masculino del término metafórico quedaría demasiado forzado.

17. *a sus rayos*: de su belleza.

18. *a su lid*: la que crea la dama con su belleza, precisamente.

20. *mayo*: remite al "mayo" de *TDH* (v. 15) que también está supeditado a la belleza de Lisarda.

22. *bello jardín*: la dama.

25. *la prima*: la primera.

28. Lo que cantan en el estribillo.

30. *desmentir*: "se toma también por vencer" (*Aut.*). Es decir, la naturaleza se ofrece como cómplice del amor del yo lírico.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

108

ff. 121v-122r [127v-128r]

1 Por los ojos de Belilla
de celos muere el amor;
no puede vivir sin ellos,
ni vive porque los vio.

De mi mal es tal el rigor
que buscando el remedio
me siento peor.

2 ¡Viva muerte de los celos,
una desesperación,
una invidia en un tormento,
un engaño en un dolor!

3 Tiene de la voluntad
todo el poder, y temió
porque miró el Sol rendido
del imperio de sus dos.

4 Al despeñado arroyuelo,
alegre mormurador,
lo sediento de sus rayos
quiso su murmuración.

5 Al último desaliento
de la más dudada flor,
al primero de la vida
Belilla restituyó.

6 Si el amor muere de celos,
y es él el que los causó,
si estoy al amor sujeto,
muero de celos y amor.

De mi mal es tal el rigor...

108. «Por los ojos de Belilla»

2. De lo bellos que son, Amor los considera rivales porque enamoran con independencia de él. Y, además, él mismo se ha enamorado de los ojos de Belilla.

5-7. A causa del desdén de la dama.

10. *invidia*: envidia.

12-13. La dama tiene robada la voluntad de Amor.

15. *de sus dos*: soles, de sus dos ojos. Metáfora tipificada. Hasta el mismo sol se rinde ante la hermosura de los soles de Belilla.

16-19. También el agua del arroyo desea gozar de la contemplación de la belleza de la dama.

21. *dudada flor*: se entiende que 'marchita'.

22. *al primero*: de los alientos.

109

ff. 122v-123r [128v-129r]

1 Enternecía un peñasco
el llanto que de su esposo
la tórtola enamorada
formaba en arrullos roncos.

Dulce ruiseñor del prado,
si cantas enamorado,
suspende el canto al dolor,
que pensarán que es amor
lo que viene a ser cuidado.

2 Dulces obsequias la pena
celebra en funesto lloro,
siendo eco de sus gemidos
lo más oculto del soto.

3 ¡Qué repentino accidente!,
¡oh, qué empeño tan costoso
que apenas se ve logrado
cuando es ejemplar asombro!

4 Mucho puede la hermosura,
pues, siendo el daño notorio,
viendo a los ojos la muerte
busca la muerte en los ojos.

5 Repite al aire suspiros
cuando del pájaro heroico
dulce ruiseñor se escucha
trinar acentos sonoros.

6 ¡Qué tierno la lisonjea!
¡Cómo la obliga amoroso!
Mas, ¡ay!, que a sus atenciones
están los peñascos sordos.

Dulce ruiseñor del prado,...

109. «Enternecía un peñasco»

1-4. Recuerda al pasaje de dolor de Orfeo por Eurídice.

7. *el*: se omite en el tiple 2º.

21. De tanto llorar.

29. La tórtola, como la dama, es esquiva, desdeñosa. Una vez más, el yo poético se identifica con el ruiseñor cuyo canto debe conformarse sólo con entonar bien. Con los *peñascos* en este último verso se le da un cierre redondo al romance, con acentos de ironía y con contrapunto, puesto que en el v. 1 el *peñasco* se enternecía con el dolor de la tórtola, mientras que ahora, ya en el último verso, se muestran (no uno solo), como la tórtola, insensibles al canto *atento* del ruiseñor.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes*...

110

ff. 123v-124r [129v-130r]

1 A las niñas de tus ojos,
Julia, mi mal se atrevió,
aunque dado se atreviera
siendo mío tanto sol.

A dar vida, niña, a las flores
en tus ojos salga el sol.
Amanezca la luz a los campos,
porque no mueran las flores en flor.

2 Mi mal le llamó, zagala,
porque no es ajeno, no,
quien con mi desdicha ofende
más que con su sinrazón.

3 Para matarme dos veces,
viéndome con vidas dos,
sabiendo que vivo en ti
se fue a buscar la mejor.

4 Si no es que como mal mío
para mi bien te buscó,
que si en los ojos le tienes
no hay que esperar más favor.

5 Yo pienso que de discreto,
ciego a tanto resplandor,
se puso nube a tus soles
para poder verlos yo.

6 Y fue cuerdo atrevimiento
la injusta disposición,
porque en tan grandes extremos
tuviera algún medio Amor.

---

110. «A las niñas de tus ojos»

1. *niñas de tu ojos*: juega con las dos acepciones del sintagma.

2. *mi mal se atrevió*: porque se enamoró y no ha sido correspondido, como es lo propio en el argumento de amor de la poesía áurea.

3. *dado*: 'arrojado'. Es decir, que sería imposible no atreverse a jugar con los ojos de Julia habiendo tanta luz (*tanto sol*) en ellos.

7. *la luz*: de los ojos de Julia.

8. *en flor*: en la primera repetición del tiple 1°, "de amor".

14. *con vidas dos*: la suya y la que le da el amar a Julia.

16. La de Julia.

7 Si al nacer la primavera
por faltarle sol murió,
con mi llanto y con tus rayos
el ser nos deba a los dos.

A dar vida, niña, a las flores...

111

ff. 124v-125r [130v-131r]

1 Armada sale de rayos
Clori a fatigar los montes;
todos piensan que es Diana,
y es más que todo ser Clori.

«Venid, pastores,
a mirar maravillas en Clori,
pues las cantan los ruiseñores,
las flores las trinan,
los prados las oyen,
las fuentes las ríen,
los ecos responden,
las hojas las danzan,
los aires dan voces
que en oyendo su nombre
todos mueren de celos
y yo de amores.»

2 A aquélla que eligió el día
por arma contra la noche,
y lleva en pocos abriles
muchos cielos en dos soles,

3 el penacho del cabello
el viento esparce en airones

111. «Armada sale de rayos»

1. *rayos*: los del esplendor de su belleza.

3. *piensan*: "dicen" en el tiple 2°; *piensan que es Diana*: la diosa cazadora de los bosques, que permaneció virgen, eternamente joven; prototipo de la doncella arisca que se complacía sólo en la caza (*Dic. Mit.*).

4. Clori es superior a los atributos de la propia Diana.

8. *trinan*: hacen trinados, quiebros con la voz cantando (*Aut.*).

17-18. Porque ilumina con su belleza.

20. *dos soles*: los ojos, metáfora tipificada por la tradición poética.

21. *penacho*: "metafóricamente se toma por vanidad, presunción o soberbia" (*Aut.*); en el caso de Clori, por la hermosura de su cabello, con el que siempre compite el viento.

22. *airones*: adornos para tocados y sombreros (*Aut.*). Es tan hermoso el cabello de Clori que no requiere de adornos, pues él es el que adorna.

por cuyo golfo de flechas
el sol riesgos de ámbar corre;

4 todas las galas desnudas
que vistió el mayo a los montes,
porque de sus pies se pasan
a ser estrellas las flores,

5 Venus de nácar y nieve
la sigue mejor Adonis,
montero, galán de menos
esperanzas que temores.

6 Mas compitiendo a finezas
con los peñascos y robles,
ella se burla a ser Fénix
y él se miente de ser hombre.

7 Y loco el nuevo Narciso
a tantas admiraciones
esto canta con el alma,
escollo de Amor entonces:

«Venid, pastores,...»

---

23. *golfo de flechas*: confluyen, por un lado, una metáfora marítima que remite a la imagen del cabello suelto de la dama como un mar y, por otro, un elemento que alude a Diana al tiempo que es, también, una metáfora tipificada de la peligrosidad que tiene el cabello suelto de la dama porque mata por bello.

24. Imagen preciosa y original con la que se pinta la imagen del sol herido por las flechas de Clori y, a causa de la sangre, teñirse de color ámbar.

27-28. Al igual que en el v. 4 se dejaba a Clori como superior a Diana, en estos versos Clori supera, también, a la propia Flora, la potencia vegetativa que, tras su paso, hace crecer las flores. Clori es superior porque convierte las flores en estrellas. Pero no termina aquí el juego con la alusión mitológica: tras esta Clori que pasa a convertirse en una nueva Flora, descubrimos una más profunda, y es la que nos lleva a la ninfa griega llamada Cloris que Ovidio consideró la originaria Flora, ya que esta ninfa fue raptada por un Céfiro enamorado que, tras casarse con ella, le concedió el don de reinar sobre todas las flores.

29. *de nácar y nieve*: por la belleza de la piel tan blanca.

29-32. Alusión mitológica a la relación que unió a Venus con el hermoso Adonis al que mató la cólera de Diana durante una cacería. Por lo tanto, en esta ocasión, Cloris es Venus y Diana a un tiempo: Venus porque enamora a Adonis –máscara mitológica del yo poético–, y Diana porque le llena de *temores* de muerte –de amor, claro está–.

35. *Fénix*: la mítica ave fénix, única en su especie, como la dama. Por este motivo se *burla* de Adonis, porque se sabe única.

36. *se miente*: 'se frustra' (*Aut.*).

37. *nuevo Narciso*: mito tan hermoso como Adonis, pero, a diferencia de éste, despreciaba el amor. Por ello este yo lírico es *nuevo Narciso*, porque se ha enamorado.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

112

𝄞 ff. 125v-126r [131v-132r]

1 Pastorcillo triste,
¿quién te aconsejó
que amante y celoso
llamases al sol?

–Pastorcillo de nuestra aldea
que llamas cantando los rayos del sol,
¿qué tienes?
–Amor.
–Pues si quieres y penas,
llamar a la noche y llorar es mejor.

2 Para quien padece
la noche es mejor,
porque una tristeza
otra la curó.

3 Mira cómo llora
aquel ruiseñor
del monte y la selva.
¡Dulce suspensión!

4 «No cantes –le dice–
en mayo tu amor.»
Porfió en cantarle;
mejor le lloró.

5 Vestida de perlas
la engañada flor,
en el sol que llama,
su muerte salió.

6 Un tiempo alumbraron,
y sus rayos son

112. «Pastorcillo triste»

4. *al*: "el" en *OV* y en el tiple 3°; el *sol*: la dama.

5-8. En *OV* el estribillo da inicio al poema.

6. *cantando*: "contando" en el tiple 1° y en la repetición del tiple 3°.

7. *¿qué tienes?*: omitido en la segunda repetición del bajo.

8. *noche*: "muerte" en la última repetición del tiple 1°; *y*: el bajo la omite en la primera repetición.

11. La oscuridad de la noche, la ausencia del sol; es decir, de la dama.

14. *ruiseñor*: como ya dijimos en la nota al v. 2 del villancico 100 «Cuando el aurora amanece», el canto de este pájaro, desde Virgilio, pasa a ser una manifestación simbólica de las hondas emociones humanas.

21. De rocío.

24. Porque el sol quema la flor.

26. *y*: "ya" en *OV*; *sus rayos*: los de su belleza.

testigos de saltos
que el amor calló.

7 ¿Para qué le quieres?
Déjale pastor,
que amigos tan claros
no son buenos hoy.

8 Escuchen agora
la selva tu voz,
la noche, tus quejas,
Menga, tu dolor.

Pastorcillo de nuestra aldea...

113

ff. 126v-127r [132v-133r]

1 Monte, galán de las flores,
robusto miedo del sol,
que a verdes rayos le vences
el más bello resplandor.

Y dice mi amor
que tienes razón
de negarte a las luces del día
y a su resplandor,
porque, ausente Lucinda,
¿adónde está el sol?

28. En el pecho del yo poético.

31-32. Porque enamoran y matan de amor, como ha hecho la dama.

31. El sol –la dama–.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

113. «Monte, galán de las flores»

2. Porque el monte con su altura puede taparlo.

3. *verdes rayos*: la hierba.

6. *tienes*: "tiene" en *LTH*, 29. En este testimonio hay una continua oscilación entre la segunda y tercera persona del verbo, pero, en este caso, debemos fijar, obviamente, la segunda persona, pues el yo poético se está dirigiendo al "monte".

7. *negarte*: "negarse" en *LTH*, 29; *las luces del día*: "los ojos humanos" en *LTH*, 29.

8. *y*: "ni" en la última repetición del tiple 1°; *y a su*: "tanto" en *LTH*, 29.

9. "que no llega la vista" en *LTH*, 29.

10. Porque lo es Lucinda por el resplandor de su belleza. El *LTH*, 29 exigía otra entonación y puntuación: "a donde está el sol".

2 Alto vecino del día
que, para lo acechador,
a lo villano y vecino
le cumples la obligación.

3 Blancos penachos su cumbre
al enero tremoló,
mas ya de escuros abriles
todas tus garzotas son.

4 Miente a desmayos el alba
en el campo su color,
y a penas en él es duda
lo que en ellos arrebol.

5 Luces dispara el aurora
del más brillante escuadrón,
y a sus mayores porfías
es su soberbia mayor.

6 Noches le vistes al valle
en altiva posesión,
mientras no ve[s] de Lucinda
al amanecer mejor.

Y dice mi amor...

11-14. Por su altura, es como si el monte fuera (y se comportara) como un vecino del día.

15. *penachos*: "se llama también el adorno que artificiosamente se forma de plumas vistosas de algunas aves, para poner encima de las celadas y morriones" (*Aut.*). Cabe imaginar, por lo tanto, las nieves de la cumbre como los *penachos* del monte.

16. *tremoló*: 'enarboló' (*Aut.*).

17. *escuros*: oscuros.

17-18. La *garzota* es, también, un plumaje o pencaho que se usa para adorno de sombreros o morriones (*Aut.*). Así, pues, si en invierno son *blancos* los penachos –la cumbre del monte–, en primavera son de *oscuros abriles* por la ausencia de nieve.

19. *Miente*: 'Desdice' (*Aut.*).

19-22. Tratamiento metafórico del alba como si fuera una mujer. El color rosado del alba (*arrebol*, v. 22) se debilita (desdice *a desmayos*, v. 19) por lo poco que está el alba en el campo (*a penas en él es duda*, v. 21), puesto que su función es preludiar la clara luz del sol, tal y como se insistirá en la cuarteta siguiente.

24. Del escuadrón del sol.

25. *porfías*: "significa, asimismo, continuar repetidamente alguna acción" (*Aut.*), como hace la aurora cada día al salir.

27. A causa de su altura, el monte proyecta sus sombras sobre el valle.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

114

ff. 127v-128r [133v-134r]

1 Palabras y plumas, Cintia,
o bien escriban o canten,
más por razón que por uso
todas las llevó tu aire.

Todo Cintia lo alegra
con su donaire,
y es que son sus dos ojos
soles de un valle.

2 Dejar de ser elemento,
y al cielo llega a pararse;
lo que va de un sol a dos
se muestra el tuyo más grande.

3 Atrevidas competencias
nunca admitirán tus partes,
pues de vencer cuanto quieran
tiene tu hermosura talle.

4 Singulares perfeciones
goza tu imperio de ángel,
siendo quien lo alcanza todo
y la que no alcanza nadie.

5 Tu poder quiso obstentar
naturaleza; informarte
dándote una perfeción
que cual tuya dice y hace.

6 El sol vive en tu hermosura
entre divinos volantes,

114. «Palabras y plumas, Cintia»

1. *Cintia*: "Cinta" en el tiple 2º.
3. *uso*: "gusto" en el bajo.
4. *tu aire*: tu desdén.
6. *donaire*: "gracia" (*Aut.*).
7. *y*: "si" en el tiple 2º.
7-8. Metáfora tipificada.
9. *elemento*: "el principio de las cosas" (*Aut.*).
12. El de su belleza.
15-16. Porque la dama es la excelsa beldad.
20. Por ser superior en todo y desdeñar siempre el amor del yo lírico. Es la condición moral y poética de la dama.
26. *volantes*: tras sopesar minuciosamente las distintas opciones, consideramos que significa "por metáfora, [...] las pulsaciones de la arteria" (*Aut.*). Es lo único que le da plena significación a que sean volantes *divinos*. Además, en el v. 9, el yo poético ha tratado a Cintia como *elemento*. Todo queda, por lo tanto, bien conformado.

acogiéndose a ella mesma
por no padecer ultrajes.

Todo Cintia lo alegra...

115

ff. 128v-129r [134v-135r]

1 Más presumen que de estrellas
las flores de Aranjuez
después que hallaron el Sol
en los ojos de Isabel.

Y apostad pastores que es él
quien al mayo ciñe de flores,
y apostad que no hay otros albores,
flores mejores, luces mejores
que en los ojos de Isabel.
¡Y apostad que en ellos y en él!

2 El día que de su dueño
las huellas lucientes ve,
el soto hermoso aquel año
vive siglos en un mes.

3 De los campos, lo florido,
dudoso, pero fiel,

27. *mesma*: misma.
•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

115. «Más presumen que de estrellas»

3. *hallaron*: "vieron" en el tiple 2° y alto; *el Sol*: lo mantenemos con mayúscula porque se refiere al rey Felipe IV. En el siglo XVII el Sol se convirtió en metáfora del monarca (*vid. LTH* I, «Introducción», pp. 16-17). En este romance se juega con las alusiones que surgen del uso del sol como metáfora tipificada de la *descriptio puellae* y del astro como metáfora del Rey.

4. *Isabel*: la reina Isabel de Borbón. El epígrafe de *DR* dice: «A los Reyes, en Aranjuez, por mayo, 1637». Es muy posible que Hurtado de Mendoza se refiera a alguna de las fiestas de primavera que se celebraban en los jardines del Palacio de Aranjuez.

5. *Y*: se omite en tiple 2° y *DR*; *que es él*: el Rey, el que hace posible que todo luzca.

6. *ciñe*: "tiñe" en *DR*.

7. *no hay otros*: "no hay, pastores, otros" en el tiple 2° y en *DR*.

8. *flores*: "luces" en *DR*; *luces mejores*: "glorias mayores" en *DR*.

10. *Y*: se omite en *DR* y siguen estos versos:

las deidades que a su sombra
saben lucir y no arder
tan bien cobran de las flores
el vasallaje cortés.

11. *dueño*: "dueña" en *DR*; de nuevo, el Rey.

13. *el soto*: "el sitio" en *DR*.

dudas ofrece y recatos
a la nieve de su pie.

4 De aurora siempre más bella,
aunque ya en su mano es
testigo tanto jazmín,
si fías todo a un clavel.

5 ¡Pero qué mucho se rindan!,
si la misma vida es
que da a las flores y prados
nuevo gusto y nuevo ser.

6 Pisé mil veces su tierra,
que en ello pueden tener
nuevo aliento sus fragancias
gozando de tanto bien.

Y apostad que no hay,...

116 *

ff. 129v-131r [135v-137r]

[TODAS] *«–¡Vive tú, vivirá todo!,*
que no hay distancia entre ver
padecer o padecer.»

17. *dudas*: "deudas" en *DR*.

18. *la nieve*: la blancura de la piel de la Reina, tal y como es preceptivo en la *descriptio puellae*.

19. Es todo un acierto convertir a la Reina en aurora siendo el Rey el sol.

21. Por la blancura de la piel.

22. *si fías*: "fíese" en *DR*; *clavel*: como se ha comparado en el v. 19 a la Reina con la aurora, y ésta tiene una luz rosácea, por ello ahora se le da el tratamiento de clavel.

23-30. Estas dos cuartetas no están en *DR*, sino que siguen tres en las que consta el nombre de los otros pastores protagonistas del romance.

24-26. Alusión mitológica a Flora, con quien se le compara a la Reina en esta estrofa.

29. *aliento*: en el ms. en plural, pero enmendamos en función de la concordancia con el adverbio y la métrica.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes*...

116. «¡Vive tú, vivirá todo!»

* A continuación, vamos a transcribir el preámbulo y alguna de las acotaciones que preceden al "prólogo" ("introducción o dedicatoria de la fiesta", p. 45), puesto que permitirán al lector reconstruir con su imaginación el escenario del Coliseo del Real Palacio de Buen Retiro, el decorado, la intención, función y estética de todo lo que envolvió la interpretación del hipotexto del romance lírico:

> Habiendo la Majestad de la Reina Nuestra Señora convalecido de un penoso accidente, que fue en sus primeras amenazas (bien que costosa) leal experiencia del español afecto; y queriendo su Alteza, de la Señora Infanta, festejar su salud, mandó que se dispusiese un festín en que fuese como común el dolor, común el alborozo. Encargó sus efectos al siempre desvelado afán de quien en superiores empleos ocupado hizo lugar entre ellos al precepto; en cuya ejecución, a pocos días, amaneció el teatro con los adornos a tanto asunto convenientes. [...]

[MÚSICA] 1ª «Adolesció del achaque
de una nube el rosicler
del Sol, y todas las plantas
adolescieron con él.
»Pero de cuantas contiene
el cortesano vergel,
en cuyo país su luz
la luz de sus ojos es,

2ª »fue la que más la lloró,
la que más la sintió fue,
con la infancia de una rosa,
la majestad de un laurel.
»Estas, pues, deidades dos,
viendo al Sol amanecer
turbado un día, dijeron
turbadas ellas también:

[TODAS] »–*¡Vive tú, vivirá todo!*,...

[1] »Quien ve sentir a quien ama
dos veces sentir se ve:

Antes que se corriese la cortina, dio principio al prólogo un coro de instrumentos, a cuyos acordes compases empezó a descubrirse, detrás de la tarjeta, en lo más alto, un hermoso nubarrón azul y plata; sobre cuyo boreal trono venía el arte de LA MÚSICA, significado en una ninfa bizarramente ataviada, a quien, por la suavidad de la voz y la destreza, no sin propiedad, el papel que representaba, convenía. Ésta, pues, en majestuoso movimiento, medida en el aire la distancia hasta llegar al tablado, glosando los conceptos de la empresa, dijo... (CALDERÓN DE LA BARCA. *Andrómeda y Perseo*..., p. 41).

Y, a continuación, se cantó *AyP*. En otra nota transcribiremos parte de la acotación que aquí hemos omitido.

1. El coro de voces se dirigen al Sol; es decir, al rey Felipe IV.

2-3. Como es el Rey, todo lo que le ocurra a él, le ocurre a todo el reino. Esto inspira la no diferencia entre *verlo* padecer a él o padecerlo el reino entero; *entre*/ *ver*: "en querer" en los tiples 1° y 2°.

3. *padecer o*...: "no padecer o..." en la repetición del tiple 2°.

4. *Adolesció*: "Adoleció" en *AyP*.

4-7. El fragmento de la acotación que hemos suprimido en la primera nota, indica lo que sigue y que permite comprender estos versos:

> Estaba la escena, en su primera vista, cubierta de una tienda carmesí que en iguales compartimientos sembraban, entre varios florones, coronadas cifras de plata, con los tres nombres PHELIPE, MARIANA Y MARÍA TERESA. Guarnecían las extremidades desta tienda dos colunas, a líneas istriadas de los mismos colores: carmesí y plata. El arco, que en medio punto desde lo superior de sus cornisas las unía, cerraba su clave con un tarjetón guarnecido de festones; y en él, este jeroglífico: pintóse un sol con algunas nubecillas, que no le deslucían, ni afeaban; y a merced de sus rayos, un país de varias flores en cuyo primer término eran de mayor tamaño un laurel y un rosal. En la parte superior del cielo, que sobre él se terminaba, decía la letra latina: GENERAT OMNIA; y en la inferior, la castellana:
>
> Vive tú, vivirá todo;
> que no hay distancia entre ver
> padecer o padecer.
>
> (CALDERÓN DE LA BARCA. *Andrómeda y Perseo*..., p. 41)

Es decir, en los versos se pinta lo que estaba representado en el jeroglífico: el *Sol* (v. 6) es el Rey, *el rosicler*/ *del Sol* (vv. 5-6), la Reina, y el *achaque*/ *de una nube* (v. 4), la preocupación que le causó al Rey el accidente que sufrió la Reina, como repiten los vv. 25-28; *todas las plantas* (v. 6) son las "varias flores" que habitan el "país" representado en el jeroglífico y que viven gracias al Sol. Por lo tanto, las personas del reino.

14-15. Si seguimos la simbología representada en el jeroglífico, *la infancia de una rosa* (v. 14) es la infanta María Teresa, y *la majestad de un laurel* la Reina.

una vez del "¡Ay!" que escucha,
y el "¡Ay!" que él dice otra vez.

[2] »Adoleció nuestra Reina
y con ella nuestro Rey;
si allí, grosero el achaque,
aquí el achaque cortés.

[3] »Bien supo volver por sí,
cauto, el accidente, pues,
las malicias de traidor
pasó a finezas de fiel,

[4] »para que pueda decir,
descubiertamente, quien
viere a entrambos enfermar
y, a entrambos, convalecer:

[TODAS] *«–¡Vive tú, vivirá todo!,...».*

[5] »La bellísima María,
llegando, cobrada, a ver
de una, en la tez, la hermosura,
y de otro, el susto en la tez,

[6] »de parabién a las dos
una fiesta manda hacer,
y quien la obedece a ella
me encarga a mí el parabién.

[7] »El arte soy liberal
de la Música y, aunque
fío de mis fantasías,
el empeño en que hoy se ven,

[8] ¿quién habrá que me acompañe
a salir airosa dél?

[POESÍA] –¡Los estudios desta pluma!

[PINTURA] –¡Los rasgos deste pincel!

24-25. Entre estos dos versos, en *AyP* hay otra cuarteta.

35-36. Se insiste en cómo no hay diferencia entre *ver padecer o padecer* que canta el estribillo.

38. *María*: María Teresa, la infanta.

40. A la madre, la Reina.

41. Al Rey.

42. *de*: "en" en *AyP*.

53. Tras este verso, en *AyP* hay veintidós versos más pertenecientes a la Poesía y a la Pintura, además de la repetición del estribillo. Y, asimismo, tras este verso, consta la siguiente indicación escénica:

> Con estos dos últimos versos, por delante también de la cortina, salieron al teatro (donde ya había el arte de LA

[MÚSICA] [9] «–Yo recibo de las dos
el favor que me ofrecéis,
y porque de las tres conste
la fiesta que se ha de hacer,

[10] »desempeñando felices
hoy los deseos dé, que
para enseñarse a mandar
se ensaya en obedecer.

[11] »Atiende, pintura, tú,
que siempre tan varia estés,
que lo que una vez se ha visto,
no vuelva a verse otra vez.

[12] »Tú advierte que en las deidades
que entroduzcas ha de haber
otra armonía en la voz
que en los humanos se ven.

[13] »Pues con esa prevención,
dadas las manos las tres,
demos lugar a la loa
diciendo una y otra vez:

[TODAS] »–*¡Vive tú, vivirá todo!,...*».

117

ff. 131v-132r [137v-138r]

1 ¿Adónde vas, zagala?
Detén la flecha y arco.

MÚSICA bajado) LA POESÍA y LA PINTURA, significadas en dos ninfas no menos ricamente aderezadas. Venían las dos, en otros dos nubarrones, que a manera de carros triunfales las movían con majestad y pompa. La poesía traía un libro dorado en que escribía; y La Pintura, una lámina, en que al parecer pintaba. Y, prosiguiendo, dulcemente hablando, con LA MÚSCIA cantaron (CALDERÓN DE LA BARCA. *Andrómeda y Perseo*..., p. 45).

58-61. Se omite en *AyP*.

62. *Atiende*: "advierte" en *AyP*.

67. *entroduzcas*: introduzcas. En el ms.: "entroduzgas", pero corregimos por tratarse de un error del copista.

69. *se ven*: "que es bien". Tras este verso, siguen doce más en *AyP*.

72. *lugar*: "principio" en *AyP*.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes*...

117. «¿Adónde vas, zagala?»

2. Alusión mitológica a Diana, la diosa cazadora de los bosques, eternamente joven; prototipo de la doncella arisca que

¿Para qué quiere armas
quien mata hoy con dos rayos?

¡Guarda tus flechas,
pues que, con dos soles,
hieres, matas ya tan de veras!
Más penetran tus ojos, bien lo sé yo;
dígalo, zagala, mi corazón,
que se abrasa en llamas que tu amor tiró.

2 Aquí el pájaro tienes
que llaman solitario;
nunca mejores tiros,
pues cerca le has hallado.

3 Dichoso del que llega
a verse entre tus manos;
asesta bien el tiro,
apunta bien al blanco.

4 Dime por qué te vales
del acero dorado,
cuando contigo tienes
con qué matar a salvo.

5 Más fuerza hay en tus ojos,
más tiros en tus rayos,
pues quitan alma y vida
a cuantos los miraron.

6 Bellísima Diana,
de Amor galán retrato,
ejecuta tu fuerza,
muestre el valor tu brazo.

¡Guarda tus flechas,...!

---

se complacía sólo en la caza (*Dic. Mit.*). Y nueva Diana va a ser la dama en el romance, tal y como se repite en cada una de las cuartetas, hasta culminar en la última, donde el apóstrofe lo hace explícito.

4. *dos rayos*: los de los ojos.

11-12. El yo poético.

21-22. Sus ojos, como dice el yo lírico en la primera cuarteta.

28. 'elegante imagen de Amor'. Según la *descriptio puellae*, la dama es la excelsa beldad.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes*...

118

ff. 132v-134r [138v-140r]

–Zagales de Manzanares,
decidme quién es Amor,
que tiene achaques de hombre
en los imperios de Dios.
–Yo lo diré,
porque vivo a las desdichas
de su desdén.
–Yo lo diré,
que, aunque siempre le callo,
sigo su fe.
–Yo lo diré,
que, a sinrazones, conosco
las razones de su ley.
–Yo lo diré,
aunque siempre ignora más
quien más le llega a entender.
–¡Sepan!,
–¡escuchen!,
–¡atiendan!,
–¡oigan,
que el amor se pregona!
–¡Miren las almas,
porque, sino las pierde,
nunca se hallan!

Coplas

1ª Es el amor un afecto,
es mentirosa verdad,
una ley de voluntad
u del destino, precepto.
Es un desear continuado,
un admitido rigor,

118. «Zagales de Manzanares»

1. *Zagales*: "Zagalas" en *FO*2.

12. *conosco*: conozco.

12-13. Las antítesis y paradojas de Amor van a estructurar el desarrollo del poema, así como el poliptoton.

17-18. En *FO*1 y *FO*2 sólo consta "¡Oigan!".

21. *pierde*: "pierden" en el tiple 2°.

21-22. "que las acciones solas/ fingen las ansias" en *FO*1 y *FO*2.

24. "de misteriosa deidad" en *FO*1 y *FO*2.

25. *una ley de*: "que funda en mi" en *FO*1 y *FO*2.

26. *u del destino*: "mi obediencia y su" en *FO*1 y *FO*2.

27-30. La quinta copla de *FO*2 empieza con el mismo verso, pero continúa con estos tres:

bien ordenado dolor,
dolor bien desordenado.

2ª En riesgos de cierta culpa,
un acierto prevenido;
es razón contra el olvido,
de sinrazones, disculpa.
Es una inquietud sin medio,
es achaque y no se siente,
es remedio, es accidente
y accidente sin remedio.

3ª Precipitado sentir
que obliga en precipitar
vida que sabe matar,
muerte que enseña a vivir.
Espíritu que se ve
y admite la contingencia;
contra toda una evidencia
sobresale como fe.

4ª Aunque adverti[do], dudoso,
y es prevención del secreto,
en esperanza y respeto,
por árbitro escrupuloso.
Sin término en la ambición,
es alegre fantasía,
por atenta hipocresía
sigue sólo la razón;

5ª Es variedad ajustada
que en desconfianzas crece,
una gloria que padece
una intención venerada.

---

que da voz a las pasiones
y hablando por las acciones
presume de recatado.

una ignorada violencia
que acredita la experiencia
con los méritos de fe.

En cambio, sin variante alguna, es la décima copla de *FO*1.

31. *En riesgos de cierta*: "Es ciego para la" en *FO*1.

32. "para el mérito advertido" en *FO*1.

31-42. Se omite en *FO*2.

35-38. La undécima copla en *FO*1.

41. *sabe matar*: "en desanimar" en *FO*1.

39-42. Tercera copla en *FO*1.

42. *muerte que enseña a*: "tiene el modo de" *FO*1.

44. "en la costosa experiencia" en *FO*1.

43-46. La cuarta copla de *FO*2 empieza con el mismo verso, pero continúa con estos otros:

Es la decimocuarta en *FO*1. Termina, por lo tanto, con la misma palabra que el hipertexto.

47. *Aunque*: se omite en *FO*1; *dudoso*: "y temeroso" en *FO*1.

48. *y es*: "que a" en *FO*1.

49. *en*: "entre" en *FO*1.

50. *por*: "es" en *FO*1.

47-50. Cuarta copla en *FO*1.

52. "cuando alienta desconfía" en *FO*1.

51-54. Es la duodécima en *FO*1.

55-58. La séptima en *FO*1.

Es contento adulterado
con presunción de adivino
y, aunque ciego desatino,
desatino cultivado.

6ª Cordura que se desmanda,
produción de luz errante,
y, entre visos de constante,
a impresión de sombras manda.
Injusto, piadoso imperio,
voluntario sacrificio,
y, en el más claro edificio,
se alimenta de misterio.

–Zagales de Manzanares,...

119

ff. 134v-135r [140v-141r]

1 En las suertes de año nuevo
salió Menga con Antón,
bien se ve que es la más linda,
pues le cupo lo peor.

«Y otro suceso no espere
quien de la suerte fía,
que no teme quien fía de la suerte,
que aun de amor en las burlas
al desgraciado los acasos le ofenden,
¡y no es acaso!»

61. *y, aunque ciego*: "donde tiene el" en *FO*1.
62. "veneración y sagrado" en *FO*1.
59-62. Decimosexta copla en *FO*1.
63. *Cordura*: "Sujeción" en *FO*1.
64. *produción*: producción.
65. *y*: "que" en *FO*1.
63-66. Es la decimoséptima en *FO*1.
47-66. Se omite en *FO*2.
69. "donde tiene un ejercicio" en *FO*2.
67-70. Es la novena copla en *FO*1.
70. "la claridad y el misterio" en *FO*2.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

119. «En las suertes de año nuevo»

1-4. Alusión al refrán que reza: 'la dicha de la fea, la hermosa la desea' (CORREAS..., p. 257). Se va remitiendo a él a lo largo de todo el poema.

9. *al*: "el" en el tiple 1° y tenor, pero es forzoso fijarlo en su forma contraída con la preposición; *acasos*: contingencias.

2 Más de una invidia mormura
que es de su gusto elección,
porque nunca la belleza
con el mérito acertó.

3 Pascual, que muere por ella
y es celebrado pastor,
vivir quisiera malquisto
por vivir en su atención.

4 Como es juego de las suertes
y contra sí la llevó,
no fue cordura jugar
con su enemigo mayor.

5 Juega bien aquel que acierta
en el juego del amor,
que toda la fullería
no la entienden todos, no.

6 El que juega con ventura
siempre ganancia sacó,
que no consiste este juego
en ser mayor jugador.

7 Quien sabe su poca dicha
no jugar es lo mejor,
porque se despintan cartas
en la mejor ocasión.

8 Esto aconsejó a Pascual
otro que el juego entendió,
por salir bien enseñado
de lo que las suertes son:

«Y otro suceso no espere...».

---

11. *invidia mormura*: envidia murmura.

17. *malquisto*: aborrecido (*Aut.*).

19. *juego de las suertes*: referencia al juego ideado por Lorenzo Spirito (Perugia, 1482), y que disfrutó de gran éxito, con el que un público cortesano vivía la ilusión de la adivinación a través de una serie de preguntas que encontraban respuesta mediante un método semejante al de los oráculos.

25. *fullería*: "trampa, engaño y falsedad que se comete en el juego" (*Aut.*).

29-30. En lo que consiste es en lo que se repite a lo largo de todos los versos: en la suerte.

120

𝄞 ff. 135v-136r [141v-142r]

1 ¡Mal haya el hechizo, amén,
que hay en los ojos de Juana!,
pues cuantos los miran mueren
solamente con mirarla.

Pastores, guardaos
de los ojos de Juana,
que tienen secreto,
veneno que mata.

2 No sé qué oculto misterio
allá en su hermosura guarda,
que más al riesgo se acerca
el que del riesgo se aparta.

3 ¡Oh!, nunca ayer en el soto
mis pensamientos pisaran
el áspid de su hermosura
en el jazmín de su cara.

4 ¡Oh!, nunca la hubiera visto,
pues con no verla gozara
de una libertad que fuera
testigo de una ignorancia.

5 Pero miento, que yo propio,
para que me aprisionara,
hice nudos en la red
hermosa de sus pestañas.

6 Tan devotamente asisto
a su imagen adorada

120. «¡Mal haya el hechizo, amén,...!»

3-4. De lo bellos que son.

4. *con*: "de" en BN (Ms. 3884).

5. En la repetición musical, el tiple 2º canta la interjección "¡Ay!".

5-8. BN (Ms. 3884) no tiene estribillo.

11-12. Por tradición poética, antítesis propia del amor y de las consecuencias mortales que genera la belleza de la dama.

13-16. Alusión al mito de Eurídice, que paseando un día por el prado fue mordida por una serpiente. Se prosigue con la mortal belleza de la dama convirtiéndola, en esta cuarteta, en la serpiente del mito.

17-20. Referencia al tópico de la cárcel de amor.

18. *con no*: se lee "como" en el ms., pero enmendamos según BN (Ms. 3884), puesto que ofrece pleno sentido al quedar relacionado el *no ver* con la *ignorancia* del v. 20.

19. *de*: "con" en BN (Ms. 3884).

23-24. El poeta da un giro y pasa de las alusiones a la cárcel de amor, a la prisión en las largas y hermosas pestañas de la dama.

26. *imagen adorada*: "belleza tan rara" en BN (Ms. 3884).

que a mi religión le robo
carbones para sus aras.

7 Cuando la llamo en el monte
pensando que en él me aguarda,
hasta el ganado me entiende
y vuelve alegre a buscarla.

8 ¡Pero qué mucho!, si altiva,
cuando a sus rediles baja,
en cada paso que mueve
un abril los adelanta.

Pastores, guardaos...

121

ff. 136v-137r [142v-143r]

¡Qué traidores son, Juana,
tus dos ojuelos!,
pues no hay hombre ninguno
seguro de ellos.

[Coplas]

1 Por más que el cuidado
procure entenderlos,
mientras más se cansa,
los entiende menos.

2 Si alegres se muestran
entre lo risueño,

28. Para iluminar sus altares donde ser adorada. Es propio de la tradición poética conferirle carácter divino a la dama; *carbones*: "el oro" en BN (Ms. 3884).

29-30. Marco del escenario bucólico-pastoril.

33. Según la etopeya, la dama se muestra siempre altiva y desdeñosa.

34. *rediles*: cercados o corrales (*Aut.*).

33-36. No está en BN (Ms. 3884).

35-36. Alusión mitológica a Flora, la potencia que hace crecer las flores y la vegetación tras su paso.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

121. «¡Qué traidores son, Juana,...!»

1-4. Otro tono que, al igual que el anterior, tiene como motivo poético los ojos de Juana.

3. *ninguno*: en su última repetición el tiple 1° canta "en el mundo".

disparan centellas
de mortal veneno.

3 Si rigor prometen,
tal vez halagüeños,
por entre sus arcos
su piedad contemplo.

4 Si los busco afables,
con desdén los veo,
y los hallo gratos
cuando más los temo.

5 Lo que más me aflige
y abrasa mi pecho
es que hay en el prado
quien sabe entenderlos.

6 Pues es tan dichoso,
goce sus efectos,
pues tiene él la vida
con lo que yo muero.

¡Qué traidores son, Juana,...!

122

ff. 137v-138r [143v-144r]

1 Venid, pastores de Henares,
a mirar en Francelisa
dos soles que con sus luces
amanece alegre el día.

¡Déjenla que llore!,
que más aprisa,
con el agua, su fuego
será ceniza.

11-12. A causa del resplandor de su belleza.
15. *sus arcos*: los de las cejas.
17-20. Contradicciones y paradojas de Amor.
23-24. Un pastor de quien está enamorada Juana.
27-28. Última paradoja de amor para el yo lírico.

122. «Venid, pastores de Henares»

2. *en*: "de" en HSA (XXXIII), *BE* y *BLT*.
3. *que con sus*: "en cuyas" en HSA (XXXIII); *sus luces*: sus ojos.
7. *su fuego*: su pasión amorosa.
8. *será*: "se hará" en el tiple 2°.

¡Déjenla que suspire!,
que será fácil
que todas las cenizas
las lleve el aire.

2 Llorosa ha salido al baile
y es que, de abril compasiva,
con cada perla que vierte
quiere que compre una vida.

3 Sacóla Silvio a bailar
y no pudo, aunque quería,
romper para hacer mudanzas
los grillos de una caricia.

4 Quejosa y enamorada
vive, pues, tal vez, se mira
en sus pestañas el llanto
irse muriendo de risa.

5 Dícenme que aun de sus ojos
tiene celos la enemiga,
mas ¿de quién puede tenerlos
si no se los dan sus niñas?

6 Sólo fía a sus sollozos
su alivio, pues, prevenida
porque no lo sepa el aire,
se bebe lo que suspira.

---

12. *lleve*: el resto de voces cantan "lleva", pero fijamos lo que canta el tenor por la concordancia verbal respecto al verso 10.

15-16. Las *perlas* que vierte la dama son sus lágrimas con las que el abril puede *comprar*, por ser tan preciosas, la vida que resurge con la primavera. Es un tratamiento muy delicado de la tristeza de la dama.

13-16. Tercera cuarteta en HSA (XXXIII).

16. *que compre*: "comprar" en HSA (XXXIII).

19. *mudanzas*: se juega, de nuevo, con dos de las acepciones del término. La primera de las acepciones es la de "transformación" (*Aut.*) –Silvio quiere que Francelisa termine con su tristeza–, y la segunda, la de los "movimientos que se hace en los bailes y danzas, arreglado al tañido de los instrumentos" (*Aut.*). Remitimos a las explicaciones que damos en el apartado 2.1 *Fuentes*... sobre este romance lírico que resulta ser un baile.

17-20. Segunda cuarteta en HSA (XXXIII).

20. *grillos*: "cierto género de prisión con que se aseguran los reos en la cárcel" (*Aut.*), por lo que debemos entender que Francelisa está presa de los *grillos* de una caricia de quien está enamorada y de los que Silvio quiere liberar; de: "a" en HSA (XXXIII).

21. "Celosa y desesperada" en HSA (XXXIII).

23-24. Si entendemos por *risa* lo que metafóricamente significa –"el movimiento suave de algunas cosas" (*Aut.*)–, podemos ver cómo el llanto *muere* –cae– suavemente en las largas pestañas de la dama. Al mismo tiempo, el poeta juega con el significado que todos conocemos de *morirse de risa.*

21-24. La quinta cuarteta en HSA (XXXIII).

24. *muriendo*: "cayendo" en HSA (XXXIII).

25. *Dícenme que aun*: "Dicho me han que" en HSA (XXXIII).

27. *quién*: "qué" en HSA (XXXIII).

28. *sus niñas*: la de sus ojos.

25-28. La cuarta en HSA (XXXIII).

29. *a*: "en" en HSA (XXXIII).

30. *pues*: "que es" en HSA (XXXIII).

31. *sepa*: "sienta" en HSA (XXXIII).

31-32. El poeta está recreando, al mismo tiempo, el "beber los aires" –"sumo deseo de conseguir alguna cosa" (*Aut.*)– de Francelisa por quien le acarició.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes*...

¡Déjenla que llore!,...

123

ff. 138v-139r [144v-145r]

1 Quejosa de su fortuna
vive Acinta. (¡Oh, cómo es cierta
la infame contradición
de la fortuna y belleza!)

«Deja el llanto, zagala,
porque tu estrella
por vencida se ha dado
de tu firmeza.»

2 Verse mal correspondida
es lo que al alma le llega,
que siente mucho quien ama
no haya igual correspondencia.

3 Qué dulcemente suspira,
qué tiernamente se queja,
que el amor, como es tan tierno,
las lágrimas tiene cerca.

4 «No siempre son las mujeres
–dice Acinta– las que pecan,
y siempre son las que pagan
doblando siempre la pena.

5 »Al paso de mis caricias,
más Lisardo me atormentas,
y, en lugar de agradecido,
de ser ingrato te precias.

---

123. «Quejosa de su fortuna»

2. *¡Oh,...!*: se omite en el tiple 1°; *es cierta*: "acierta" en el tiple 2°.

3. *contradición*: contradicción.

3-4. De nuevo resurge el refrán que reza que "la dicha de la fea, la hermosa la desea".

5-8. Seguidilla que canta Lisardo cargada de esperanza para Acinta, tras haber entonado ella su desengaño y despecho, tal y como se entenderá en el v. 37.

6. *porque*: "pues que" en el tiple 2°; *tu estrella*: tu suerte.

15. *como es tan tierno*: porque la iconografía tradicional pinta a Amor como a un niño.

17-32. Versos que se convierten en excepcionales dentro de nuestro repertorio poético-musical porque rara vez la voz femenina canta en primera persona quejas de amor.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

6 »Yo me acuerdo que decías
en otro tiempo ternezas
para dar a mis desvelos
amorosas diligencias.

7 »No dirás que por mi causa
de mí, Lisardo, te ausentas,
pues siempre soy la que fui,
aunque no eres quien eras.»

8 A sus amorosas voces,
Lisardo da la respuesta;
si ella hermosa con el llanto,
él galán a sus finezas:

«Deja el llanto, zagala,...»

124

ff. 139v-140r [145v-146r]

1 ¡Cuidado, que sale Inés
a la campaña de amor!;
cazadora que bien puede
competir con otras dos.
¡Afuera, que va el valor!

¡Aquí del socorro,
que Inés y el amor pelean
en la batalla mejor:
el uno con un venablo
y el otro con un harpón
que luce el aliento,
que vale el ardor,
y vence con bizarría
el vencido del amor!

2 Al mismo Amor desafía,
porque quiere probar hoy

124. «¡Cuidado, que sale Inés...!»

6. Este verso lo cantan de nuevo al final del estribillo repetidamente, y, el alto, en una de sus repeticiones, canta "¡Aquí del valor!" y el tiple 2º, "¡Aquí del amor!".

9. *venablo*: "dardo u lanza corta" (*Aut.*).

10. *harpón*: "hierro [...] con dos lengüetas agudas y una punta penetrante en medio" (*Aut.*).

12. *vale*: "brilla" en el tiple 2º.

que sola en ella se halla
Amor con todo primor.
¡Afuera, que va el valor!

3 Vestido de celos sale
su bello competidor,
que en empresas de buen gusto
es de buen gusto el color.
¡Afuera, que va el valor!

4 ¡Qué bien que le tira el golpe!,
¡qué bien Inés acertó!,
pues en el primer encuentro
le ha llevado el corazón.
¡Afuera, que va el valor!

5 No se descuida Cupido,
pues, aunque ciego, la dio
con una flecha tan viva
que casi muerta quedó.
¡Afuera, que va el valor!

6 Asegún da Inés el golpe
y, tan rendido se vio,
que tuvo por buen partido
confesarse su inferior.
¡Afuera, que va el valor!

7 Pero ¡qué mucho se rinda,
si es el partido mejor
quedar rendido a su vista
para salir vencedor!
¡Afuera, que va el valor!

20-21. Es decir, Inés sufre la batalla que le dan los celos.

35. *Asegún*: "hacer lo mismo que [...] se acaba de hacer" (*Aut.*). Es decir, Inés da el golpe repetidamente.

42-43. Por quedar enamorado de ella.

125

ff. 140v-141r [146v-147r]

1 Olas sean de zafir
las del mar sola esta vez,
con el que siempre le aclaman
los mares segundo rey.

Buen viaje, bueno
a quien tanta deidad lleva en él
que, en vez de claros fanales,
con luces tan celestiales
esfera será el bajel.
¡Buen viaje, bueno,
y breve también!

2 Tres nortes en tres estrellas
la nave guían, en que,
para ser luz de una sola,
soles no bastarán tres.

3 A quien lleva tanto sol
séale el hebrero fiel,
y a vidas que importan siglos,
lisonjas ofresca un mes.

4 Puerto parece de rosas
todo el mar y [...]
golfo sea de zafir
a tanto español clavel.

5 Si con aire de suspiros
bien se zarpará más bien,
se afianzarán dos bajeles
en mil áncoras de fe.

Buen viaje, bueno...

---

125. «Olas sean de zafir»

1. *sean*: "eran" en AM; *zafir*: zafiro.
6. La dama.
8. Los ojos de la dama.
12. *Tres nortes*: el norte, propiamente, y los dos ojos de la dama.
16. *tanto sol*: la dama.
17. *hebrero*: febrero. Súplica justificada porque es un mes frío.
18. *a vidas*: la de los adoradores de la dama; *que importan siglos*: la eternidad que otorga la contemplación de la excelsa beldad de la dama.
19. *lisonjas*: alabanzas; *ofresca*: ofrezca.
21. Palabra ilegible.
24. *aire de suspiros*: del yo poético enamorado.
26. *dos bajeles*: dos vidas.
•*Vid.* 2.1 *Fuentes*...

126

ff. 141v-142r [147v-148r]

1 Sobre la caliente herida
de Adonis, lloraba Venus
por ver si puede a sollozos
añadirle algún aliento.

Pajarito que vas a la fuente,
bebe y vente.
Del cristal que entre flores se mueve,
bebe y vente
donde aplacarás tu sed.
Suave y puro licor sacude
volando las alas bien,
y atiende mejor,
que si las nubes
adonde subes,
con plumas escalas
hasta las alas,
alcanza la industria del cazador.

2 Como el calor de la sangre
iban las venas perdiendo,
ya de la luz de su vida
se trocaba en aire el fuego.

3 Viéndole estaba los ojos
de sus amores tan lejos,
que el bien que pierden de vista
le buscaban allá adentro.

4 Tierna le abraza, aunque en vano,
porque en el mortal despego,
para detener un alma,
¿qué importa abrazar el cuerpo?

5 Ahora puede la invidia
vengar su enojo de nuevo,

126. «Sobre la caliente herida»

1-2. Diana, encolerizada, lanzó contra Adonis un jabalí que, durante una cacería, lo hirió mortalmente. Venus acudió a socorrer a su amado amigo, pero nada pudo hacer. En torno a esta impotencia y dolor se desarrolla todo el poema. En su honor la diosa instituyó una fiesta fúnebre.

17. Alusión a Diana, la diosa cazadora de los bosques, la responsable de la muerte de Adonis.

30. *invidia*: envidia. La de Diana.

pues tiene, en Venus, Adonis
más vida con estar muerto.

6 Contra sí son las venganzas,
pues a costa de sus duelos
ha eternizado un amor
por malograr un deseo.

Pajarito que vas a la fuente,...

127

ff. 142v-143r [148v-149r]

1 Qué linda, qué sola y triste
la deidad de Guadiana;
entre incendios y suspiros
todo el fuego vuelve en agua.

«Corderita mansa, que lloras
lágrimas que a todas horas
tan ricas las miro yo;
ése no es dolor, sino
costumbre de las auroras.»

2 Qué dulcemente se queja,
con qué valor que derrama
perlas que siendo tan tristes
son en valor soberanas.

3 Quien vio llorar al aurora
miente si dice que estaba
más brillante ni más bella,
con más brío ni más alma.

32-37. Se refiere al amor de la diosa hacia el joven, pero también a la fiesta fúnebre que Venus, en honor a Adonis, instituyó, y que las mujeres sirias celebraban todos los años en primavera.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

127. «Qué linda, qué sola y triste»

2. "del Amor herida el alma" en ACV; *la deidad*: la dama.

3. *entre incendios y*: "en rebaños de" en HSA (XLI).

4. *el fuego vuelve en*: "el viento lleva al" en HSA (XLI).

5. *Corderita*: "Corderilla" en el alto y en una repetición del tiple 1°, así como en ACV; en HSA (XLI), ACV y *OP*: "Pastorcilla".

6. *a todas horas*: "a tales horas" en ACV.

8. *dolor*: "llorar" en ACV.

9. Por el rocío, metáfora de las lágrimas (v. 6).

11-12. De estos dos versos queda huella en el v. 11 de ACV y *OP* –que también es el de HSA (XLI)–: "en llanto despide perlas" y "su llanto la mide a perlas", respectivamente.

12. *perlas*: lágrimas.

4 «Sólo en ti, cordera hermosa,
hace bella consonancia
la tristeza y la alegría,
las dichas y las desgracias.

5 »Llora porque yo descanse,
pues hoy de tu llanto saca
mi amor un nuevo consuelo
juzgando que es por su causa.

6 »Pero no llores, detente,
que es mucho sentir, zagala,
y, si es verdad ese llanto,
sólo mi fuego lo apaga.

7 »Quiera Amor que no me engañe,
que, si mi ventura es tanta,
dedicaré a tus dos soles
un corazón que se abrasa.»

8 Esto cantaba Fileno
viendo llorar a Lisarda,
prenda tan bella por quien
se muere de ver sus ansias:

«Corderita mansa, que lloras...»

128

ff. 143v-144r [149v-150r]

1 Gigante cristalino,
que al cielo se oponía
el mar con blancas torres
de espuma fugitiva.

19. *bella*: "hermosa" en la transcripción de Caballero (CABALLERO..., 2004, p. 51).
29. *mi fuego*: mi pasión.
32. *dos soles*: dos ojos.
•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

128. «Gigante cristalino»

1-4. Imagen preciosa del mar embravecido alzándose hacia el cielo.
2. *que*: se omite en *LD* y *MP*; *se oponía*: "te oponías" en BN (Ms. 4103), HSA (XCVI), HSA (XXXIII) y *XVT*.
3. *el*: "del" en BN (Ms. 4103) y "al" en HSA (XXXIII).
4. *espuma fugitiva*: "espumas fugitivas" en *LD*, *MP*, BN (Ms. 4103) y HSA (XCVI), y "espuma fugitivas" en *CMO*.

Mas tanto pueden desdichas
que obligan, si porfían,
a no estimar la muerte ni la vida.

2 Cuando de un tronco inútil,
cuyas ramas subían
a hacer dosel a un prado
que fue de un mayo invidia,

3 tenía Fabio atada
su mísera barquilla:
los remos en la arena,
la red al sol tendida.

4 ¡Baja Fortuna corre!
Poco la vida estima
quien todo lo desprecia
y a todo se retira.

5 Cuando anegarse veo
las naves y las dichas,
consuelo en las ajenas,
la pena de las mías,

6 sacaba yo corales
y, como se corrían,
de verse con tus labios
más finos parecían.

7 Memorias solamente
mi muerte solicitan,
que las memorias hacen
mayores las desdichas.

---

5. *desdichas*: "tristezas" en *MP*. Tras este verso, en *MP* viene el siguiente: "de pasadas alegrías".

6. *si*: "e" en *MP*; *porfían*: insisten.

5-7. Se omite en *MP*, HSA (XCVI) y HSA (XXXIII).

9. *subían*: "solían" en *LD*, *MP* y HSA (XXXIII), y "ser solían" en HSA (XCVI).

10. *a*: se omite en *LD*, *MP*, HSA (XCVI) y HSA (XXXIII); *a un*: "al" en HSA (XXXIII).

11. *de un*: "del" en HSA (XCVI); *mayo*: "rayo" en *LD*; *invidia*: envidia.

12-15. Es la segunda cuarteta en BN (Ms. 4103) y la cuarta en HSA (XCVI) y HSA (XXXIII).

16-19. Es la quinta cuarteta en *LD* y en *MP*, y la cuarta en BN (Ms. 4103).

19. *a todo*: "al campo" en BN (Ms. 4103).

20-23. La duodécima en *MP* y la decimotercera en *LD*.

24. *sacaba*: "Cogía" en BN (Ms. 4103) y HSA (XCVI), "sembraba" en HSA (XXXIII). Actividad de pescadores.

24-27. Decimosexta cuarteta en *LD*.

25. *corrían*: avergonzaban; "cogían" en BN (Ms. 4103).

26. *de*: "al" en BN (Ms. 4103) y HSA (XXXIII); *con*: "entre" en BN (Ms. 4103) y HSA (XXXIII); *tus*: "sus" en HSA (XCVI). La comparación *corales / labios* se entiende por el color de ambos elementos.

24-27. La decimoquinta en *MP*, la tercera en BN (Ms. 4103), en HSA (XCVI) y en HSA (XXXIII).

28-31. La decimotercera en *MP*, la decimocuarta en *LD* y la quinta en HSA (XXXIII).

8 Y en tantos desconsuelos
quiere el amor que sirvan,
en esperanzas muertas,
estas memorias vivas.

Mas tanto pueden desdichas...

129

ff. 144v-145r [150v-151r]

1 Extranjero pastorcillo
vino de ajenas montañas,
rico de guedejas de oro
y más de venturas blancas.

Las mudanzas que haciéndose van,
en el baile de toda zagala,
unas veces son de gala
y, más veces, de galán.

2 Su cabello crespo en ondas
es mar de muchas borrascas
y es de mis tiernos peligros
nuevo golfo de las damas.

3 Por velle salen al baile
las más hermosas zagalas,
y no por bailar, que todas
llevan hechas las mudanzas.

4 Más que la Pascua florida,
más que la aurora nevada

32-35. La decimoctava en *MP* y la última en *LD*.

34-35. Antítesis tristísima que fundamenta el tono tan intimista del romance.

•*Vid.* 2.1 *Fuentes...*

129. «Extranjero pastorcillo»

3. *guedejas*: "el cabello que cae de la cabeza a las sienes" (*Aut.*).

4. *venturas blancas*: alude a las damas, que se van a enamorar de él.

5. *mudanzas*: de nuevo, se juega con dos de las acepciones del término. La primera es la de "la inconstancia o variedad de los afectos" (*Aut.*) –lo que nos permite entender *mudanzas de galán*–, y la segunda, la de los "movimientos que se hace en los bailes y danzas, arreglado al tañido de los instrumentos" (*Aut.*) –a ello se refiere *mudanzas de gala*, sinónimo de baile de gala–; *haciéndose*: "haciendo" en el tiple 2°, en la tercera repetición.

9-10. Porque todas las damas se enamoran de él.

11. Porque su dama puede enamorarse también del extranjero.

16. *Vid.* nota al v. 5.

bailó Gila y dio a Bartolo
en flores las malas pascuas.

Las mudanzas que haciéndose van,...

130

ff. 145v-146r [151v-152r]

1 Qué alegre de verse triste
Lisardo al valle bajó,
que las tristezas de amantes
alegrías son de Amor.

«Qué lindas que son
lágrimas de amor,
que otras no ha de llorar
tan bizarro corazón.»

2 No sentir fuera el sentir,
no llorar fuera el dolor,
que, si el sentimiento es justo,
es justo quien lo sintió.

3 El que conoce la culpa,
si el remedio no aplicó,
o por incapaz no siente,
o por bruto lo dejó.

4 En el mismo sentimiento
halla el alivio mayor
quien padece en el tormento
que su agravio ocasionó.

19-20. *dio.../ en flores*: dar en la flor significa "haber alguno degenerado" (*Aut.*), por lo tanto, Gila, al salir al baile para ver al extranjero (vv. 13-15), le dio a Bartolo el peor de los disgustos y la peor de las fiestas.

130. «Qué alegre de verse triste»

1. *verse*: "veros" en *OP* y *CMO*.

2. "Celinda, el amor quedó" en *OP* y *CMO*.

3. "que tristes lágrimas bellas" en *OP* y *CMO*.

4. Amor, que es niño y travieso, se divierte llenando de incertidumbre los corazones.

5-8. Excepcionales versos porque en ellos se deja escuchar la voz de la dama alabando la delicadeza y la generosidad de los sentimientos del enamorado Lisardo. Estamos ante uno de los pocos testimonios del romancero lírico en los que la dama se muestra piadosa con el dolor del yo poético.

6. *amor*: "amar" en *OP*, aunque no en *CMO*.

5 Sienta Lisardo, que es cuerdo,
si quiere hallar con primor
a su descuido consuelo,
a su ingratitud, perdón.

6 No desazona a un amante,
tal vez, una sinrazón;
lo que siente es que no sienta
su mal quien lo ocasionó.

7 No hacer aprecio de agravios
no dando satisfación
es reincidir en la culpa
sin darse por agresor.

8 Los suspiros de Lisardo
qué bien Lucinda escuchó,
y dejándole llorar
con lindo gusto cantó:

«Qué lindas que son...»

28. *lo*: "la" en el ms.

III. Crítica de la edición musical

3.1 *Criterios de edición*

En la redacción de las notas críticas intentaremos ofrecer, de la forma más escueta posible, una explicación al error detectado con su correspondiente alternativa, con excepción de aquellos errores muy evidentes que no necesitan mayor explicación.

Hemos creído oportuno no recoger aquellas enmiendas que pertenecen a errores del copista fácilmente subsanables, y que no implican una variación substancial en el discurso musical. De la misma manera, tampoco haremos constar las tachaduras, borrones o correcciones que denotan un error del copista detectado en el momento de producirse y enmendado por él mismo. Se dan algunos casos en que, en una voz, una pausa de mínima que sigue a una semibreve, conviene transcribirla por un puntillo como hacen las restantes voces; esta enmienda no se recoge en el aparato crítico por su nula incidencia.

Hay algunas presuntas incongruencias rítmicas que se dan en una sola voz, en relación con las restantes, que nosotros respetaremos en la transcripción, pero que no recogeremos en el aparato crítico.

En algunas repeticiones ha sido necesario añadir pausas para su correcta disposición en la partitura, que no es preciso detallar en las notas críticas.

Citamos el compás (c.) o los compases (cc.) por su número correspondiente, seguido de una coma para indicar las subdivisiones (1,2,3 en la proporción menor [3/2] y en la proporción mayor [3/1]; y 1,2,3,4 en el compasillo [2/2]). Si la nota crítica abarca más de una subdivisión, utilizamos el guión para separarlas (1-2; 2-4; etc.) y si comprende más de un compás usamos la barra inclinada para separarlos (10/11; 15/18; etc.).

Incluimos un apartado de observaciones dentro de cada nota crítica que lo precise para los textos poéticos o las incidencias diversas que se hallen en el manuscrito en relación a ellos. En estas observaciones sólo se recogen aquellas modificaciones textuales que representan alguna variación significativa para la interpretación. No se constatan los pequeños lapsus cálami que no tienen ningún interés textual ni interpretativo. De la misma manera, y ante dificultades prácticamente insalvables en relación a la aplicación del texto a la música en determinados pasajes, nos hemos permitido amplia libertad en este sentido. Exactamente la misma libertad que le pedimos al intérprete para que adapte el texto a la música como mejor convenga a su criterio artístico, siempre encaminado hacia una correcta y acertada interpretación.

Nos ha parecido conveniente incluir al final de la partitura el texto poético completo de cada romance lírico, excepto en los tonos 94 «¡Basta, mi dueño, basta,...!», 105 «Por mirar de Belisa unos ojos» y 118 «Zagales de Manzanares» que ya lo traen incorporado en la transcripción.

Los editores modernos acostumbramos a señalar la hemiolia con los ángulos de un corchete horizontal. Sin embargo, en nuestra transcripción hemos obviado este signo convencional por las incongruencias que presen-

ta 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 transcripción de las hemiolias llena la partitura de muchas ligaduras modernas de prolongación a causa de las síncopas, pero es un mal menor. Además, estas ligaduras se usaban en la época, al igual que las líneas divisorias, cuando las obras se "partían" para su ejemplificación.[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.

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 claúsulas que, en numerosas ocasiones, se convierte en un problema de difícil solución; y, en segundo lugar, contra los errores del copista, ya que, a veces, es preciso suprimir alguna alteración escrita por él. La norma general de la mayoría de musicólogos en este aspecto de la transcripción es, o debería ser, la prudencia. La misma que hemos adoptado nosotros, puesto que un exceso de alteraciones da lugar a una versión demasiado tonal, y la parquedad conduce a una interpretación estrictamente modal.

No es posible resolver el problema a través de la metodología ecdótica que pone a nuestro alcance la crítica textual, porque, son muy escasas las piezas que se nos han conservado en dos o tres testimonios, requisito imprescindible para la confrontación de las diversas lecturas y variantes, y el establecimiento del texto musical definitivo.[4] En el presente volumen sólo hemos podido realizar confrontaciones interesantes en los tonos 91 «¡Montes, que amanece Laura,...!» y 127 «Qué linda, qué sola y triste», ambos con tres testimonios. En un plano totalmente secundario quedan los tonos 128 «Gigante cristalino» y 130 «Qué alegre de verse triste» con dos testimonios cada uno que, en honor a la verdad, de poco nos sirven, puesto que de uno de ellos sólo se ha conservado la voz superior por pertenecer al *CMO*. Mención especial merece el tono 113 «Monte, galán de las flores» por tener la misma música que el 29 «Dulce prisión de albedríos»[5]; de ambos hemos tratado en el apartado 1.3 *Implicaciones musicales de la crítica textual*. Quizá la solución del problema pase por recurrir a los sofisticados medios informáticos. En este sentido, habría que utilizar, exclusivamente, las alteraciones escritas con total fiabilidad en los manuscritos y elaborar los pertinentes listados y estadísticas, a la par que realizar un análisis detenido de la modalidad, de los giros melódicos, de las disposiciones armónicas y de las relaciones entre música y texto. Es posible que entonces estemos en condiciones de confrontar aspectos y situaciones, y actuar con mayor seguridad.

En nuestra edición escribimos las alteraciones añadidas siempre encima de la nota a la que afectan. Cuando van entre paréntesis indican una propuesta subjetiva y sugieren una interpretación *ad libitum* para el músico práctico. Con el fin de evitar malentendidos, hemos optado por colocar la alteración correspondiente a toda nota que la precise, afectándola única y exclusivamente a ella, aunque se repita en una misma voz y compás, y 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 anula una alteración anterior u otra presente en la armadura, o si se utiliza como alteración de precaución, por estas razones, pues, hemos creído conveniente suprimirlos de la edición, ya que sólo pueden

1. *Cf.* Mariano LAMBEA. «Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor». En: *RdM*, XXII, 1 (1999), pp. 153-154.

2. *Vid.* Pedro CERONE. *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica*. Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Edición facsímil de F. Alberto GALLO. Bologna: Forni editore, 1969, vol. II, p. 746. Un ejemplo con nuestras ligaduras puede verse en la p. 662.

3. *Vid.* Mariano LAMBEA. «La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (*El Melopeo y maestro*, 1613)». En: *Nassarre*, XII, 2 (1996), pp. 197-216.

4. *Vid.* Alberto BLECUA. *Manual de crítica textual*. Madrid: Editorial Castalia, 1983.

5. *Vid. LTH* I, pp. 229-232.

inducir a error. Sin embargo, consideramos útil recogerlos en las notas críticas por cuestiones de índole interpretativa.

Las ligaduras antiguas se señalan en la transcripción mediante un corchete horizontal. Las modernas de expresión que trae el manuscrito, y que afectan a dos o más notas, se transcriben tal cual están, aunque, a veces, no estemos muy de acuerdo con su ubicación en determinadas sílabas. En anteriores volúmenes de nuestra colección las omisiones evidentes del copista las señalábamos en la transcripción mediante ligaduras discontinuas. Creemos que ahora ya no es necesario adoptar esta norma por las continuas faltas de coherencia en el manuscrito; en consecuencia incluimos las ligaduras de manera íntegra. En cualquier caso, corresponde al intérprete determinar su expresión.

Remitimos al lector a los trabajos sobre la transposición realizados por Judith Etzion[6] y Luis Robledo[7], tanto por su claridad de exposición como por la bibliografía citada. Únicamente traemos a colación aquí el testimonio de Michael Praetorius, en su *Syntagma Musicum* (1619), tantas veces referido, para justificar nuestra predilección, como la de nuestros colegas, por la transposición a la cuarta justa inferior:

> Toda pieza vocal en claves altas, esto es, cuando el bajo está escrito en clave de do en cuarta o en tercera, o en clave de fa en tercera, debe transportarse cuando se ponga en la tablatura o partitura de los organistas, laudistas y demás tañedores del continuo de la manera siguiente: si tiene bemol, una cuarta baja *in durum;* si no lo tiene, una quinta baja *in mollem, naturaliter.* Sin embargo, si se transportan a la quinta modos tales como el mixolidio [VII, final SOL], eolio [IX, final LA] e hipojonio [XII, final DO], se producirá una armonía más lánguida y pesada a causa de los sonidos más bajos; de aquí que sea mucho mejor, y la pieza resulta más fresca y airosa, transportar estos modos a la cuarta, *ex duro in durum.*"[8]

En las piezas transportadas, citamos el nombre de la notas resultantes de la transposición.

Por último, permítasenos un apunte en relación a la realización de los cedés *Entre aventuras y encantamientos* y *El vuelo de Ícaro*, ya referidos con anterioridad. El hecho de haber facilitado al maestro Ángel Recasens las poesías y las músicas necesarias para las dos 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.

3.2 *Notas críticas*

91. «¡Montes, que amanece Laura,...!»

Tiple 1º

CC. 66,3/67,1: RE ♯. Creemos que esta alteración es un error y no la recogemos en la transcripción. Tampoco figura en la versión a lo divino[9] ni en las transcripciones del testimonio de Coimbra que han hecho Miguel Querol[10] y Carmelo Caballero.[11]

Tiple 2º

C. 7,1-2: RE ♯. Esta alteración forma un acorde de quinta aumentada en estado fundamental que no tiene sentido aquí. Creemos que esta alteración debería afectar a los DO del compás siguiente, como así lo indicamos nosotros en la transcripción. Nuestra propuesta coincide con la versión a lo divino y con la transcripción de Caballero (p. 269, cc. 7/8); no así con la de Querol (p. 114, c. 4).

C. 13: Introducimos este cromatismo ascendente a partir de la transcripción de Caballero de la fuente co-

6. *El Cancionero de la Sablonara.* Edición crítica, introducción y notas por Judith ETZION. London: Tamesis Books, 1996, pp. xxiv-xxviii.

7. Luis ROBLEDO. *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989, pp. 87-94.

8. 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.

9. [Manuel] CORREA. *Montes, que amanece el alba.* "Tono a 4 a la Virgen de Correa". Biblioteca de Catalunya (Barcelona) (M. 743/6).

10. *Música barroca española* (vol. I). *Polifonía profana.* Transcripción e introducción por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: CSIC, 1970, p. 116, c. 34.

11. Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. *«Arded, corazón, arded». Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica.* Valladolid: Las Edades del Hombre, 1997, p. 272, cc. 66,3/67,1.

nimbricense (p. 270, c. 13). Querol no lo transcribe (p. 114, c. 7) y en la versión a lo divino tampoco consta.

Alto

C. 31,2. Este SOL está borroso en el manuscrito. El copista escribió "fa" encima de él para asegurarse. Y ciertamente así es: esa nota se llaman FA, puesto que en esos momentos se está cantando ahí por el hexacordo por becuadro perteneciente a la séptima deducción.[12]

C. 44: SOL ♯. Esta alteración es un error. No consta en los otros testimonios que manejamos[13]. Transcribimos la nota natural.

Tenor

C. 99,1. LA. Consideramos mejor transcribir MI para no interferir en la disonancia que hacen los dos tiples entre sí, el segundo de los cuales la resuelve descendiendo de grado, como es lo normal, y no ascendiendo de quinta que es lo que haría el tenor si mantuviéramos el LA.[14]

•*Observación*, f. 102r [108r]: "en los de Correa".

92. «A las puertas del alcalde»

Alto

CC. 41,3/42: SOL-FA-MI-FA (con los mismos valores que el tiple 1° y el tenor). Es evidente que estas notas no se corresponden con las otras voces. Transcribimos LA-SOL-SOL-SOL.

C. 62,2-3: SI-LA corcheas. Las transcribimos por semimínima y mínima que son los valores que les corresponden.

12. *Vid.* CERONE. *El melopeo y maestro...*, vol. I, p. 487. Interesa el ejemplo con la clave de Do en 1ª línea (es decir, el que consta debajo de la indicación "Mut[anças] en la clave de C sol fa ut por be quadrado en la primera línea"). *Cf.* también con la "Tabla universal de la mano" (p. 274).

13. No hace falta mayor comentario ni indicaciones ante un error tan evidente.

14. Este cambio de nota no se contempla en los otros testimonios.

93. «¡Rayos van! ¡Fuera, que salen...!»

•*Observación*, f. 104r [110r]: "sin raiar".

94. «¡Basta, mi dueño, basta,...!»

Tiple 2°

CC. 121/122: Mantenemos este FA natural porque consideramos que ofrece un bello contraste (*mutatio toni*) con el FA ♯ del compás anterior.

Tenor

CC. 21,1-2 y 59,1-2: SI ♭ (FA ♮ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

CC. 62,2-3/63,1: RE semibreve ennegrecida sin puntillo. La transcribimos con puntillo para la correcta distribución de los valores.

C. 70: Al inicio de las coplas consta el signo del compasillo en lugar del de la proporción menor.

•*Observación*, f. 105r [111r]: "raiado". "Está la letra de N[avidad] y C[orpus] en el legajo 8, a 56 números".

95. «Con la viuda de Benito»

Tiple 1°

C. 36,1: SI ♯ en función de becuadro (FA ♯ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Tiple 2°

C. 26,2-3: Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

C. 27,2-3: RE. Creemos que la nota correcta ha de ser un MI.

Alto

CC. 67 y 69,1: SI ♯ en función de becuadro (FA ♯ en la transposición). Son alteraciones de precaución que omitimos en la transcripción.

Tenor

C. 67,1: Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

96. «Miente la vista que al cielo»

Tiple 1º

C. 5,4: Encima de este DO parece que viene una alteración en el manuscrito sin que pueda precisarse de qué alteración se trata. Alejandro Vera la ha transcrito como un becuadro.[15] Nosotros estamos de acuerdo, pero la omitimos en la transcripción por considerarla alteración de precaución.

Tiple 2º

CC. 66,3/67,1-2: RE semibreve ennegrecida con puntillo. La transcribimos sin puntillo para la correcta distribución de los valores.

•*Observación al texto*

Alto

CC. 54/69: La aplicación del texto poético en este fragmento ha resultado problemática. Esperamos que la opción propuesta sea lo más afortunada posible.[16]

•*Nota bene*: Alejandro Vera ha editado este tono señalando las notas críticas que ha considerado convenientes.[17]

97. «Por el ausencia del sol»

•*Observación*, f. 109r [115r]: "en el de Correa".

98. «Ausente vive Lisardo»

Tenor

C. 42: MI ♯ en función de becuadro (SI ♮ en la transposición). No tiene sentido esta alteración aquí, ni siquiera como alteración de precaución. Es posible que el copista se confundiera con el RE del compás siguiente, que evidentemente sí precisa dicha alteración; nosotros así lo hacemos constar en la transcripción.

99. «Fuentecilla, que apenas»

Tiple 2º

C. 20,2: SI ♭ (FA ♮ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Alto

CC. 39,3/40,1-2: LA semibreve ennegrecida con puntillo. La transcribimos sin puntillo para la correcta distribución de los valores.

C. 54: RE ♯. Esta alteración es un error evidente que no necesita explicación.

100. «Cuando el aurora amanece»

Tiple 1º

C. 7,3-4: LA ♯ en función de becuadro (MI ♮ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

15. Alejandro VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: El Libro de Tonos Humanos (1656)*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 383-384, cc. 5 y 13.

16. *Cf.* con VERA. *Ibidem*, pp. 386-387, cc. 62/77.

17. *Ibidem*, p. 281 (notas críticas) y pp. 383-389 (música y texto).

Tiple 2°

C. 8,3-4: MI ♯ en función de becuadro (SI ♮ en la transposición). Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

Alto

C. 7,1-2: MI ♯ en función de becuadro (SI ♮ en la transposición). Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

Tenor

C. 6,1-2: LA ♯ en función de becuadro (MI ♮ en la transposición). C. 9,3-4: MI ♯ en función de becuadro (SI ♮ en la transposición). En ambos casos sucede lo mismo que en las notas críticas anteriores.

•*Observación*, f. 112r [118r]: "bueno, sin raiar".

101. «Sueltas sin orden las trenzas»

Tiple 1°

C. 43,3-4: Pausa de semibreve en el manuscrito que es necesario suprimir en la transcripción para el correcto ensamblaje de todas las voces.

Tiple 2°

C. 48: En el manuscrito viene un ♯ entre los dos FA que afecta a ambos, como es lo habitual. Sin embargo, si hacemos sostenido el primero de ellos se origina un acorde de quinta aumentada en estado fundamental que no suena bien[18]. Es preferible mantener este primer FA natûral y hacer un cromatismo ascendente alterando el segundo y dando lugar a un acorde de séptima (de dominante de la dominante, si se quiere; véase el compás siguiente) en segunda inversión con la fundamental preparada. El sentido del texto poético justifica nuestra propuesta. De la misma manera que la justificó también al dar del c. 36, donde proponemos otro cromatismo ascendente, en este caso en el tenor.

18. Suena mucho mejor el que se produce en el c. 89 del tono 102 «Baja de las altas cumbres», si bien es cierto que ahí está en primera inversión.

102. «Baja de las altas cumbres»

Tiple 1°

CC. 114/115: Para estos cuatro DO el copista pone debajo dos ♯, sin que sepamos si su intención era que afectaran a las cuatro notas o se pudiera hacer un cromatismo ascendente. Por nuestra parte transcribimos todos los DO sostenidos, pero por el sentido del verso "la vida me aflige" reconocemos que puede hacerse este cromatismo, preferiblemente en el c. 115. Dejamos al intérprete la decisión al respecto.

Tiple 2°

C. 15,3: SOL ♯. Esta alteración es un error. Es posible que el copista quisiera referirse a los dos FA inmediatamente anteriores que están en el mismo compás. En este sentido, nosotros proponemos lo siguiente: hacer sostenido el primero de ellos para finalizar en tríada mayor el verso "un arroyuelo de plata"; y hacer natural el segundo para introducir en tríada menor el verso "que, aunque camina a morir". Creemos que esta *mutatio toni* refleja el contraste entre la alegría y la tristeza, respectivamente, de ambos versos.

C. 74,3: DO ♯. Esta alteración es un error aquí. Sin embargo, resulta plenamente adecuada para el DO del compás siguiente, como así lo sugerimos nosotros en la transcripción.

Todas las voces

C. 89: Acorde de quinta aumentada en primera inversión. Llamamos la atención sobre este acorde para que se confronte con la nota crítica del tiple 2° (c. 48) del tono 101 «Sueltas sin orden las trenzas».

105. «Por mirar de Belisa unos ojos»

Tiple 1°

C. 88: Esta pausa de semibreve no consta en el manuscrito.

106. «En vivas ansias sin alma»

Tiple 1°

CC. 8/11: No dudamos en proponer el cromatismo ascendente del c. 8 como punto de partida para un breve fragmento de intervalos de segunda menor que el anónimo compositor, con muy buen criterio, destina para las palabras "bien lastimado".

Tiple 2°

CC. 98/99,1: Dos mínimas ennegrecidas en el manuscrito. Transcribimos por dos semibreves ennegrecidas que son los valores que corresponden.

Alto

C. 41,1: SI ♭. Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Bajo

CC. 97/100: RE breve. Transcribimos por longa que es el valor que le corresponde.

Todas las voces

CC. 19/24: Sin duda éste es un fragmento complicado. Si, hermenéuticamente hablando, el compositor ha pretendido reflejar el sentido del verso "con deseos de perderme", bien pueden entenderse las disonancias inexplicables o de difícil justificación e, incluso, las octavas entre el alto y el tiple 1°, que ya es mucho entender. De no ser así, podemos decir, sin ironía ni zumba, que, en efecto, este músico se ha perdido en varios aspectos de la composición.

107. «Vistióse del Sol Lisarda»

Tenor

C. 48,2: SI en el manuscrito. Transcribimos LA que es la nota que corresponde por el contexto de las otras voces.

109. «Enternecía un peñasco»

Tiple 3°

C. 2,2-3: El LA está rectificado en el manuscrito. El copista escribió "la" encima de él para asegurarse. Y ciertamente concuerda con la clave de DO en 2ª y con nuestro sistema solfeístico. Como es lógico se está cantando ahí por el hexacordo por natura perteneciente a la quinta deducción.[19]

110. «A las niñas de tus ojos»

Tiple 2°

C. 63,2-3: SI ♯ en función de becuadro (FA ♯ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Alto

C. 8,1: Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

112. «Pastorcillo triste»

Tiple 3°

C. 43,2-3: SOL ♯. Esta alteración es un error evidente que no precisa explicación.

Bajo

C. 16,3: El MI semimínima está rectificado en el manuscrito. El copista escribió "mi" encima de él para asegurarse. Y ciertamente concuerda con la clave de FA

19. *Vid.* CERONE. *El melopeo y maestro*..., vol. I, p. 491. "Mutanças en la parte del alto, cantando por la clave de C Sol fa ut por b[emol] en la 2ª regla". *Cf.* también con la "Tabla universal de la mano" (p. 274). No tiene importancia que hayamos tomado el ejemplo del alto para el tiple 3° de nuestro tono; lo importante es la clave.

en 3ª y con nuestro sistema solfeístico. Como es lógico se está cantando ahí por el hexacordo por natura perteneciente a la segunda deducción.[20]

•*Nota bene*: Alejandro Vera ha editado este tono señalando las notas críticas que ha considerado convenientes.[21]

113. «Monte, galán de las flores»

Tiple 1º

C. 51,2-3: SI ♯ en función de becuadro (FA ♯ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Tiple 2º

C. 38,2: FA. Transcribimos MI tal y como consta en el tono 29 «Dulce prisión de albedríos», que tiene la misma música que el que nos ocupa.[22]

Alto

C. 3,4: FA. Transcribimos SOL. Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.[23]

•*Observación*, f. 127r [133r]: "Está el guión y letra de N[uestra] S[eñora] del Carmen en el legajo 4, a 37 [¿números?]".

•*Nota bene*: Alejandro Vera ha editado este tono señalando las notas críticas que ha considerado convenientes.[24]

114. «Palabras y plumas, Cintia»

Tiple 1º

CC. 35,2-3/36,1: MI semibreve ennegrecida sin puntillo. La transcribimos con puntillo para la correcta distribución de los valores.

C. 66,2-3: SOL natural y SI ♭. Coincidimos con Vera en su propuesta de transcribir SOL ♯ y SI natural.[25]

Tiple 2º

CC. 52,3/53,1: SI ♯. No tiene sentido esta alteración aquí, ni siquiera como alteración de precaución en función de becuadro. Es más lógico que dicha alteración afecte al Do siguiente, como así lo sugerimos nosotros en la transcripción.

Tiple 3º

C. 3,1-2: SI ♯ en función de becuadro. Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Bajo

CC. 27,2-3/28,1: SI semibreve ennegrecida sin puntillo. La transcribimos con puntillo para la correcta distribución de los valores.

CC. 32,2-3/33,1: SOL semibreve sin puntillo. Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

CC. 35,2-3/36,1: MI semibreve ennegrecida sin puntillo. Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

C. 48,2-3: SOL ♯ y SI ♭. No suele darse un intervalo melódico de tercera disminuida. Coincidimos con Vera al transcribir el SI natural.[26]

•*Observación*, f. 128r [134r]: "Está la letra del Corpus y guión en el legajo 6, a 12 números".

•*Nota bene*: Alejandro Vera ha editado este tono señalando las notas críticas que ha considerado convenientes.[27]

20. *Ibidem*, p. 489. "De las mutanças en la parte del bajo [...]. Mutanças en la clave de F fa ut por be quadrado en la 3ª raya". *Cf.* también con la "Tabla universal de la mano" (p. 274).

21. VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, p. 281 (notas críticas) y pp. 397-401 (música y texto).

22. *Vid. LTH* I, p. 231, tiple 2º, c. 35,2.

23. *Ibidem*, p. 229, alto, c. 3,4.

24. VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV...*, p. 281 (notas críticas) y pp. 403-408 (música y texto).

25. *Ibidem*, p. 413, c. 73.

26. *Ibidem*, p. 412, c. 55.

27. *Ibidem*, pp. 281-282 (notas críticas) y pp. 409-414 (música).

116. «¡Vive tú, vivirá todo!»

Tiple 2º

CC. 41,3/42,1: LA semibreve ennegrecida con puntillo. La transcribimos sin puntillo para la correcta distribución de los valores.

Alto

CC. 44,3/45,1: Dos mínimas. Transcribimos por semibreve imperfecta como hacen las voces restantes.

Acompañamiento

CC. 19/80: Hemos escrito la parte del guión que falta en el manuscrito.

•*Observación*, f. 129v [135v]: "Está el guión del 4º [en] el número [¿legajo?] 8, a 45 números, y letra del S[antísi]mo S[acramen]to"; f. 131r [137r]: "bueno, sin rayar."

•*Nota bene*: Alejandro Vera ha editado este tono señalando las notas críticas que ha considerado convenientes.[28]

117. «¿Adónde vas, zagala?»

Alto

CC. 97/98: Coincidimos con Vera al introducir este cromatismo atendiendo al que viene escrito en los cc. 54/55.[29] En relación a este último cromatismo queremos señalar que da lugar a un acorde de quinta aumentada en primera inversión (c. 55; véase otro acorde igual al dar del c. 108). Con ello invitamos al lector a que lo compare con el que se produce en el tono 102 «Baja de las altas cumbres» (c. 89).

•Observación, f. 132r [138r]: "todo". "Está el guión en el legajo 8, a 23 números."

•*Nota bene*: Alejandro Vera ha editado este tono señalando las notas críticas que ha considerado convenientes.[30]

118. «Zagales de Manzanares»

Tiple 1º

C. 209: Este compás también tendría que ser de silencio según las pausas que constan en el manuscrito desde el c. 202. Sin embargo, no puede ser así, puesto que aquí ha de empezar necesariamente la sexta copla.

Tiple 2º

C. 213,2-3: MI ♯ en función de becuadro (SI ♮ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Alto

C. 13,1-2: Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

Tenor

CC. 206/208: Estas tres pausas de semibreve no vienen en el manuscrito, pero es necesario incluirlas para empezar la sexta copla en el compás 209, juntamente con las voces restantes.

Todas las voces

CC. 112/113. Llamamos la atención sobre este acorde de quinta aumentada en estado fundamental por su larga duración (la quinta viene preparada desde varios compases antes). Véase la nota crítica del tiple 2º (c. 48) del tono 101 «Sueltas sin orden las trenzas».

•*Observación*, f. 133r [139r]: "bueno, sin rayar"; f. 133v [139v]: "Está el guión en el legajo 8, a 79 números."

28. *Ibidem*, p. 282 (notas críticas) y pp. 415-424 (música y texto).

29. *Ibidem*, p. 430, cc. 98/99.

30. *Ibidem*, p. 282 (notas críticas) y pp. 425-432 (música y texto).

119. «En las suertes de año nuevo»

Tiple 1º

C. 30,2-3: SI ♯ en función de becuadro (FA ♯ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Tiple 3º

CC. 31,3/32,1: Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

Tenor

C. 14: Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

•*Observación*, f. 135r [141r]: "todo".

120. «¡Mal haya el hechizo, amén,...!»

Tiple 1º

C 20: En el manuscrito figura el signo del compasillo en lugar del de la proporción menor, que es el que le corresponde.

•*Observación*, f. 136r [142r]: "bueno, sin raiar".

121. «¡Qué traidores son, Juana,...!»

Alto

C. 76,4: Do ♯. Por el contexto creemos que esta nota tiene que ser natural.

122. «Venid, pastores de Henares»

Tiple 1º

C. 72,1-2: SI mínima con puntillo y LA semimínima. Estas dos notas no constan en el manuscrito.

123. «Quejosa de su fortuna»

Tiple 1º

CC. 38,2-3/39,1: RE ♯. Esta alteración es un error; por el contexto esta nota ha de ser natural y así la transcribimos.

Alto

C. 33: Mínima y dos pausas de mínima. Transcribimos por semibreve con puntillo según las voces restantes.

C. 48: Breve ennegrecida formando parte de una ligadura y con valor de semibreve imperfecta. Le añadimos un puntillo para completar el compás. Vera ha optado por añadir ese puntillo al MI que da inicio a la ligadura (c. 47), pero de esa manera se pierde la disonancia con el DO que retarda al SI en el tiple 1º.[31]

•*Observación*, f. 139r [145r]: "sin raiar".

•*Nota bene*: Alejandro Vera ha editado este tono señalando las notas críticas que ha considerado convenientes.[32]

31. *Ibidem*, p. 435, cc. 47/48.

32. *Ibidem*, p. 282 (notas críticas) y pp. 433-436 (música y texto).

124. «¡Cuidado, que sale Inés...!»

Tenor

C. 51,2-3: SI ♯ en función de becuadro (FA ♯ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

CC. 64,2-3/65,1: Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

Todas las voces

C. 60: Como puede observarse en la transcripción, la indicación "aspacio" viene en el mismo lugar en el manuscrito para todas las voces, lo cual no implica ningún problema de interpretación. En cambio, la indicación "aprisa" viene en un lugar diferente para cada voz (cc. 64, 66, 72 y 74), cuando, en algunas de ellas, está perdurando todavía el efecto de "aspacio". Éste es un ejemplo más de las incongruencias que nos depara la notación musical y sus indicaciones, o, mejor dicho, de la imposibilidad que muestra cualquier sistema de escritura en relación a la transmisión de todos los matices que se puedan aplicar en el momento de la interpretación. Decida, pues, el intérprete el lugar idóneo para aplicar la indicación "aprisa".

•*Observación*, f. 140r [146r]: "está el guión".

125. «Olas sean de zafir»

Tiple 1°

C. 89,2-3: MI ♯ en función de becuadro (SI ♮ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Tiple 2°

C. 1: Al inicio de la pieza consta el signo del compasillo en lugar del de la proporción menor.

CC. 13,3/14,1: Sucede lo mismo que en la nota crítica del tiple 1°.

C. 70,1: MI ♯ en función de becuadro (SI ♮ en la transposición). Es alteración de precaución que mantenemos en la transcripción por la proximidad del SI ♭ del tenor en el compás anterior.

C. 88,2-3: SOL ♯. No tiene sentido esta alteración aquí. Es más lógico que afecte al FA del compás siguiente, como así lo sugerimos nosotros en la transcripción.

Tenor

CC. 17,3/18/19: LA-SI-FA en el manuscrito, sucesión que, evidentemente, no es la correcta. Transcribimos SOL-LA-RE. Las quintas que se dan entre el tenor y el tiple 2° (c. 17) no deben preocuparnos, puesto que son por movimiento contrario.

•*Observación*, f. 141r [147r]: "está el guión en los cartapacios de Correa".

126. «Sobre la caliente herida»

Tiple 1°

C. 51,1: Este RE falta en el manuscrito.

•*Observación*, f. 142r [148r]: "está el guión en los cartapacios de Correa".

127. «Qué linda, qué sola y triste»

Tiple 2°

C. 56,1: RE. Transcribimos MI tal y como hace el tiple 1° (c. 58,1). La misma lectura ofrecen los otros dos testimonios conservados: el de The Hispanic Society of America[33] y el de la versión a lo divino en transcripción de Carmelo Caballero.[34]

33 Fr. Manuel CORREA. *Qué linda, qué sola y triste*. "[Romance] a 4". Biblioteca de The Hispanic Society of America (Nueva York) (Caja 824a).

34. Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. *«Al sacro esplendor». Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004, p. 193, c. 56,1 (tiple 1°).

C. 62: SOL ♯. No tiene sentido esta alteración aquí. No consta en los otros testimonios que manejamos.[35] Transcribimos la nota natural.

•*Observación*, f. 143r [149r]: "está el guión en los cartapacios de Correa".

128. «Gigante cristalino»

Tiple 2°

C. 30,1-2: RE ♯. Se trata de un error. Creemos que esta alteración podría referirse al Do del compás anterior; así lo sugerimos nosotros en la transcripción.

Alto

C. 10,1-2: LA ♯. (MI ♯ en la transposición). No entendemos la función de esta alteración. En cualquier caso la omitimos en la transcripción.

CC. 10,3-4 y 20,3-4: SI ♯ en función de becuadro (FA ♯ en la transposición). Son alteraciones de precaución que omitimos en la transcripción.

Tenor

CC. 24,1-2 y 42,1-2: Sucede lo mismo que en la nota crítica anterior.

•*Observación*, f. 144r [150r]: "está el guión en los cartapacios del p[adr]e Correa".

129. «Extranjero pastorcillo»

Alto

C. 48,3-4: SI ♯ en función de becuadro (FA ♯ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

C. 61,1-2: Dos RE. Estas notas no corresponden aquí. Transcribimos MI.

Tenor

C. 62,1-2: SI ♭ (FA natural en la transposición). No es imposible esta alteración, pero, al tratarse de un acorde de séptima en primera inversión, todo hace pensar que este FA haya de ser sostenido, como así lo transcribimos nosotros.

•*Observación*, f. 145r [151r]: "está el guión en los cartapacios pequeños de Correa".

130. «Qué alegre de verse triste»

Tiple 1°

C. 2,1: SI ♭ (FA ♮ en la transposición). Es alteración de precaución que omitimos en la transcripción.

Alto

C. 52,2-3: SOL ♯. No creemos que esta alteración tenga mucho sentido aquí. Preferimos eliminarla de la transcripción.

•*Observación*, f. 146r [152r]: "en los de Correa".

35. No hace falta mayor comentario ni indicaciones ante un error tan evidente.

Índice alfabético de los tonos contenidos en este volumen

	Texto	*Música*
A las niñas de tus ojos (Anónimo) (nº 110)	74	215
A las puertas del alcalde (Padre Correa) (nº 92)	51	135
¿Adónde vas, zagala? (Capitán) (nº 117)	85	245
Armada sale de rayos (Anónimo) (nº 111)	75	219
Ausente vive Lisardo (Anónimo) (nº 98)	60	162
Baja de las altas cumbres (Anónimo) (nº 102)	64	179
¡Basta, mi dueño, basta,...! (Anónimo) (nº 94)	54	143
Con la viuda de Benito (Padre Correa) (nº 95)	56	148
Con nuevas galas, Juanilla (Anónimo) (nº 104)	67	190
Cuando el aurora amanece (Anónimo) (nº 100)	62	171
¡Cuidado, que sale Inés...! (Anónimo) (nº 124)	96	275
En las suertes de año nuevo (Anónimo) (nº 119)	89	258
En vivas ansias sin alma (Anónimo) (nº 106)	69	198
Enternecía un peñasco (Anónimo) (nº 109)	73	211
Extranjero pastorcillo (Padre Correa) (nº 129)	103	295
Fuentecilla, que apenas (Anónimo) (nº 99)	61	167
Gigante cristalino (Anónimo [Manuel Correa]) (nº 128)	101	292
¡Mal haya el hechizo, amén,...! (Anónimo) (nº 120)	91	261
Más presumen que de estrellas (Anónimo) (nº 115)	81	235
Miente la vista que al cielo (Padre Correa) (nº 96)	57	153
Monte, galán de las flores (Fray Bernardo Murillo) (nº 113)	78	227
¡Montes, que amanece Laura,...! (Anónimo [Manuel Correa]) (nº 91)	49	129
Olas sean de zafir (Anónimo) (nº 125)	98	279
Palabras y plumas, Cintia (Padre Correa) (nº 114)	80	231
Pastorcillo triste (Carlos Patiño) (nº 112)	77	223
Por el ausencia del sol (Padre Correa) (nº 97)	58	158
Por los ojos de Belilla (Anónimo) (nº 108)	72	207
Por mirar de Belisa unos ojos (Anónimo) (nº 105)	68	193

Qué alegre de verse triste (Anónimo [Manuel Correa]) (nº 130) 104 299
Qué linda, qué sola y triste (Anónimo [Manuel Correa]) (nº 127) 100 288
¡Qué traidores son, Juana,...! (Anónimo) (nº 121) 92 264
Quejosa de su fortuna (Padre Murillo) (nº 123) 95 272
¡Rayos van! ¡Fuera, que salen...! (Anónimo) (nº 93) 53 141
Si saltar supieses, Bras (Anónimo) (nº 103) 66 186
Sobre la caliente herida (Anónimo) (nº 126) 99 284
Sueltas sin orden las trenzas (Anónimo) (nº 101) 63 175
Venid, pastores de Henares (Anónimo) (nº 122) 93 268
Vistióse del sol Lisarda (Padre Correa) (nº 107) 70 203
«¡Vive tú, vivirá todo!» (Anónimo) (nº 116) 82 239
Zagales de Manzanares (Anónimo) (nº 118) 87 250

Bibliografía

ALÍN, José María y BARRIO ALONSO, María Begoña. *Cancionero teatral de Lope de Vega*. London: Tamesis, 1997.

ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José. *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, vol. I.

Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas. Selección e introducción de José Francisco RUIZ CASANOVA. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

ANTÓN PRIASCO, Susana. *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, 2 vols., (tesis doctoral).

_____, «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).

ASENSIO, Eugenio. *Cancionero musical luso-español del siglo XVI antiguo e inédito*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Departamento de Literatura Española, 1989.

Baile de la ronda de amor. Biblioteca Nacional (Madrid) (Ms. 15403).

Baile entremesado de romances. Biblioteca Nacional (Madrid) (Ms. 14856).

BERNAL, Miguel. «Francisco Correa de Arauxo, teórico de la *Seconda Prattica*: Tratamiento de la disonancia y casuística moral». En: *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005). [Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004)] (en prensa).

BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Editorial Castalia, 1983.

BORJA, Francisco de. Príncipe de Esquilache. *Las obras en verso [...], gentilhombre de la cámara de su Magestad*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648 (Biblioteca Nacional (Madrid), R. 22151).

_____. *Obras [...] a el Rey, nuestro Señor, D. Philippe Cuarto*. Biblioteca Nacional (Madrid) (Ms. 3945).

CABALLERO, Carmelo. «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. *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*. CD dirigido por Gerardo ARRIAGA. Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995.

_____. *«Arded, corazón, arded». Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*. Valladolid: Las Edades del Hombre, 1997.

_____. «Miscent sacra profanis: Música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII». En: *Música y literatura en la Penín-*

sula 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.

_____. *«Al sacro esplendor». Villancicos barrocos en la Catedral de Valladolid.* Valladolid: Universidad de Valladolid, 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. *Obras completas.* Nueva edición, prólogo y notas de A. VALBUENA BRIONES. Madrid: Editorial Aguilar, 1969 (5ª ed., 1ª reimpr.).

_____. *Andrómeda y Perseo.* Edición de Rafael MAESTRE. Almagro: Museo Nacional del Teatro, 1994.

Cancionero de Baena. Edición de J. M. AZÁCETA. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966, 3 vols.

Cancionero de Galanes y otros rarísimos cancioneríllos góticos. Prólogo de Margit FRENK ALATORRE. Valencia: Editorial Castalia, 1952.

[Cancionero de varias poesías, en su mayoría de jesuitas]. Biblioteca Nacional (Madrid) (Ms. 4103).

Cancionero Musical de Claudio de la Sablonara. Biblioteca Nacional (Madrid) (M. 1263).

Cancionero Musical de Coimbra-A. Biblioteca de la Universidad de Coimbra (M. 227).

Cancionero Musical de Coimbra-B. Biblioteca de la Universidad de Coimbra (M. 235).

Cancionero Musical de Góngora. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975.

Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli. Biblioteca de don Bartolomé March (Madrid) (Ms. 13230).

Cancionero Musical de Lope de Vega. Poesías cantadas en las novelas. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, vol. I.

Cancionero Musical de Lope de Vega. Poesías sueltas puestas en música. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, vol. II.

Cancionero Musical de Lope de Vega. Poesías cantadas en las comedias. Recopilación, transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, vol. III.

Cancionero Musical de Turín. Biblioteca Nazionale (Torino) (Ms. R-I-14).

Cançoner de la Garrotxa. Transcripció i realització Francesc CIVIL I CASTELLVÍ. Girona: Diputació de Girona, 1982.

Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII). Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO y María BREY MARIÑO (eds.). New York: The Hispanic Society of America, 1965, 2 vols.

Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII. Edición dirigida por Pablo JAURALDE POU. Madrid: Editorial Arco/Libros, 1998, 6 vols.

CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica.* Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Edición facsímil de F. Alberto GALLO. Bologna: Forni editore, 1969, 2 vols.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha.* Edición y notas de Francisco RICO. Madrid: Real Academia Española, 2004.

CORDÓN MESA, Alicia. *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos en castellano del siglo XVII de la Biblioteca de Catalunya.* Madrid: Universidad de Alcalá, 2001.

CORREA, Fr. Manuel. *Qué linda, qué sola y triste.* Biblioteca de The Hispanic Society of America (Nueva York) (Caja 824a).

CORREA, [Manuel]. *Montes, que amanece el alba.* Biblioteca de Catalunya (Barcelona) (M. 743/6).

CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales.* Madrid: Tip. de la "Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1924.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII.* Edición facsímil. Estudio preliminar e índices por José Luis SUÁREZ y Abraham MADROÑAL. Granada: Universidad de Granada, 2000, 2 vols.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española.* Edición preparada por Martín de RIQUER. Barcelona: S. A. Horta, I. E., 1943.

DAVIES, Gareth A. *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza, 1586-1644.* Oxford: The Dolphin, 1971.

_____, «La fiesta de Aranjuez: 1622». En: *Grama y Cal,* 1 (1995), pp. 53-71.

Delicias de Apolo. Recreaciones del Parnaso, por las tres Musas: Urania, Euterpe y Calíope. Hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España. Zaragoza, Juan de Ybar, 1670.

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.

ENRÍQUEZ DE CABRERA, Juan Gaspar. *Fragmentos del ocio que recogió una templada atención, sin más fin que apartar estos escritos del desaliño porque no los empeorase el descuido ordinario de la pluma en los traslados*, 1668.

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. Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1863-1889, 4 vols.

ETZION, Judith. «The Spanish Polyphonic Cancioneros, c. 1580-c. 1650: A Survey of Literary Content and Textual Concordances». En: *Revista de Musicología*, XI, 1 (1988), pp. 65-107.

Flor de entremeses. Lisboa occidental: Ioseph Lopes Ferreyra, 1718. Biblioteca Nacional (Madrid) (R. 11964) y (T. 8535).

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.

Flores del Parnaso cogidas para recreo del entendimiento por los mejores ingenios de España. Zaragoza: Pascual Bueno. Biblioteca Nacional (Madrid) (T. 9025).

Fragmentos del ocio que escogió una templada atención, sin más fin que apartar estos escritos del desaliño, porque no los empeoralle el descuido ordinario de la pluma en los traslados, [s. l.], [s. i.], 1668. Biblioteca Nacional (Madrid) (Ms. 10418).

FRENK, Margit. *Estudios sobre lírica antigua.* Madrid: Editorial Castalia, 1978.

_____. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII).* Madrid: Editorial Castalia, 1987. *Suplemento*, 1992.

_____. *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, 2 vols.

GARCÍA DE ENTERRÍA, Mª 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, Mª Cruz y RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, Mª José. *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (siglo XVII). Catálogo.* Madrid: Universidad de Alcalá, 2000.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Editorial Taurus, 1989.

GÓNGORA, Luis de, *Obras completas.* Recopilación, prólogo y notas de Juan MILLÉ Y GIMÉNEZ e Isabel MILLÉ Y GIMÉNEZ. Madrid: Editorial Aguilar, 1943.

_____, *Sonetos completos.* Edición, introducción y notas de Biruté CIPLIJAUSKAITÉ. Madrid: Editorial Castalia, 1990 (6ª ed.).

_____, *Obras completas, I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable.* Edición y prólogo de Antonio CARREIRA. Madrid: Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2000.

_____, *Romances.* Edición de Antonio CARREÑO. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000 (5ª ed.).

GRACIÁN, Baltasar. *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza.* Edición de Emilio BLANCO. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

HURTADO DE MENDOZA, Antonio. *Diversos romances del Sr. don Antonio [Hurtado] de Mendoza.* Biblioteca del Palacio Real (Madrid) (Ms. 2802).

_____. *Obras poéticas de don Antonio Hurtado de Mendoza.* Edición y prólogo de Rafael BENÍTEZ CLAROS. Madrid: Real Academia Española, 1947-1948, 3 vols.

JOSA, Lola. «La ventura de la seguidilla en el romancero lírico. Una aproximación poético-musical». En: *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Cambridge, 18-22 de julio de 2005) (en prensa).

JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano. «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo». En: *Bulletin Hispanique*, 2 (2001), pp. 427-448.

_____. «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).

_____. «El juego entre el arte poético y el arte musical en el romancero lírico español del siglo XVII». En: *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (New 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.

_____. *El vuelo de Ícaro. Música para el eros barroco* (CD). Texto, selección y adaptación de obras poéticas y musicales. La Grande Chapelle. Director: Ángel Recasens. Lauda Música, S. L., 2005.

_____. *Entre aventuras y encantamientos. Música para don Quijote* (CD). Texto, selección y adaptación de obras poéticas y musicales. La Grande Chapelle. Director: Ángel Recasens. Lauda Música, S. L., 2005.

_____. www.orfeohispanico.com

La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. I. *Libro de Tonos Humanos (1655-1656).* Edición a cargo de Mariano LAMBEA y Lola JOSA. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, vol. I.

La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. II. *Libro de Tonos Humanos (1655-1656).* Introducción y edición crítica de Mariano LAMBEA y Lola JOSA. Madrid-Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, vol. II.

La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. III. *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa.* Introducción y edición crítica de Mariano LAMBEA y Lola JOSA. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004, vol. I.

LAMBEA, Mariano. «La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (*El melopeo y maestro*, 1613». En: *Nassarre*, XII, 2 (1996), pp. 197-216.

_____. «Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor». En: *Revista de Musicología*, XXII, 1 (1999), pp. 129-156.

_____. «Del modo de cantar con letra el canto de órgano». En: *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 71-85.

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

_____. «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* (Monterrey, 19-24 de julio de 2004) (en prensa).

_____.«Procesos intertextuales y adaptaciones musicales para las aventuras de don Quijote». En: *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Cambridge, 18-22 de julio de 2005) (en prensa).

LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola. «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.

_____. «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.

_____.«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). [Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología] (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004) (en prensa).

LAPESA, Rafael. *Historia de la lengua española.* Madrid: Editorial Gredos, 1988 (6ª reimpr.).

Las fuentes del Romancero General. XI. *Flor de varios romances. Novena parte.* Madrid, 1600. 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 (2ª ed.).

LOPE DE VEGA. *Lírica.* Edición, introducción y notas de José Manuel BLECUA. Madrid: Editorial Castalia, 1981.

_____. *La Dorotea.* Edición de José Manuel BLECUA. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

_____. *La dama boba. El perro del hortelano.* Edición de Rosa NAVARRO DURÁN. Barcelona: Hermes Editora General, 2001.

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

Maravillas del Parnaso y flor de los mejores romances graves, burlescos y satíricos que hasta hoy se han cantado en la corte. Recopilados de graves autores por Jorge PINTO DE MORALES, Capitán entretenido. Lisboa: Lorenzo Grasbec, 1637.

Mil años ha que cantamos. A la escala, zagales. Biblioteca de Catalunya (Barcelona) (M. 752/26).

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.

MORBY, Edwin S. «A Footnote on Lope de Vega's *barquillas*». En: *Romance Philology*, VI (1952-1953), pp. 289-293.

MORETO, Agustín. *El desdén con el desdén. Las galeras de la honra. Los oficios.* Edición, introducción y notas de Francisco RICO. Madrid: Editorial Castalia, 1971.

MORETO Y CABAÑA, Agustín. *Baile de Lucrecia y Tarquino.* En: Francisco de ROJAS ZORRILLA. *Lucrecia y Tarquino.* Edited with an Introduction and Notes by Raymond R. MACCURDY. Alburquerque: The University of New Mexico Press, 1963.

MOURE, José Luis. «El basilisco: mito, folclore y dialecto». En: *Revista de Filología Española*, 79, 1-2 (1999), pp. 191-204.

Música barroca española (vol. I). *Polifonía profana.* Transcripción e introducción por Miguel QUEROL GAVALDÁ. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970.

NASSARRE, Pablo. *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.

_____. *Fragmentos músicos.* Madrid: Imprenta Real de Música, 1700. Edición facsímil y estudio a cargo de Álvaro ZALDÍVAR GRACIA. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988.

NAVARRO DURÁN, Rosa. «El placer de la dificultad (En torno a la creación de la lengua poética en la Edad de Oro)». En: *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 1 (1991), pp. 63-76.

_____. *La mirada al texto. Comentario de textos literarios.* Barcelona: Editorial Ariel, 1995.

_____. «El "argumento de amor" en los sonetos de *Algunas obras*». En: *Ínsula*, 610 (1997), pp. 4-6.

_____. *Cómo leer un poema.* Barcelona: Editorial Ariel, 1998.

Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras escogidos de los mejores ingenios de España, dedicado a don Pedro Calderón de la Barca. Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1668.

OVIDIO. *Amores / Arte de amar.* Edición y traducción de Juan Antonio GONZÁLEZ IGLESIAS. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997 (2ª ed.).

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.

PEDRELLL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona.* Barcelona: Palau de la Diputació, 1909, vol. II.

PELINSKI, Ramón. «La polifonía vocal española del siglo XVII y sus formas de escribirla». En: *Anuario Musical*, XXIV (1969), pp. 191-198.

Poesía cancioneril castellana. Edición de Michael GERLI. Madrid: Ediciones Akal, 1994.

Poesías diversas. Biblioteca Nacional (Madrid). (Ms. 3985).

Poesías varias. Biblioteca Nacional (Madrid). (Ms. 3884).

Postillæ in «Corpus» Margit Frenk. Homenaje del SEMYR. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum.* Wolfenbüttel, 1619. Edición facsímil de Wilibald GURLITT. Kassel: Bärenreiter, 1978, 3 vols.

Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el licdo. Arias Pérez. Reimpreso directamente de la primera edición (Madrid, 1621), con un estudio preliminar de José F. MONTESINOS. Valencia: Editorial Castalia, 1954.

PUERTO, Diego de. *Portus musice.* Introducción, comentario y traducción por Juan José REY MARCOS. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1978.

PUJOL, Joan Pau. *Amor pone cerco a Dios.* Biblioteca de Catalunya (Barcelona) (M. 749/2).

_____. *El amor os ha mandado*. Biblioteca de Catalunya (Barcelona) (M. 755/4).

QUEROL, Miguel. «Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII». En: *Anuario Musical*, XXVI (1971), pp. 93-111.

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

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros. I. Impresos durante el siglo XVII*. Madrid: Editorial Castalia, 1977.

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.

Romances y letras de a tres voces. Biblioteca Nacional (Madrid) (M. 1370, 1371 y 1372).

ROS-FÀBREGAS, 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.

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 del Tratado de Tordesillas, 1998, pp. 467-477.

SIERRA PÉREZ, José. «El Cancionero Musical de El Escorial». En: *Revista de Musicología*, XVI, 5 (1993), pp. 2542-2552.

_____. «¿Se puede legislar sobre el arte? Reflexiones en torno al *Motu Proprio* de san Pío X». En: *Revista de Musicología*, XXVII, 1 (2004), p. 516. [Actas del Simposio Internacional "El *Motu Proprio* de san Pío X y la música (1903-2003)" (Barcelona, 26-28 de noviembre de 2003)].

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.

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

SUÁREZ DE DEZA Y ÁVILA, Vicente. *Parte primera de los donaires de Tersícore*. Madrid: Melchor Sánchez, 1663.

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.

TARUSKIN, Richard. *Text and Act. Essays on music and performance*. Oxford: University Press, 1995.

Tonos a lo divino y a lo humano. Introducción, edición y notas de Rita GOLDBERG. London: Tamesis Books Limited, 1981.

Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid barroco. Edición a cargo de Luis ROBLEDO ESTAIRE. Madrid: Fundación Caja Madrid. Editorial Alpuerto, 2004.

Tonos humanos del siglo XVII para voz solista y acompañamiento de tecla. Transcripción y realización: Miguel QUEROL. Madrid: Editorial Alpuerto, 1977.

TORRES, Jacinto. «Los trabajos de base en la musicología española». En: *Revista de Musicología*, I, 1-2 (1978), pp. 201-220.

Varias letras y tonos escogidos. Biblioteca Nacional (Madrid) (Ms. 10560).

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

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

VERA AGUILERA, Alejandro. «Polifonía profana en la corte de Felipe IV y el convento del Carmen de Madrid: El *Libro de Tonos Humanos* (1656)». En: *Revista de Musicología*, XXV, 2 (2002), pp. 403-437.

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). [Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología] (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004) (en prensa).

Xácara con variedad de tonos. Diferentes tonos para la xácara. Biblioteca de Catalunya (Barcelona) (M. 753/24).

ZALDÍVAR, Álvaro. «La pervivencia de la solmisación en los tratados musicales españoles de los siglos XV y XVI». En: *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250 – ca. 1550)*. Edición a cargo de Maricarmen GÓMEZ y Màrius BERNADÓ. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida. Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 321-337.

TONOS HUMANOS

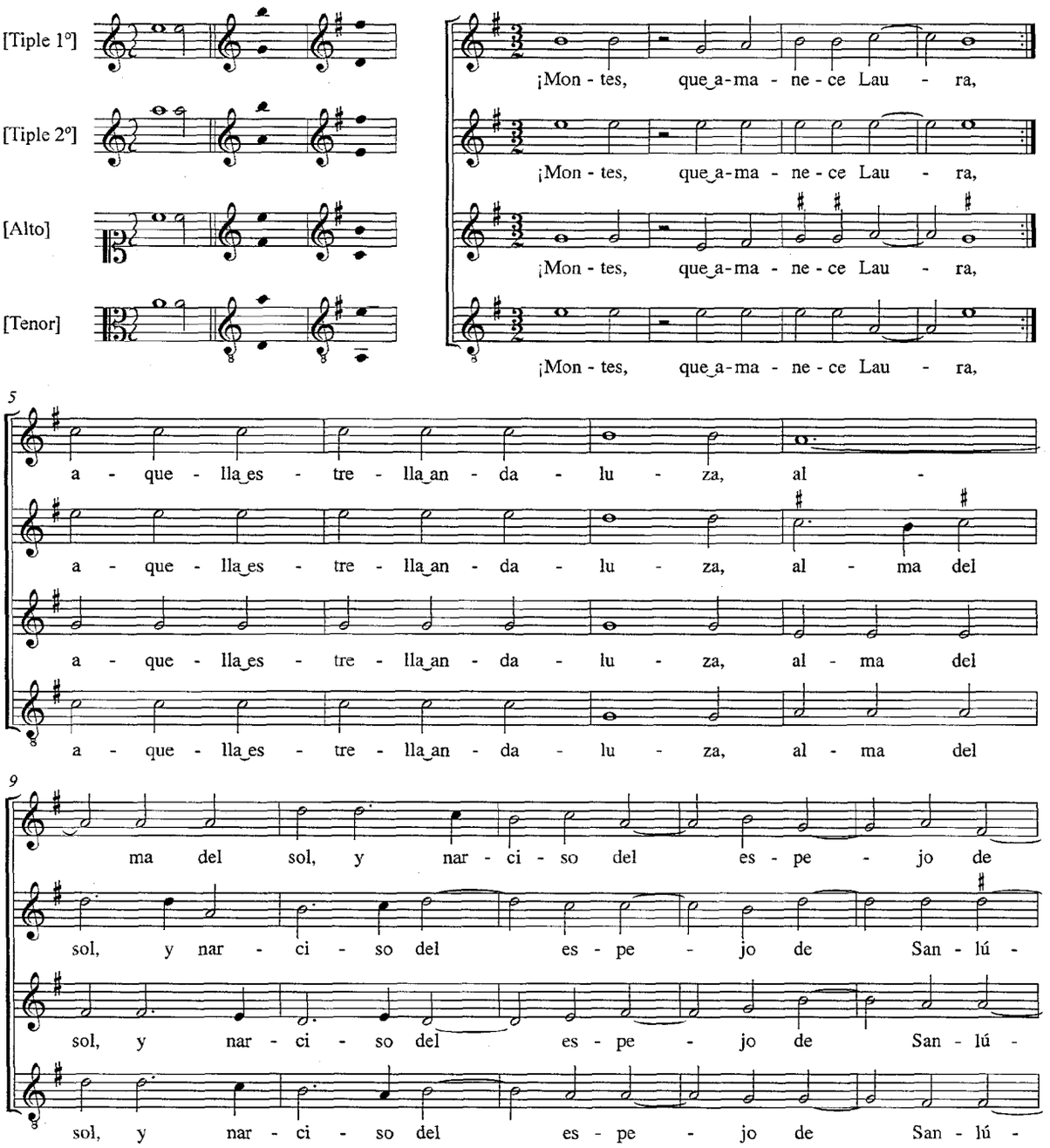
91. ¡Montes, que amanece Laura,...!

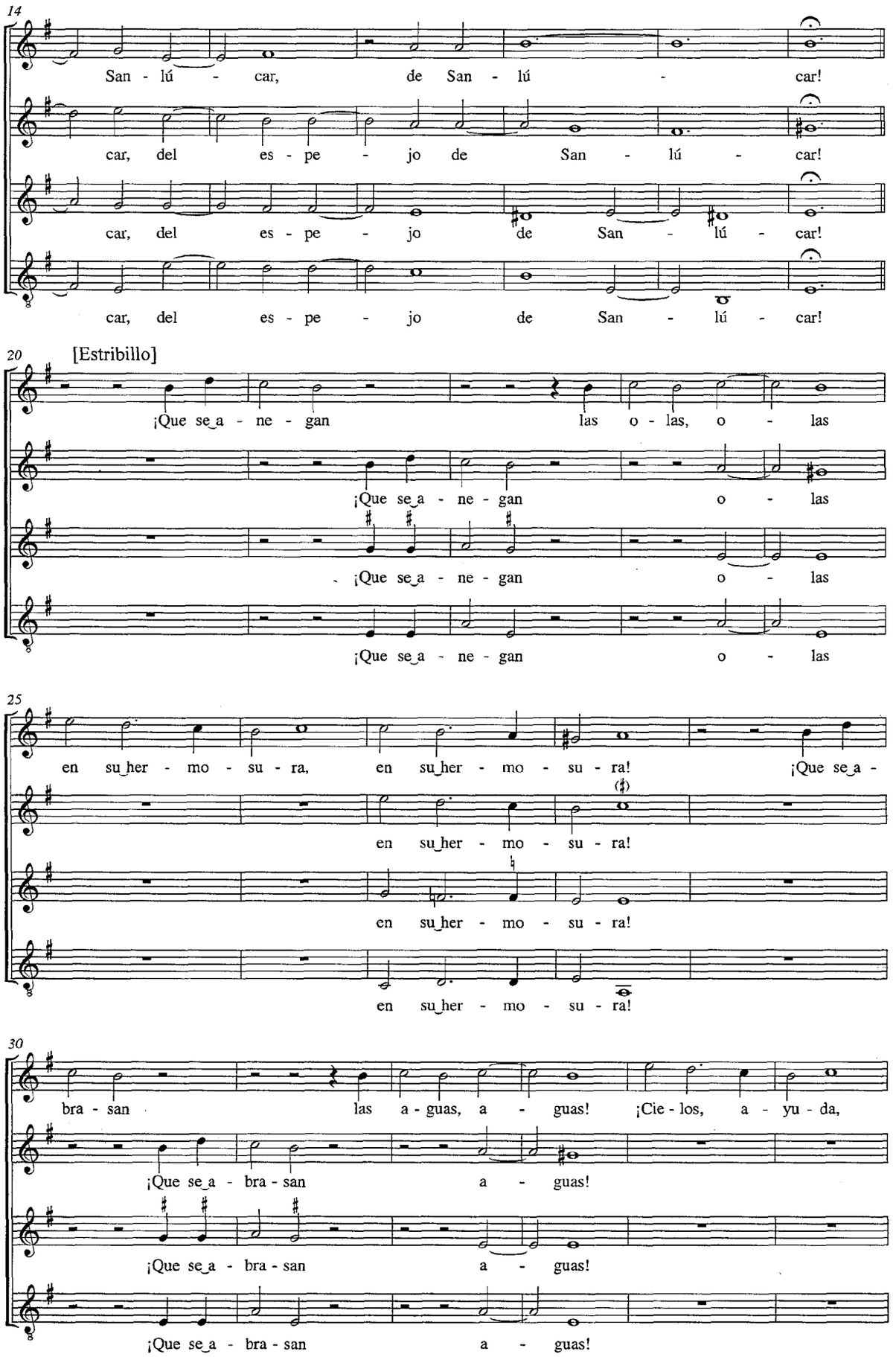
A 4

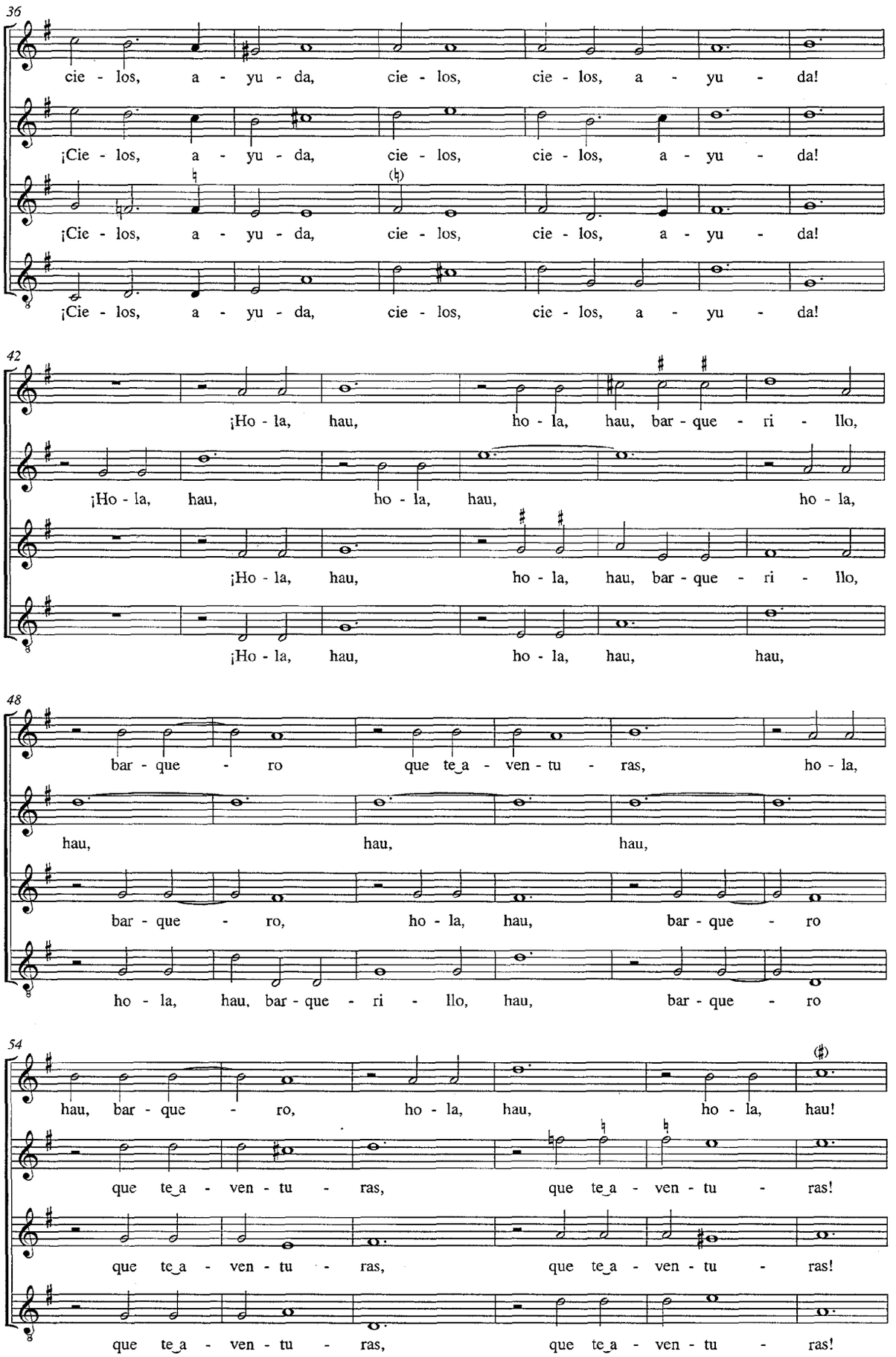
Anónimo [Manuel Correa]

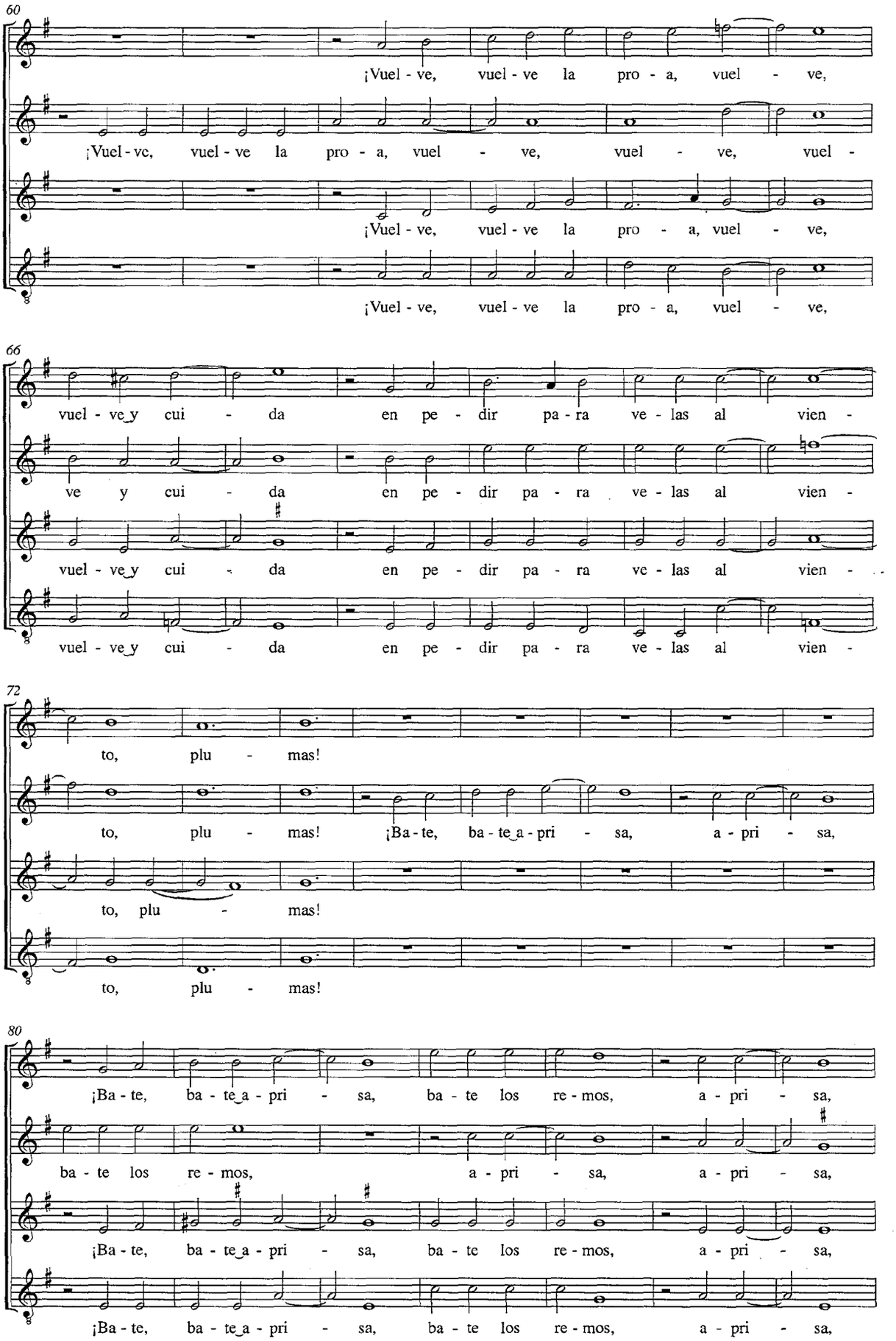
E: Mn, M. 1262
ff. 101v-102r [107v-108r]

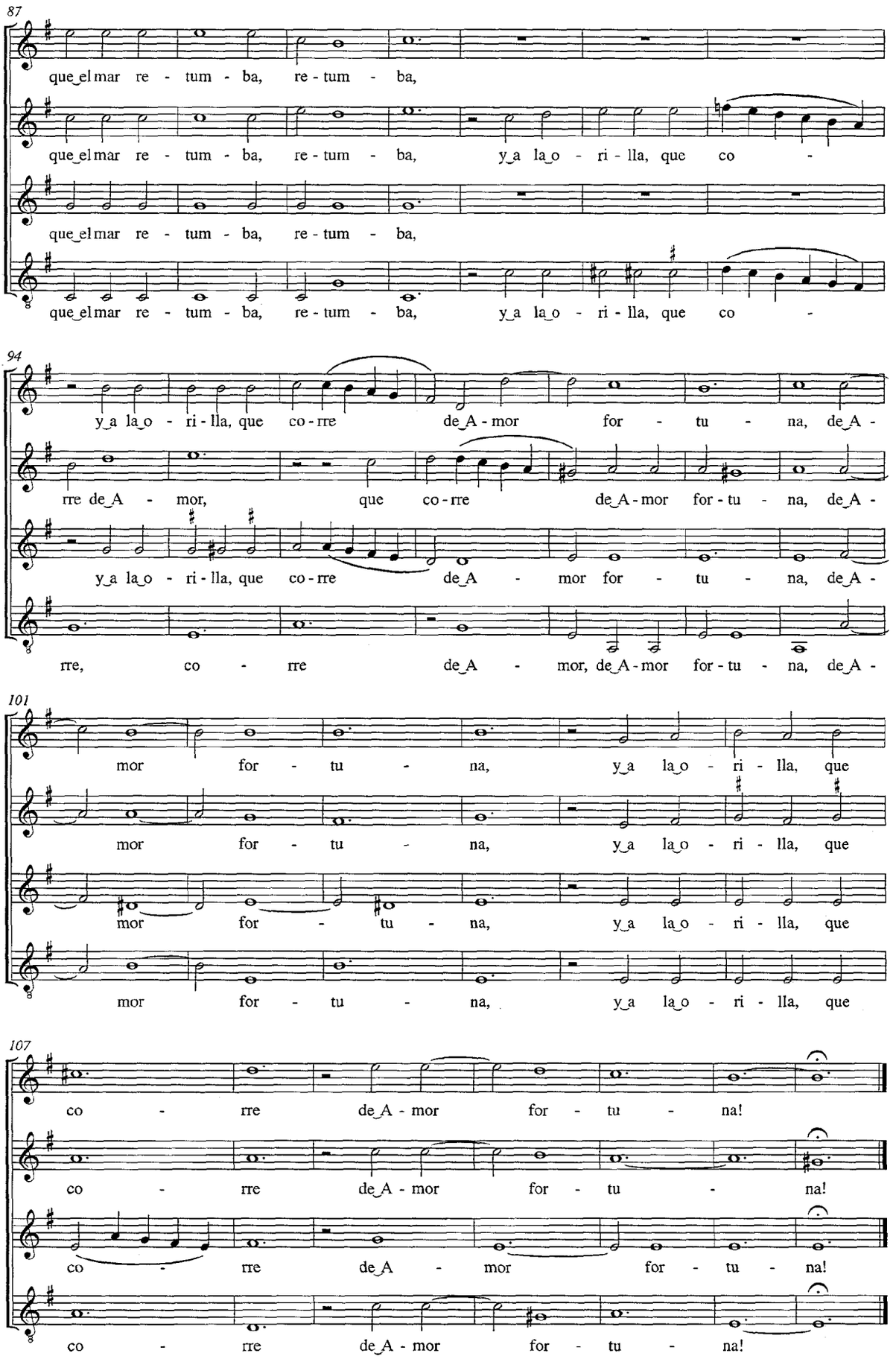
Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




14
San - lú - car, de San - lú - car!
car, del es - pe - jo de San - lú - car!
car, del es - pe - jo de San - lú - car!
car, del es - pe - jo de San - lú - car!
20
[Estribillo]
¡Que se_a - ne - gan las o - las, o - las
¡Que se_a - ne - gan o - las
¡Que se_a - ne - gan o - las
¡Que se_a - ne - gan o - las
25
en su_her - mo - su - ra, en su_her - mo - su - ra! ¡Que se_a -
en su_her - mo - su - ra!
en su_her - mo - su - ra!
en su_her - mo - su - ra!
30
bra - san las a - guas, a - guas! ¡Cie - los, a - yu - da,
¡Que se_a - bra - san a - guas!
¡Que se_a - bra - san a - guas!
¡Que se_a - bra - san a - guas!


36
cie - los, a - yu - da, cie - los, cie - los, a - yu - da!
¡Cie - los, a - yu - da, cie - los, cie - los, a - yu - da!
¡Cie - los, a - yu - da, cie - los, cie - los, a - yu - da!
¡Cie - los, a - yu - da, cie - los, cie - los, a - yu - da!
42
¡Ho - la, hau, ho - la, hau, bar - que - ri - llo,
¡Ho - la, hau, ho - la, hau, ho - la,
¡Ho - la, hau, ho - la, hau, bar - que - ri - llo,
¡Ho - la, hau, ho - la, hau, hau,
48
bar - que - ro que te_a - ven - tu - ras, ho - la,
hau, hau, hau,
bar - que - ro, ho - la, hau, bar - que - ro
ho - la, hau, bar - que - ri - llo, hau, bar - que - ro
54
hau, bar - que - ro, ho - la, hau, ho - la, hau!
que te_a - ven - tu - ras, que te_a - ven - tu - ras!
que te_a - ven - tu - ras, que te_a - ven - tu - ras!
que te_a - ven - tu - ras, que te_a - ven - tu - ras!


60
¡Vuel - ve, vuel - ve la pro - a, vuel - ve,
¡Vuel - ve, vuel - ve la pro - a, vuel - ve, vuel - ve, vuel -
¡Vuel - ve, vuel - ve la pro - a, vuel - ve,
¡Vuel - ve, vuel - ve la pro - a, vuel - ve,
66
vuel - ve y cui - da en pe - dir pa - ra ve - las al vien -
ve y cui - da en pe - dir pa - ra ve - las al vien -
vuel - ve y cui - da en pe - dir pa - ra ve - las al vien -
vuel - ve y cui - da en pe - dir pa - ra ve - las al vien -
72
to, plu - mas!
to, plu - mas! ¡Ba - te, ba - te a - pri - sa, a - pri - sa,
to, plu - mas!
to, plu - mas!
80
¡Ba - te, ba - te a - pri - sa, ba - te los re - mos, a - pri - sa,
ba - te los re - mos, a - pri - sa, a - pri - sa,
¡Ba - te, ba - te a - pri - sa, ba - te los re - mos, a - pri - sa,
¡Ba - te, ba - te a - pri - sa, ba - te los re - mos, a - pri - sa,


87
que el mar re - tum - ba, re - tum - ba,
que el mar re - tum - ba, re - tum - ba, y a la o - ri - lla, que co -
que el mar re - tum - ba, re - tum - ba,
que el mar re - tum - ba, re - tum - ba, y a la o - ri - lla, que co -
94
y a la o - ri - lla, que co - rre de A - mor for - tu - na, de A -
rre de A - mor, que co - rre de A - mor for - tu - na, de A -
y a la o - ri - lla, que co - rre de A - mor for - tu - na, de A -
rre, co - rre de A - mor, de A - mor for - tu - na, de A -
101
mor for - tu - na, y a la o - ri - lla, que
mor for - tu - na, y a la o - ri - lla, que
mor for - tu - na, y a la o - ri - lla, que
mor for - tu - na, y a la o - ri - lla, que
107
co - rre de A - mor for - tu - na!
co - rre de A - mor for - tu - na!
co - rre de A - mor for - tu - na!
co - rre de A - mor for - tu - na!

1 ¡Montes, que amanece Laura,
aquella estrella andaluza,
alma del sol, y narciso
del espejo de Sanlúcar!

2 Que siendo del mar de España
divina Venus segunda,
dispensó para luceros
lo que le sobra de espuma.

3 Morena como su tierra,
risco, siempre; mujer, nunca;
si hermosa, invidia de todas,
imitación de ninguna.

4 Sueltas concede las trenzas
de los aires a la injuria,
y en tormentas de la nave
al cielo llegan algunas.

5 En una barquilla sola
centellas por ondas sulca,
porque es peñascos de rayos;
de sus mariposas, muda.

6 ¡Cuida, barquero, del barco,
que no es la mar muy segura!,
pues, cuando menos te cates,
te hallarás entre más dudas.

Estribillo

¡Que se anegan las olas
en su hermosura!
¡Que se abrasan las aguas!
¡Cielos, ayuda!
¡Hola, hau, barquerillo, barquero,
que te aventuras!
¡Vuelve la proa, y cuida en pedir para velas
al viento, plumas!
¡Bate aprisa los remos,
que el mar retumba,
y a la orilla, que corre
de Amor fortuna!

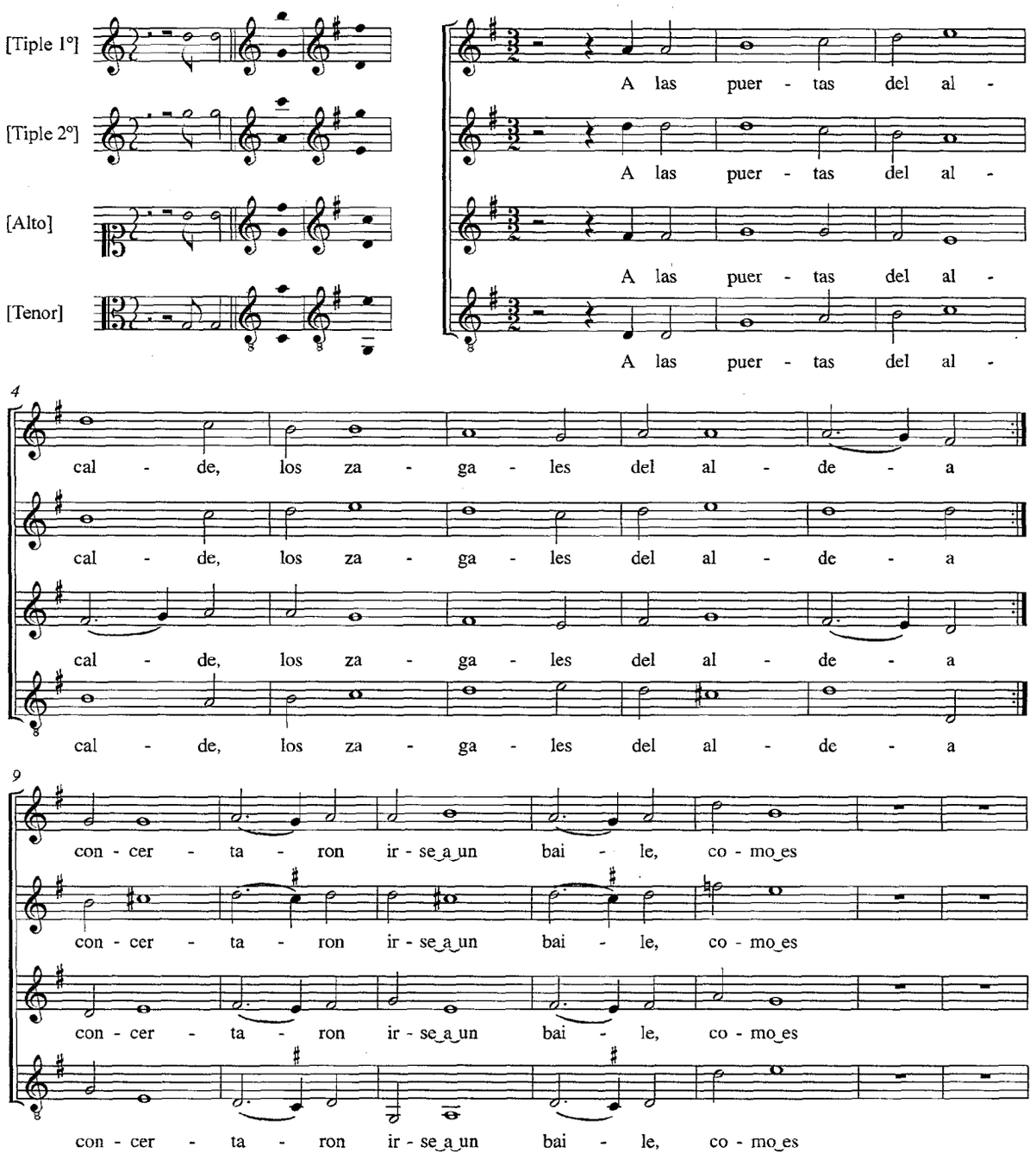
92. A las puertas del alcalde

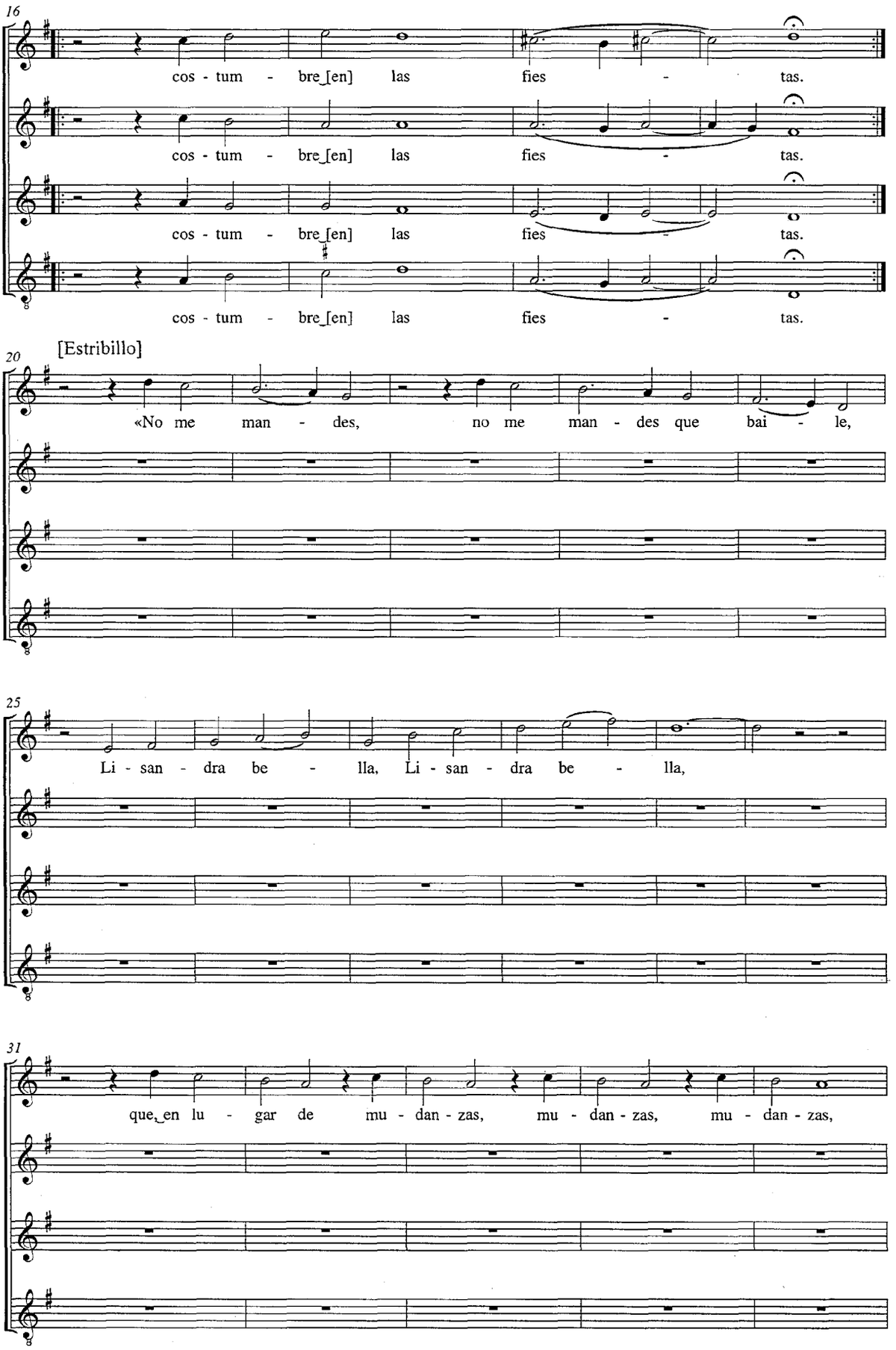
A 4

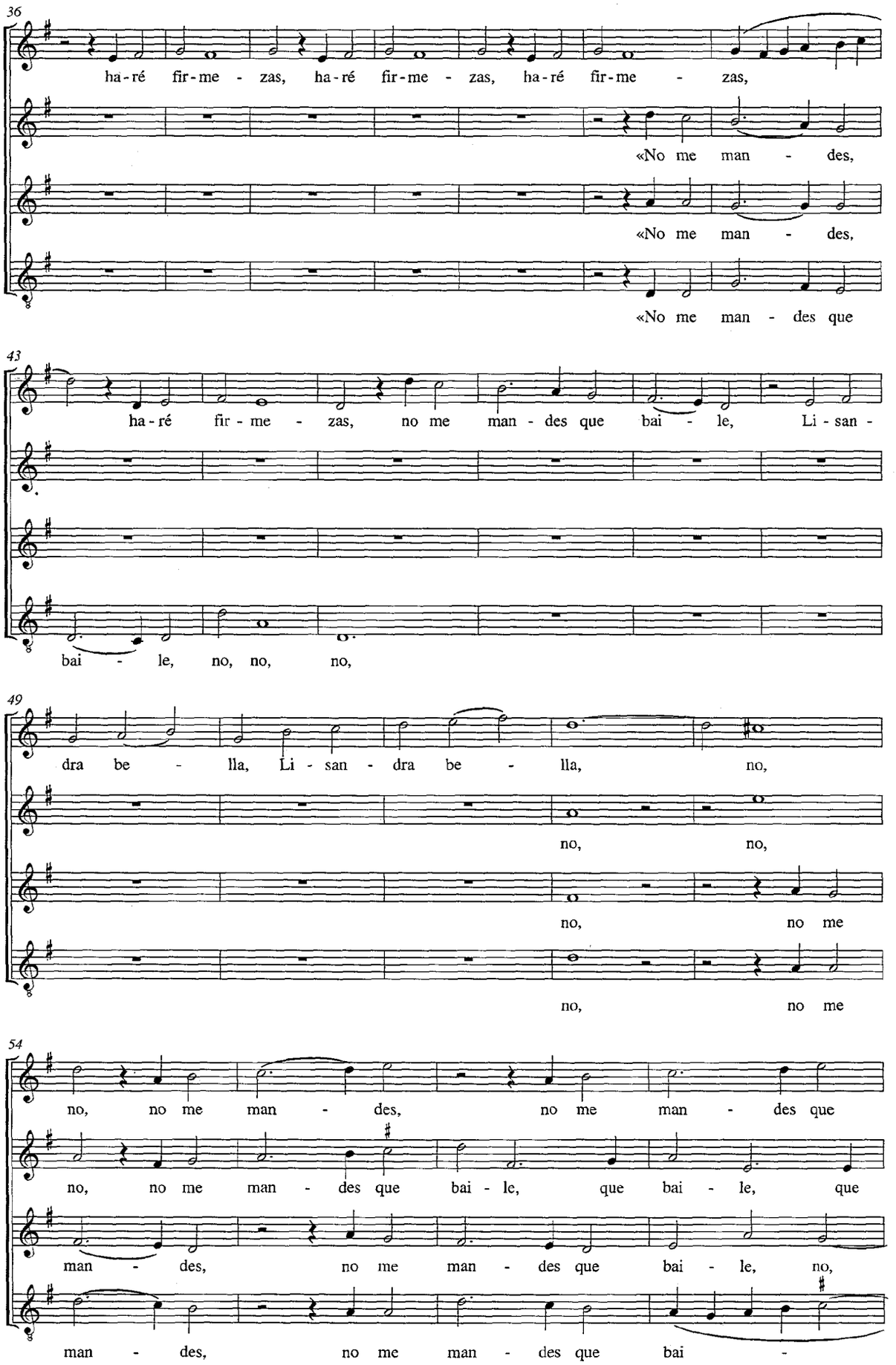
Padre Correa

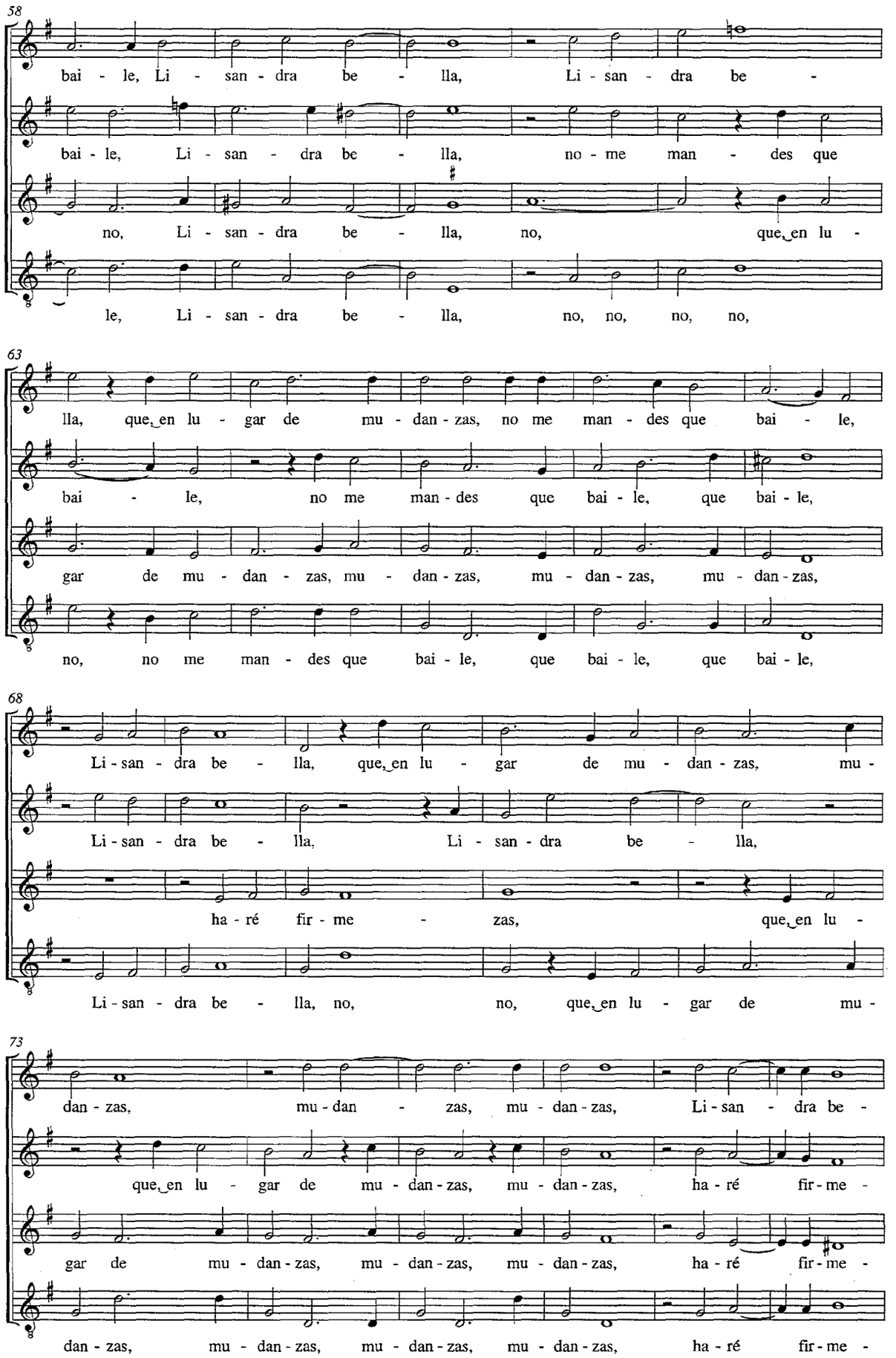
E: Mn, M. 1262
ff. 102v-103r [108v-109r]

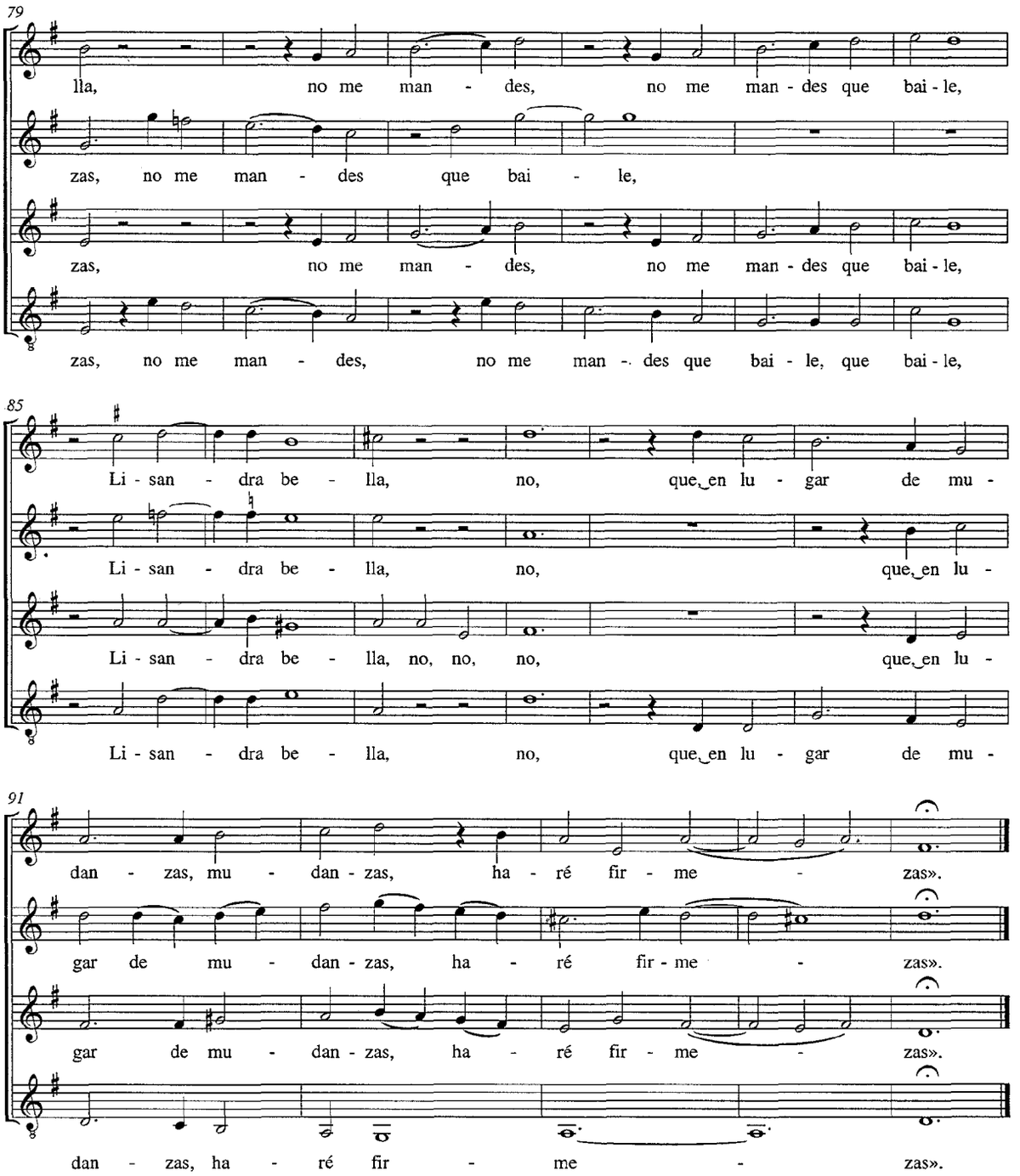
Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




16
cos - tum - bre[en] las fies - tas.
cos - tum - bre[en] las fies - tas.
cos - tum - bre[en] las fies - tas.
cos - tum - bre[en] las fies - tas.
20
[Estribillo]
«No me man - des, no me man - des que bai - le,
25
Li - san - dra be - lla, Li - san - dra be - lla,
31
que en lu - gar de mu - dan - zas, mu - dan - zas, mu - dan - zas,


36
ha-ré fir-me - zas, ha-ré fir-me - zas, ha-ré fir-me - zas,
«No me man - des,
«No me man - des,
«No me man - des que
43
ha-ré fir - me - zas, no me man - des que bai - le, Li - san -
bai - le, no, no, no,
49
dra be - lla, Li - san - dra be - lla, no,
no, no,
no, no me
no, no me
54
no, no me man - des, no me man - des que
no, no me man - des que bai - le, que bai - le, que
man - des, no me man - des que bai - le, no,
man - des, no me man - des que bai -


58
bai - le, Li - san - dra be - lla, Li - san - dra be -
bai - le, Li - san - dra be - lla, no - me man - des que
no, Li - san - dra be - lla, no, que en lu -
le, Li - san - dra be - lla, no, no, no, no,
63
lla, que en lu - gar de mu - dan - zas, no me man - des que bai - le,
bai - le, no me man - des que bai - le, que bai - le,
gar de mu - dan - zas, mu - dan - zas, mu - dan - zas, mu - dan - zas,
no, no me man - des que bai - le, que bai - le, que bai - le,
68
Li - san - dra be - lla, que en lu - gar de mu - dan - zas, mu -
Li - san - dra be - lla, Li - san - dra be - lla,
ha - ré fir - me - zas, que en lu -
Li - san - dra be - lla, no, no, que en lu - gar de mu -
73
dan - zas, mu - dan - zas, mu - dan - zas, Li - san - dra be -
que en lu - gar de mu - dan - zas, mu - dan - zas, ha - ré fir - me -
gar de mu - dan - zas, mu - dan - zas, mu - dan - zas, ha - ré fir - me -
dan - zas, mu - dan - zas, mu - dan - zas, mu - dan - zas, ha - ré fir - me -


79
lla, no me man - des, no me man - des que bai - le,
zas, no me man - des que bai - le,
zas, no me man - des, no me man - des que bai - le,
zas, no me man - des, no me man - des que bai - le, que bai - le,
85
Li - san - dra be - lla, no, que en lu - gar de mu -
Li - san - dra be - lla, no, que en lu -
Li - san - dra be - lla, no, no, no, que en lu -
Li - san - dra be - lla, no, que en lu - gar de mu -
91
dan - zas, mu - dan - zas, ha - ré fir - me - zas».
gar de mu - dan - zas, ha - ré fir - me - zas».
gar de mu - dan - zas, ha - ré fir - me - zas».
dan - zas, ha - ré fir - me - zas».

1 A las puertas del alcalde,
los zagales del aldea
concertaron irse a un baile
como es costumbre [en] las fiestas.

2 Iba Marica tan linda
que, ¡juro a San...!, si la vieras,
quedarás enquillotrado
de su carita de perlas.

3 ¡Pues la sobrina del cura
iba qué lucida y fresca!;
bien parece que se cría
con las roscas de la ofrenda.

4 La hija del sacristán
ha de hacer mudanzas nuevas,
mas, ¡qué mucho!, si es mujer
que esté en hacerlas muy diestra.

5 Iba Lisandra de verde,
tan hermosa que pudiera
ostentar, hermosa, al alba
vertiendo a la primavera.

6 Iban todas, ¡juro años!,
de corpiño y saya negra,
tan bellas que parecían
luciente escuadra de estrellas.

7 Mandó Lisandra a Bartolo
que danzase, y bien pudiera
(pues tanto diz que la quiere)
en público obedecella.

8 Mas excusóse cortés
diciendo a su amada prenda,
de no obedecer corrido,
esta amorosa sentencia:

Estribillo

«No me mandes que baile,
Lisandra bella,
que, en lugar de mudanzas,
haré firmezas.»

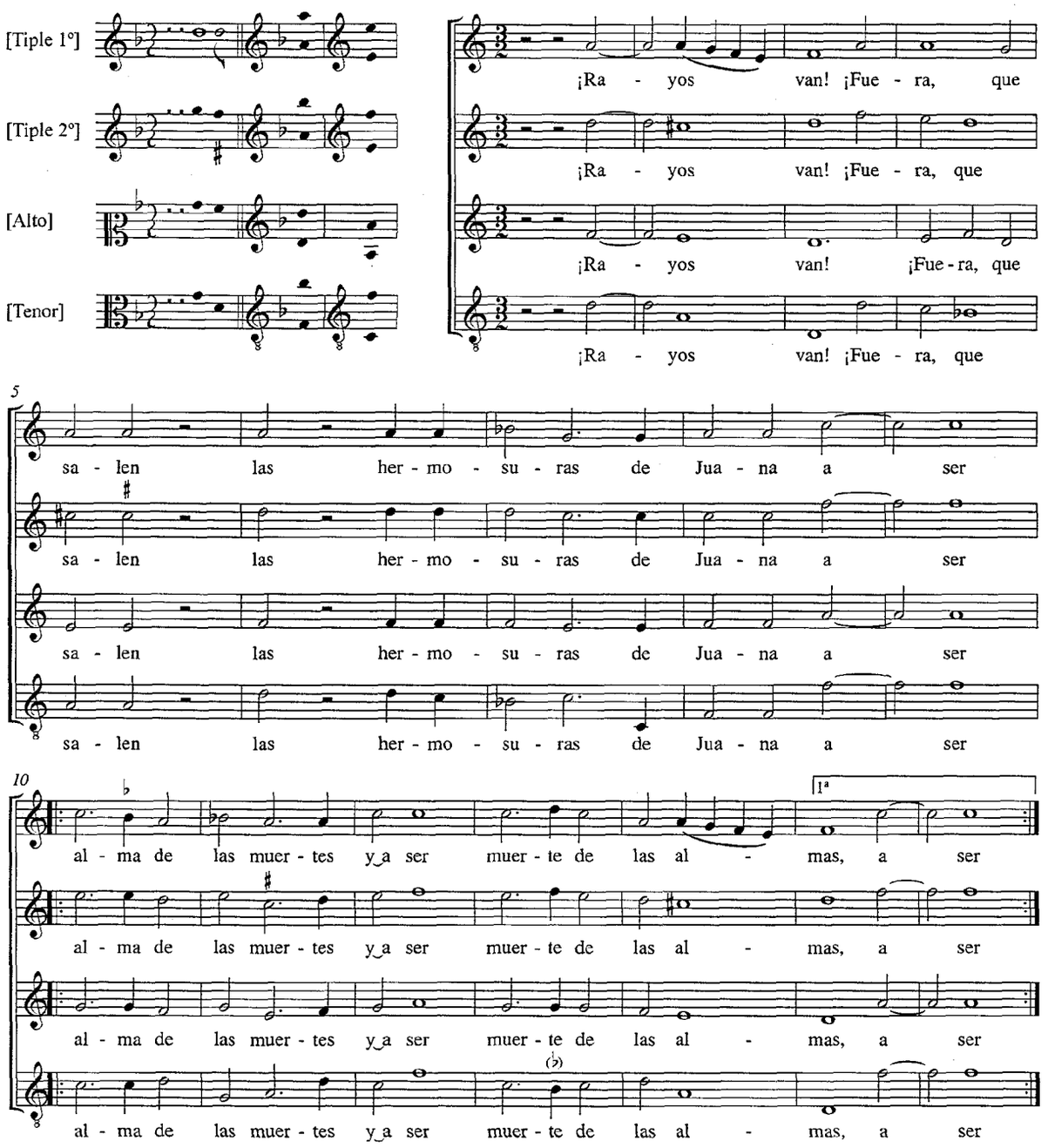
93. ¡Rayos van! ¡Fuera, que salen...!

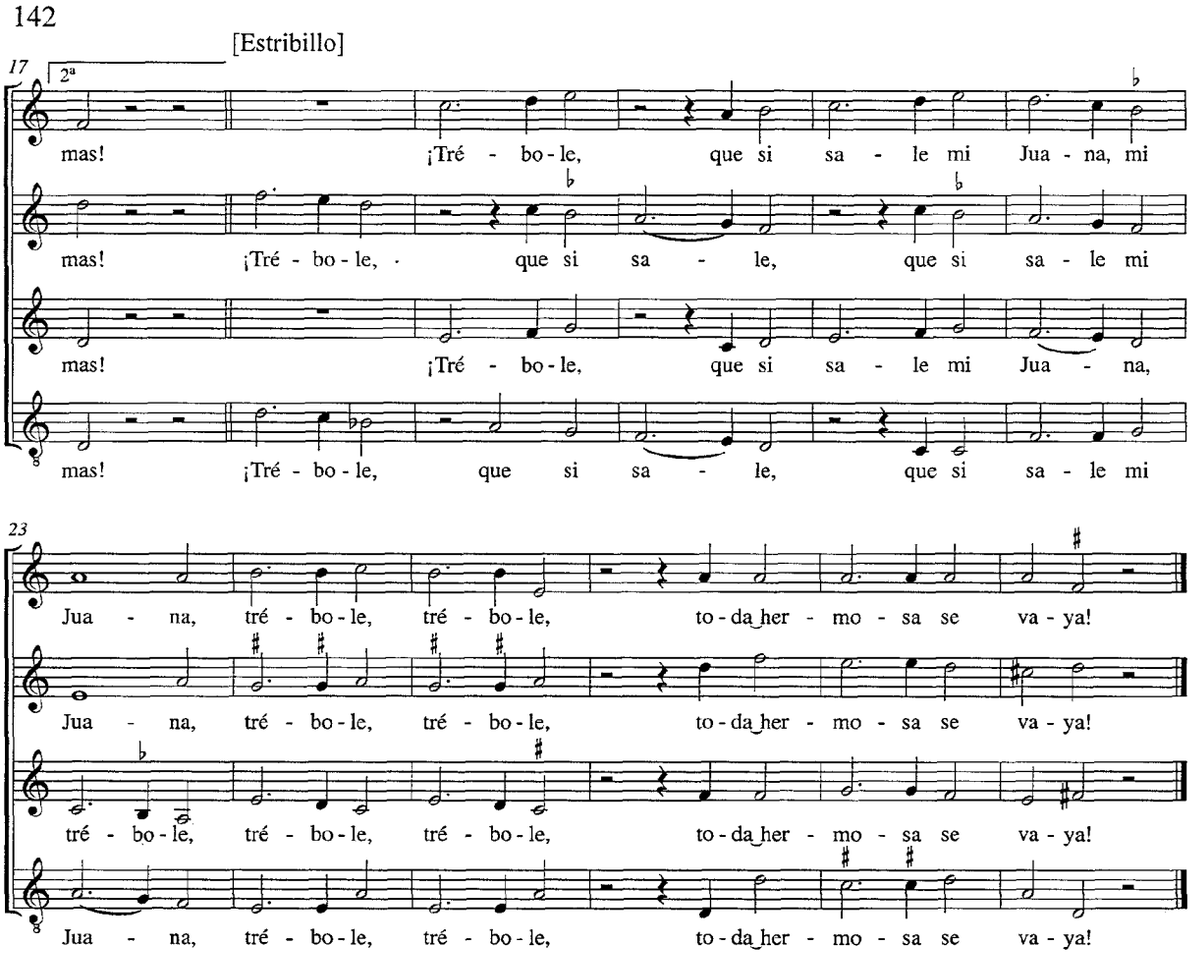
A 4

Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 103v-104r [109v-110r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa





1 ¡Rayos van! ¡Fuera, que salen
las hermosuras de Juana
a ser alma de las muertes
y a ser muerte de las almas!

2 ¡Helaba!, chispas arroja
tan donosa la rapaza
que de su fuego presume
que muchas veces aparta.

3 En lo picante y menudo,
viendo lo airosa que baja,
piensan todos que camina
en dos granos de mostaza

4 Los rayos de sus ojuelos
con propiedades contrarias
almas muerta[s] resucitan
y a todos los vivos matan.

5 En el mar de su cabello
ya el pensamiento se embarca;
golfo donde nada es puerto,
puerto donde todo es agua.

6 La frente de aquesta niña
por lo bien hecha y lo blanca
puede echar en cualquier coso
por lo ampo y por la hampa.

Estribillo

¡Trébole, que si sale mi Juana,
trébole, toda hermosa se vaya!

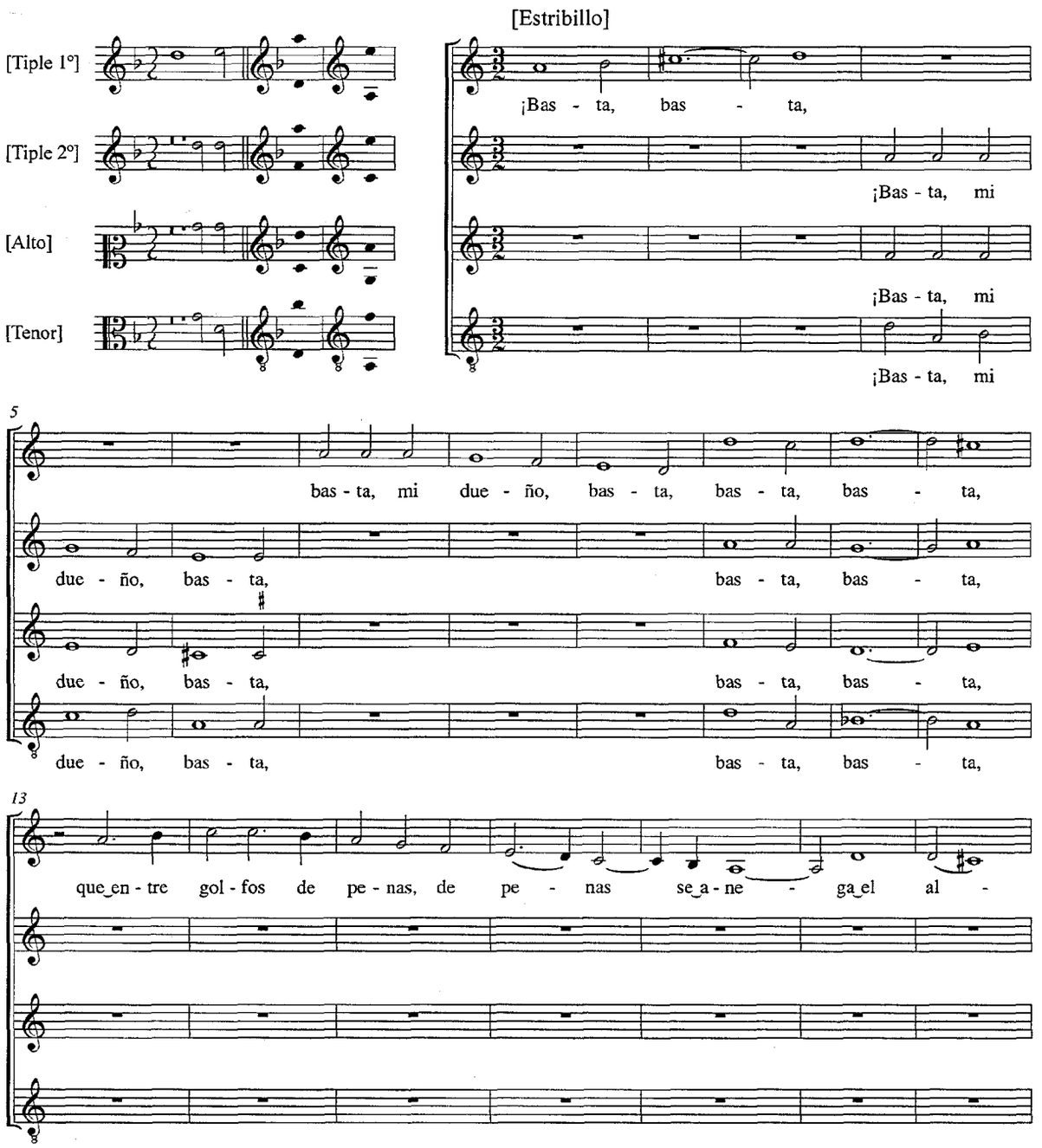
94. ¡Basta, mi dueño, basta,...!

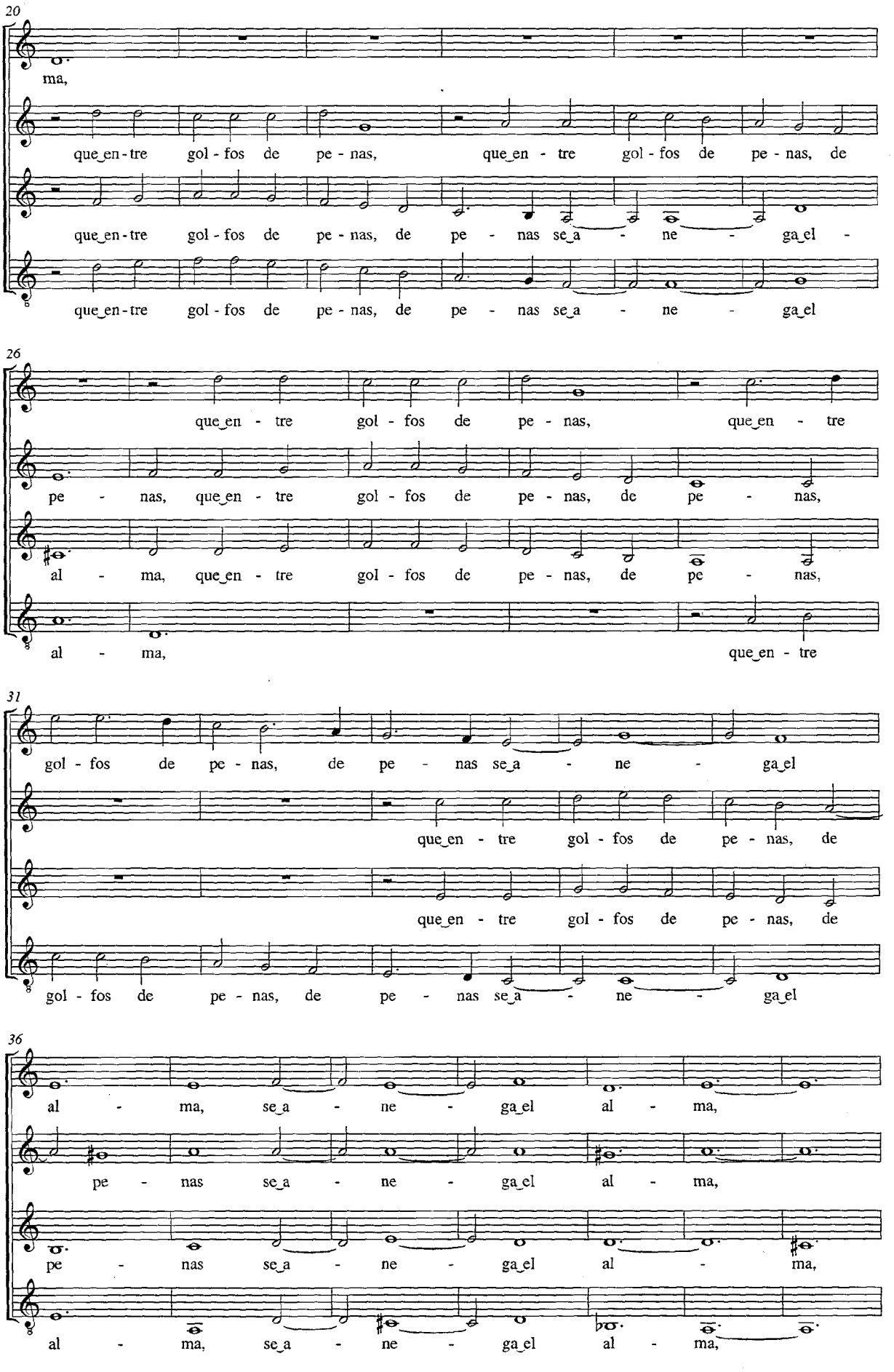
A 4

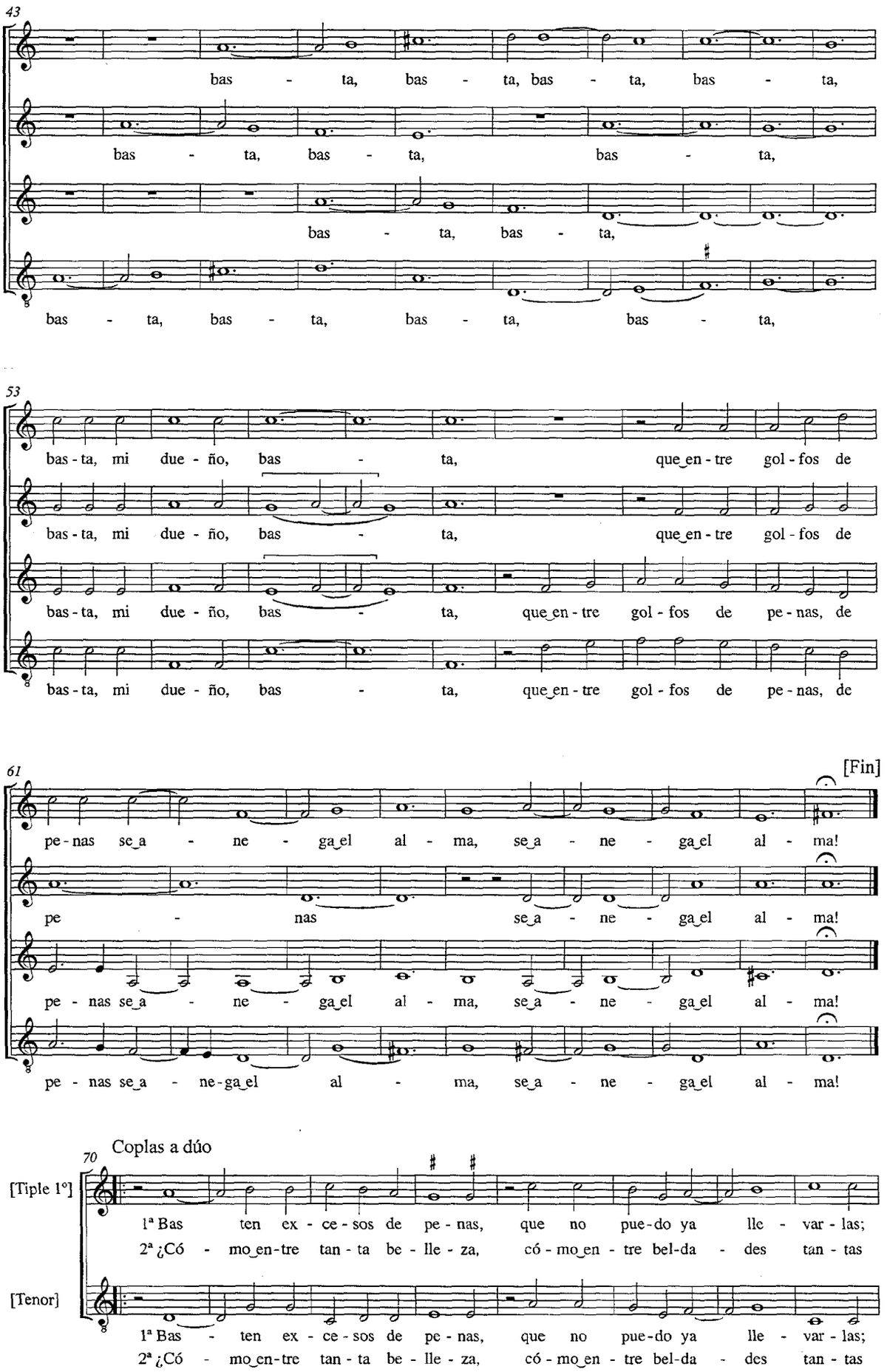
Anónimo

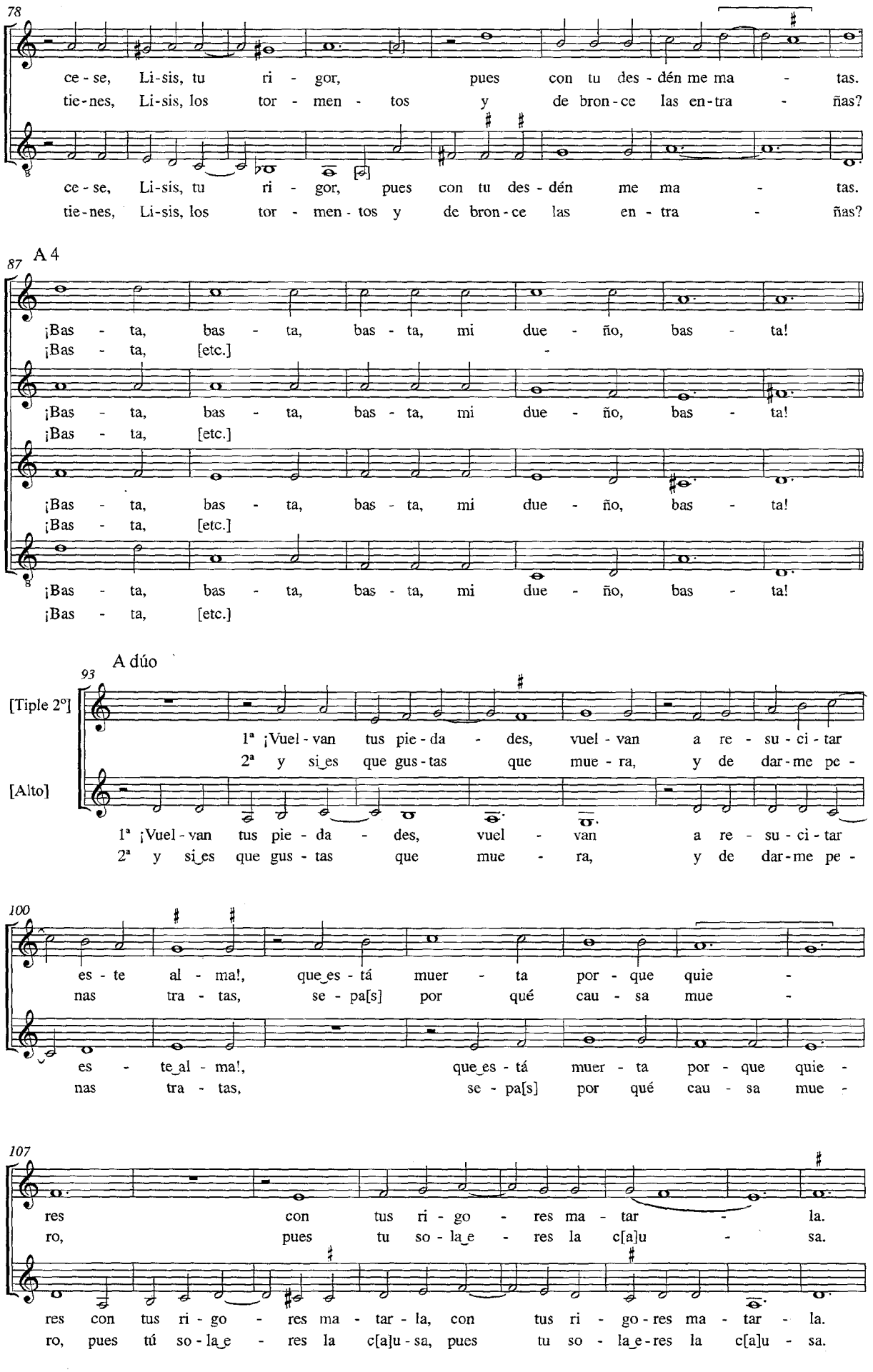
E: Mn, M. 1262
ff. 104v-106r [110v-112r]

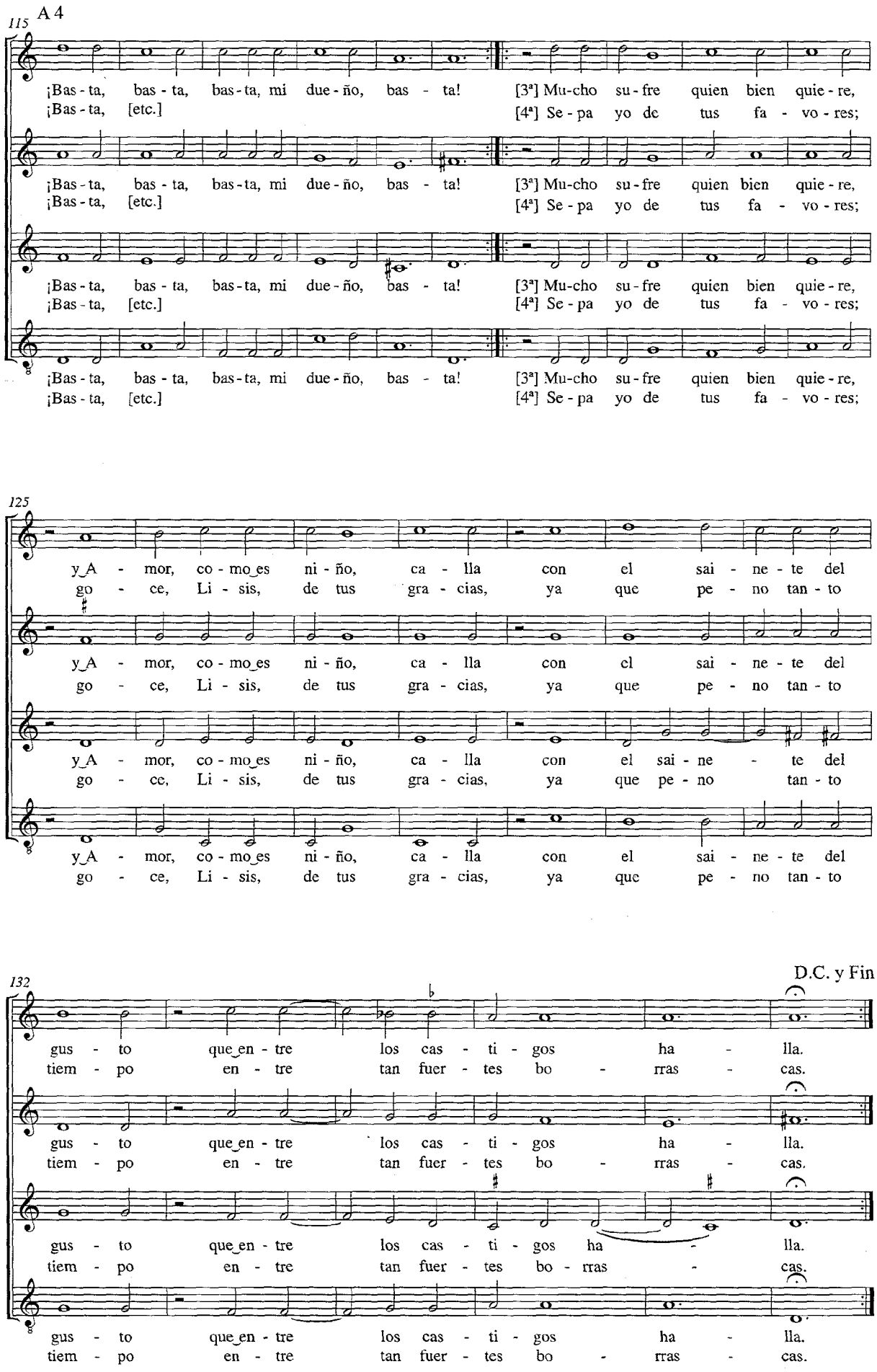
Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




20
ma,
que_en-tre gol-fos de pe-nas, que_en-tre gol-fos de pe-nas, de
que_en-tre gol-fos de pe-nas, de pe-nas se_a-ne-ga_el-
que_en-tre gol-fos de pe-nas, de pe-nas se_a-ne-ga_el
26
que_en-tre gol-fos de pe-nas, que_en-tre
pe-nas, que_en-tre gol-fos de pe-nas, de pe-nas,
al-ma, que_en-tre gol-fos de pe-nas, de pe-nas,
al-ma, que_en-tre
31
gol-fos de pe-nas, de pe-nas se_a-ne-ga_el
que_en-tre gol-fos de pe-nas, de
que_en-tre gol-fos de pe-nas, de
gol-fos de pe-nas, de pe-nas se_a-ne-ga_el
36
al-ma, se_a-ne-ga_el al-ma,
pe-nas se_a-ne-ga_el al-ma,
pe-nas se_a-ne-ga_el al-ma,
al-ma, se_a-ne-ga_el al-ma,


43
bas - ta, bas - ta, bas - ta, bas - ta,
bas - ta, bas - ta, bas - ta,
bas - ta, bas - ta,
bas - ta, bas - ta, bas - ta, bas - ta,
53
bas-ta, mi due - ño, bas - ta, que en - tre gol - fos de
bas-ta, mi due - ño, bas - ta, que en - tre gol - fos de
bas-ta, mi due - ño, bas - ta, que en - tre gol - fos de pe - nas, de
bas-ta, mi due - ño, bas - ta, que en - tre gol - fos de pe - nas, de
61
[Fin]
pe - nas se a - ne - ga el al - ma, se a - ne - ga el al - ma!
pe - nas se a - ne - ga el al - ma!
pe - nas se a - ne - ga el al - ma, se a - ne - ga el al - ma!
pe - nas se a - ne-ga el al - ma, se a - ne - ga el al - ma!
Coplas a dúo
70
[Tiple 1º]
1ª Bas ten ex - ce - sos de pe - nas, que no pue-do ya lle - var - las;
2ª ¿Có - mo en-tre tan - ta be - lle - za, có - mo en - tre bel-da - des tan - tas
[Tenor]
1ª Bas - ten ex - ce - sos de pe - nas, que no pue-do ya lle - var - las;
2ª ¿Có - mo en-tre tan - ta be - lle - za, có - mo en - tre bel-da - des tan - tas


78
ce - se, Li-sis, tu ri - gor, pues con tu des - dén me ma - tas.
tie-nes, Li-sis, los tor - men - tos y de bron-ce las en-tra - ñas?
ce - se, Li-sis, tu ri - gor, pues con tu des - dén me ma - tas.
tie-nes, Li-sis, los tor - men - tos y de bron-ce las en - tra - ñas?
87
A 4
¡Bas - ta, bas - ta, bas - ta, mi due - ño, bas - ta!
¡Bas - ta, [etc.]
¡Bas - ta, bas - ta, bas - ta, mi due - ño, bas - ta!
¡Bas - ta, [etc.]
¡Bas - ta, bas - ta, bas - ta, mi due - ño, bas - ta!
¡Bas - ta, [etc.]
¡Bas - ta, bas - ta, bas - ta, mi due - ño, bas - ta!
¡Bas - ta, [etc.]
93
A dúo
[Tiple 2º]
1ª ¡Vuel - van tus pie - da - des, vuel - van a re - su - ci - tar
2ª y si es que gus - tas que mue - ra, y de dar - me pe -
[Alto]
1ª ¡Vuel - van tus pie - da - des, vuel - van a re - su - ci - tar
2ª y si es que gus - tas que mue - ra, y de dar - me pe -
100
es - te al - ma!, que es - tá muer - ta por - que quie -
nas tra - tas, se - pa[s] por qué cau - sa mue -
es - te al - ma!, que es - tá muer - ta por - que quie -
nas tra - tas, se - pa[s] por qué cau - sa mue -
107
res con tus ri - go - res ma - tar - la.
ro, pues tu so - la e - res la c[a]u - sa.
res con tus ri - go - res ma - tar - la, con tus ri - go - res ma - tar - la.
ro, pues tú so - la e - res la c[a]u - sa, pues tu so - la e - res la c[a]u - sa.


115
A 4
¡Bas - ta, bas - ta, bas - ta, mi due - ño, bas - ta!
[3ª] Mu - cho su - fre quien bien quie - re,
¡Bas - ta, [etc.]
[4ª] Se - pa yo de tus fa - vo - res;
125
y_A - mor, co - mo_es ni - ño, ca - lla con el sai - ne - te del
go - ce, Li - sis, de tus gra - cias, ya que pe - no tan - to
132
D.C. y Fin
gus - to que_en - tre los cas - ti - gos ha - lla.
tiem - po en - tre tan fuer - tes bo - rras - cas.

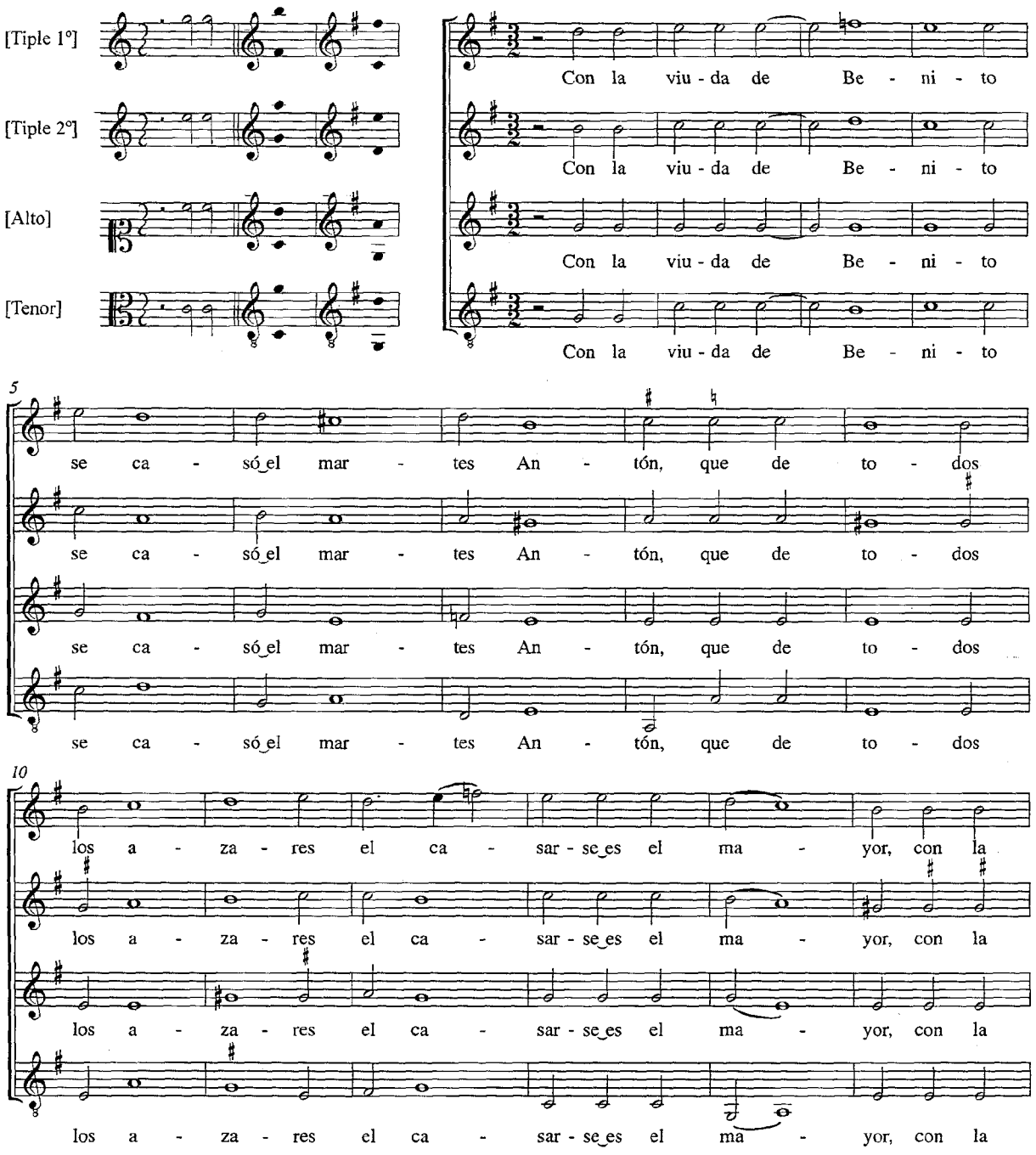
95. Con la viuda de Benito

A 4

Padre Correa

E: Mn, M. 1262
ff. 106v-107r [112v-113r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa



16

viu - da de Be - ni - to se ca - só el mar - tes An - tón.

viu - da de Be - ni - to se ca - só el mar - tes An - tón.

viu - da de Be - ni - to se ca - só el mar - tes An - tón.

viu - da de Be - ni - to se ca - só el mar - tes An - tón.

Estribillo

23

Pues se ca - só tan a - pri - sa, a -

Pues se ca - só tan a - pri - sa,

Pues se ca - só tan a -

Pues se ca - só tan a - pri - sa, a - pri - sa, ¡des -

28

pri - sa, ¡des - pa - cio llo - re, llo - re An - tón, An -

¡des - pa - cio llo - re, des - pa - cio llo - re An -

pri - sa, ¡des - pa - cio llo - re, llo -

pa - cio llo - re, llo - re An - tón, An -

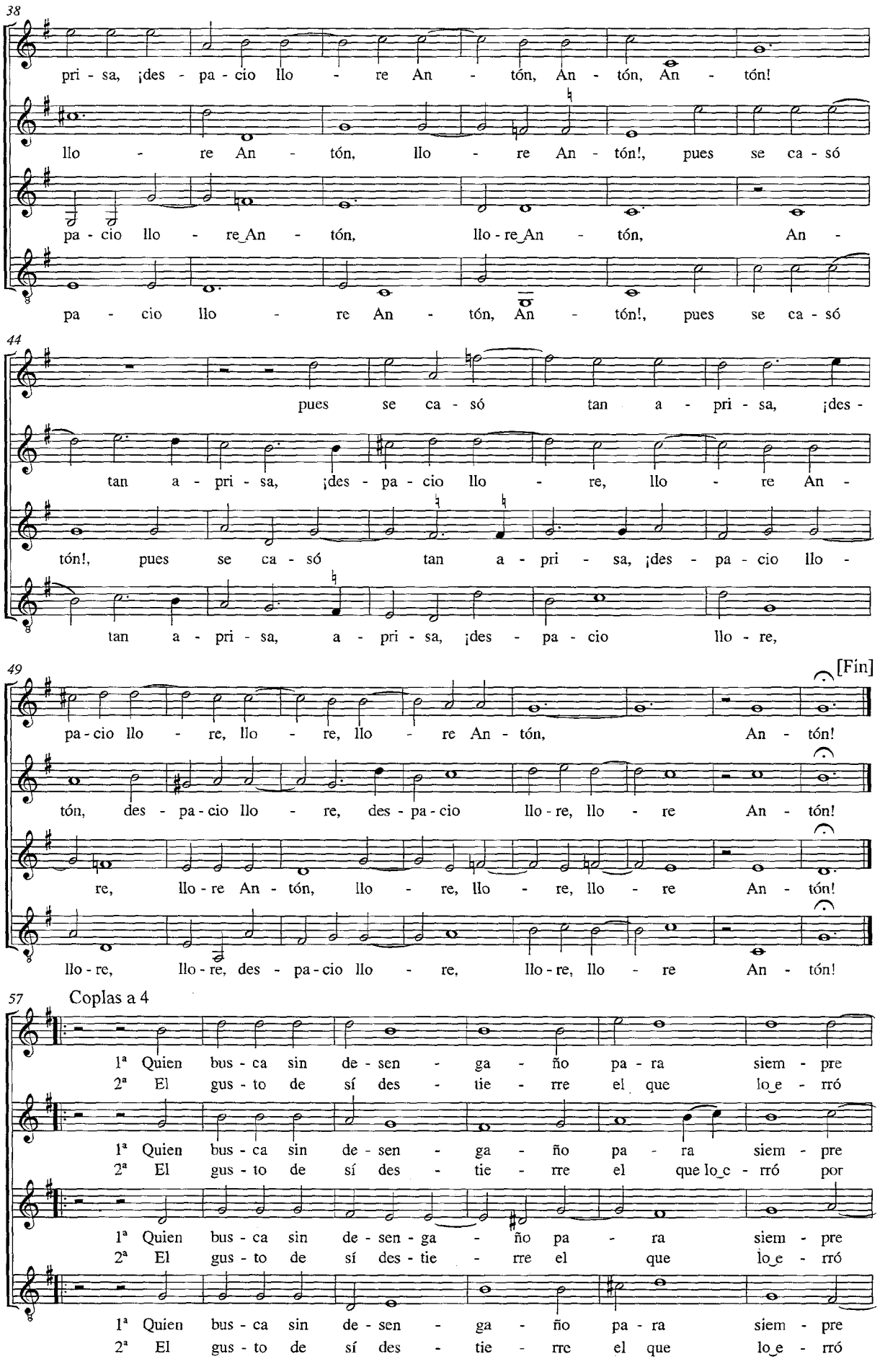
33

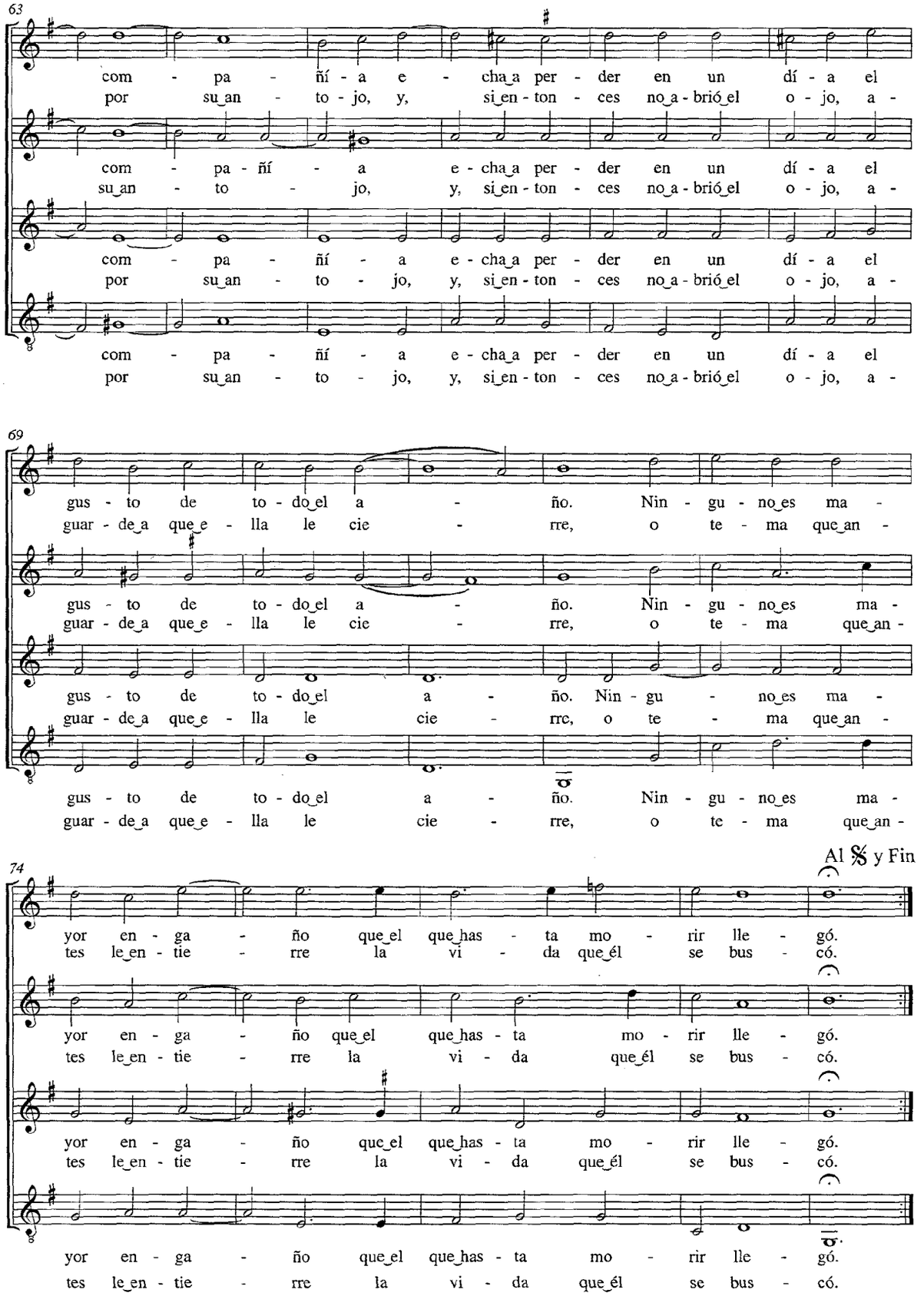
tón, llo - re!, pues se ca - só tan a -

tón!, pues se ca - só tan a - pri - sa, ¡des - pa - cio

re An - tón!, pues se ca - só tan a - pri - sa, ¡des -

tón!, pues se ca - só tan a - pri - sa, a - pri - sa, ¡des -


38
pri - sa, ¡des - pa - cio llo - re An - tón, An - tón, An - tón!
llo - re An - tón, llo - re An - tón!, pues se ca - só
pa - cio llo - re An - tón, llo - re An - tón, An -
pa - cio llo - re An - tón, An - tón!, pues se ca - só
44
pues se ca - só tan a - pri - sa, ¡des -
tan a - pri - sa, ¡des - pa - cio llo - re, llo - re An -
tón!, pues se ca - só tan a - pri - sa, ¡des - pa - cio llo -
tan a - pri - sa, a - pri - sa, ¡des - pa - cio llo - re,
49
[Fin]
pa - cio llo - re, llo - re, llo - re An - tón, An - tón!
tón, des - pa - cio llo - re, des - pa - cio llo - re, llo - re An - tón!
re, llo - re An - tón, llo - re, llo - re, llo - re An - tón!
llo - re, llo - re, des - pa - cio llo - re, llo - re, llo - re An - tón!
57
Coplas a 4
1ª Quien bus - ca sin de - sen - ga - ño pa - ra siem - pre
2ª El gus - to de sí des - tie - rre el que lo_e - rró
1ª Quien bus - ca sin de - sen - ga - ño pa - ra siem - pre
2ª El gus - to de sí des - tie - rre el que lo_c - rró por
1ª Quien bus - ca sin de - sen - ga - ño pa - ra siem - pre
2ª El gus - to de sí des - tie - rre el que lo_e - rró
1ª Quien bus - ca sin de - sen - ga - ño pa - ra siem - pre
2ª El gus - to de sí des - tie - rre el que lo_e - rró


63
com - pa - ñí - a e - cha_a per - der en un dí - a el
por su_an - to - jo, y, si_en - ton - ces no_a - brió_el o - jo, a -
com - pa - ñí - a e - cha_a per - der en un dí - a el
su_an - to - jo, y, si_en - ton - ces no_a - brió_el o - jo, a -
com - pa - ñí - a e - cha_a per - der en un dí - a el
por su_an - to - jo, y, si_en - ton - ces no_a - brió_el o - jo, a -
com - pa - ñí - a e - cha_a per - der en un dí - a el
por su_an - to - jo, y, si_en - ton - ces no_a - brió_el o - jo, a -
69
gus - to de to - do_el a - ño. Nin - gu - no_es ma -
guar - de_a que_e - lla le cie - rre, o te - ma que_an -
gus - to de to - do_el a - ño. Nin - gu - no_es ma -
guar - de_a que_e - lla le cie - rre, o te - ma que_an -
gus - to de to - do_el a - ño. Nin - gu - no_es ma -
guar - de_a que_e - lla le cie - rre, o te - ma que_an -
gus - to de to - do_el a - ño. Nin - gu - no_es ma -
guar - de_a que_e - lla le cie - rre, o te - ma que_an -
74
Al 𝄋 y Fin
yor en - ga - ño que_el que_has - ta mo - rir lle - gó.
tes le_en - tie - rre la vi - da que_él se bus - có.
yor en - ga - ño que_el que_has - ta mo - rir lle - gó.
tes le_en - tie - rre la vi - da que_él se bus - có.
yor en - ga - ño que_el que_has - ta mo - rir lle - gó.
tes le_en - tie - rre la vi - da que_él se bus - có.
yor en - ga - ño que_el que_has - ta mo - rir lle - gó.
tes le_en - tie - rre la vi - da que_él se bus - có.

1 Con la viuda de Benito
se casó el martes Antón,
que de todos los azares
el casarse es el mayor.

2 Trujo por dote la novia
de hermosa gran presunción,
que hay en los dotes de hogaño
poco fruto y mucha flor.

3 Como un ángel piensa que es,
y tiene mucha razón,
si lo juzga por los años,
que por la belleza, no.

4 No tendrá de quien quejarse
Antón, si erró la elección;
escarmentara en Benito
para casarse mejor.

5 De parientes ha aumentado,
pues tendrá en la nueva unión
mil cuñados como uno
y una suegra como dos.

6 A pagar de su dinero
un cautiverio compró,
y no habrá quien le rescate
si no es la merced de Dios.

Estribillo

Pues se casó tan aprisa,
¡despacio llore Antón!

Coplas

1ª Quien busca sin desengaño
para siempre compañía
echa a perder en un día
el gusto de todo el año.
Ninguno es mayor engaño
que el que hasta morir llegó.
Pues se casó tan aprisa,
¡despacio llore Antón!

2ª El gusto de sí destierre
el que lo erró por su antojo,
y, si entonces no abrió el ojo,
aguarde a que ella le cierre,
o tema que antes le entierre
la vida que él se buscó.
Pues se casó tan aprisa,
¡despacio llore Antón!

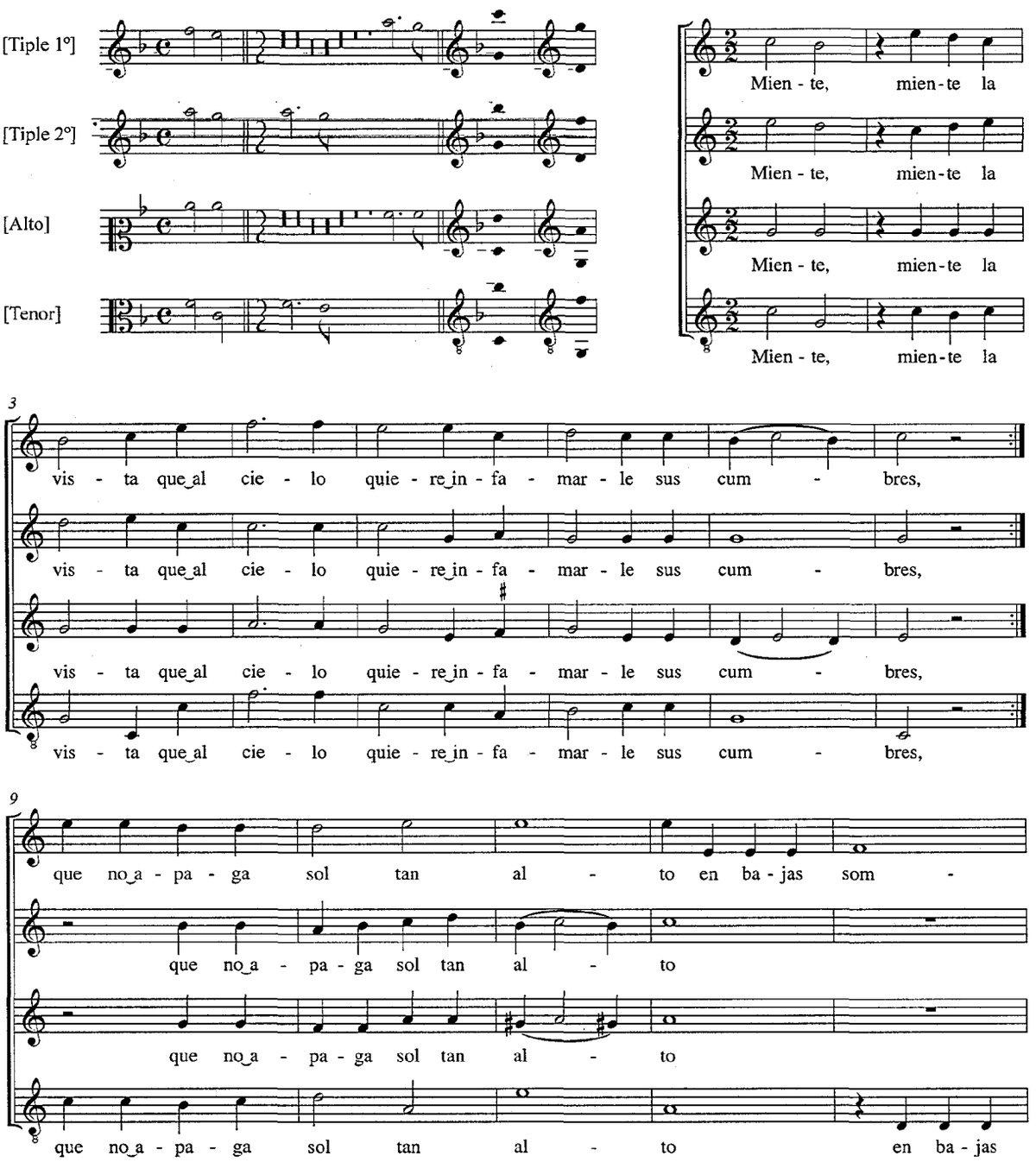
96. Miente la vista que al cielo

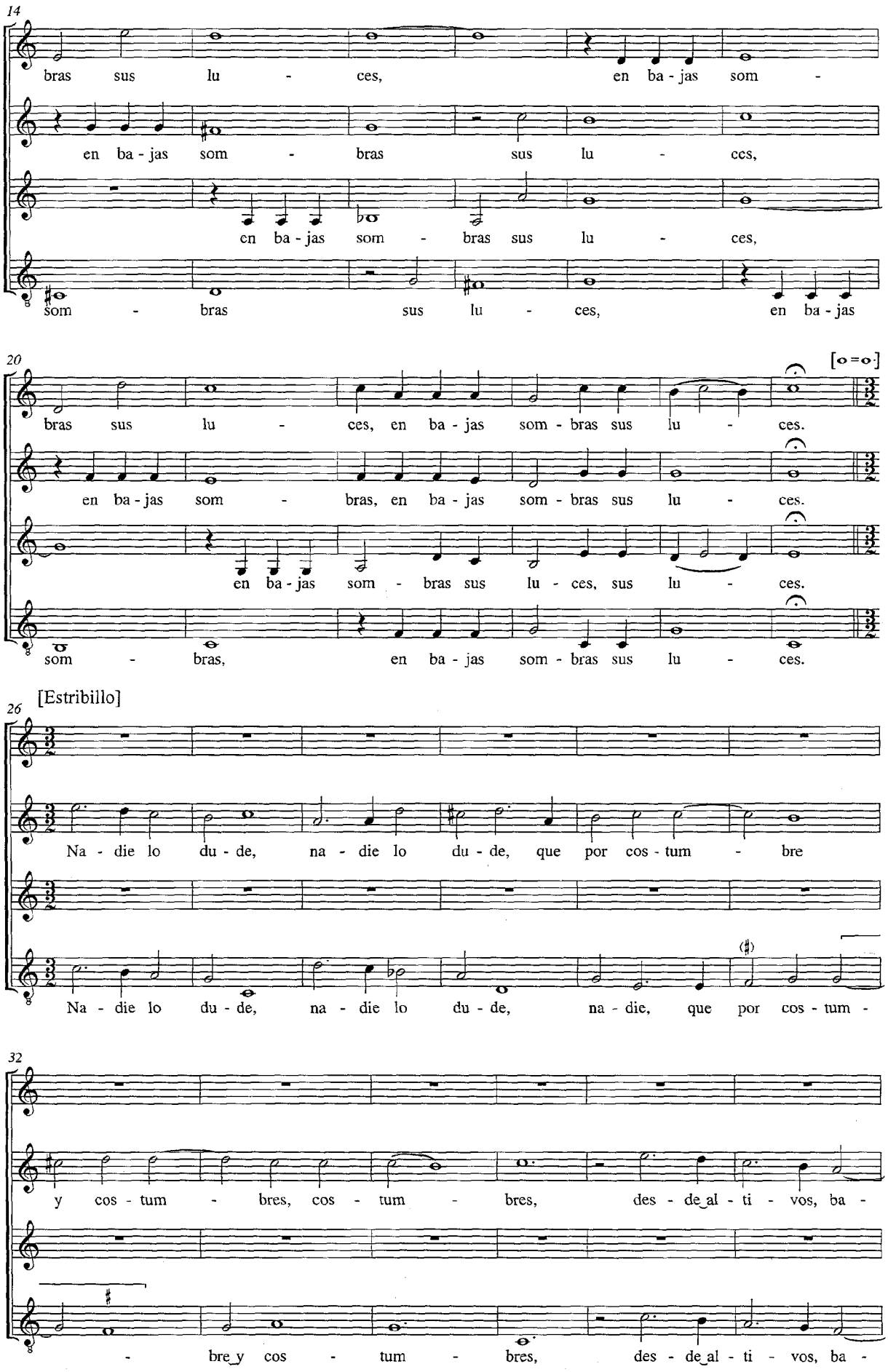
A 4

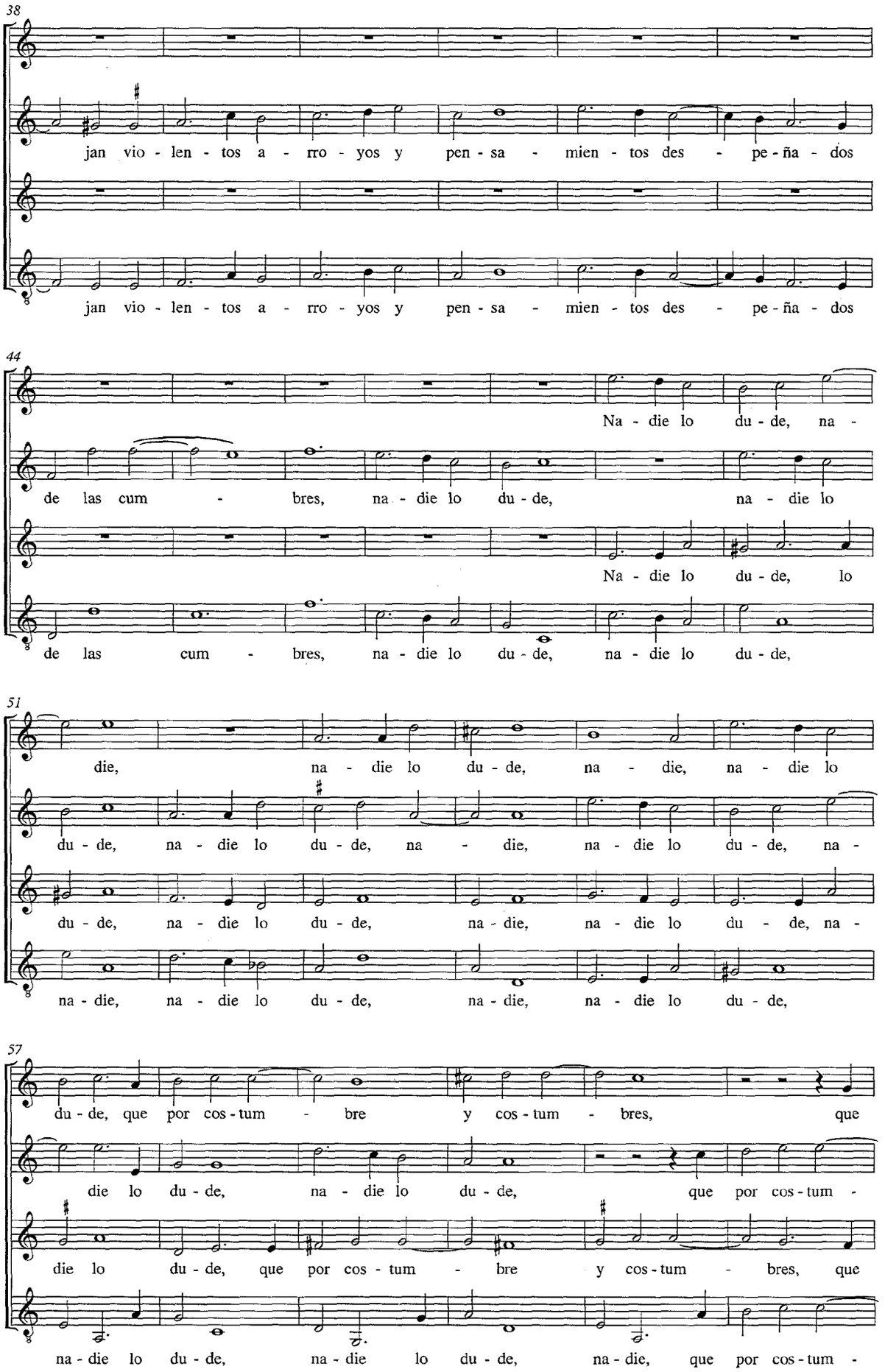
Padre Correa

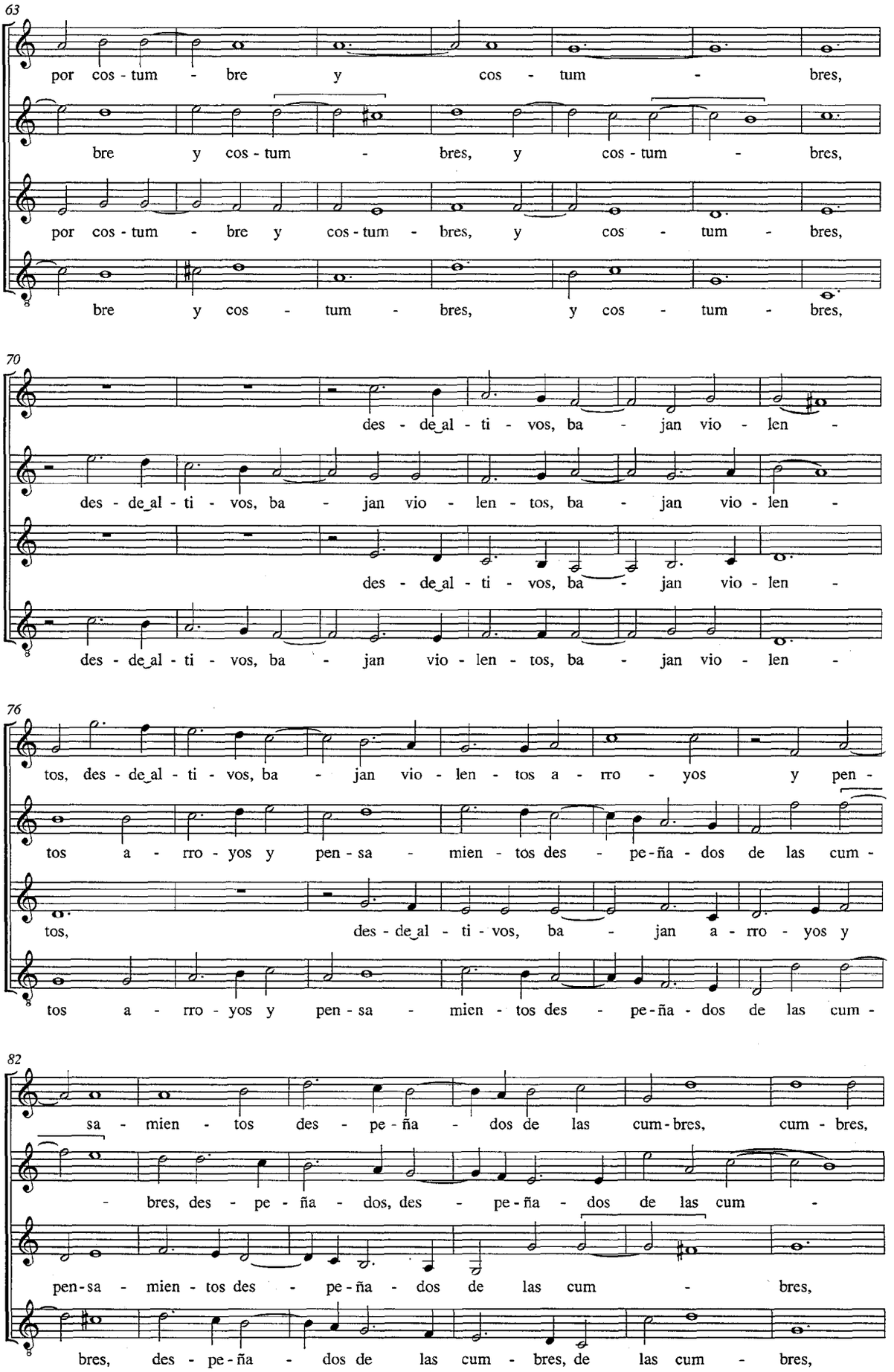
E: Mn, M. 1262
ff. 107v-108r [113v-114r]

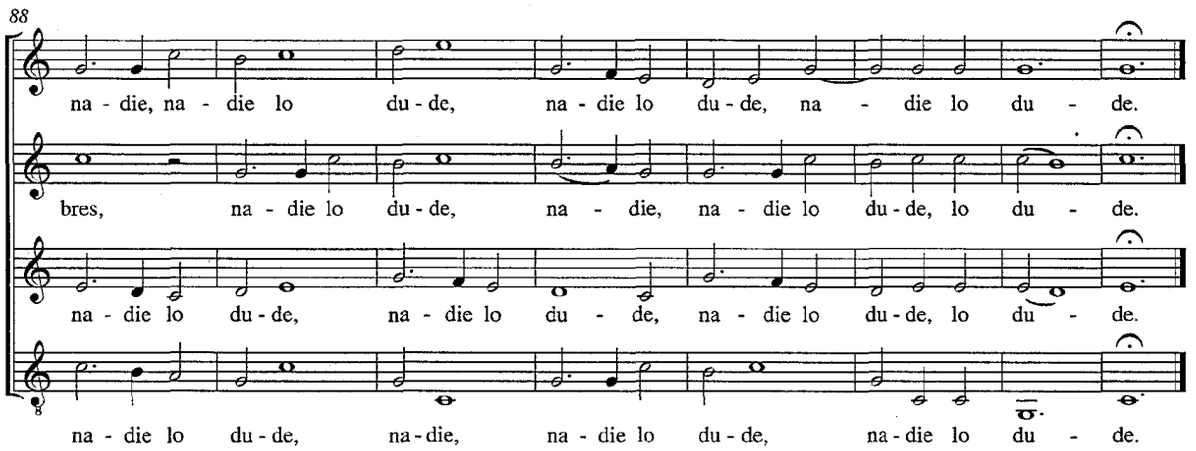
Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




14
bras sus lu - ces, en ba - jas som -
en ba - jas som - bras sus lu - ces,
en ba - jas som - bras sus lu - ces,
som - bras sus lu - ces, en ba - jas
20
[o=o·]
bras sus lu - ces, en ba - jas som - bras sus lu - ces.
en ba - jas som - bras, en ba - jas som - bras sus lu - ces.
en ba - jas som - bras sus lu - ces, sus lu - ces.
som - bras, en ba - jas som - bras sus lu - ces.
[Estribillo]
26
Na - die lo du - de, na - die lo du - de, que por cos - tum - bre
Na - die lo du - de, na - die lo du - de, na - die, que por cos - tum -
32
y cos - tum - bres, cos - tum - bres, des - de al - ti - vos, ba -
- bre y cos - tum - bres, des - de al - ti - vos, ba -


38
jan vio - len - tos a - rro - yos y pen - sa - mien - tos des - pe - ña - dos
jan vio - len - tos a - rro - yos y pen - sa - mien - tos des - pe - ña - dos
44
Na - die lo du - de, na -
de las cum - bres, na - die lo du - de, na - die lo
Na - die lo du - de, lo
de las cum - bres, na - die lo du - de, na - die lo du - de,
51
die, na - die lo du - de, na - die, na - die lo
du - de, na - die lo du - de, na - die, na - die lo du - de, na -
du - de, na - die lo du - de, na - die, na - die lo du - de, na -
na - die, na - die lo du - de, na - die, na - die lo du - de,
57
du - de, que por cos - tum - bre y cos - tum - bres, que
die lo du - de, na - die lo du - de, que por cos - tum -
die lo du - de, que por cos - tum - bre y cos - tum - bres, que
na - die lo du - de, na - die lo du - de, na - die, que por cos - tum -


63
por cos - tum - bre y cos - tum - bres,
bre y cos - tum - bres, y cos - tum - bres,
por cos - tum - bre y cos - tum - bres, y cos - tum - bres,
bre y cos - tum - bres, y cos - tum - bres,
70
des - de_al - ti - vos, ba - jan vio - len -
des - de_al - ti - vos, ba - jan vio - len - tos, ba - jan vio - len -
des - de_al - ti - vos, ba - jan vio - len -
des - de_al - ti - vos, ba - jan vio - len - tos, ba - jan vio - len -
76
tos, des - de_al - ti - vos, ba - jan vio - len - tos a - rro - yos y pen -
tos a - rro - yos y pen - sa - mien - tos des - pe - ña - dos de las cum -
tos, des - de_al - ti - vos, ba - jan a - rro - yos y
tos a - rro - yos y pen - sa - mien - tos des - pe - ña - dos de las cum -
82
sa - mien - tos des - pe - ña - dos de las cum - bres, cum - bres,
- bres, des - pe - ña - dos, des - pe - ña - dos de las cum -
pen - sa - mien - tos des - pe - ña - dos de las cum - bres,
bres, des - pe - ña - dos de las cum - bres, de las cum - bres,



1 Miente la vista que al cielo
quiere infamarle sus cumbres,
que no apaga sol tan alto
en bajas sombras sus luces.

2 Si una nube se le atreve
al sol, ¿quién hay que le culpe?,
que él se queda sol y ella
es más desprecio que nube.

3 Por cuenta del aire loco,
atrevidas nubes suben
al cielo, y búrlase el cielo
de lo que el aire presume.

4 Si se despeñara el cielo,
que en Celinda es más ilustre,
de amor fuera el menor polvo
llover cenizas las nubes.

Estribillo

Nadie lo dude, nadie,
que por costumbre y costumbres,
desde altivos, bajan violentos
arroyos y pensamientos
despeñados de las cumbres.

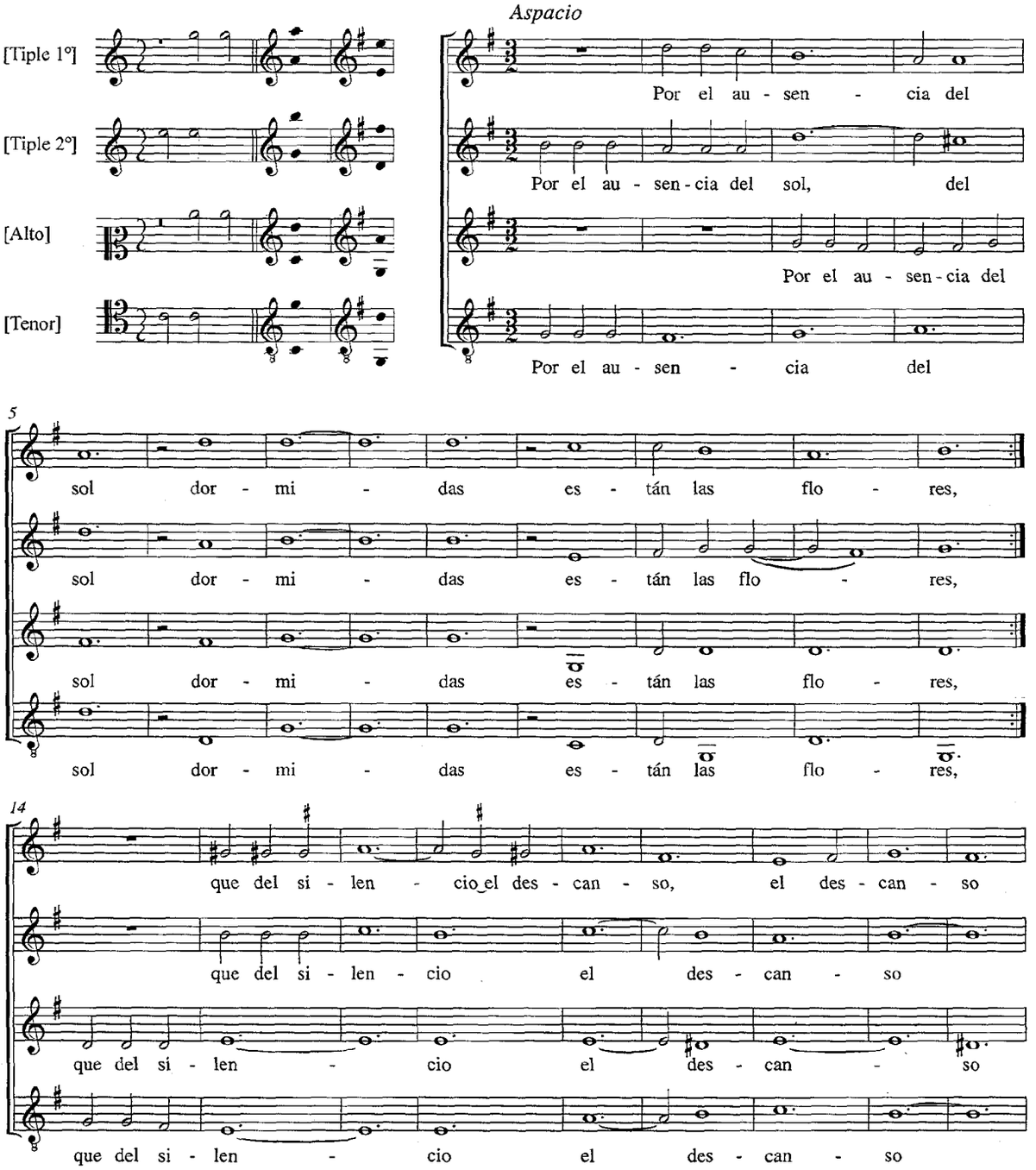
97. Por el ausencia del sol

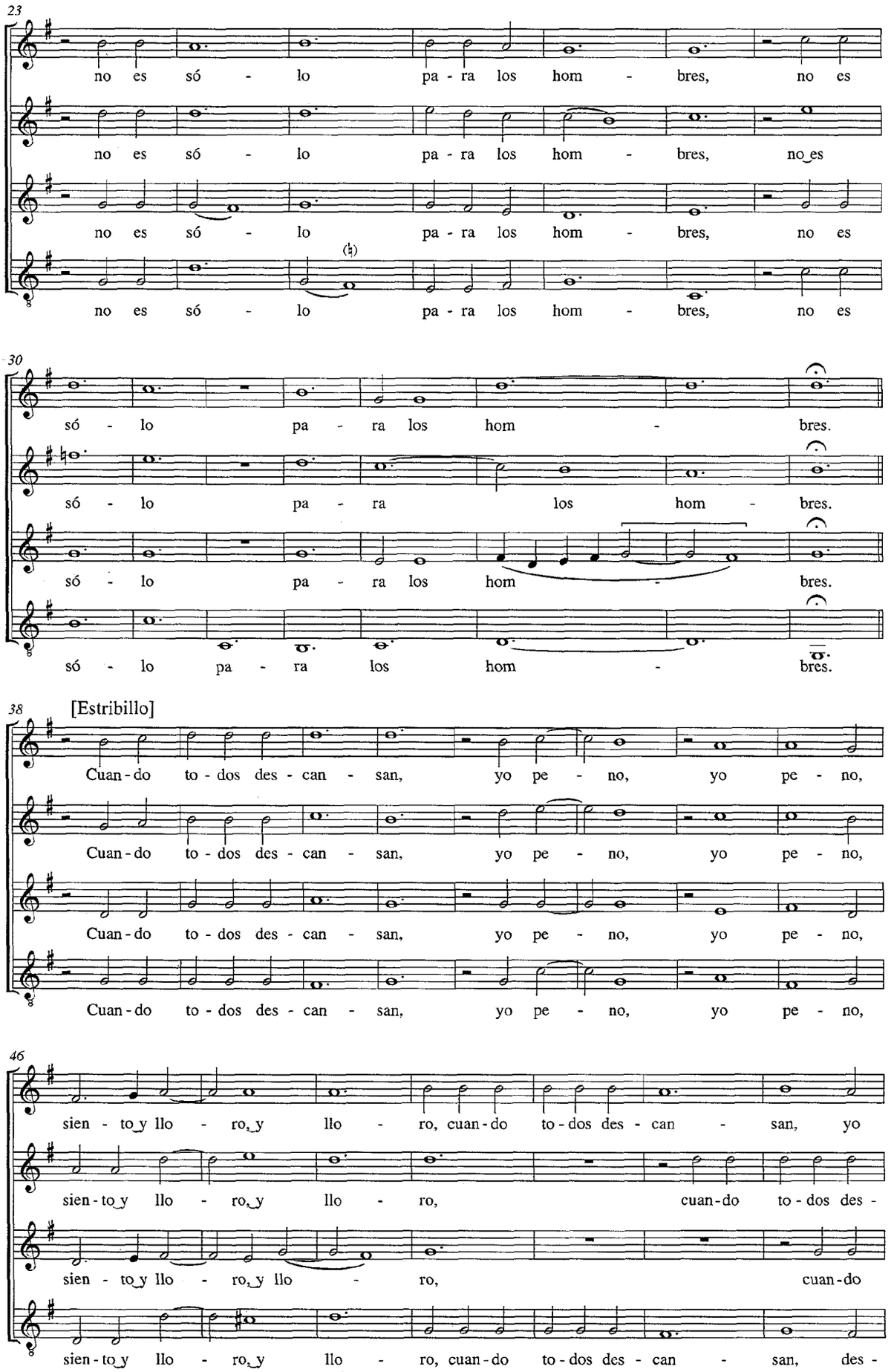
A 4

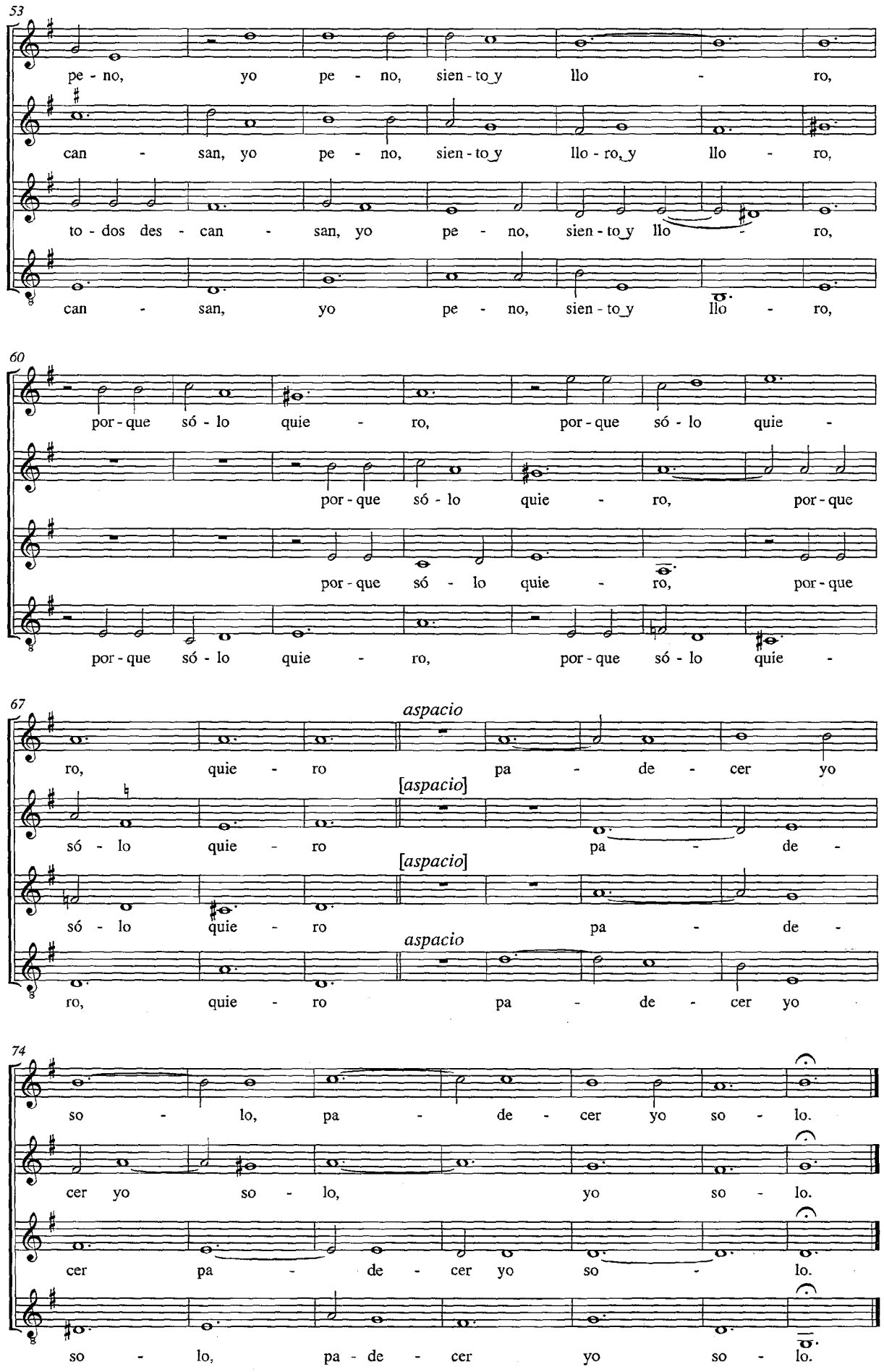
Padre Correa

E: Mn, M. 1262
ff. 108v-109r [114v-115r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




23
no es só - lo pa - ra los hom - bres, no es
no es só - lo pa - ra los hom - bres, no es
no es só - lo pa - ra los hom - bres, no es
no es só - lo pa - ra los hom - bres, no es
30
só - lo pa - ra los hom - bres.
só - lo pa - ra los hom - bres.
só - lo pa - ra los hom - bres.
só - lo pa - ra los hom - bres.
38
[Estribillo]
Cuan - do to - dos des - can - san, yo pe - no, yo pe - no,
Cuan - do to - dos des - can - san, yo pe - no, yo pe - no,
Cuan - do to - dos des - can - san, yo pe - no, yo pe - no,
Cuan - do to - dos des - can - san, yo pe - no, yo pe - no,
46
sien - to_y llo - ro,_y llo - ro, cuan - do to - dos des - can - san, yo
sien - to_y llo - ro,_y llo - ro, cuan - do to - dos des -
sien - to_y llo - ro,_y llo - ro, cuan - do
sien - to_y llo - ro,_y llo - ro, cuan - do to - dos des - can - san, des -


53
pe - no, yo pe - no, sien - to_y llo - ro,
can - san, yo pe - no, sien - to_y llo - ro, y llo - ro,
to - dos des - can - san, yo pe - no, sien - to_y llo - ro,
can - san, yo pe - no, sien - to_y llo - ro,
60
por - que só - lo quie - ro, por - que só - lo quie -
por - que só - lo quie - ro, por - que
por - que só - lo quie - ro, por - que
por - que só - lo quie - ro, por - que só - lo quie -
67
aspacio
ro, quie - ro pa - de - cer yo
[aspacio]
só - lo quie - ro pa - de -
[aspacio]
só - lo quie - ro pa - de -
aspacio
ro, quie - ro pa - de - cer yo
74
so - lo, pa - de - cer yo so - lo.
cer yo so - lo, yo so - lo.
cer pa - de - cer yo so - lo.
so - lo, pa - de - cer yo so - lo.

1 Por el ausencia del sol
dormidas están las flores,
que del silencio el descanso
no es sólo para los hombres.

2 Las avecillas, que alegres
cantan al alba primores,
tienen también su quietud
dando el silencio a la noche.

3 Los arroyos, que en lisonjas
ya sus corrientes componen,
paran con el veloz curso
que su cristal le dispone.

4 Aves, flores, fuentes, prados
al descanso se recogen,
y tienen tiempo en que pueden
descansar de otros rigores.

5 Yo sólo soy quien no puede,
fatigado de dolores,
dar a la noche el descanso
por ser mis penas mayores.

6 Yo sólo soy el que peno,
y, aunque mis penas conoce
la ingrata por quien padezco,
nunca a mi llanto responde.

7 Pues gustas de que padezca,
sólo por estar conforme
con tu gusto entre el tormento
serán mis penas menores.

8 Descansen todos, descansen,
en su libertad se gocen,
que yo he de alcanzar muriendo
de tu beldad los favores.

Estribillo

Cuando todos descansan,
yo peno, siento y lloro,
porque sólo quiero
padecer yo solo.

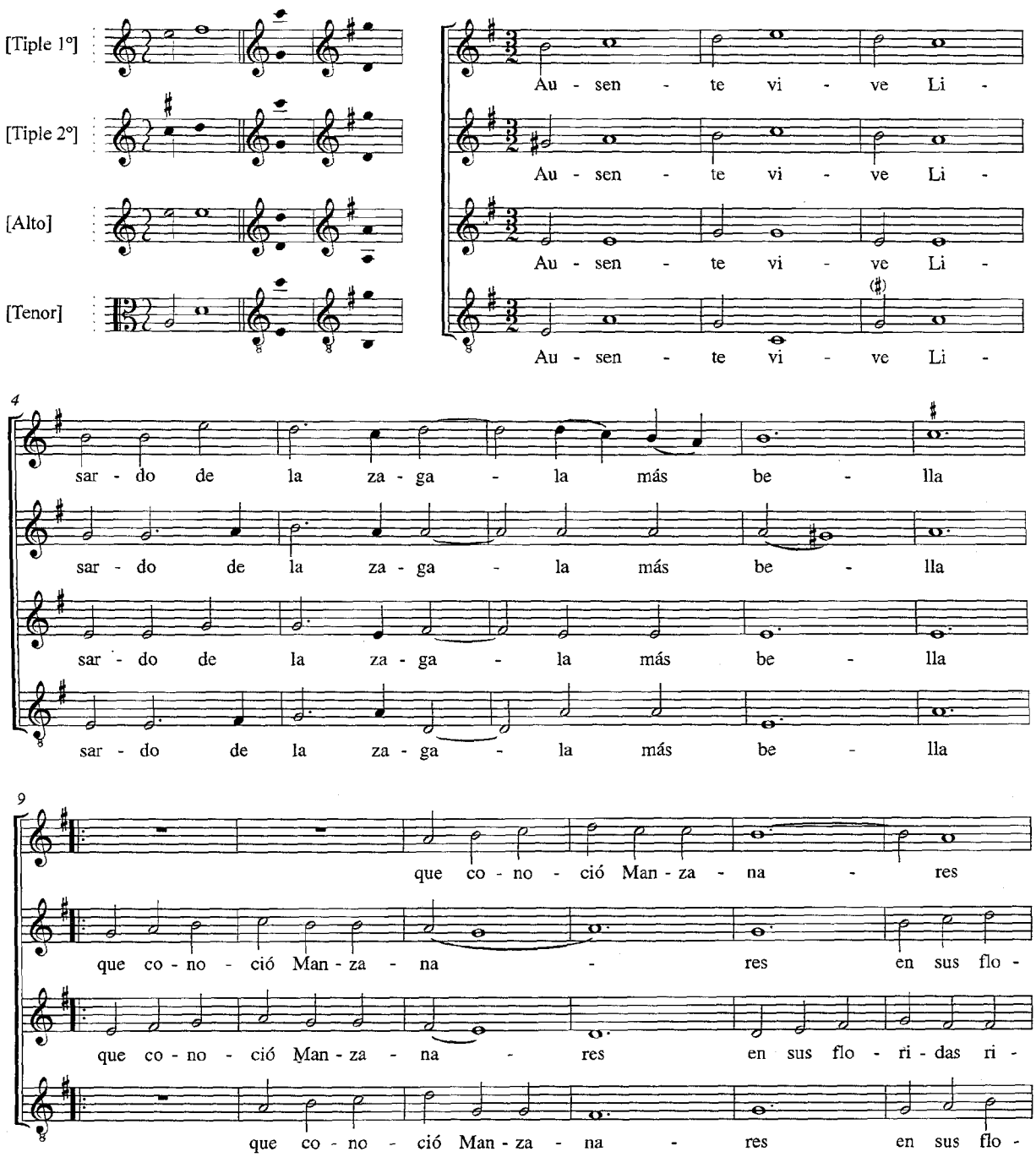
98. Ausente vive Lisardo

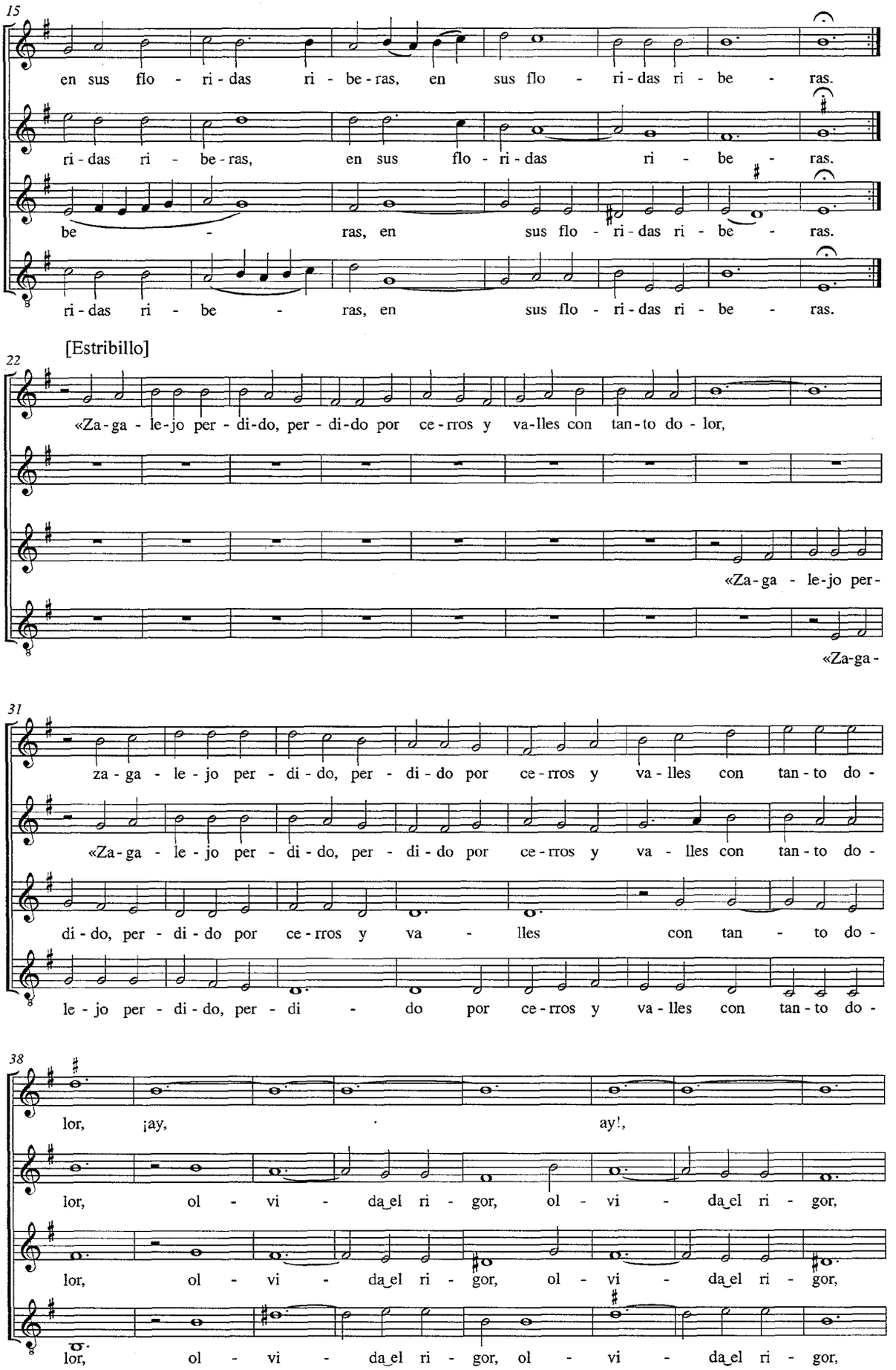
A 4

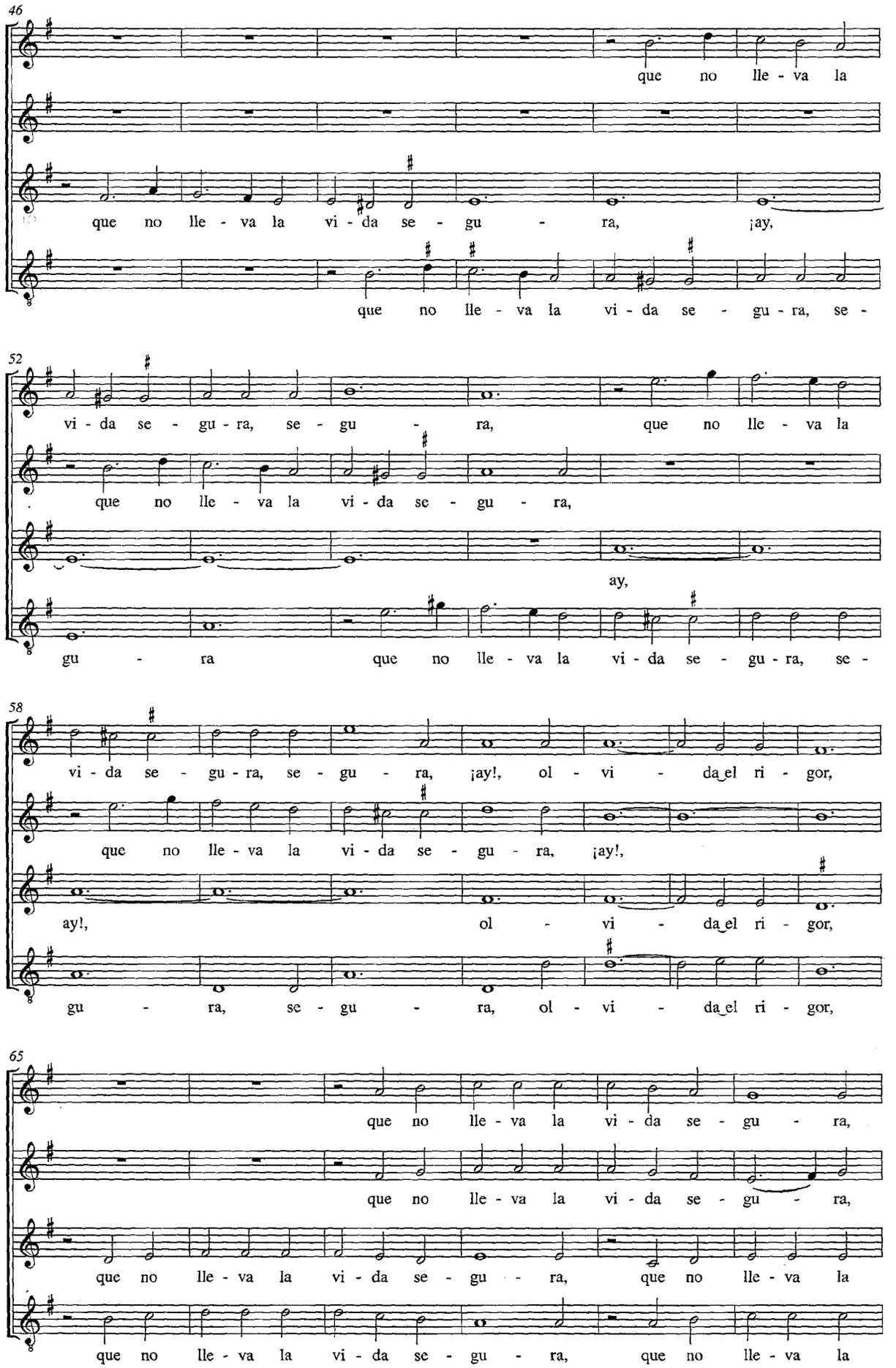
Anónimo

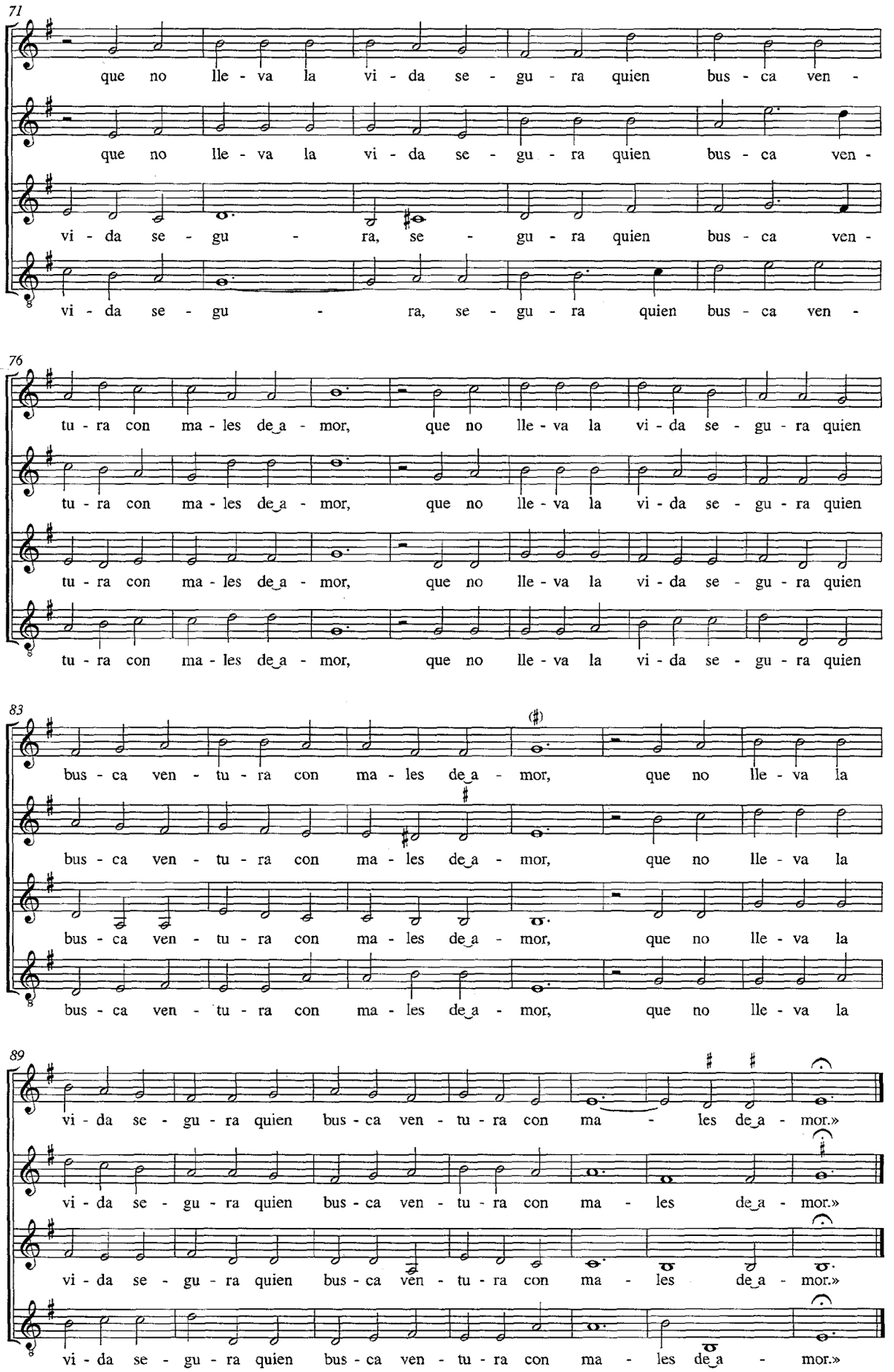
E: Mn, M. 1262
ff. 109v-110r [115v-116r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




15
en sus flo - ri - das ri - be - ras, en sus flo - ri - das ri - be - ras.
ri - das ri - be - ras, en sus flo - ri - das ri - be - ras.
be - ras, en sus flo - ri - das ri - be - ras.
ri - das ri - be - ras, en sus flo - ri - das ri - be - ras.
[Estribillo]
22
«Za - ga - le - jo per - di - do, per - di - do por ce - rros y va - lles con tan - to do - lor,
«Za - ga - le - jo per -
«Za - ga -
31
za - ga - le - jo per - di - do, per - di - do por ce - rros y va - lles con tan - to do -
«Za - ga - le - jo per - di - do, per - di - do por ce - rros y va - lles con tan - to do -
di - do, per - di - do por ce - rros y va - lles con tan - to do -
le - jo per - di - do, per - di - do por ce - rros y va - lles con tan - to do -
38
lor, ¡ay, ay!,
lor, ol - vi - da el ri - gor, ol - vi - da el ri - gor,
lor, ol - vi - da el ri - gor, ol - vi - da el ri - gor,
lor, ol - vi - da el ri - gor, ol - vi - da el ri - gor,


46
que no lle - va la
que no lle - va la vi - da se - gu - ra, ¡ay,
que no lle - va la vi - da se - gu - ra, se -
52
vi - da se - gu - ra, se - gu - ra, que no lle - va la
que no lle - va la vi - da se - gu - ra,
ay,
gu - ra que no lle - va la vi - da se - gu - ra, se -
58
vi - da se - gu - ra, se - gu - ra, ¡ay!, ol - vi - da el ri - gor,
que no lle - va la vi - da se - gu - ra, ¡ay!,
ay!, ol - vi - da el ri - gor,
gu - ra, se - gu - ra, ol - vi - da el ri - gor,
65
que no lle - va la vi - da se - gu - ra,
que no lle - va la vi - da se - gu - ra,
que no lle - va la vi - da se - gu - ra, que no lle - va la
que no lle - va la vi - da se - gu - ra, que no lle - va la


71
que no lle - va la vi - da se - gu - ra quien bus - ca ven -
que no lle - va la vi - da se - gu - ra quien bus - ca ven -
vi - da se - gu - ra, se - gu - ra quien bus - ca ven -
vi - da se - gu - ra, se - gu - ra quien bus - ca ven -
76
tu - ra con ma - les de_a - mor, que no lle - va la vi - da se - gu - ra quien
tu - ra con ma - les de_a - mor, que no lle - va la vi - da se - gu - ra quien
tu - ra con ma - les de_a - mor, que no lle - va la vi - da se - gu - ra quien
tu - ra con ma - les de_a - mor, que no lle - va la vi - da se - gu - ra quien
83
bus - ca ven - tu - ra con ma - les de_a - mor, que no lle - va la
bus - ca ven - tu - ra con ma - les de_a - mor, que no lle - va la
bus - ca ven - tu - ra con ma - les de_a - mor, que no lle - va la
bus - ca ven - tu - ra con ma - les de_a - mor, que no lle - va la
89
vi - da se - gu - ra quien bus - ca ven - tu - ra con ma - les de_a - mor.»
vi - da se - gu - ra quien bus - ca ven - tu - ra con ma - les de_a - mor.»
vi - da se - gu - ra quien bus - ca ven - tu - ra con ma - les de_a - mor.»
vi - da se - gu - ra quien bus - ca ven - tu - ra con ma - les de_a - mor.»

1 Ausente vive Lisardo
de la zagala más bella
que conoció Manzanares
en sus floridas riberas.

2 Por buscar algún alivio,
herido de amor se queja,
que tiene parte en el bien
poder referir las penas.

3 Nunca sale de celoso,
pues de su amor la firmeza,
si con una duda acaba,
con otra duda comienza.

4 Y, entre tanta confusión,
lamentándose a las selvas,
por consolarse a sí mismo
iba cantando esta letra:

Estribillo

«Zagalejo perdido
por cerros y valles
con tanto dolor,
¡ay!, olvida el rigor,
que no lleva la vida segura
quien busca ventura
con males de amor.»

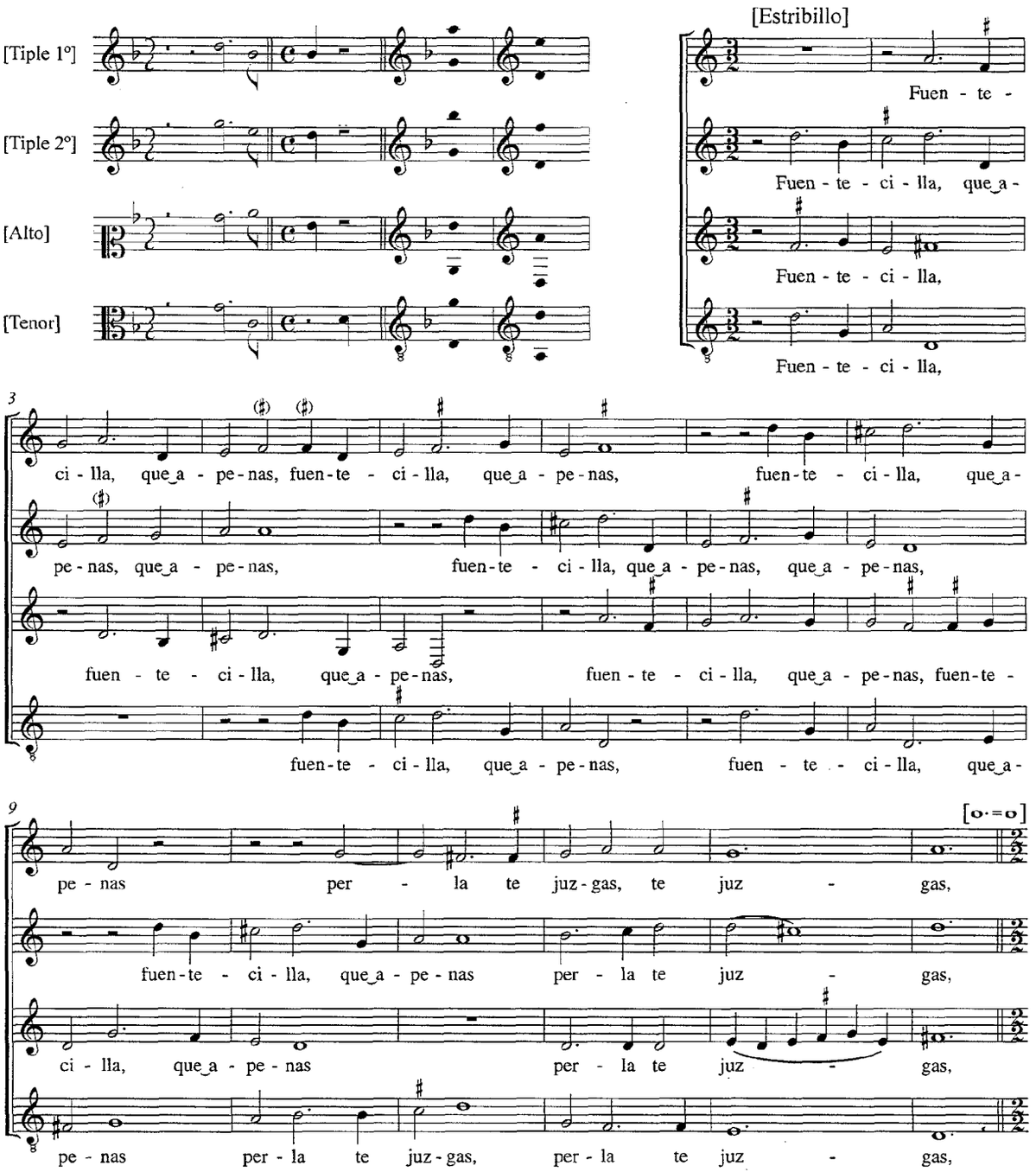
99. Fuentecilla, que apenas

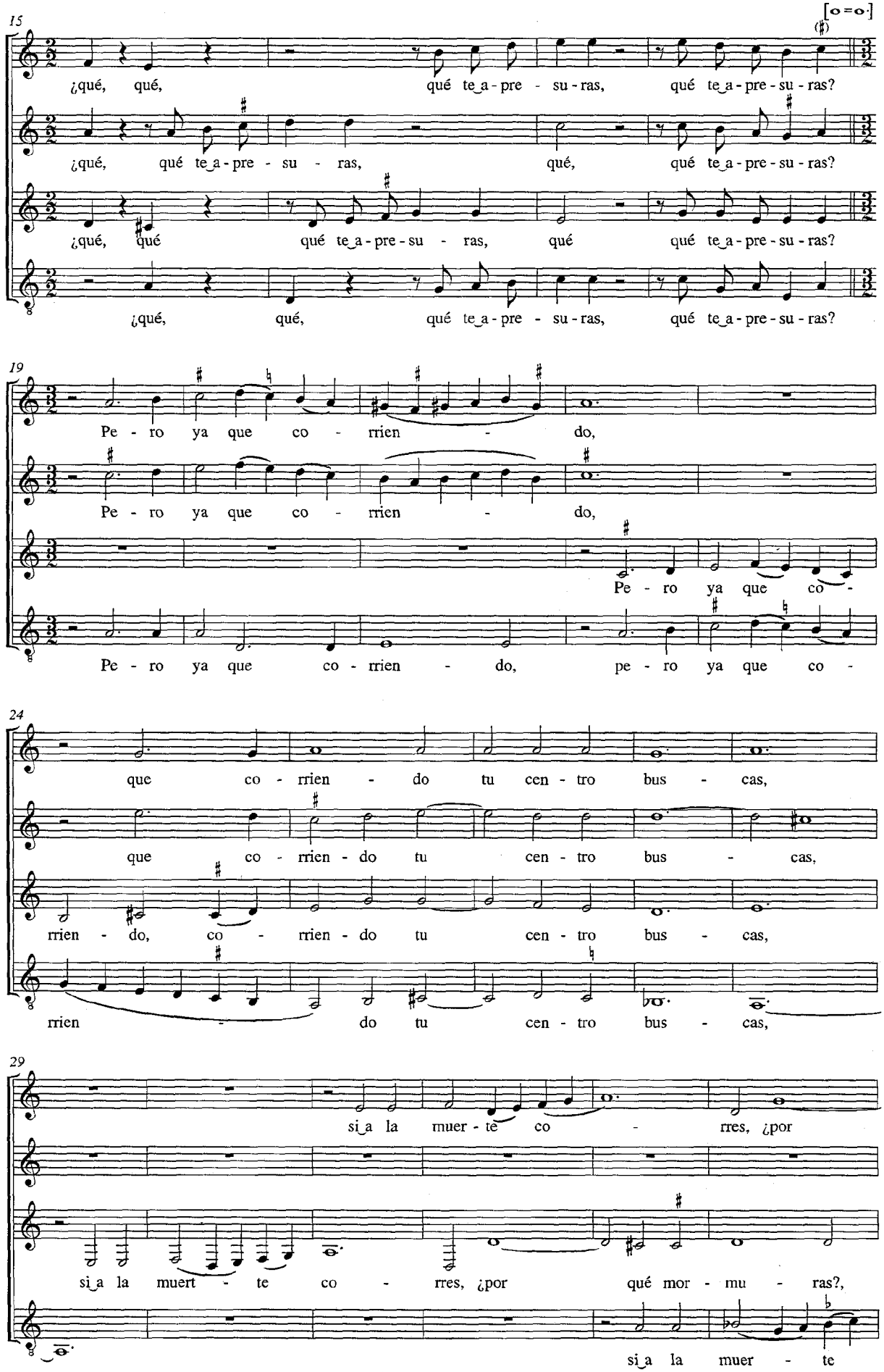
A 4

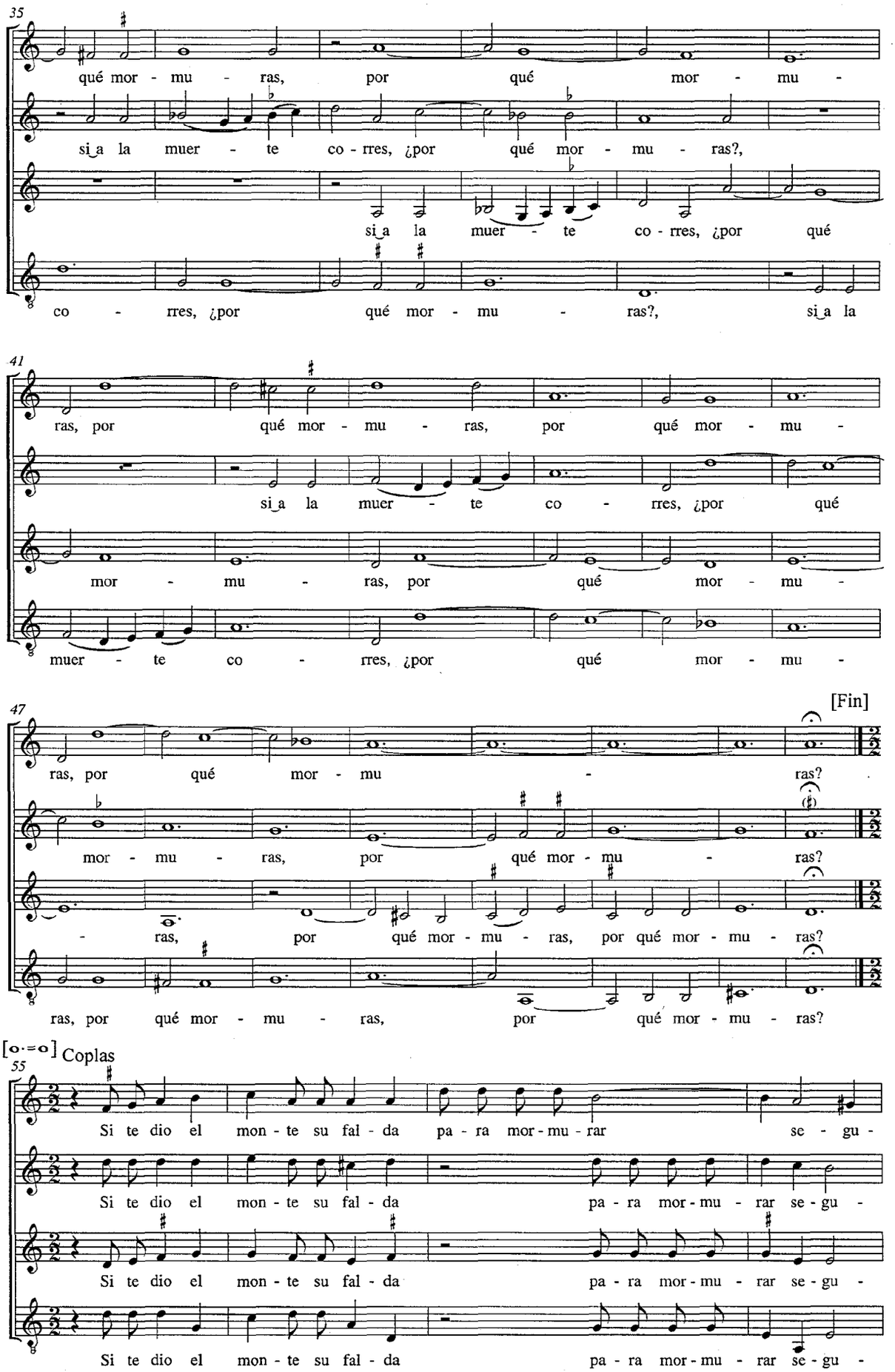
Anónimo

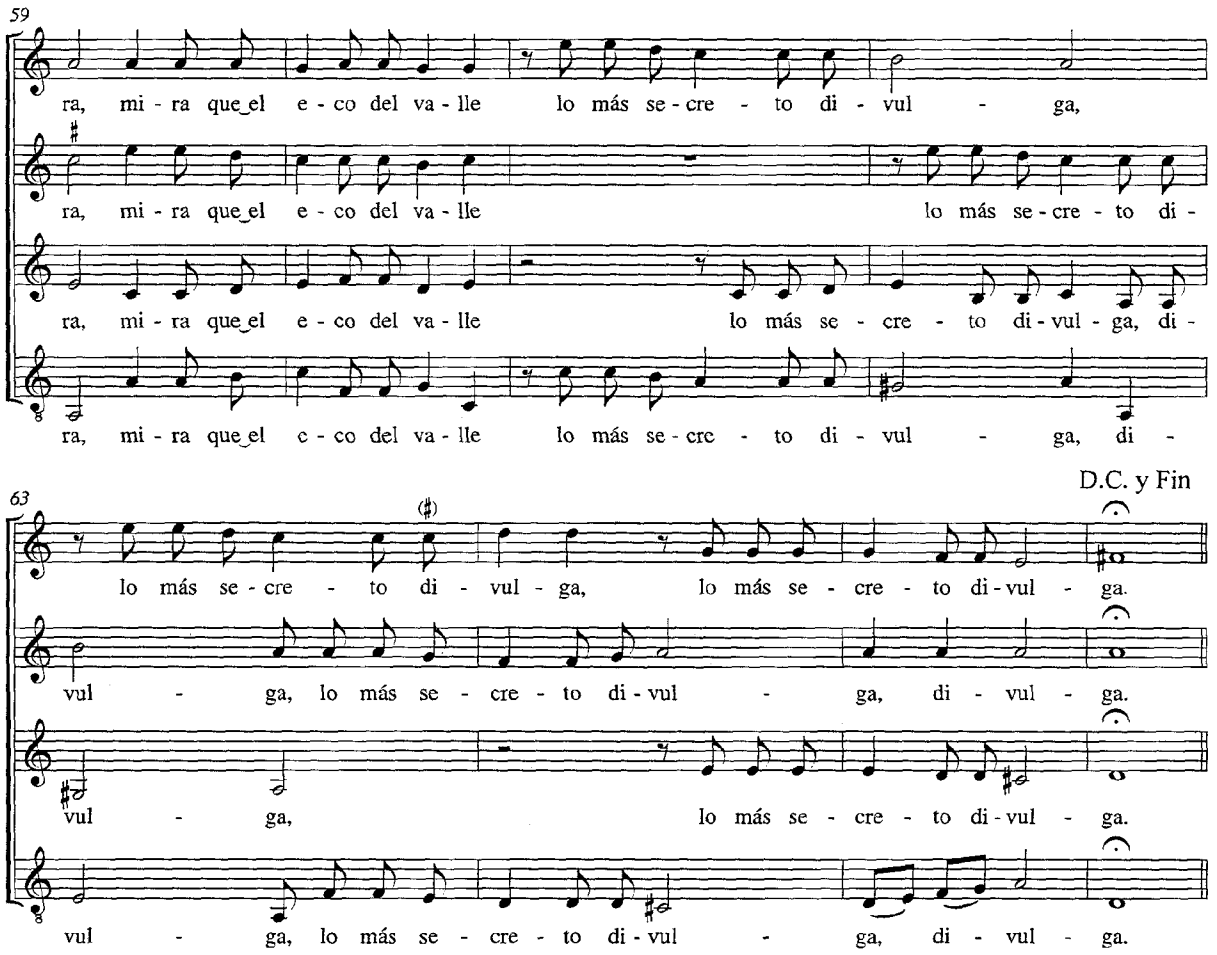
E: Mn, M. 1262
ff. 110v-111r [116v-117r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




15
[o = o·]
¿qué, qué, qué te_a - pre - su - ras, qué te_a - pre - su - ras?
¿qué, qué te_a - pre - su - ras, qué, qué te_a - pre - su - ras?
¿qué, qué qué te_a - pre - su - ras, qué qué te_a - pre - su - ras?
¿qué, qué, qué te_a - pre - su - ras, qué te_a - pre - su - ras?
19
Pe - ro ya que co - rrien - do,
Pe - ro ya que co - rrien - do,
Pe - ro ya que co -
Pe - ro ya que co - rrien - do, pe - ro ya que co -
24
que co - rrien - do tu cen - tro bus - cas,
que co - rrien - do tu cen - tro bus - cas,
rrien - do, co - rrien - do tu cen - tro bus - cas,
rrien - do tu cen - tro bus - cas,
29
si_a la muer - te co - rres, ¿por
si_a la muert - te co - rres, ¿por qué mor - mu - ras?,
si_a la muer - te


35
qué mor - mu - ras, por qué mor - mu -
si a la muer - te co - rres, ¿por qué mor - mu - ras?,
si a la muer - te co - rres, ¿por qué
co - rres, ¿por qué mor - mu - ras?, si a la
41
ras, por qué mor - mu - ras, por qué mor - mu -
si a la muer - te co - rres, ¿por qué
mor - mu - ras, por qué mor - mu -
muer - te co - rres, ¿por qué mor - mu -
47
[Fin]
ras, por qué mor - mu - ras?
mor - mu - ras, por qué mor - mu - ras?
- ras, por qué mor - mu - ras, por qué mor - mu - ras?
ras, por qué mor - mu - ras, por qué mor - mu - ras?
[o·=o] Coplas
55
Si te dio el mon - te su fal - da pa - ra mor - mu - rar se - gu -
Si te dio el mon - te su fal - da pa - ra mor - mu - rar se - gu -
Si te dio el mon - te su fal - da pa - ra mor - mu - rar se - gu -
Si te dio el mon - te su fal - da pa - ra mor - mu - rar se - gu -



Fuentecilla, que apenas
perla te juzgas,
¿qué te apresuras?
Pero ya que corriendo
tu centro buscas,
si a la muerte corres,
¿por qué mormuras?

Coplas

1ª Si te dio el monte su falda
para mormurar segura,
mira que el eco del valle
lo más secreto divulga.

2ª Si te falta el conocerte
(defecto que tienen muchas),
mira que andar arrastrada
nace de lo que mormuras.

3ª No el mormurar en ausencia
el ser mormurada excusas,
que también tienes espaldas
donde castigar tus culpas.

4ª Si por castigo o venganza
la cárcel del yelo ocupas,
con los pasajes del sol
puedes hacer una fuga.

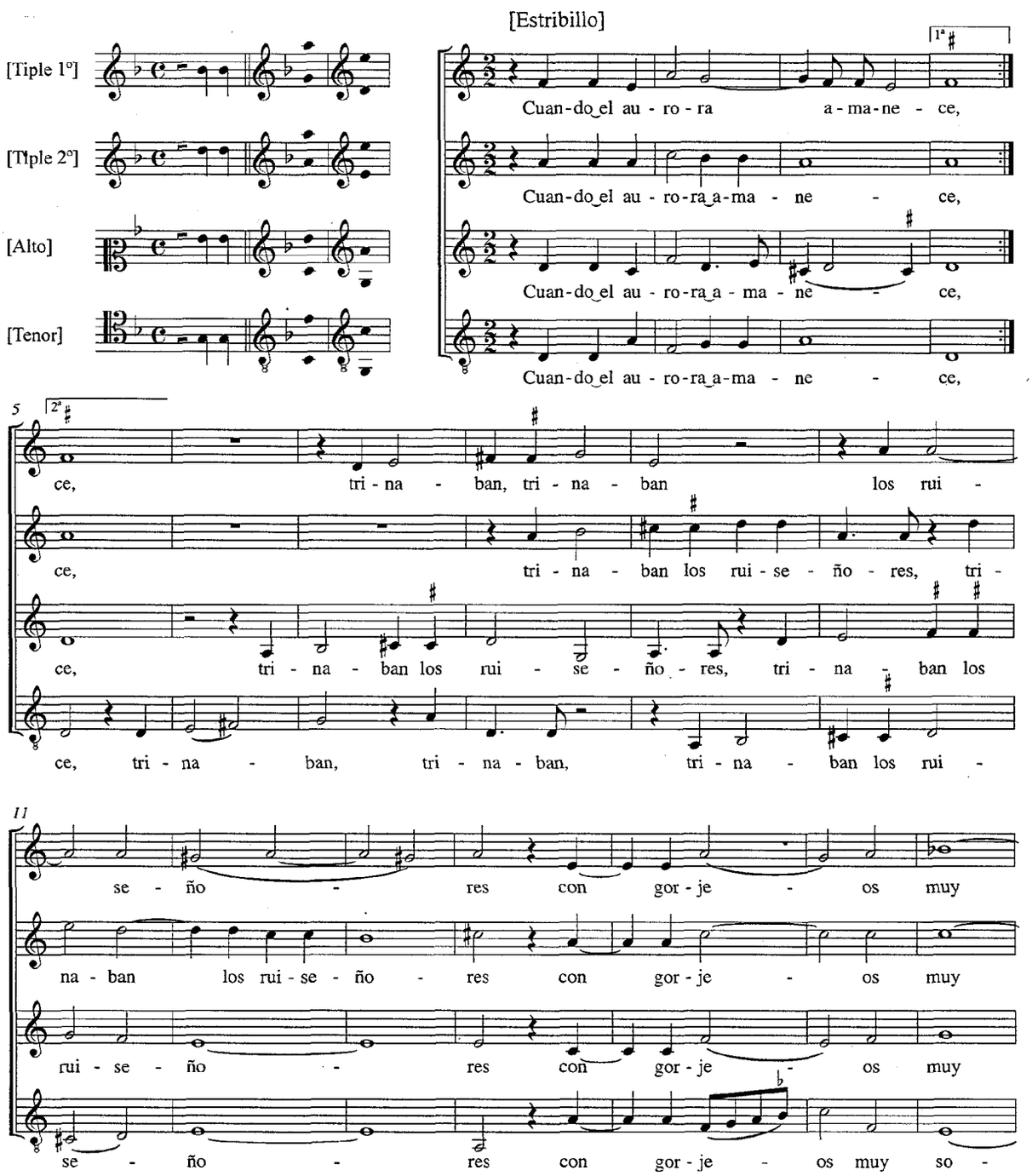
100. Cuando el aurora amanece

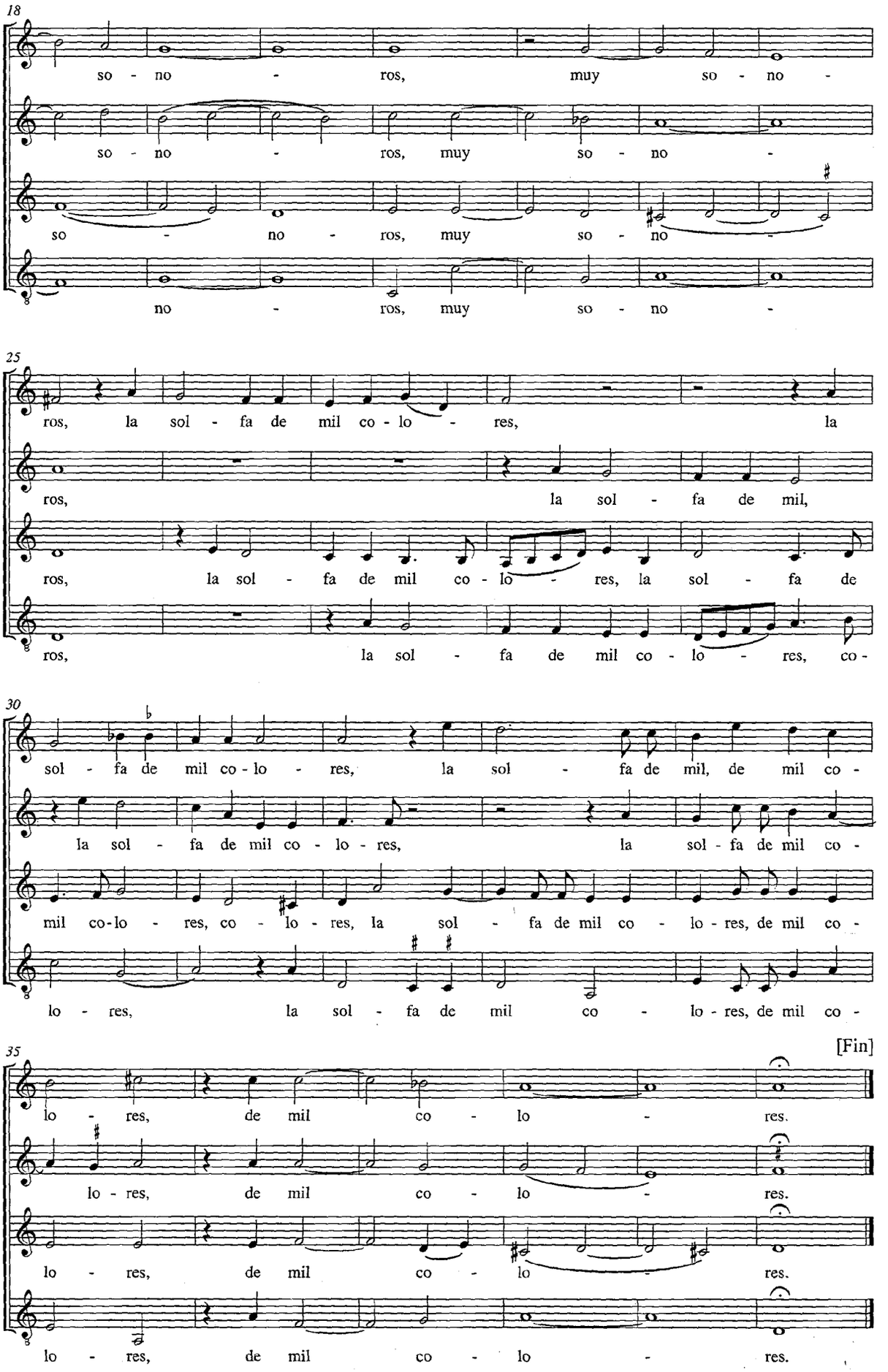
A 4

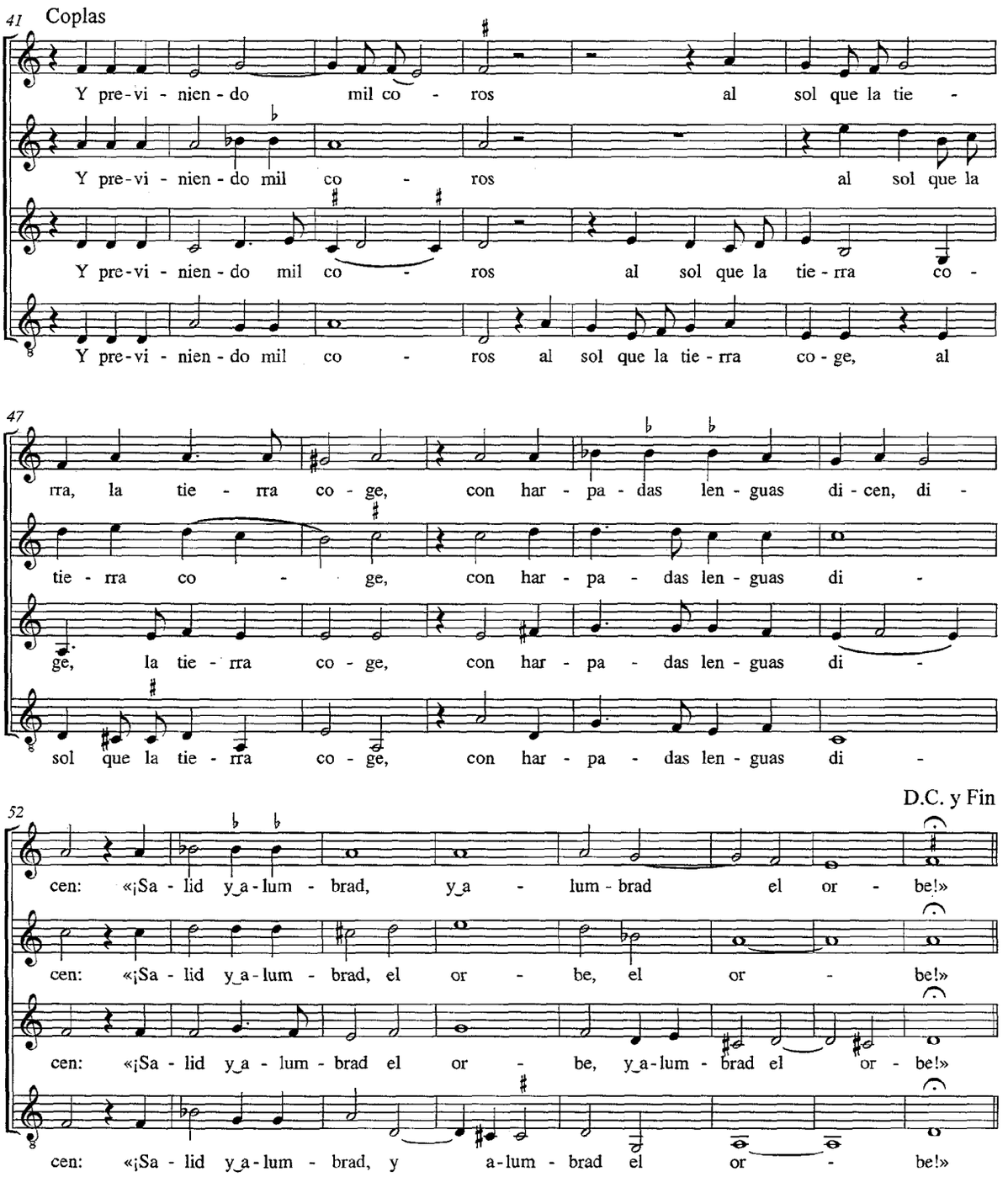
Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 111v-112r [117v-118r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




18
so - no - ros, muy so - no -
so - no - ros, muy so - no -
so - no - ros, muy so - no -
no - ros, muy so - no -
25
ros, la sol - fa de mil co - lo - res, la
ros, la sol - fa de mil,
ros, la sol - fa de mil co - lo - res, la sol - fa de
ros, la sol - fa de mil co - lo - res, co -
30
sol - fa de mil co - lo - res, la sol - fa de mil, de mil co -
la sol - fa de mil co - lo - res, la sol - fa de mil co -
mil co-lo - res, co - lo - res, la sol - fa de mil co - lo - res, de mil co -
lo - res, la sol - fa de mil co - lo - res, de mil co -
35
[Fin]
lo - res, de mil co - lo - res.
lo - res, de mil co - lo - res.
lo - res, de mil co - lo - res.
lo - res, de mil co - lo - res.


41
Coplas
Y pre-vi - nien - do mil co - ros al sol que la tie -
Y pre-vi - nien - do mil co - ros al sol que la
Y pre-vi - nien - do mil co - ros al sol que la tie - rra co -
Y pre-vi - nien - do mil co - ros al sol que la tie - rra co - ge, al
47
rra, la tie - rra co - ge, con har - pa - das len - guas di - cen, di -
tie - rra co - ge, con har - pa - das len - guas di -
ge, la tie - rra co - ge, con har - pa - das len - guas di -
sol que la tie - rra co - ge, con har - pa - das len - guas di -
D.C. y Fin
52
cen: «¡Sa - lid y_a - lum - brad, y_a - lum - brad el or - be!»
cen: «¡Sa - lid y_a - lum - brad, el or - be, el or - be!»
cen: «¡Sa - lid y_a - lum - brad el or - be, y_a - lum - brad el or - be!»
cen: «¡Sa - lid y_a - lum - brad, y a - lum - brad el or - be!»

Cuando el aurora amanece,
trinaban los ruiseñores
con gorjeos muy sonoros
la solfa *de mil colores.*

Coplas

1ª Y previniendo mil coros
al sol que la tierra coge,
con harpadas lenguas dicen:
«¡Salid y alumbrad el orbe!»

2ª Salga el sol ya de Celinda,
pues, si sus rayos descoge,
con su bella luz al mundo
dará nuevos resplandores.

3ª Muestre con su resplandor
que a todo rayo se opone,
por ser en todo el más primo
que rara beldad conoce.

4ª Obliguen a vuestras luces
lo sonoro y lo conforme
de tan sazonadas aves
que entre tinieblas se esconden.

5ª A tan divina armonía
disperso la que a mis luces
yace cocodrilo muerto
siendo basilisco inorme.

6ª Pero viendo más humana
la que divina se pone,
esta letra le canté
diciéndola mil favores.

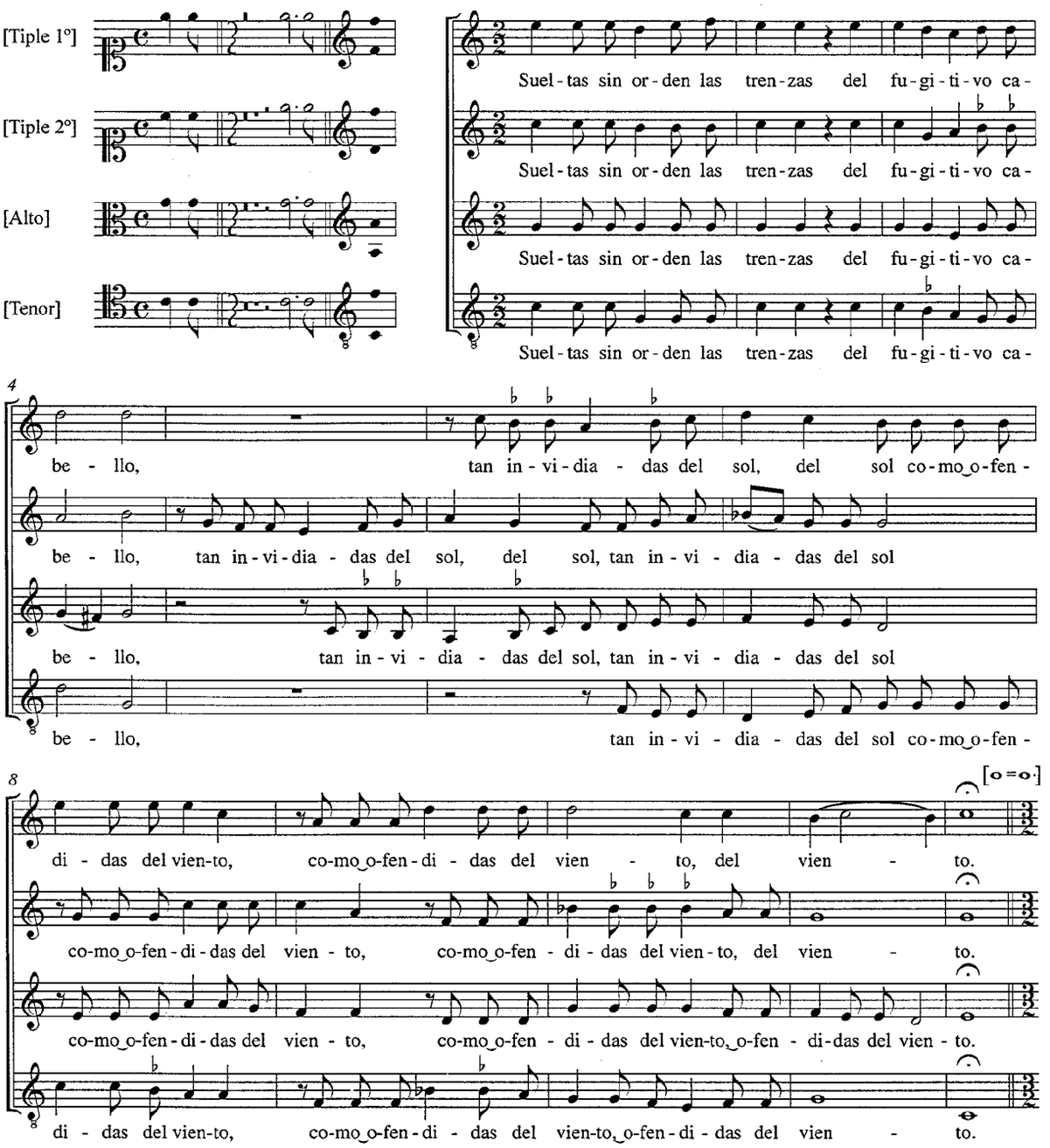
101. Sueltas sin orden las trenzas

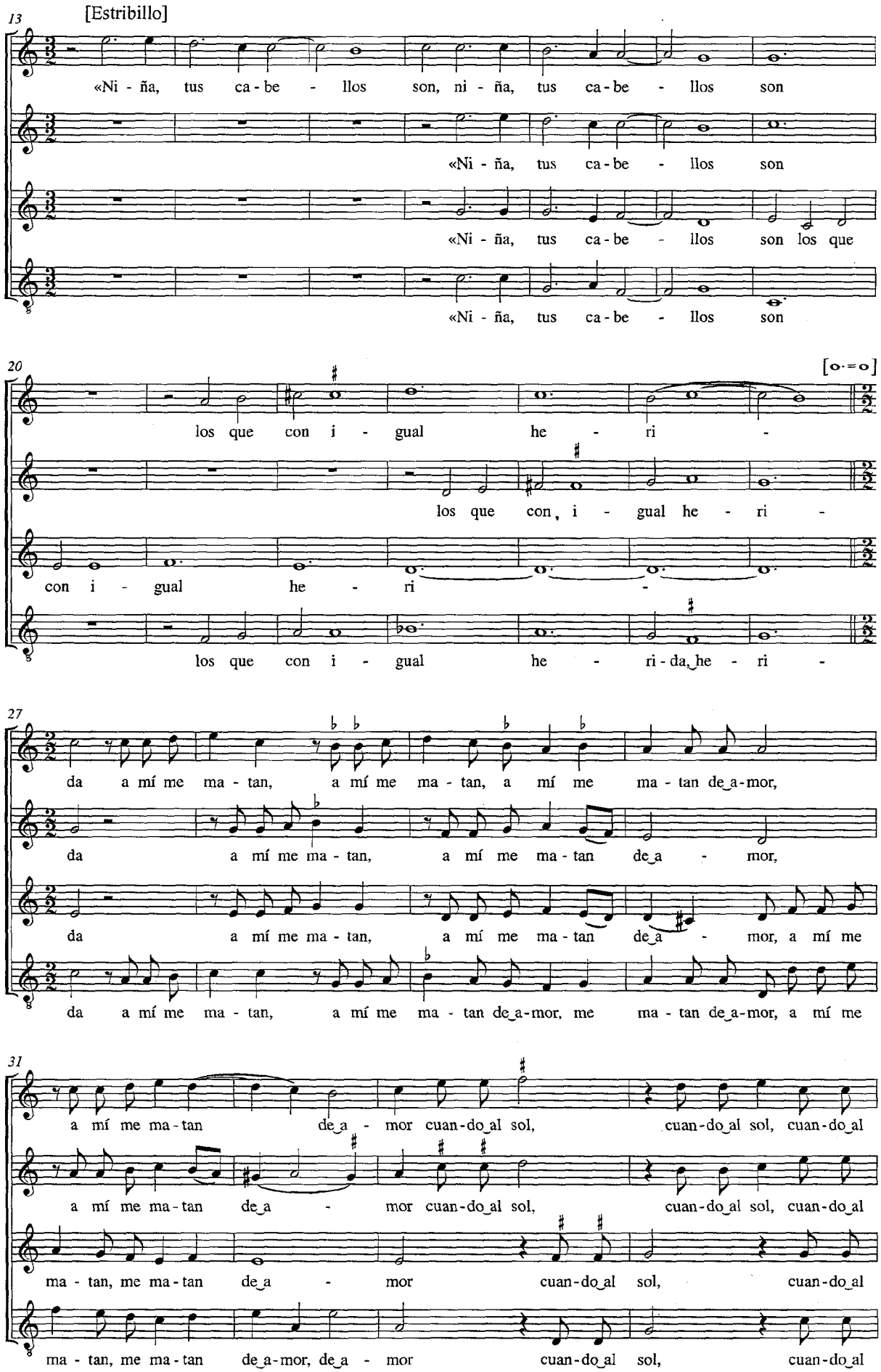
A 4

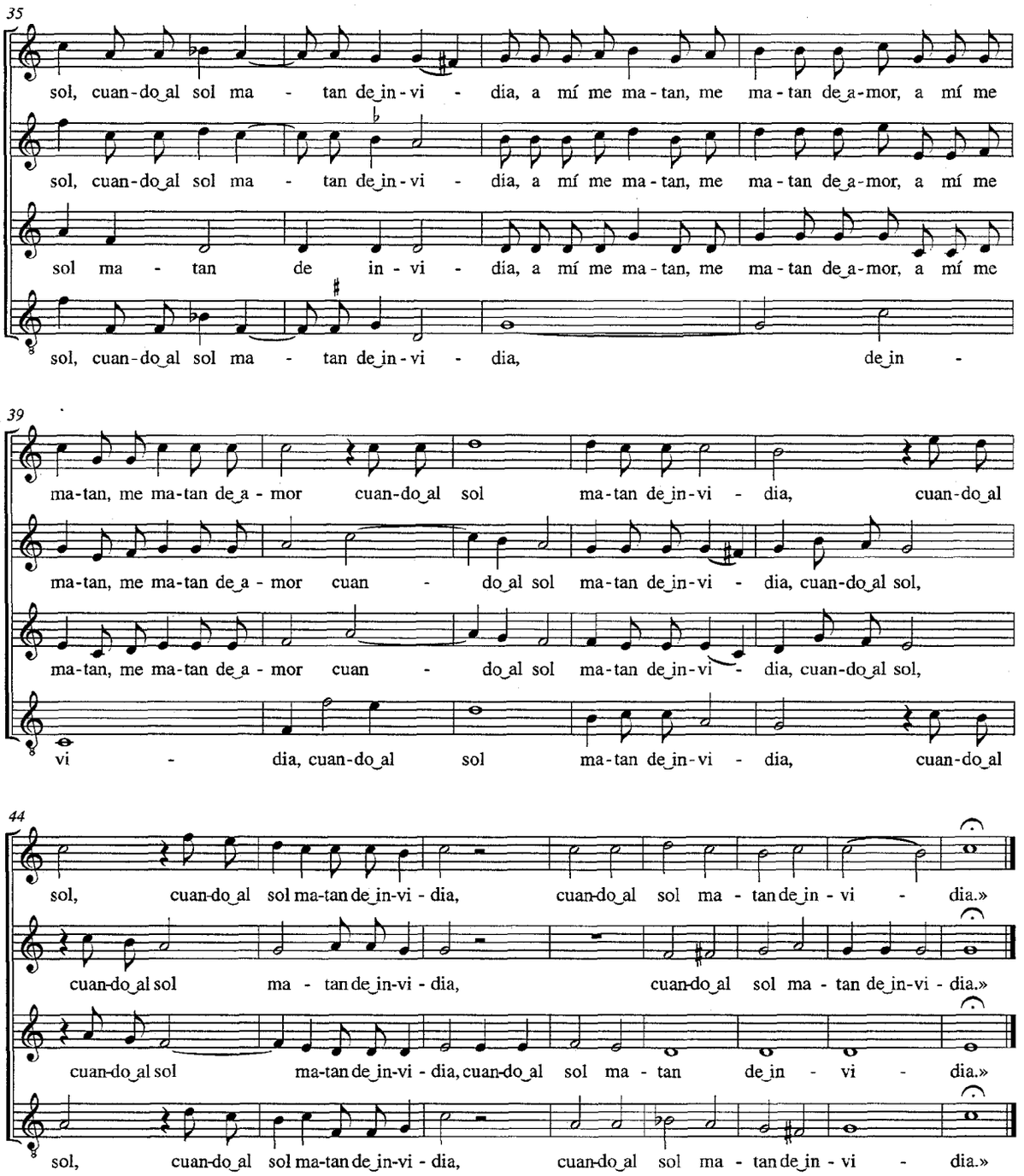
Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 112v-113r [118v-119r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




13
[Estribillo]
«Ni - ña, tus ca - be - llos son, ni - ña, tus ca - be - llos son
«Ni - ña, tus ca - be - llos son
«Ni - ña, tus ca - be - llos son los que
«Ni - ña, tus ca - be - llos son
20
[o·=o]
los que con i - gual he - ri -
los que con, i - gual he - ri -
con i - gual he - ri -
los que con i - gual he - ri - da, he - ri -
27
da a mí me ma - tan, a mí me ma - tan, a mí me ma - tan de_a - mor,
da a mí me ma - tan, a mí me ma - tan de_a - mor,
da a mí me ma - tan, a mí me ma - tan de_a - mor, a mí me
da a mí me ma - tan, a mí me ma - tan de_a - mor, me ma - tan de_a - mor, a mí me
31
a mí me ma - tan de_a - mor cuan - do_al sol, cuan - do_al sol, cuan - do_al
a mí me ma - tan de_a - mor cuan - do_al sol, cuan - do_al sol, cuan - do_al
ma - tan, me ma - tan de_a - mor cuan - do_al sol, cuan - do_al
ma - tan, me ma - tan de_a - mor, de_a - mor cuan - do_al sol, cuan - do_al


35
sol, cuan-do_al sol ma - tan de_in-vi - dia, a mí me ma-tan, me ma-tan de_a-mor, a mí me
sol, cuan-do_al sol ma - tan de_in-vi - dia, a mí me ma-tan, me ma-tan de_a-mor, a mí me
sol ma - tan de in - vi - dia, a mí me ma-tan, me ma-tan de_a-mor, a mí me
sol, cuan-do_al sol ma - tan de_in-vi - dia, de_in -
39
ma-tan, me ma-tan de_a - mor cuan-do_al sol ma-tan de_in-vi - dia, cuan-do_al
ma-tan, me ma-tan de_a - mor cuan - do_al sol ma-tan de_in-vi - dia, cuan-do_al sol,
ma-tan, me ma-tan de_a - mor cuan - do_al sol ma-tan de_in-vi - dia, cuan-do_al sol,
vi - dia, cuan-do_al sol ma-tan de_in-vi - dia, cuan-do_al
44
sol, cuan-do_al sol ma-tan de_in-vi - dia, cuan-do_al sol ma - tan de_in - vi - dia.»
cuan-do_al sol ma - tan de_in-vi - dia, cuan-do_al sol ma - tan de_in-vi - dia.»
cuan-do_al sol ma-tan de_in-vi - dia, cuan-do_al sol ma - tan de_in - vi - dia.»
sol, cuan-do_al sol ma-tan de_in-vi - dia, cuan-do_al sol ma - tan de_in - vi - dia.»

1 Sueltas sin orden las trenzas
del fugitivo cabello,
tan invidiadas del sol
como ofendidas del viento,

2 salió la hermosa Jacinta
al arroyo de su pueblo
con otras cuatro zagalas
la mañana de san Pedro.

3 Heridos de amor con ellas
iban Pascual y Fileno;
las sonajas lleva el uno
y el otro lleva el pandero.

4 Y al son del arroyo manso,
estando todos suspensos,
así le cantó Pascual
y todos así le oyeron:

Estribillo

«Niña, tus cabellos son
los que con igual herida
a mí me matan de amor
cuando al sol matan de invidia.»

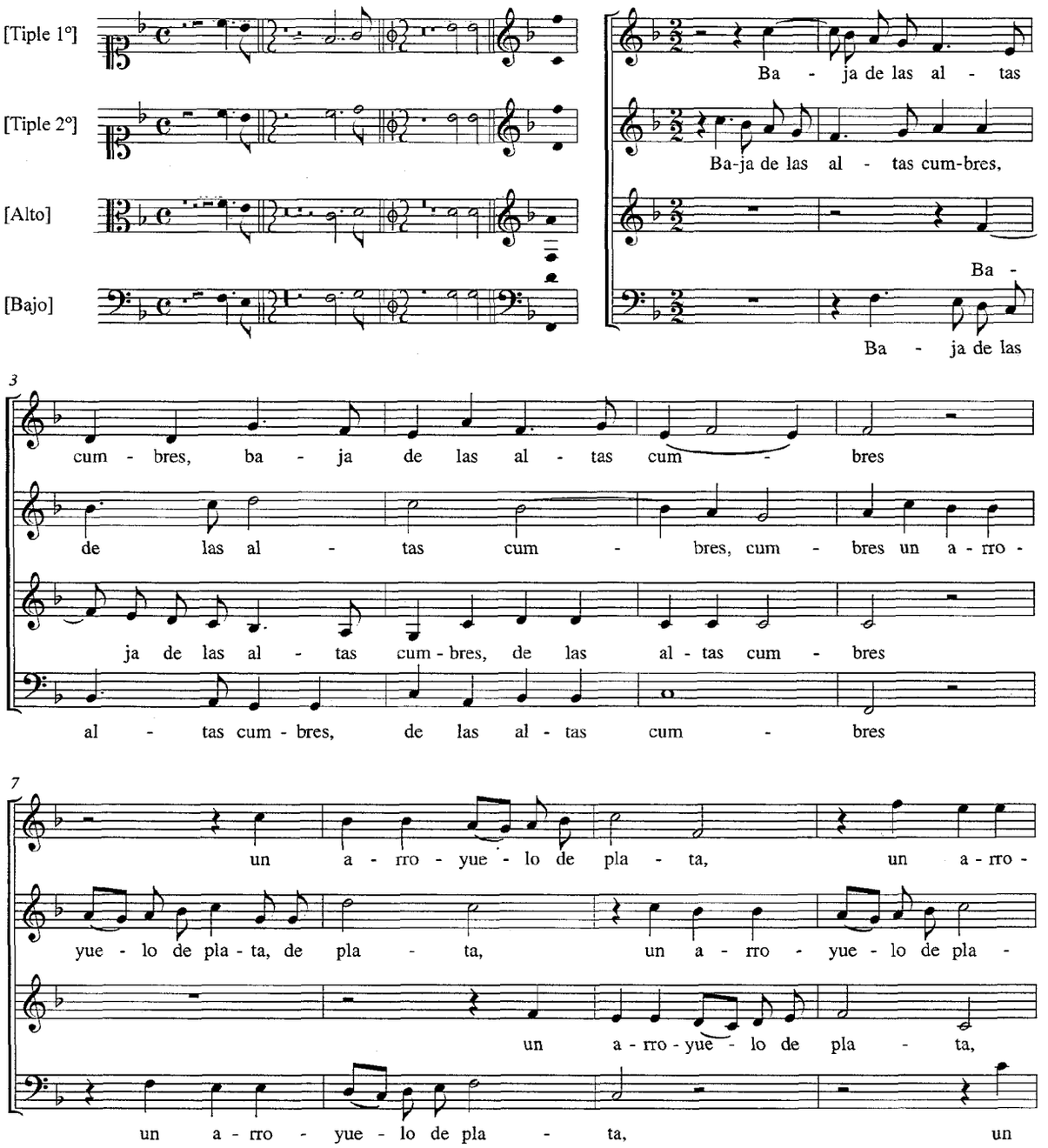
102. Baja de las altas cumbres

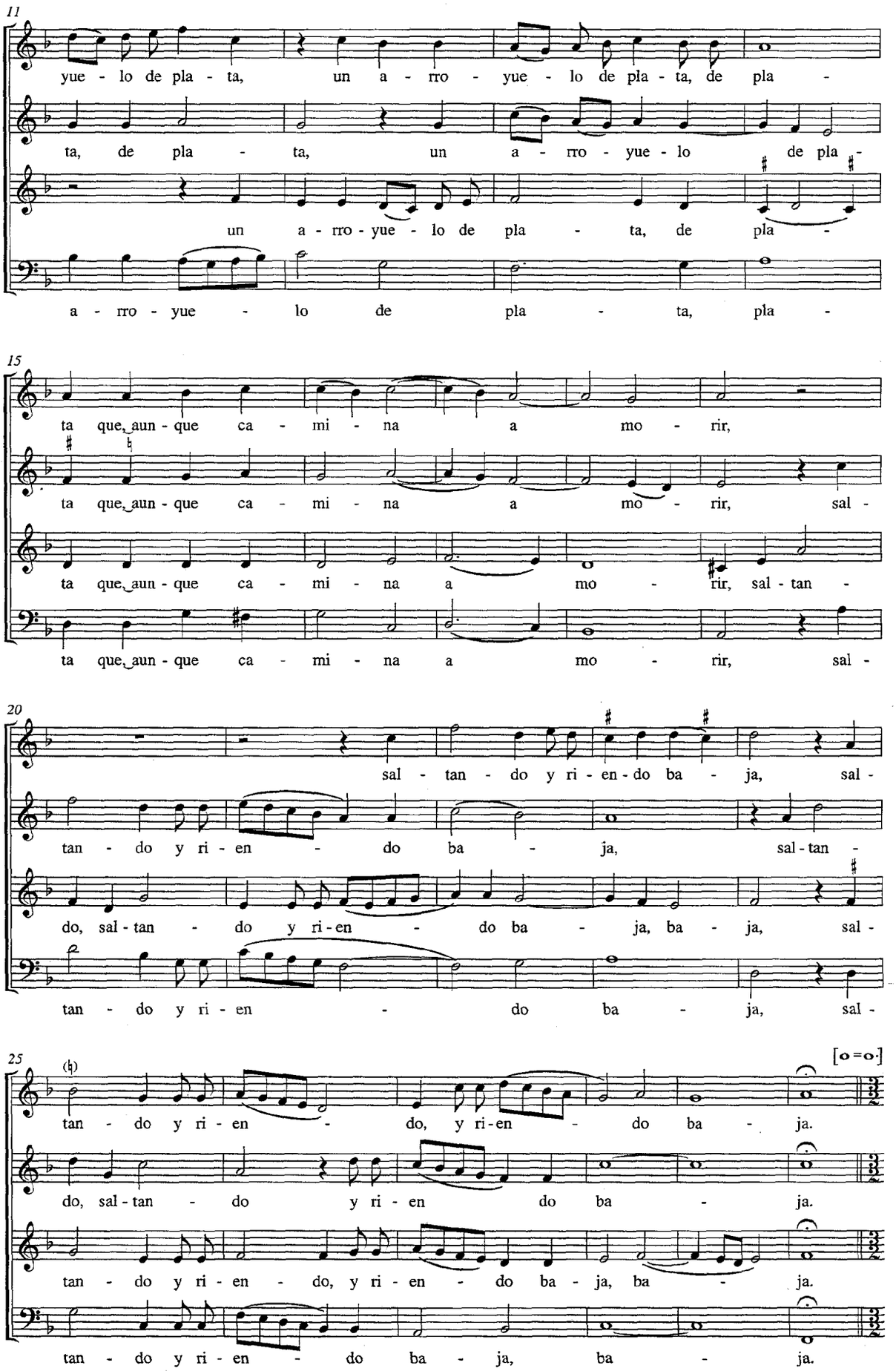
A 4

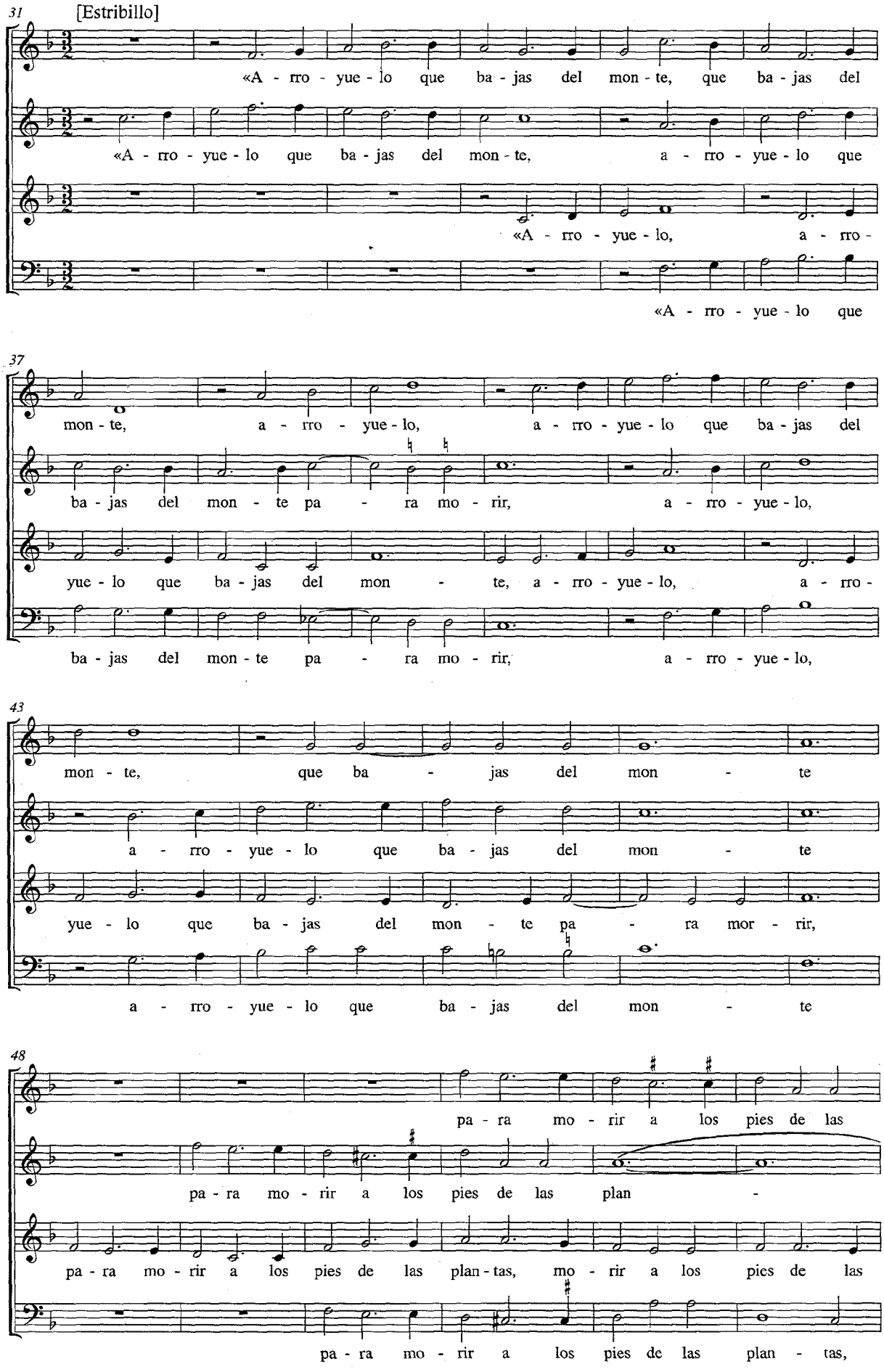
Anónimo

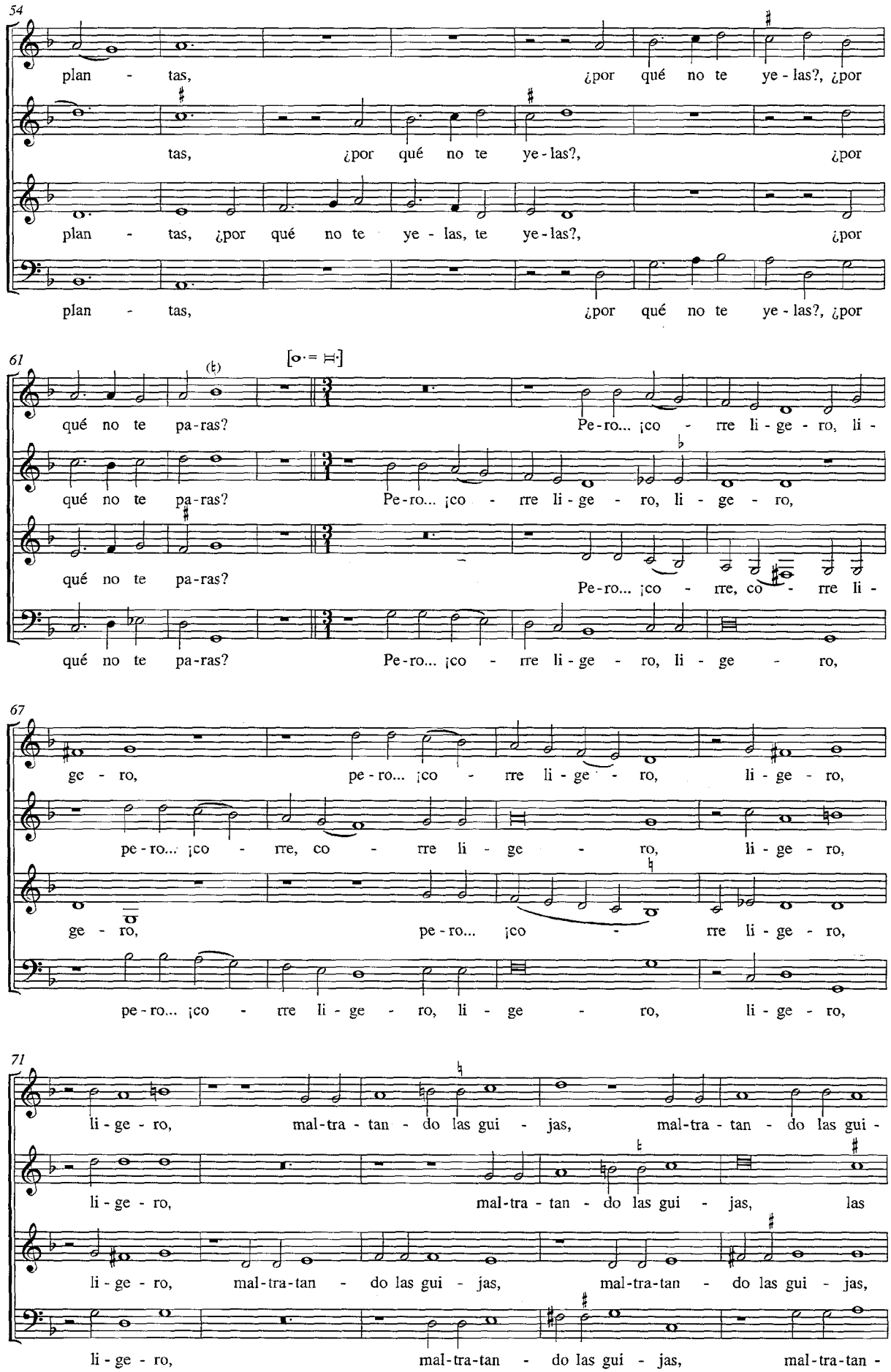
E: Mn, M. 1262
ff. 113v-115r [119v-121r]

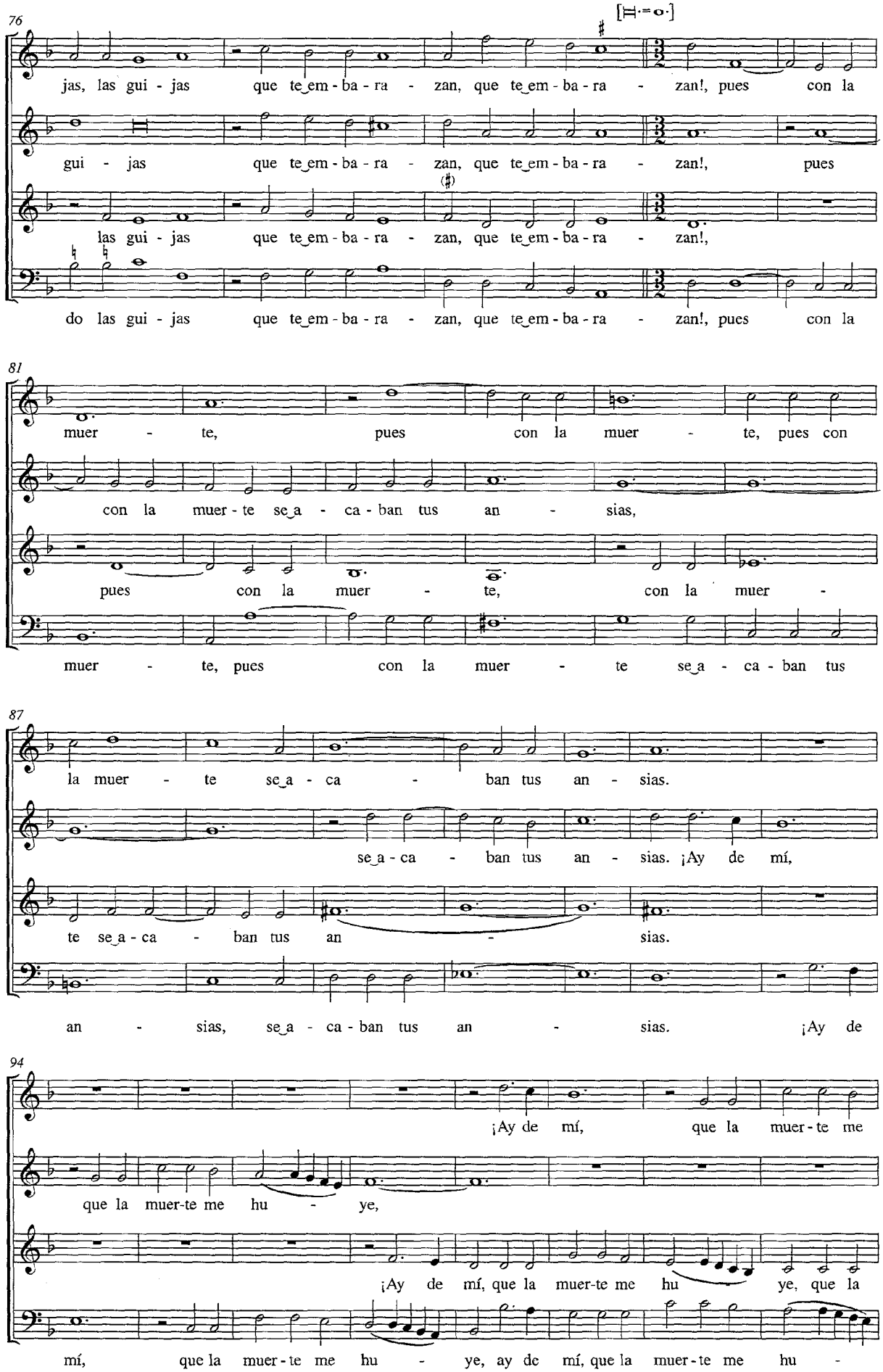
Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

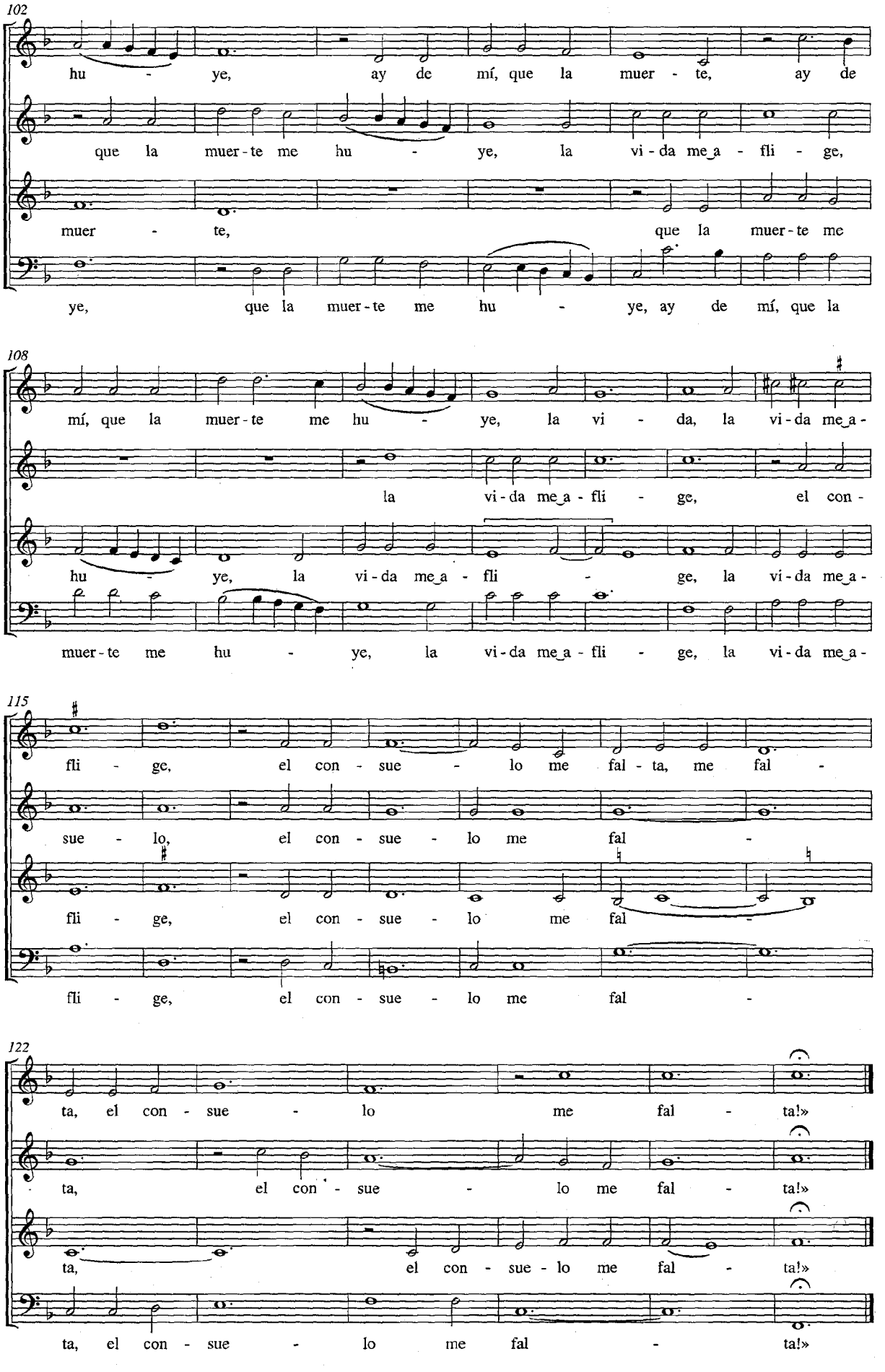



11
yue - lo de pla - ta, un a - rro - yue - lo de pla - ta, de pla -
ta, de pla - ta, un a - rro - yue - lo de pla -
un a - rro - yue - lo de pla - ta, de pla -
a - rro - yue - lo de pla - ta, pla -
15
ta que aun - que ca - mi - na a mo - rir,
ta que aun - que ca - mi - na a mo - rir, sal -
ta que aun - que ca - mi - na a mo - rir, sal - tan -
ta que aun - que ca - mi - na a mo - rir, sal -
20
sal - tan - do y ri - en - do ba - ja, sal -
tan - do y ri - en - do ba - ja, sal - tan -
do, sal - tan - do y ri - en - do ba - ja, ba - ja, sal -
tan - do y ri - en - do ba - ja, sal -
25
[o = o·]
tan - do y ri - en - do, y ri - en - do ba - ja.
do, sal - tan - do y ri - en do ba - ja.
tan - do y ri - en - do, y ri - en - do ba - ja, ba - ja.
tan - do y ri - en - do ba - ja, ba - ja.


31
[Estribillo]
«A - rro - yue - lo que ba - jas del mon - te, que ba - jas del
«A - rro - yue - lo que ba - jas del mon - te, a - rro - yue - lo que
«A - rro - yue - lo, a - rro -
«A - rro - yue - lo que
37
mon - te, a - rro - yue - lo, a - rro - yue - lo que ba - jas del
ba - jas del mon - te pa - ra mo - rir, a - rro - yue - lo,
yue - lo que ba - jas del mon - te, a - rro - yue - lo, a - rro -
ba - jas del mon - te pa - ra mo - rir, a - rro - yue - lo,
43
mon - te, que ba - jas del mon - te
a - rro - yue - lo que ba - jas del mon - te
yue - lo que ba - jas del mon - te pa - ra mor - rir,
a - rro - yue - lo que ba - jas del mon - te
48
pa - ra mo - rir a los pies de las
pa - ra mo - rir a los pies de las plan -
pa - ra mo - rir a los pies de las plan - tas, mo - rir a los pies de las
pa - ra mo - rir a los pies de las plan - tas,


54
plan - tas, ¿por qué no te ye - las?, ¿por
tas, ¿por qué no te ye - las?, ¿por
plan - tas, ¿por qué no te ye - las, te ye - las?, ¿por
plan - tas, ¿por qué no te ye - las?, ¿por
61
qué no te pa - ras? Pe - ro... ¡co - rre li - ge - ro, li -
qué no te pa - ras? Pe - ro... ¡co - rre li - ge - ro, li - ge - ro,
qué no te pa - ras? Pe - ro... ¡co - rre, co - rre li -
qué no te pa - ras? Pe - ro... ¡co - rre li - ge - ro, li - ge - ro,
67
ge - ro, pe - ro... ¡co - rre li - ge - ro, li - ge - ro,
pe - ro... ¡co - rre, co - rre li - ge - ro, li - ge - ro,
ge - ro, pe - ro... ¡co - rre li - ge - ro,
pe - ro... ¡co - rre li - ge - ro, li - ge - ro, li - ge - ro,
71
li - ge - ro, mal - tra - tan - do las gui - jas, mal - tra - tan - do las gui -
li - ge - ro, mal - tra - tan - do las gui - jas, las
li - ge - ro, mal - tra - tan - do las gui - jas, mal - tra - tan - do las gui - jas,
li - ge - ro, mal - tra - tan - do las gui - jas, mal - tra - tan -


76
jas, las gui - jas que te_em - ba - ra - zan, que te_em - ba - ra - zan!, pues con la
gui - jas que te_em - ba - ra - zan, que te_em - ba - ra - zan!, pues
las gui - jas que te_em - ba - ra - zan, que te_em - ba - ra - zan!,
do las gui - jas que te_em - ba - ra - zan, que te_em - ba - ra - zan!, pues con la
81
muer - te, pues con la muer - te, pues con
con la muer - te se_a - ca - ban tus an - sias,
pues con la muer - te, con la muer -
muer - te, pues con la muer - te se_a - ca - ban tus
87
la muer - te se_a - ca - ban tus an - sias.
se_a - ca - ban tus an - sias. ¡Ay de mí,
te se_a - ca - ban tus an - sias.
an - sias, se_a - ca - ban tus an - sias. ¡Ay de
94
¡Ay de mí, que la muer - te me
que la muer-te me hu - ye,
¡Ay de mí, que la muer-te me hu ye, que la
mí, que la muer - te me hu - ye, ay dc mí, que la muer - te me hu -


102
hu - ye, ay de mí, que la muer - te, ay de
que la muer-te me hu - ye, la vi-da me_a - fli - ge,
muer - te, que la muer-te me
ye, que la muer-te me hu - ye, ay de mí, que la
108
mí, que la muer-te me hu - ye, la vi - da, la vi-da me_a-
la vi-da me_a - fli - ge, el con -
hu - ye, la vi-da me_a - fli - ge, la vi-da me_a-
muer-te me hu - ye, la vi-da me_a - fli - ge, la vi-da me_a-
115
fli - ge, el con - sue - lo me fal - ta, me fal -
sue - lo, el con - sue - lo me fal -
fli - ge, el con - sue - lo me fal -
fli - ge, el con - sue - lo me fal -
122
ta, el con - sue - lo me fal - ta!»
ta, el con - sue - lo me fal - ta!»
ta, el con - sue - lo me fal - ta!»
ta, el con - sue - lo me fal - ta!»

1 Baja de las altas cumbres
un arroyuelo de plata
que, aunque camina a morir,
saltando y riendo baja.

2 Hijo nace de una fuente
que tuvo soberbia tanta
que competir con las nubes
juzgó por empresa baja.

3 Y, ansí, despeñado muere,
que, quien se atreve sin alas,
hace mayor la ruina
si la subida es más alta.

4 Tome ejemplo en este arroyo
el que de altiveces trata,
pues, cuando más remontado,
mucho más corrido se halla.

5 No te arrojes a impusibles
que no puedes ganar nada;
un buen medio es lo seguro,
siempre es bueno y nunca falta.

6 Al son de un dulce instrumento
esto a Fileno cantaba
Fabio, que se juzgó río
y después se halló sin agua:

Estribillo

«Arroyuelo que bajas del monte
para morir a los pies de las plantas,
¿por qué no te yelas?,
¿por qué no te paras?
Pero... ¡corre ligero,
maltratando las guijas
que te embarazan!,
pues con la muerte
se acaban tus ansias.
¡Ay de mí, que la muerte me huye,
la vida me aflige,
el consuelo me falta!»

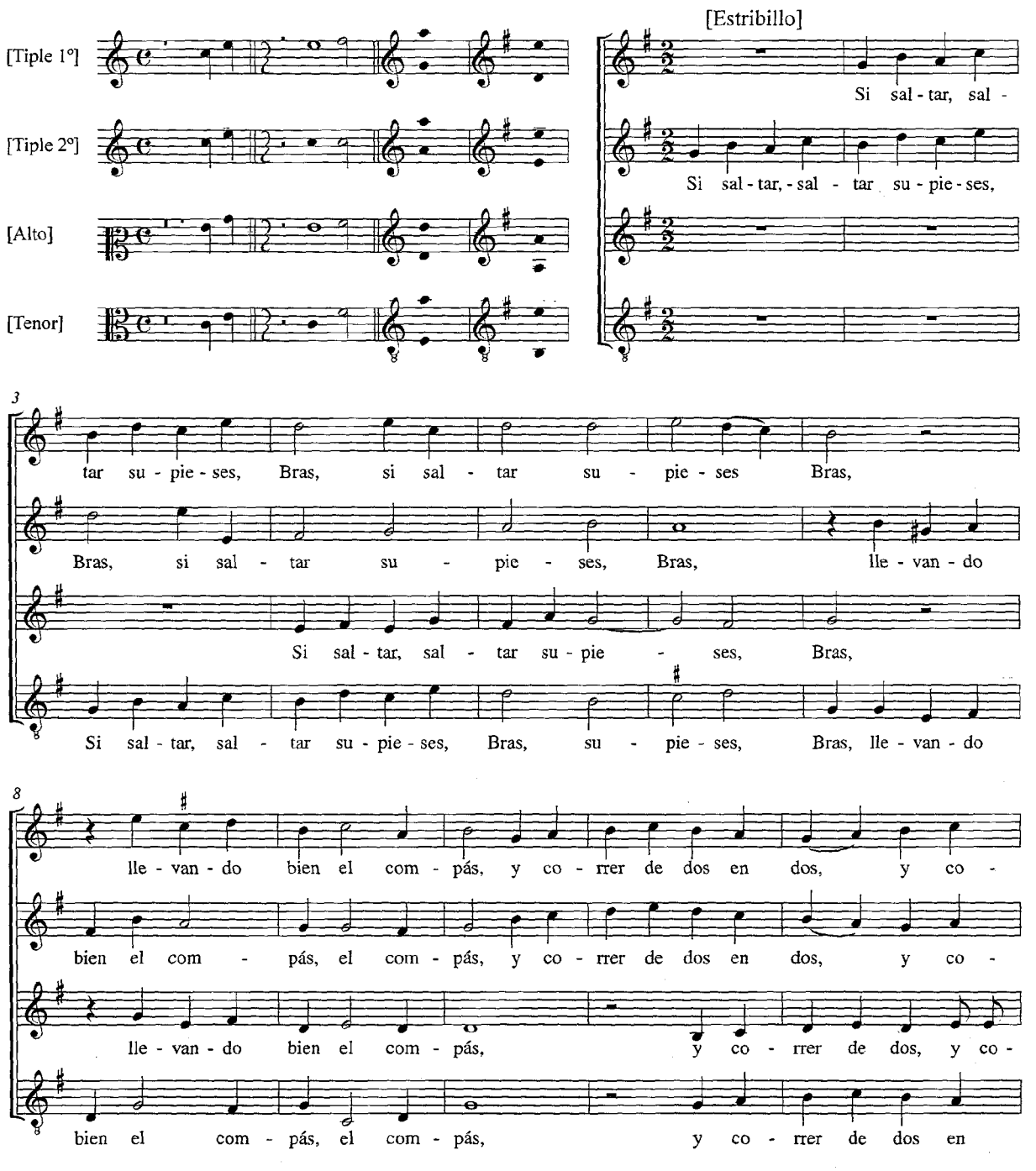
103. Si saltar supieses, Bras

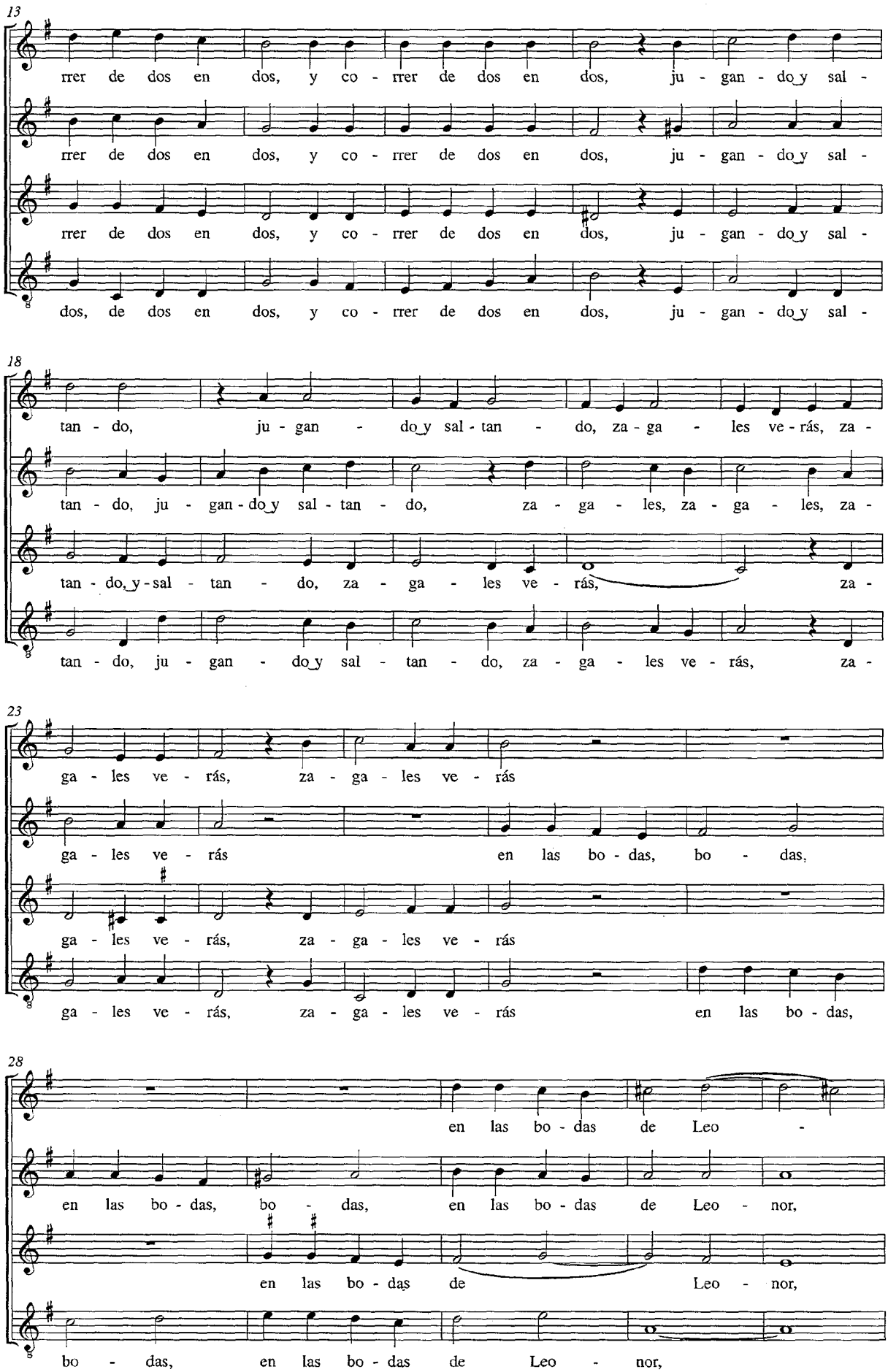
A 4

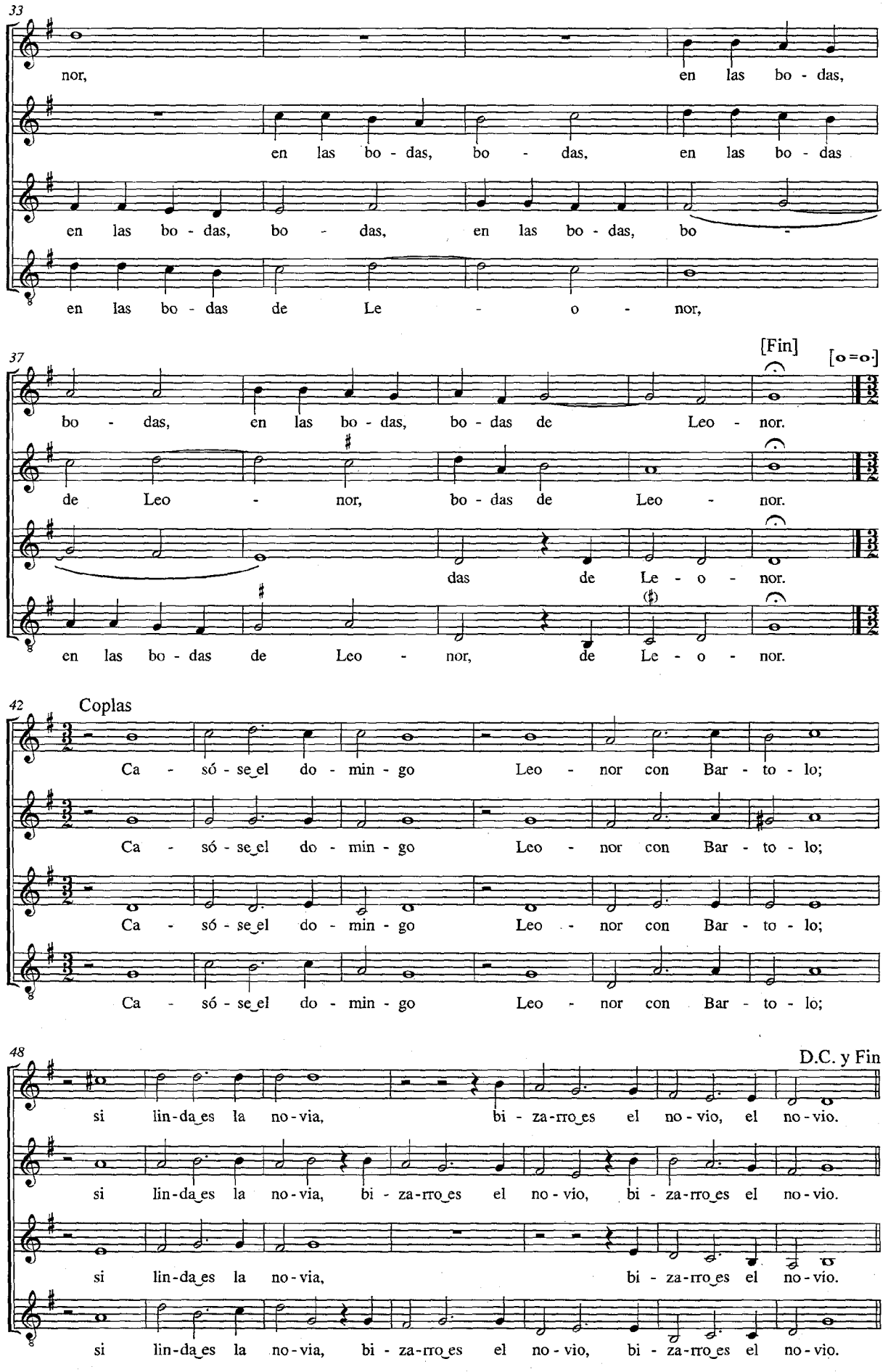
Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 115v-116r [121v-122r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




13
rrer de dos en dos, y co - rrer de dos en dos, ju - gan - do y sal -
rrer de dos en dos, y co - rrer de dos en dos, ju - gan - do y sal -
rrer de dos en dos, y co - rrer de dos en dos, ju - gan - do y sal -
dos, de dos en dos, y co - rrer de dos en dos, ju - gan - do y sal -
18
tan - do, ju - gan - do y sal - tan - do, za - ga - les ve - rás, za -
tan - do, ju - gan - do y sal - tan - do, za - ga - les, za - ga - les, za -
tan - do, y - sal - tan - do, za - ga - les ve - rás, za -
tan - do, ju - gan - do y sal - tan - do, za - ga - les ve - rás, za -
23
ga - les ve - rás, za - ga - les ve - rás
ga - les ve - rás en las bo - das, bo - das,
ga - les ve - rás, za - ga - les ve - rás
ga - les ve - rás, za - ga - les ve - rás en las bo - das,
28
en las bo - das de Leo -
en las bo - das, bo - das, en las bo - das de Leo - nor,
en las bo - das de Leo - nor,
bo - das, en las bo - das de Leo - nor,


33
nor, en las bo - das,
en las bo - das, bo - das, en las bo - das
en las bo - das, bo - das, en las bo - das, bo -
en las bo - das de Le - o - nor,
37
[Fin]
[o=o]
bo - das, en las bo - das, bo - das de Leo - nor.
de Leo - nor, bo - das de Leo - nor.
das de Le - o - nor.
en las bo - das de Leo - nor, de Le - o - nor.
42
Coplas
Ca - só - se el do - min - go Leo - nor con Bar - to - lo;
Ca - só - se el do - min - go Leo - nor con Bar - to - lo;
Ca - só - se el do - min - go Leo - nor con Bar - to - lo;
Ca - só - se el do - min - go Leo - nor con Bar - to - lo;
48
D.C. y Fin
si lin-da es la no-via, bi - za-rro es el no-vio, el no-vio.
si lin-da es la no-via, bi - za-rro es el no-vio, bi - za-rro es el no-vio.
si lin-da es la no-via, bi - za-rro es el no-vio.
si lin-da es la no-via, bi - za-rro es el no-vio, bi - za-rro es el no-vio.

Si saltar supieses, Bras,
llevando bien el compás,
y correr de dos en dos,
jugando y saltando,
zagales verás
en las bodas de Leonor.

Coplas

1ª Casóse el domingo
Leonor con Bartolo;
si linda es la novia,
bizarro es el novio.

2ª Salió la rapaza
como un pino de oro,
más bella que el mayo
a dicho de todos.

3ª Bartolo tan bello,
tan lindo y airoso
que invidiar le pudo
cualquiera del corro.

4ª Todos los zagales
con bailes y tonos,
con juegos y danzas
festejan los novios.

5ª Llorente y Benita
salieron vistosos,
que fueron padrinos
honrándolo todo.

6ª Hasta los alcaldes
salieron famosos,
¡y a fe que en la fiesta
no lucieron poco!

7ª Todavía dura
la fiesta, que el novio,
como es bien querido,
se lleva los ojos.

8ª ¡Pues la novia miren!
¡Dígalo el contorno,
que la flor del campo
no da más adorno!

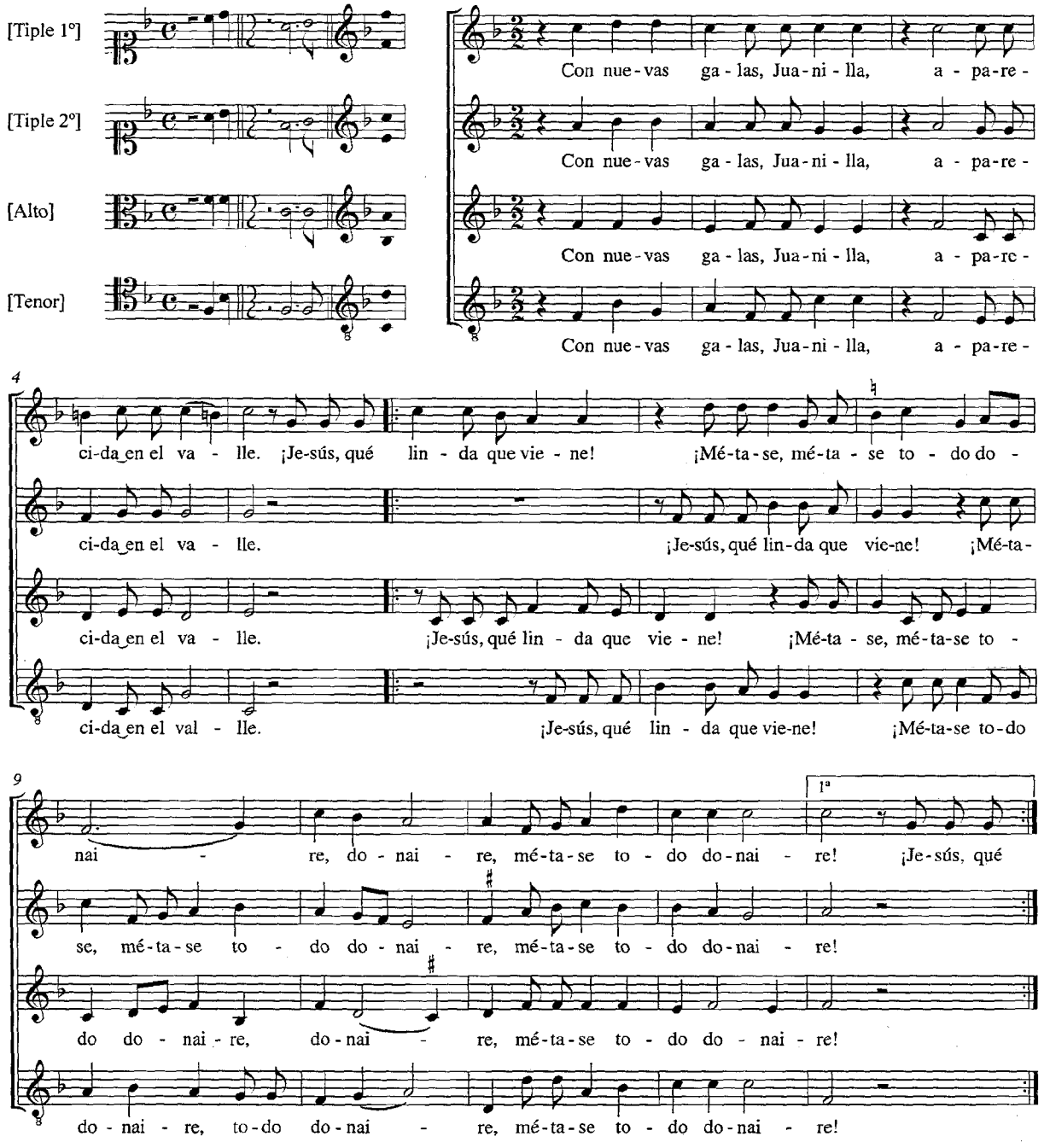
104. Con nuevas galas, Juanilla

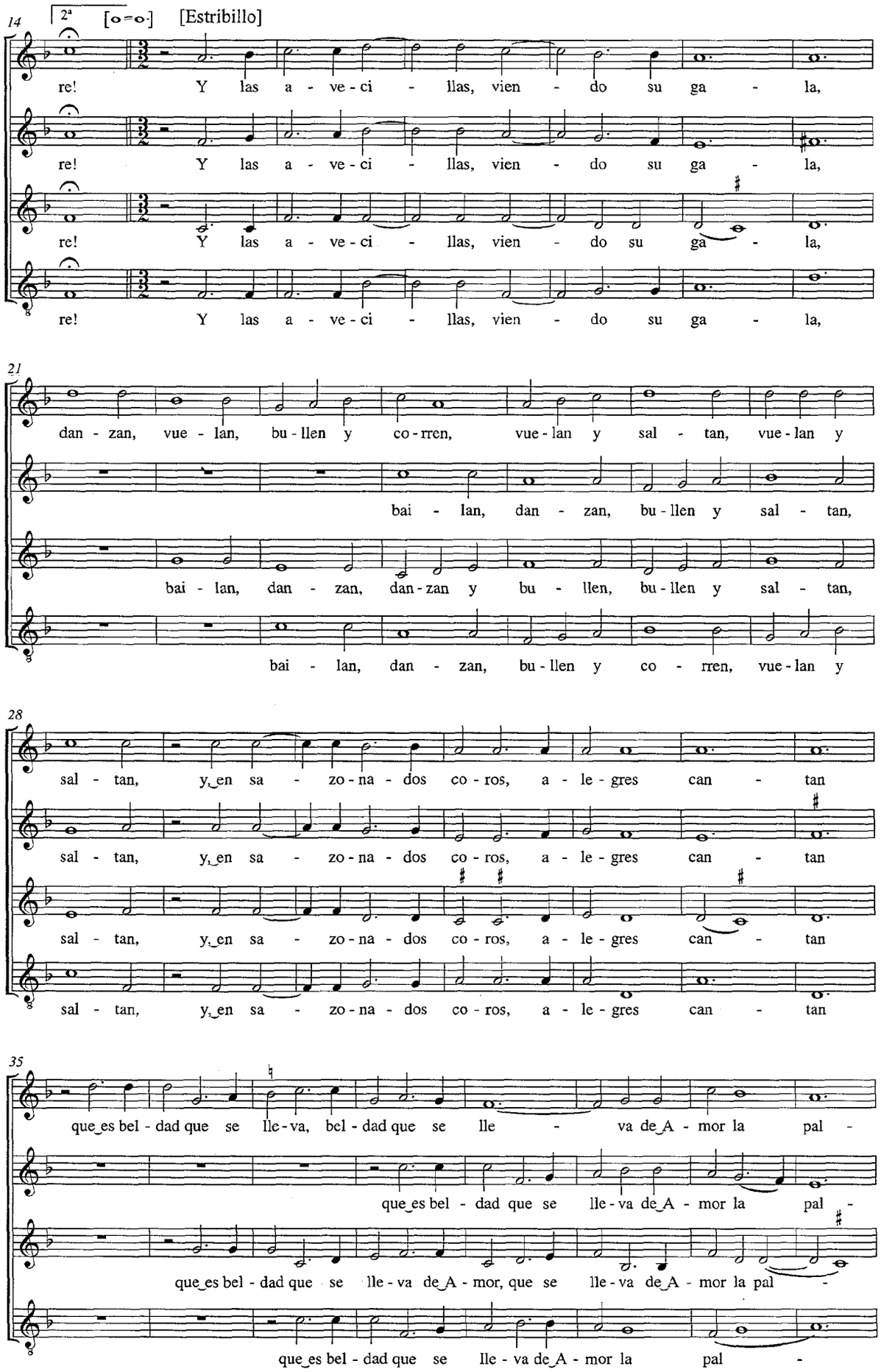
A 4

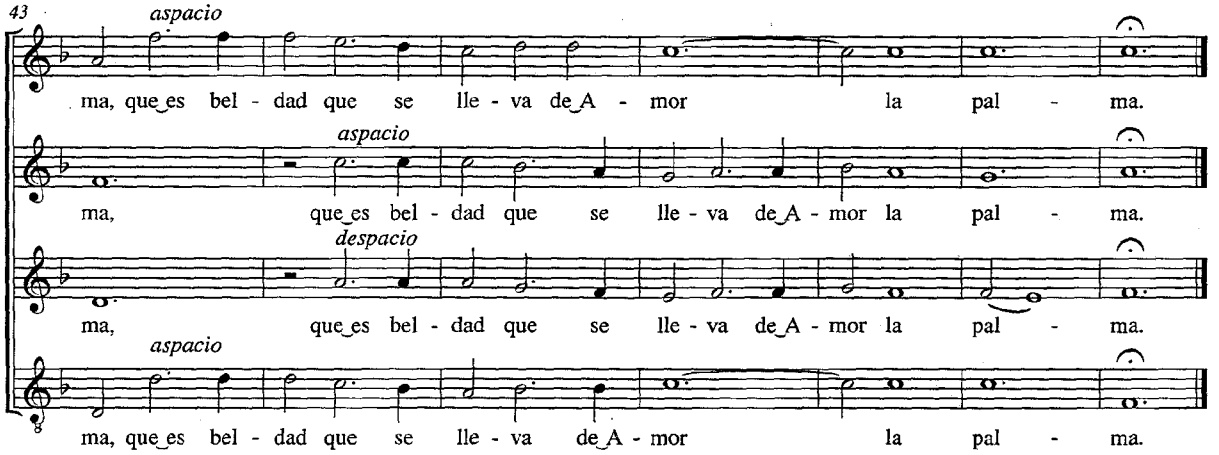
Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 116v-117r [122v-123r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




14
2ª
[Estribillo]
re! Y las a - ve - ci - llas, vien - do su ga - la,
re! Y las a - ve - ci - llas, vien - do su ga - la,
re! Y las a - ve - ci - llas, vien - do su ga - la,
re! Y las a - ve - ci - llas, vien - do su ga - la,
21
dan - zan, vue - lan, bu - llen y co - rren, vue - lan y sal - tan, vue - lan y
bai - lan, dan - zan, bu - llen y sal - tan,
bai - lan, dan - zan, dan - zan y bu - llen, bu - llen y sal - tan,
bai - lan, dan - zan, bu - llen y co - rren, vue - lan y
28
sal - tan, y en sa - zo - na - dos co - ros, a - le - gres can - tan
sal - tan, y en sa - zo - na - dos co - ros, a - le - gres can - tan
sal - tan, y en sa - zo - na - dos co - ros, a - le - gres can - tan
sal - tan, y en sa - zo - na - dos co - ros, a - le - gres can - tan
35
que es bel - dad que se lle - va, bel - dad que se lle - va de A - mor la pal -
que es bel - dad que se lle - va de A - mor la pal -
que es bel - dad que se lle - va de A - mor, que se lle - va de A - mor la pal -
que es bel - dad que se lle - va de A - mor la pal -



1 Con nuevas galas, Juanilla,
aparecida en el valle.
¡Jesús, qué linda que viene!
¡Métase todo donaire!

2 No hay burlarse con Juanilla;
no hay con su brío burlarse,
que, si mira a lo valiente,
se ha de rendir todo jaque.

3 Siempre ha salido bizarra,
pero, a fe, que aquesta tarde
dio un no sé qué a la belleza
que roba las voluntades.

4 Pero sé que le ha dado
que fuera al gusto a agraviarle
no conocer que en sus ojos
lleva dos rayos matantes.

5 ¡Ay de aquél a quien le miren!
¡Ay de aquél a quien le claven,
que no hay rayo más activo,
ni hay flecha más penetrante!

Estribillo

Y las avecillas,
viendo su gala,
danzan, bailan,
corren y vuelan,
bullen y saltan,
y, en sazonados coros,
alegres cantan
que es beldad que se lleva
de Amor la palma.

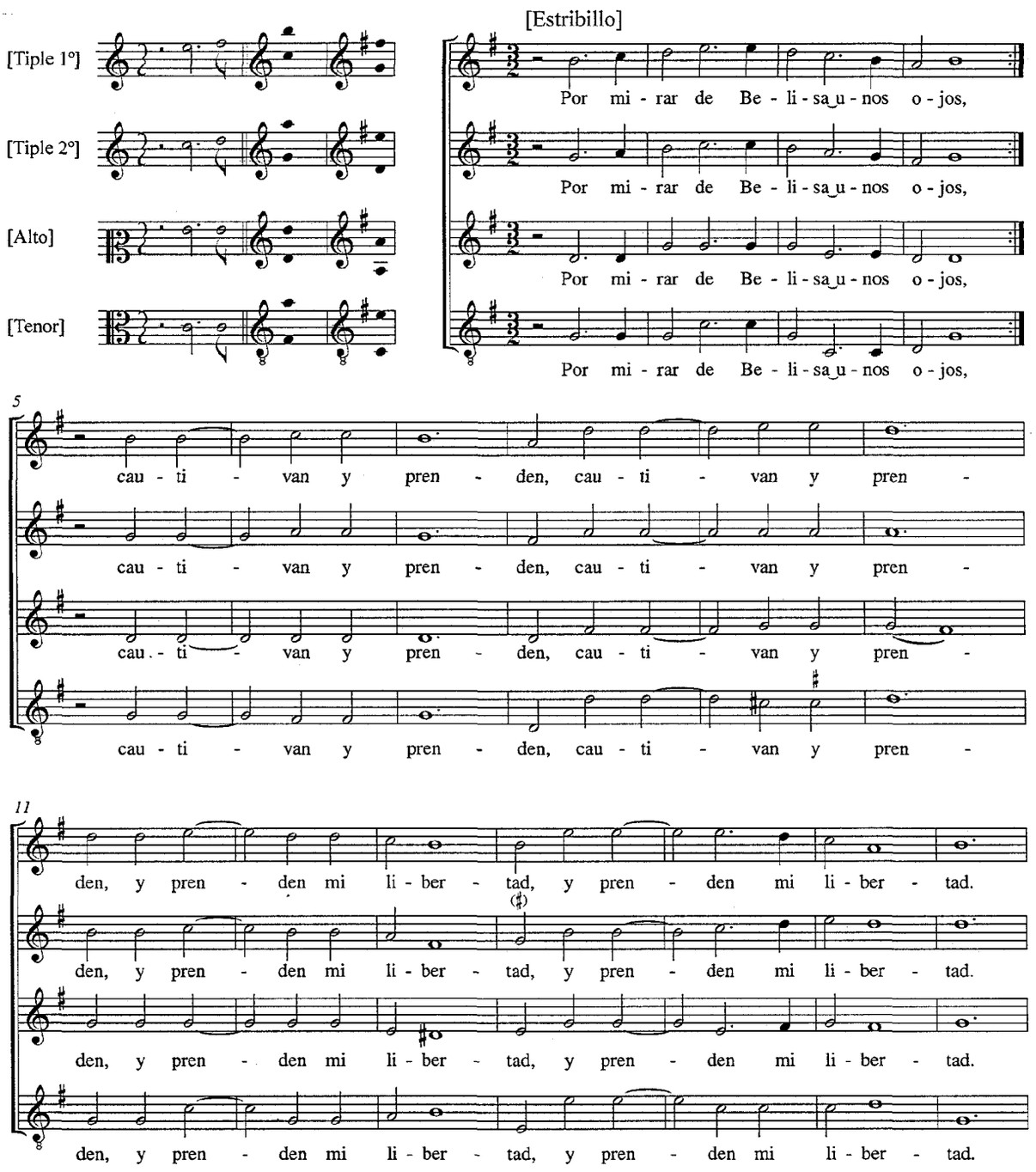
105. Por mirar de Belisa unos ojos

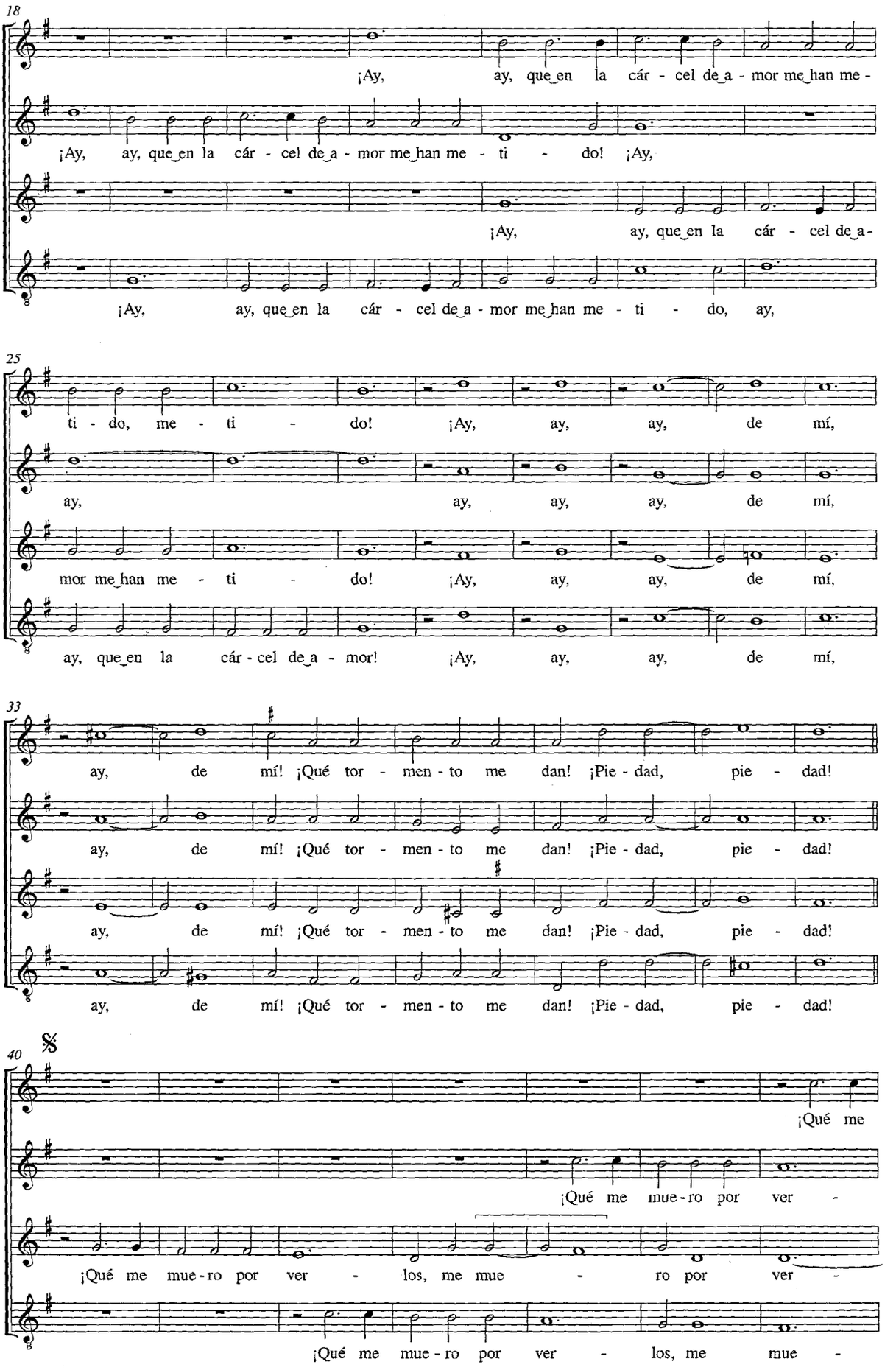
A 4

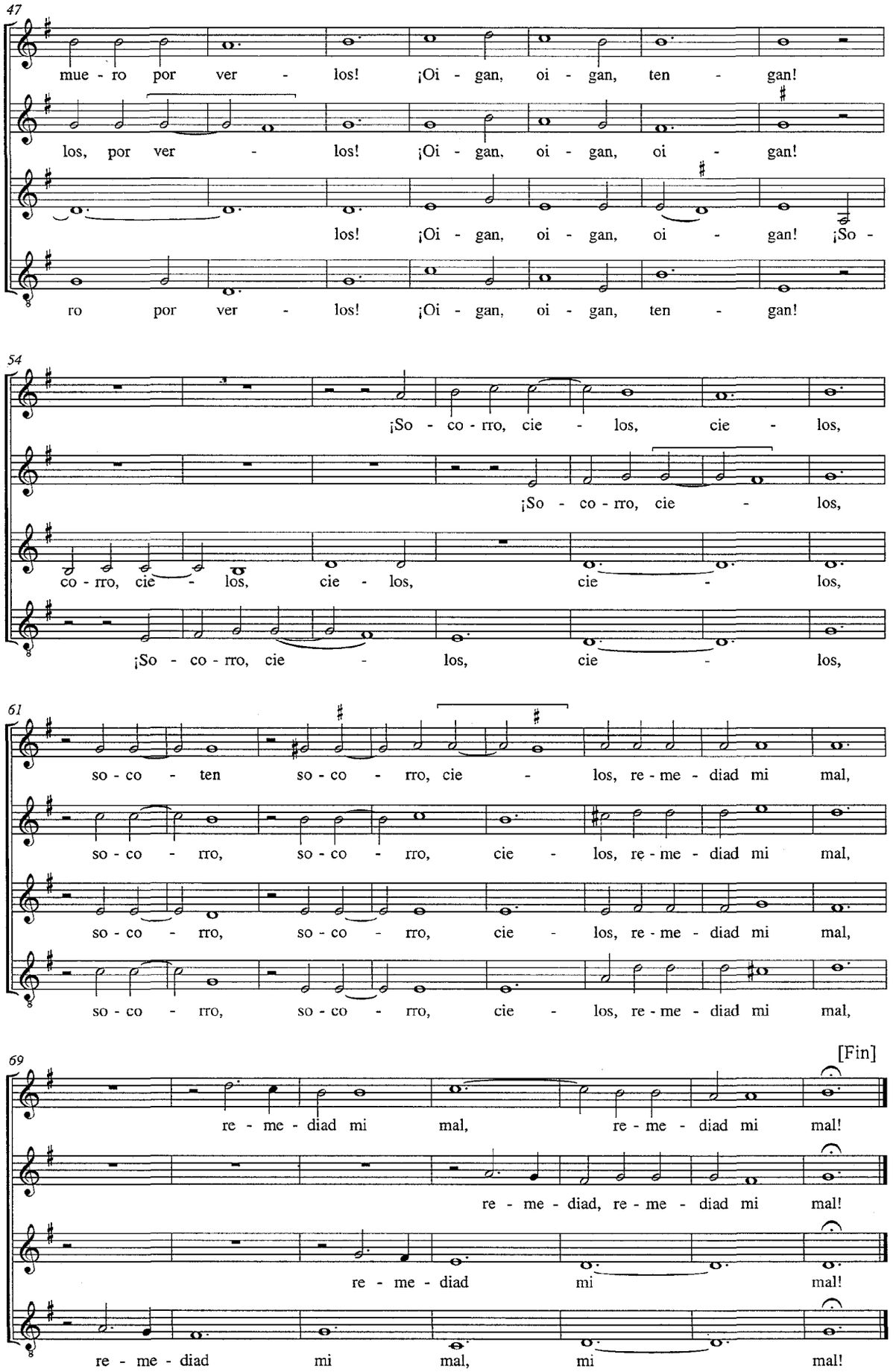
Anónimo

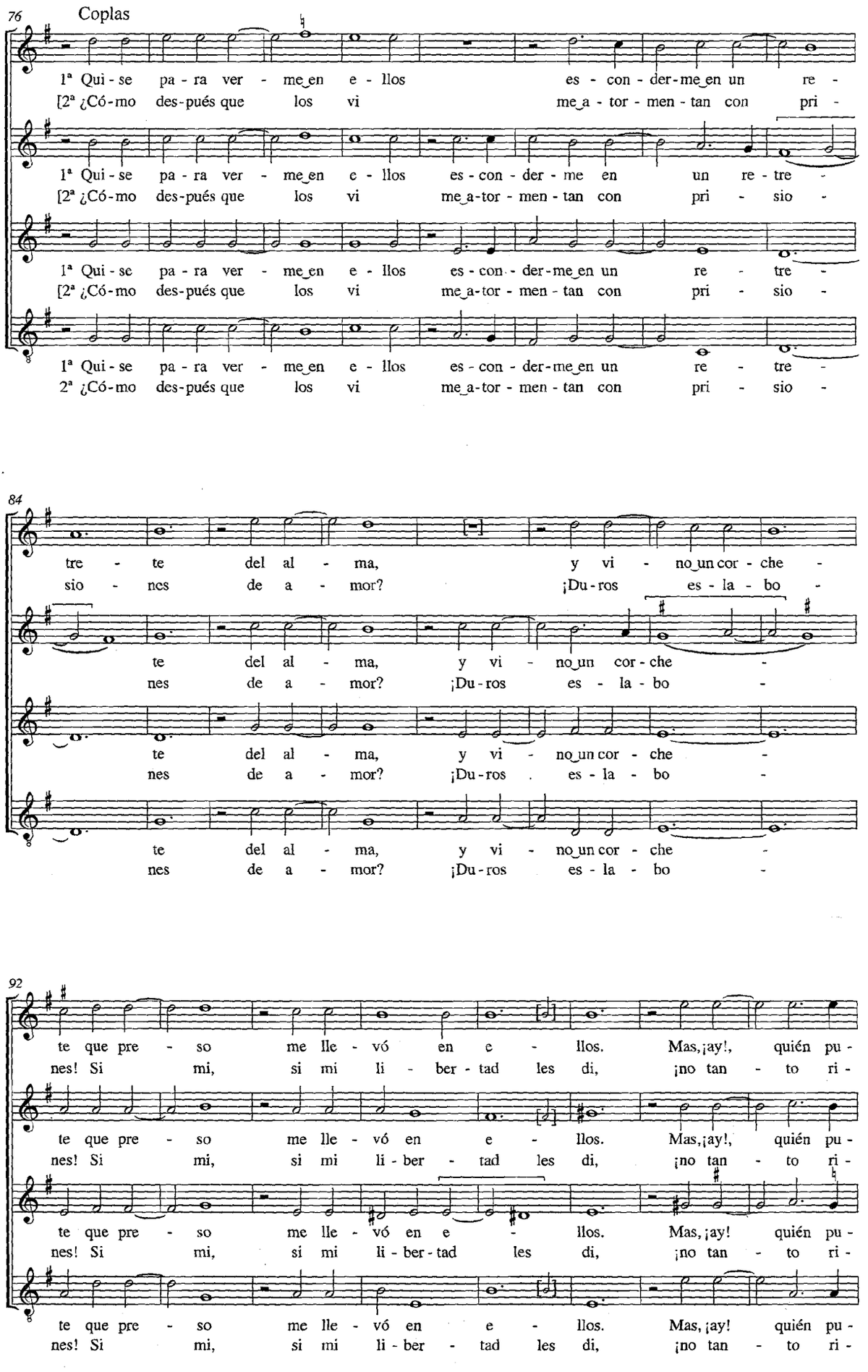
E: Mn, M. 1262
ff. 117v-119r [123v-125r]

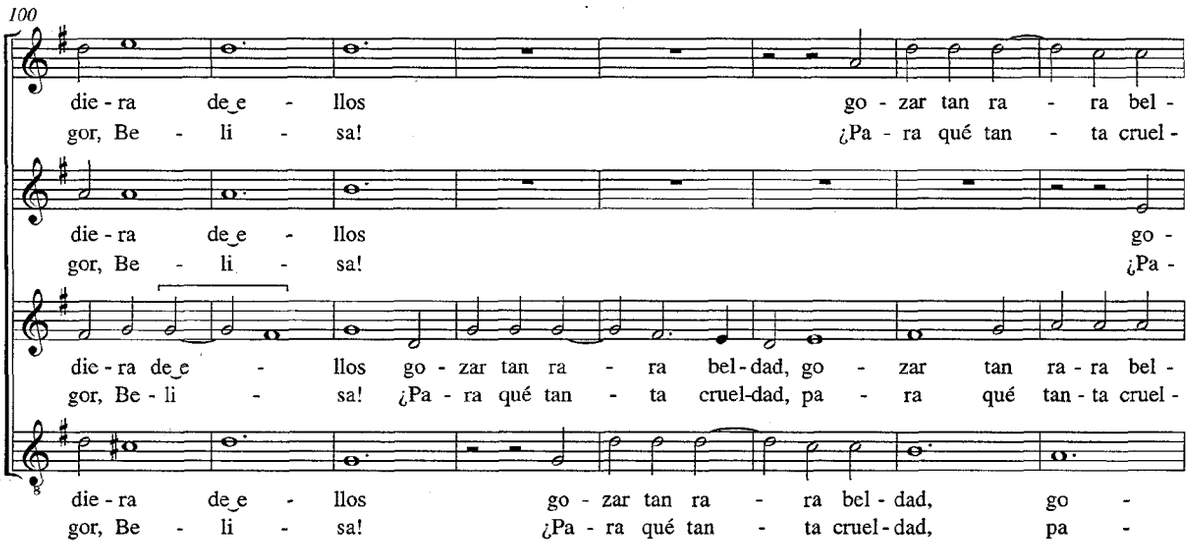
Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

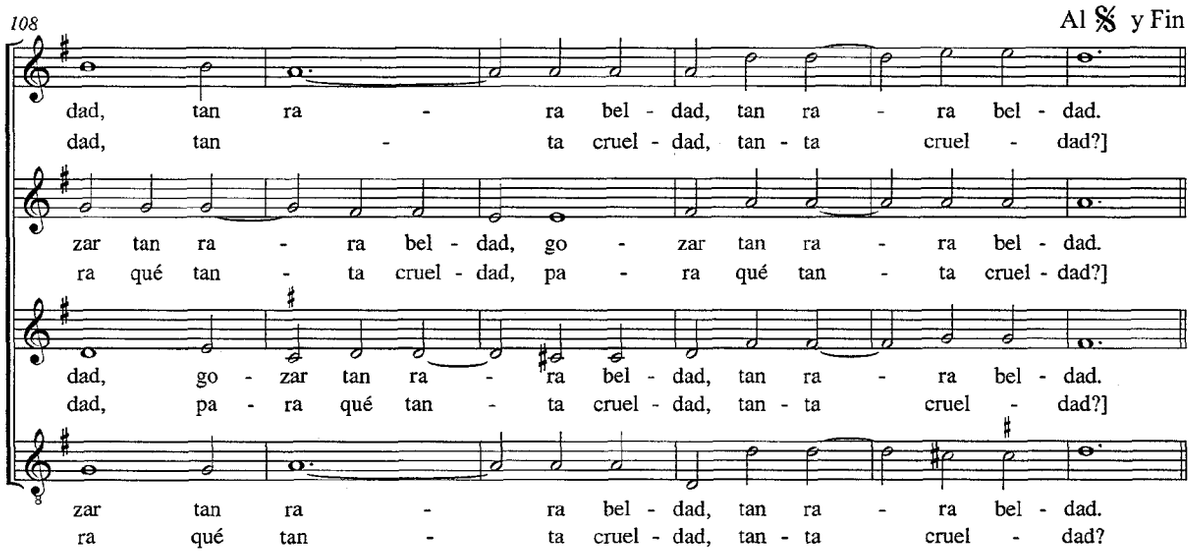



18
¡Ay, ay, que en la cár - cel de a - mor me han me -
¡Ay, ay, que en la cár - cel de a - mor me han me - ti - do! ¡Ay,
¡Ay, ay, que en la cár - cel de a -
¡Ay, ay, que en la cár - cel de a - mor me han me - ti - do, ay,
25
ti - do, me - ti - do! ¡Ay, ay, ay, de mí,
ay, ay, ay, ay, de mí,
mor me han me - ti - do! ¡Ay, ay, ay, de mí,
ay, que en la cár - cel de a - mor! ¡Ay, ay, ay, de mí,
33
ay, de mí! ¡Qué tor - men - to me dan! ¡Pie - dad, pie - dad!
ay, de mí! ¡Qué tor - men - to me dan! ¡Pie - dad, pie - dad!
ay, de mí! ¡Qué tor - men - to me dan! ¡Pie - dad, pie - dad!
ay, de mí! ¡Qué tor - men - to me dan! ¡Pie - dad, pie - dad!
40
𝄋
¡Qué me
¡Qué me mue - ro por ver -
¡Qué me mue - ro por ver - los, me mue - ro por ver -
¡Qué me mue - ro por ver - los, me mue -


47
mue - ro por ver - los! ¡Oi - gan, oi - gan, ten - gan!
los, por ver - los! ¡Oi - gan, oi - gan, oi - gan!
los! ¡Oi - gan, oi - gan, oi - gan! ¡So -
ro por ver - los! ¡Oi - gan, oi - gan, ten - gan!
54
¡So - co - rro, cie - los, cie - los,
¡So - co - rro, cie - los,
co - rro, cie - los, cie - los, cie - los,
¡So - co - rro, cie - los, cie - los,
61
so - co - ten so - co - rro, cie - los, re - me - diad mi mal,
so - co - rro, so - co - rro, cie - los, re - me - diad mi mal,
so - co - rro, so - co - rro, cie - los, re - me - diad mi mal,
so - co - rro, so - co - rro, cie - los, re - me - diad mi mal,
69
[Fin]
re - me - diad mi mal, re - me - diad mi mal!
re - me - diad, re - me - diad mi mal!
re - me - diad mi mal!
re - me - diad mi mal, mi mal!


76
Coplas
1ª Qui - se pa - ra ver - me en e - llos es - con - der - me en un re -
[2ª ¿Có - mo des - pués que los vi me a - tor - men - tan con pri -
1ª Qui - se pa - ra ver - me en e - llos es - con - der - me en un re - tre -
[2ª ¿Có - mo des - pués que los vi me a - tor - men - tan con pri - sio -
1ª Qui - se pa - ra ver - me en e - llos es - con - der - me en un re - tre -
2ª ¿Có - mo des - pués que los vi me a - tor - men - tan con pri - sio -
84
tre - te del al - ma, y vi - no un cor - che -
sio - nes de a - mor? ¡Du - ros es - la - bo -
te del al - ma, y vi - no un cor - che -
nes de a - mor? ¡Du - ros es la bo -
te del al - ma, y vi - no un cor - che -
nes de a - mor? ¡Du - ros es - la - bo -
te del al - ma, y vi - no un cor - che -
nes de a - mor? ¡Du - ros es - la - bo -
92
te que pre - so me lle - vó en e - llos. Mas, ¡ay!, quién pu -
nes! Si mi, si mi li - ber - tad les di, ¡no tan - to ri -
te que pre - so me lle - vó en e - llos. Mas, ¡ay!, quién pu -
nes! Si mi, si mi li - ber - tad les di, ¡no tan - to ri -
te que pre - so me lle - vó en e - llos. Mas, ¡ay! quién pu -
nes! Si mi, si mi li - ber - tad les di, ¡no tan - to ri -
te que pre - so me lle - vó en e - llos. Mas, ¡ay! quién pu -
nes! Si mi, si mi li - ber - tad les di, ¡no tan - to ri -


100
die - ra de_e - llos go - zar tan ra - ra bel -
gor, Be - li - sa! ¿Pa - ra qué tan - ta cruel -
die - ra de_e - llos go -
gor, Be - li - sa! ¿Pa -
die - ra de_e - llos go - zar tan ra - ra bel - dad, go - zar tan ra - ra bel -
gor, Be - li - sa! ¿Pa - ra qué tan - ta cruel - dad, pa - ra qué tan - ta cruel -
die - ra de_e - llos go - zar tan ra - ra bel - dad, go -
gor, Be - li - sa! ¿Pa - ra qué tan - ta cruel - dad, pa -


108
Al 𝄋 y Fin
dad, tan ra - ra bel - dad, tan ra - ra bel - dad.
dad, tan - ta cruel - dad, tan - ta cruel - dad?]
zar tan ra - ra bel - dad, go - zar tan ra - ra bel - dad.
ra qué tan - ta cruel - dad, pa - ra qué tan - ta cruel - dad?]
dad, go - zar tan ra - ra bel - dad, tan ra - ra bel - dad.
dad, pa - ra qué tan - ta cruel - dad, tan - ta cruel - dad?]
zar tan ra - ra bel - dad, tan ra - ra bel - dad.
ra qué tan - ta cruel - dad, tan - ta cruel - dad?

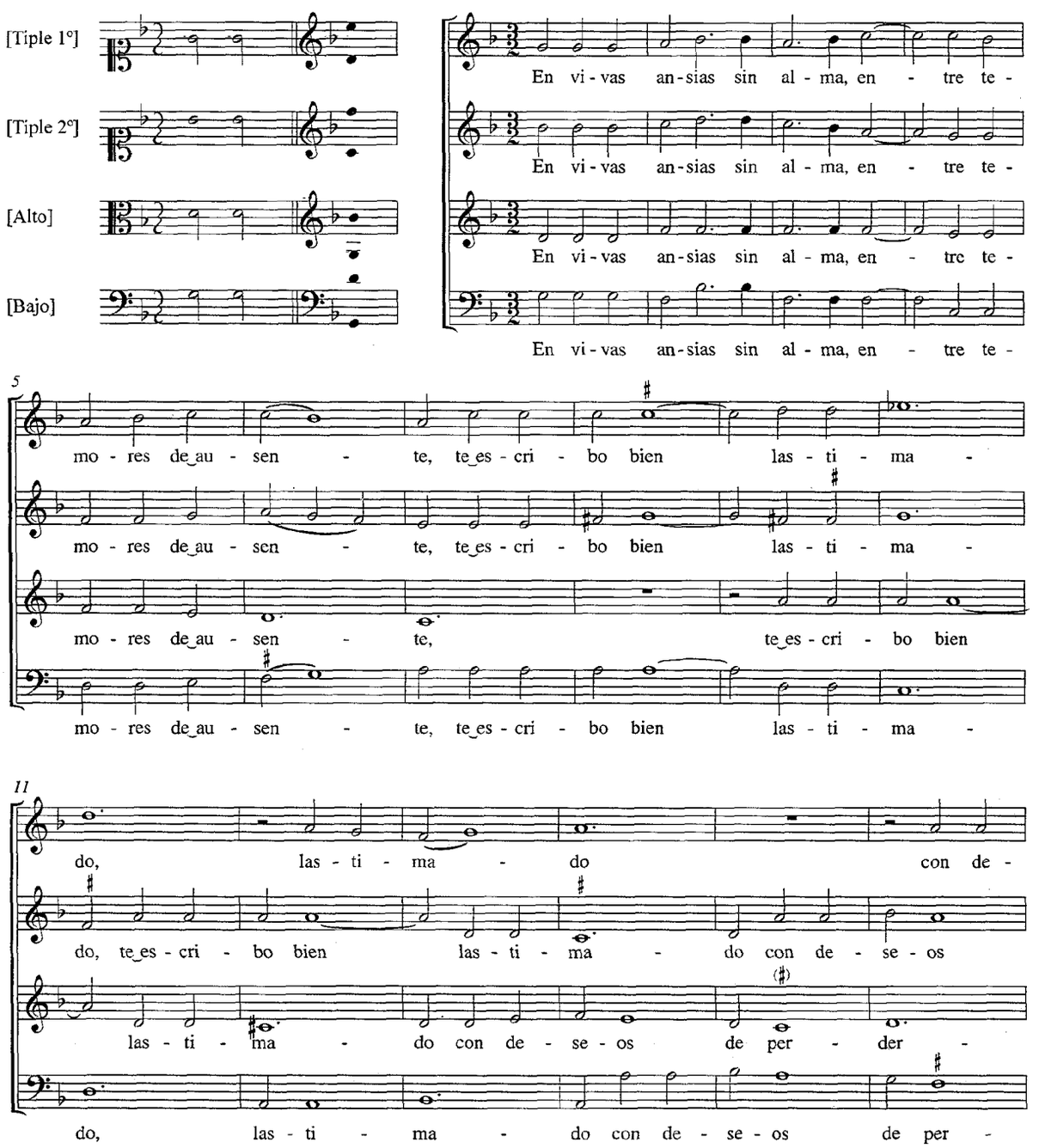
106. En vivas ansias sin alma

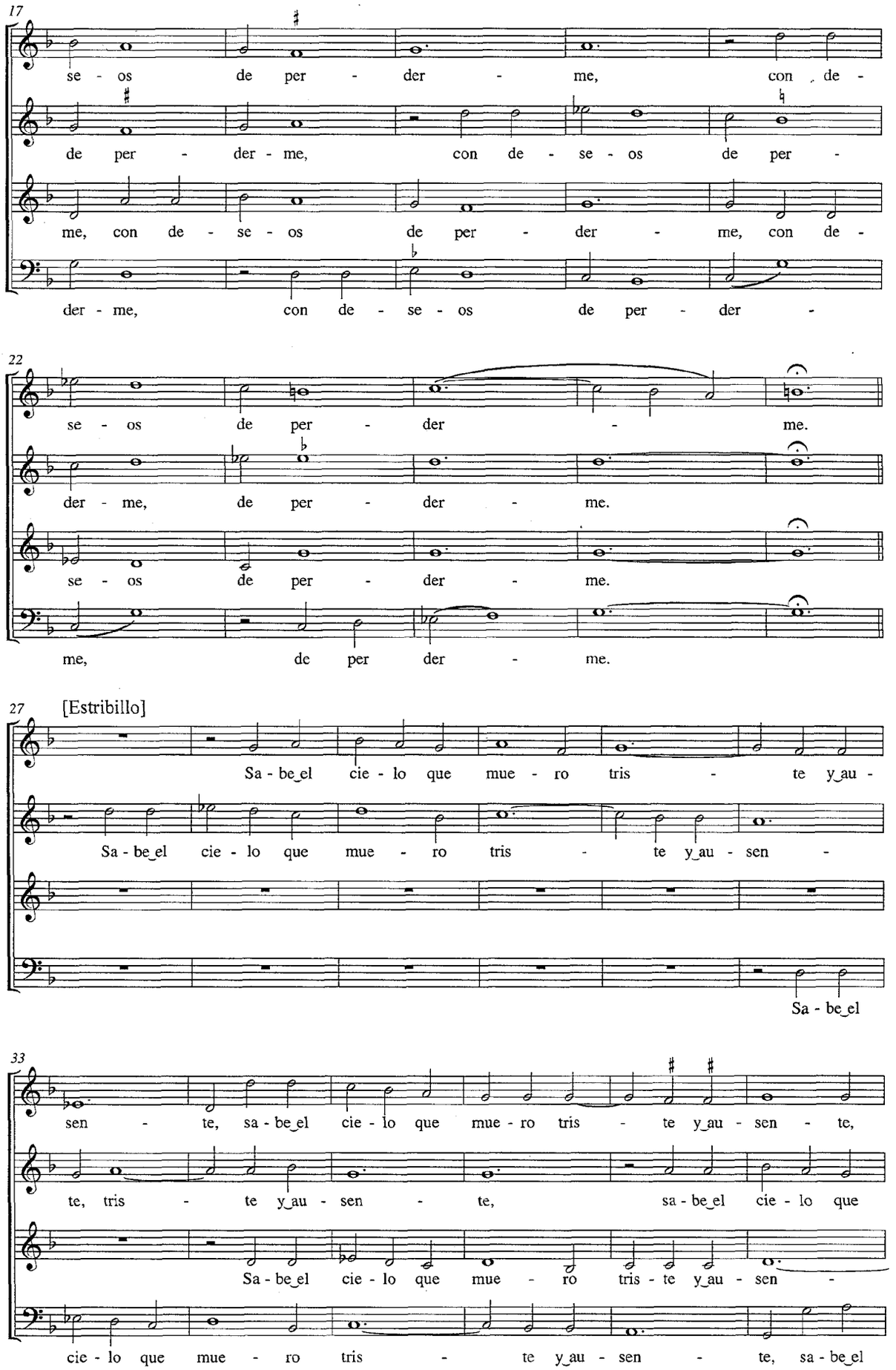
A 4

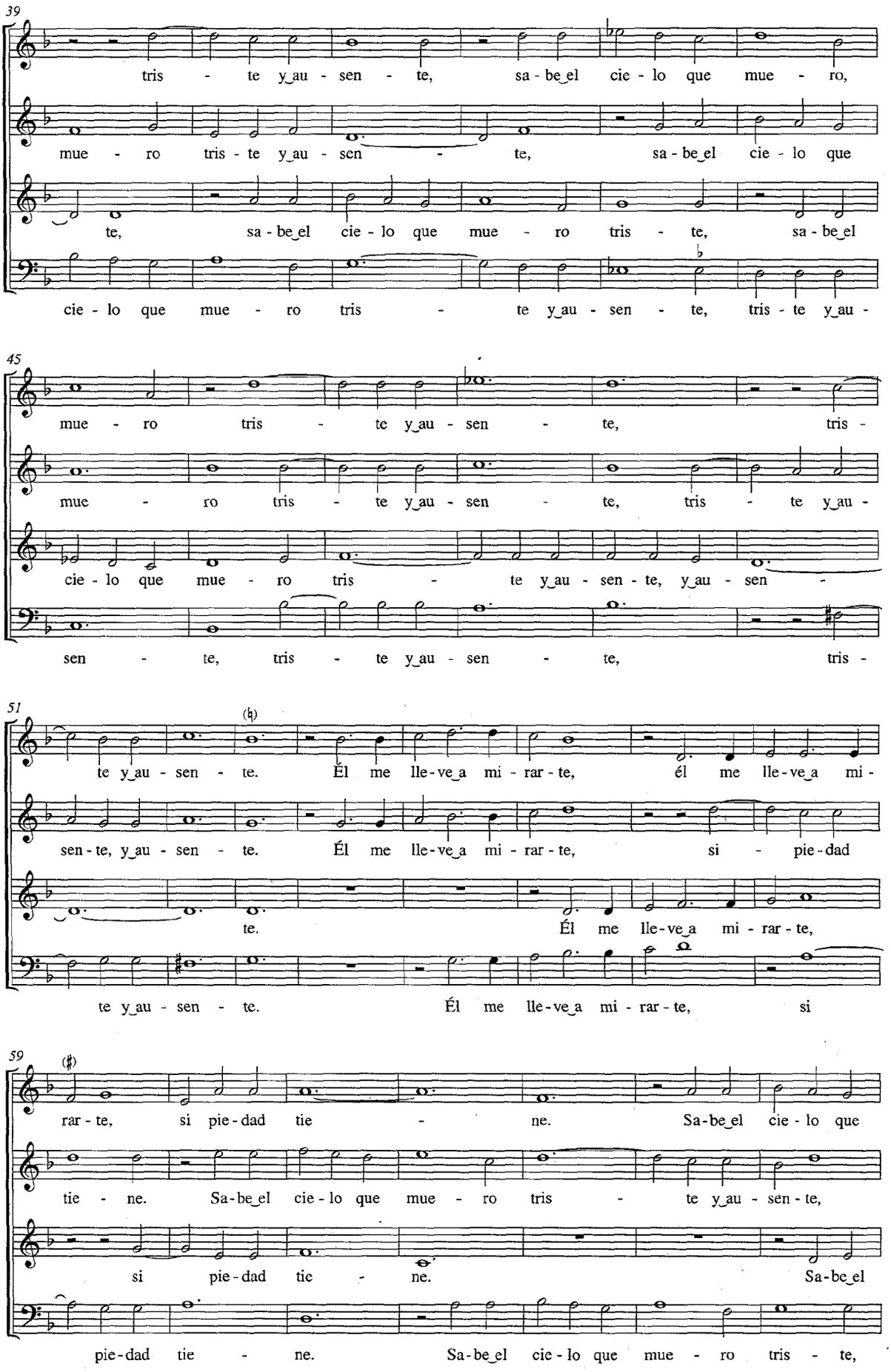
Anónimo

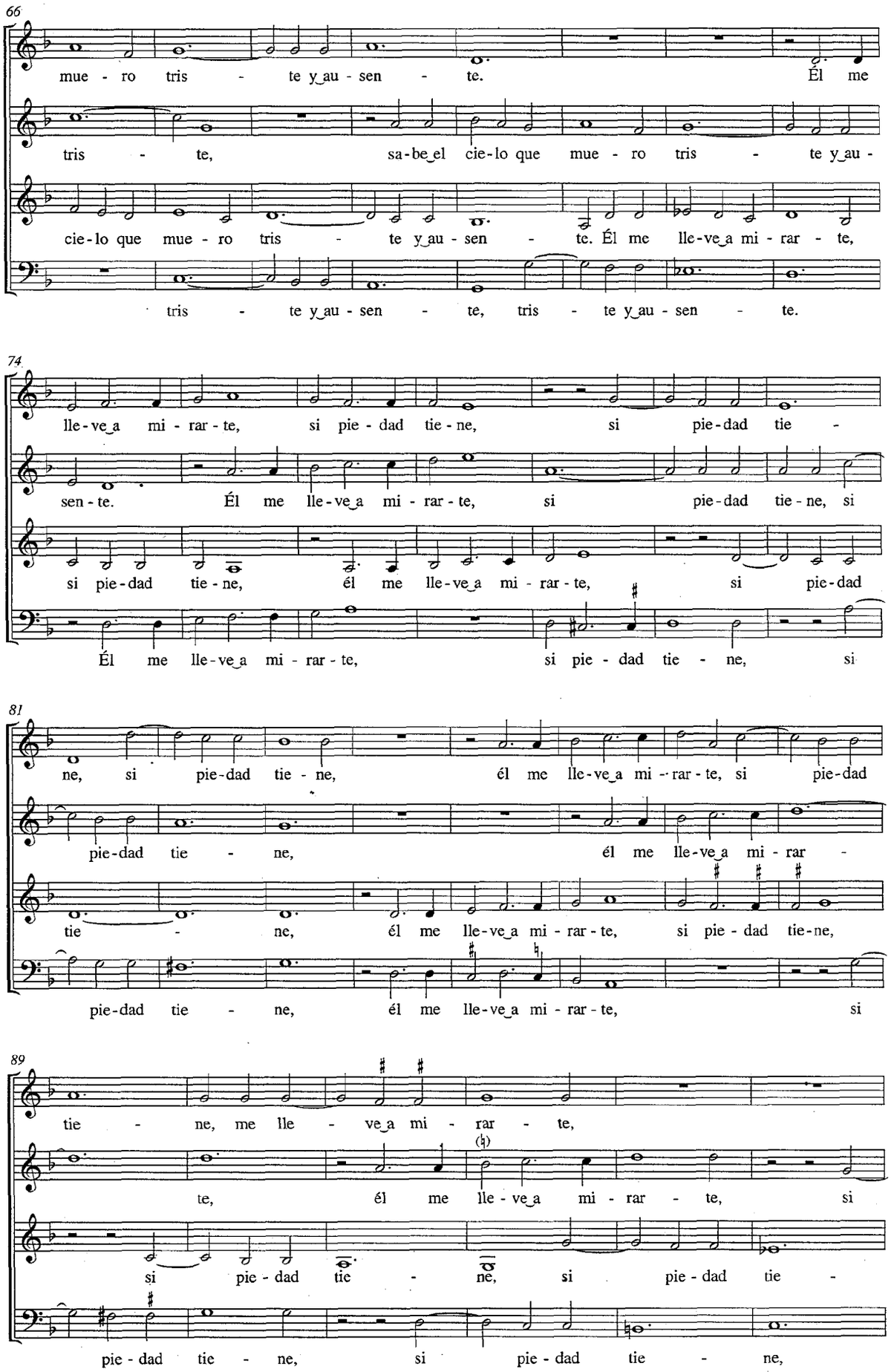
E: Mn, M. 1262
ff. 119v-120r [125v-126r]

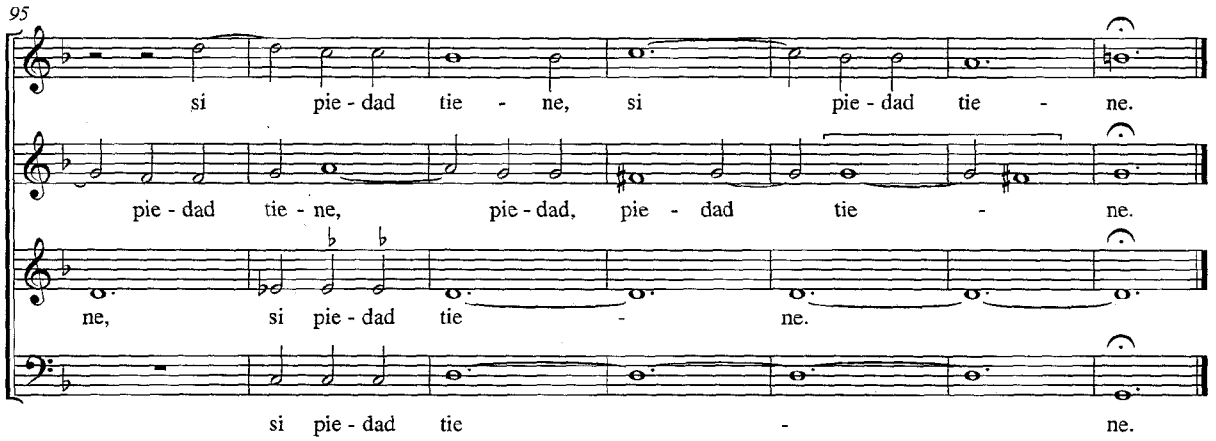
Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




17
se - os de per - der - me, con de -
de per - der - me, con de - se - os de per -
me, con de - se - os de per - der - me, con de -
der - me, con de - se - os de per - der -
22
se - os de per - der - me.
der - me, de per - der - me.
se - os de per - der - me.
me, de per der - me.
27
[Estribillo]
Sa - be_el cie - lo que mue - ro tris - te y_au -
Sa - be_el cie - lo que mue - ro tris - te y_au - sen -
Sa - be_el
33
sen - te, sa - be_el cie - lo que mue - ro tris - te y_au - sen - te,
te, tris - te y_au - sen - te, sa - be_el cie - lo que
Sa - be_el cie - lo que mue - ro tris - te y_au - sen -
cie - lo que mue - ro tris - te y_au - sen - te, sa - be_el


39
tris - te y_au - sen - te, sa - be_el cie - lo que mue - ro,
mue - ro tris - te y_au - sen - te, sa - be_el cie - lo que
te, sa - be_el cie - lo que mue - ro tris - te, sa - be_el
cie - lo que mue - ro tris - te y_au - sen - te, tris - te y_au -
45
mue - ro tris - te y_au - sen - te, tris -
mue - ro tris - te y_au - sen - te, tris - te y_au -
cie - lo que mue - ro tris - te y_au - sen - te, y_au - sen -
sen - te, tris - te y_au - sen - te, tris -
51
te y_au - sen - te. Él me lle - ve_a mi - rar - te, él me lle - ve_a mi -
sen - te, y_au - sen - te. Él me lle - ve_a mi - rar - te, si - pie - dad
te. Él me lle - ve_a mi - rar - te,
te y_au - sen - te. Él me lle - ve_a mi - rar - te, si
59
rar - te, si pie - dad tie - ne. Sa - be_el cie - lo que
tie - ne. Sa - be_el cie - lo que mue - ro tris - te y_au - sen - te,
si pie - dad tie - ne. Sa - be_el
pie - dad tie - ne. Sa - be_el cie - lo que mue - ro tris - te,


66
mue - ro tris - te y_au - sen - te. Él me
tris - te, sa-be_el cie-lo que mue - ro tris - te y_au -
cie-lo que mue - ro tris - te y_au - sen - te. Él me lle-ve_a mi - rar - te,
tris - te y_au - sen - te, tris - te y_au - sen - te.
74
lle-ve_a mi - rar - te, si pie - dad tie - ne, si pie-dad tie -
sen - te. Él me lle-ve_a mi - rar - te, si pie-dad tie - ne, si
si pie-dad tie - ne, él me lle-ve_a mi - rar - te, si pie-dad
Él me lle-ve_a mi - rar - te, si pie - dad tie - ne, si
81
ne, si pie-dad tie - ne, él me lle-ve_a mi - rar - te, si pie-dad
pie-dad tie - ne, él me lle-ve_a mi - rar -
tie - ne, él me lle-ve_a mi - rar - te, si pie - dad tie-ne,
pie-dad tie - ne, él me lle-ve_a mi - rar - te, si
89
tie - ne, me lle - ve_a mi - rar - te,
te, él me lle - ve_a mi - rar - te, si
si pie - dad tie - ne, si pie - dad tie -
pie - dad tie - ne, si pie - dad tie - ne,



1 En vivas ansias sin alma,
entre temores de ausente,
te escribo bien lastimado
con deseos de perderme.

2 ¿Para qué quiere la vida
el que mirarte no puede?,
pues sin ti, bella Amarilis,
es el vivir sólo muerte.

3 Recibe en esos renglones
que el alma humilde te ofrece
una voluntad rendida
que en su corazón te tiene.

4 Con la sangre de mis venas
te escribo; con ella puedes
divertirte algunos ratos
para que ella se consuele.

5 Escríbeme de tu mano
para que mi amor contemple
tus cinco bellos diamantes,
el mucho primor que tienen.

6 No por ausente me tengas,
pues yo te tengo presente,
que no dividen lugares
corazones que se quieren.

7 Aquesa firma confirma
lo que mi fe te promete:
tuyo sólo quiero, amor,
que tú sola mía fueses.

8 Sin tiempo y con tiempo escribo
a veinte y dos de mil meses
de mil año[s] de mil vidas,
pues sin ti no hay tiempo breve.

Estribillo

Sabe el cielo que muero
triste y ausente.
Él me lleve a mirarte,
si piedad tiene.

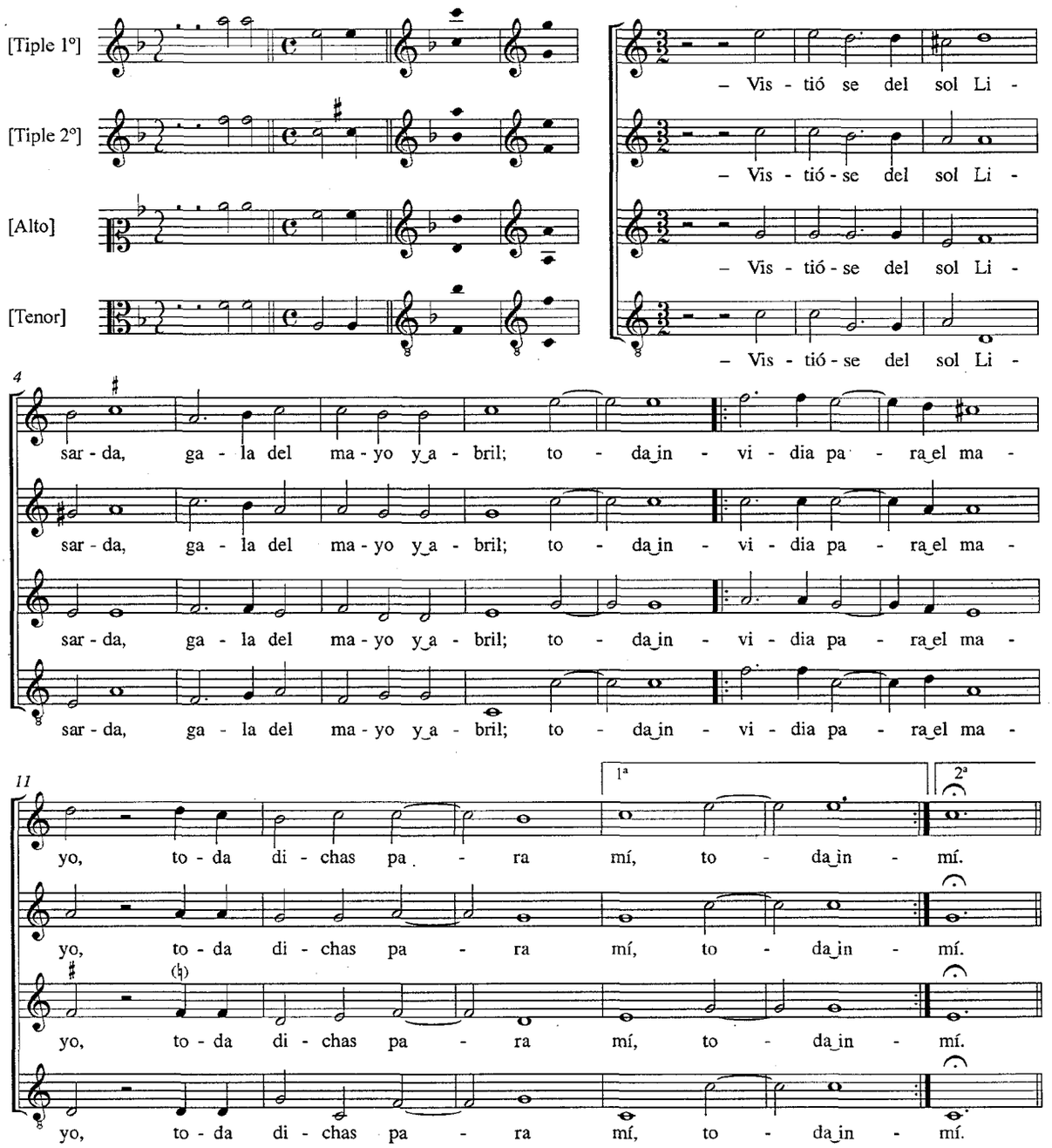
107. Vistióse del sol Lisarda

A 4

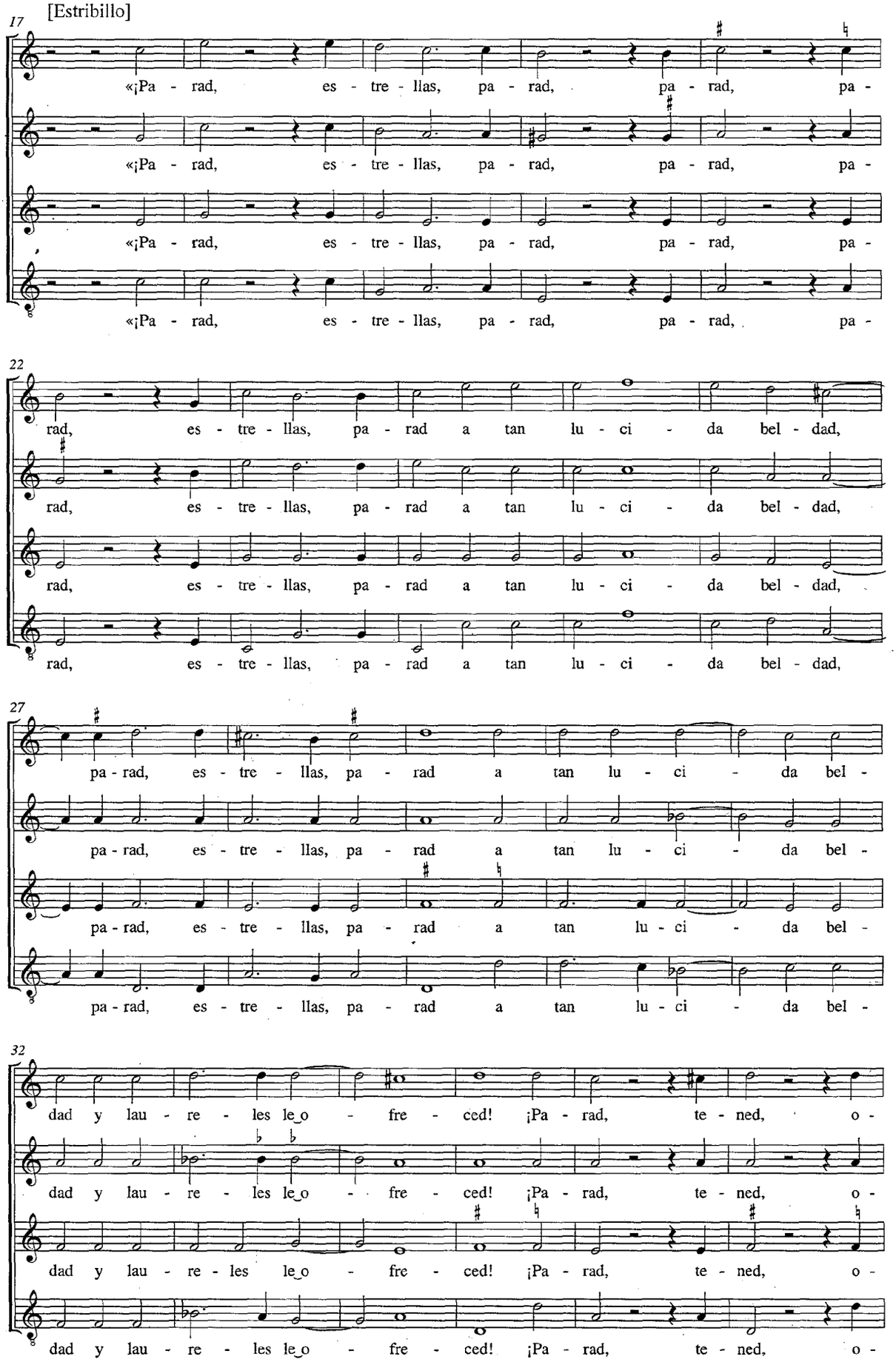
Padre Correa

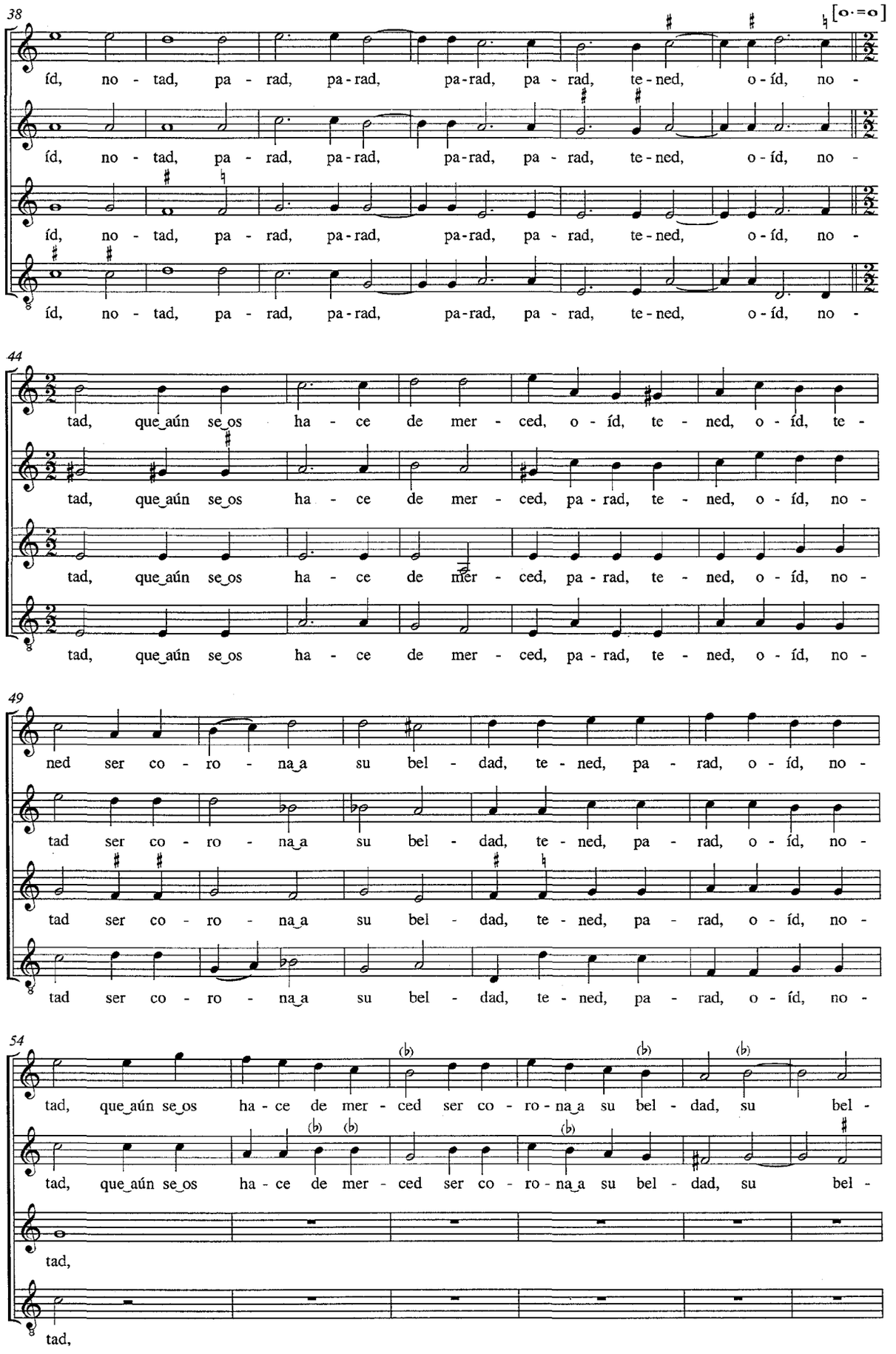
E: Mn, M. 1262
ff. 120v-121r [126v-127r]

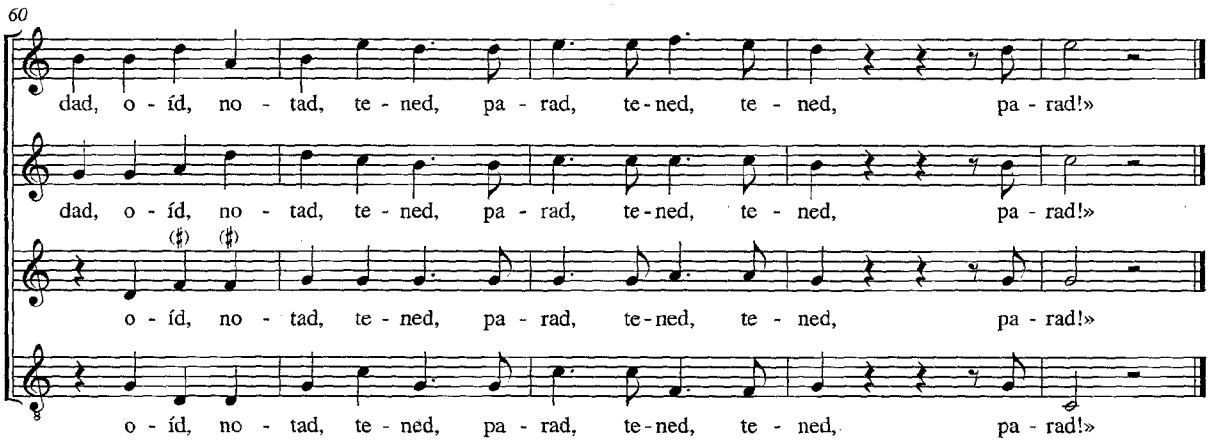
Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa



[Estribillo]


17
«¡Pa - rad, es - tre - llas, pa - rad, pa - rad, pa -
«¡Pa - rad, es - tre - llas, pa - rad, pa - rad, pa -
«¡Pa - rad, es - tre - llas, pa - rad, pa - rad, pa -
22
rad, es - tre - llas, pa - rad a tan lu - ci - da bel - dad,
rad, es - tre - llas, pa - rad a tan lu - ci - da bel - dad,
rad, es - tre - llas, pa - rad a tan lu - ci - da bel - dad,
rad, es - tre - llas, pa - rad a tan lu - ci - da bel - dad,
27
pa - rad, es - tre - llas, pa - rad a tan lu - ci - da bel -
pa - rad, es - tre - llas, pa - rad a tan lu - ci - da bel -
pa - rad, es - tre - llas, pa - rad a tan lu - ci - da bel -
pa - rad, es - tre - llas, pa - rad a tan lu - ci - da bel -
32
dad y lau - re - les le_o - fre - ced! ¡Pa - rad, te - ned, o -
dad y lau - re - les le_o - fre - ced! ¡Pa - rad, te - ned, o -
dad y lau - re - les le_o - fre - ced! ¡Pa - rad, te - ned, o -
dad y lau - re - les le_o - fre - ced! ¡Pa - rad, te - ned, o -


38
[o·=o]
íd, no - tad, pa - rad, pa-rad, pa-rad, pa - rad, te-ned, o-íd, no -
íd, no - tad, pa - rad, pa-rad, pa-rad, pa - rad, te-ned, o-íd, no -
íd, no - tad, pa - rad, pa-rad, pa-rad, pa - rad, te-ned, o-íd, no -
íd, no - tad, pa - rad, pa-rad, pa-rad, pa - rad, te-ned, o-íd, no -
44
tad, que_aún se_os ha - ce de mer - ced, o - íd, te - ned, o - íd, te -
tad, que_aún se_os ha - ce de mer - ced, pa - rad, te - ned, o - íd, no -
tad, que_aún se_os ha - ce de mer - ced, pa - rad, te - ned, o - íd, no -
tad, que_aún se_os ha - ce de mer - ced, pa - rad, te - ned, o - íd, no -
49
ned ser co - ro - na_a su bel - dad, te - ned, pa - rad, o - íd, no -
tad ser co - ro - na_a su bel - dad, te - ned, pa - rad, o - íd, no -
tad ser co - ro - na_a su bel - dad, te - ned, pa - rad, o - íd, no -
tad ser co - ro - na_a su bel - dad, te - ned, pa - rad, o - íd, no -
54
tad, que_aún se_os ha - ce de mer - ced ser co - ro - na_a su bel - dad, su bel -
tad, que_aún se_os ha - ce de mer - ced ser co - ro - na_a su bel - dad, su bel -
tad,
tad,



1 – Vistióse del sol Lisarda,
gala del mayo y abril;
toda invidia para el mayo,
toda dichas para mí.

2 Bien puede todo lucero
de dichoso presumir,
si merece que Lisarda
deje besar su jazmín.

3 Las penetrantes estrellas
aquí pueden reducir
todo esplendor a sus rayos,
toda su fuerza a su lid.

4 Hagan guirnaldas de flores
el señor mayo y abril,
que más bello ramillete
nos da ese bello jardín.

5 Todo es poco a su hermosura,
pues, aunque juzgue de sí
que es la prima en la belleza,
muy bien lo puede decir.

6 – Fuentes, aves, flores, prados
no lo confesáis aquí.
– ¡Sí, porque, sino, Lisarda
os volverá a desmentir!

Estribillo

«¡Parad, estrellas, parad
a tan lucida beldad
y laureles le ofreced!
¡Parad, tened, oíd, notad,
que aún se os hace de merced
ser corona a su beldad!»

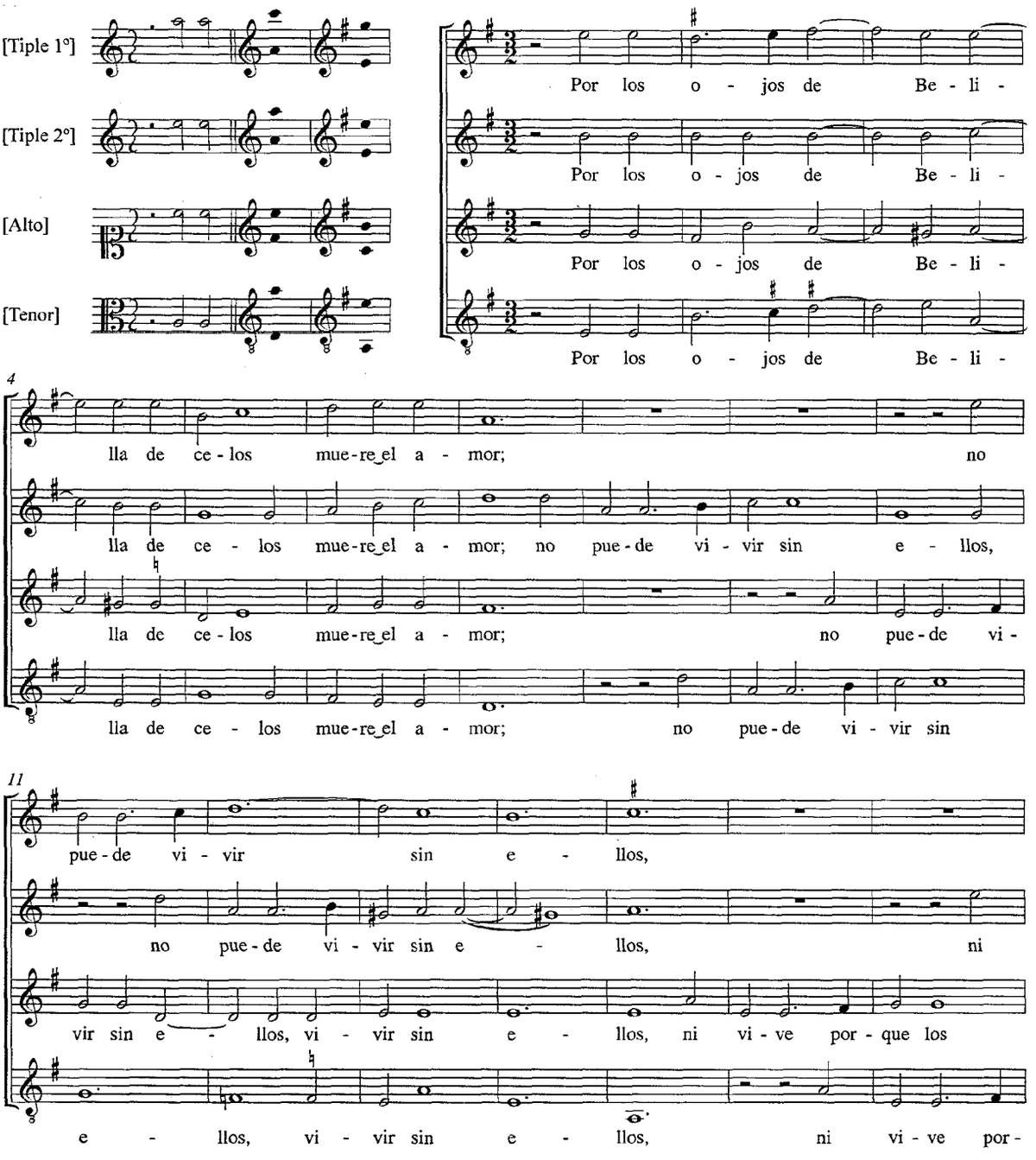
108. Por los ojos de Belilla

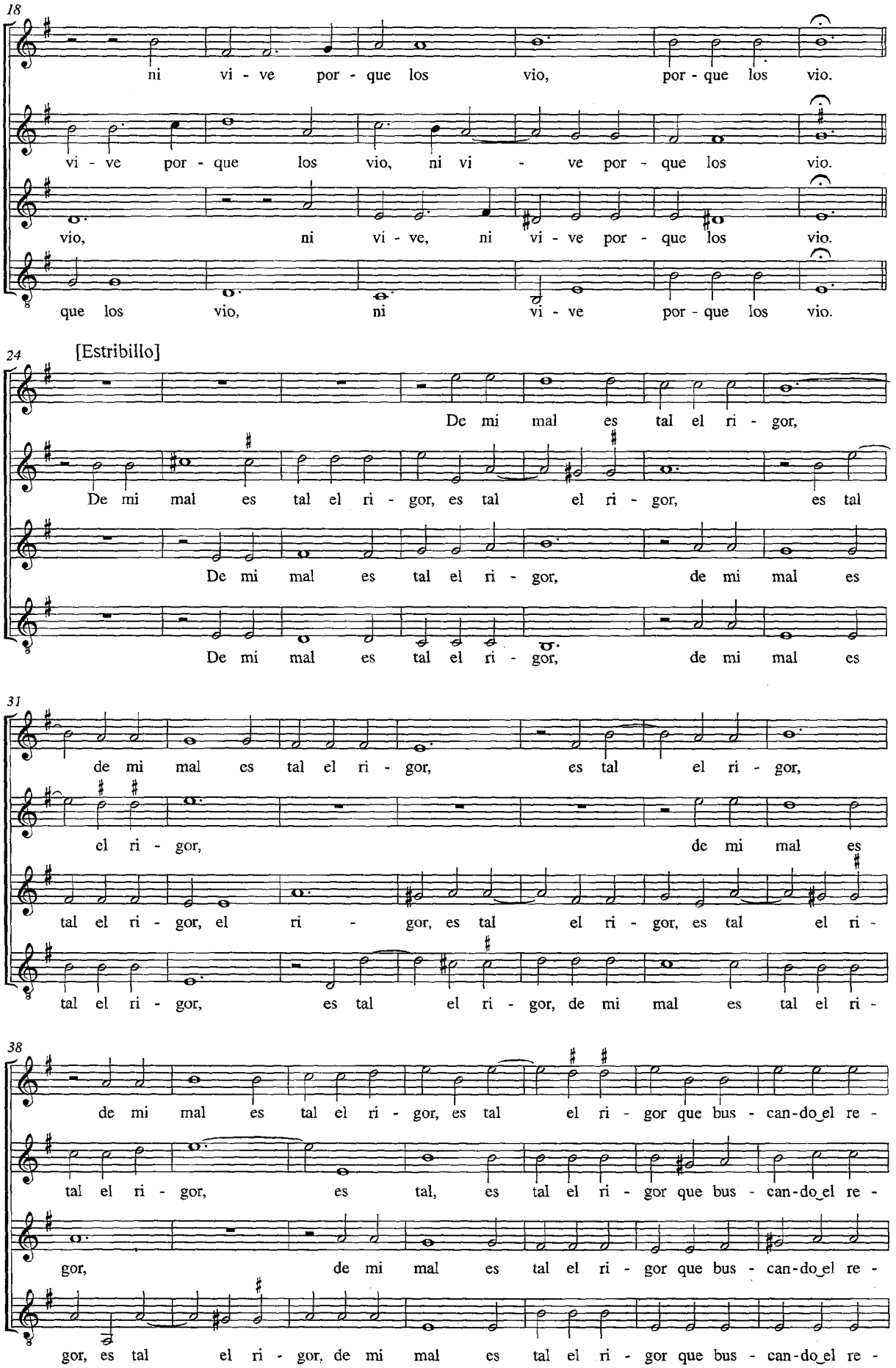
A 4

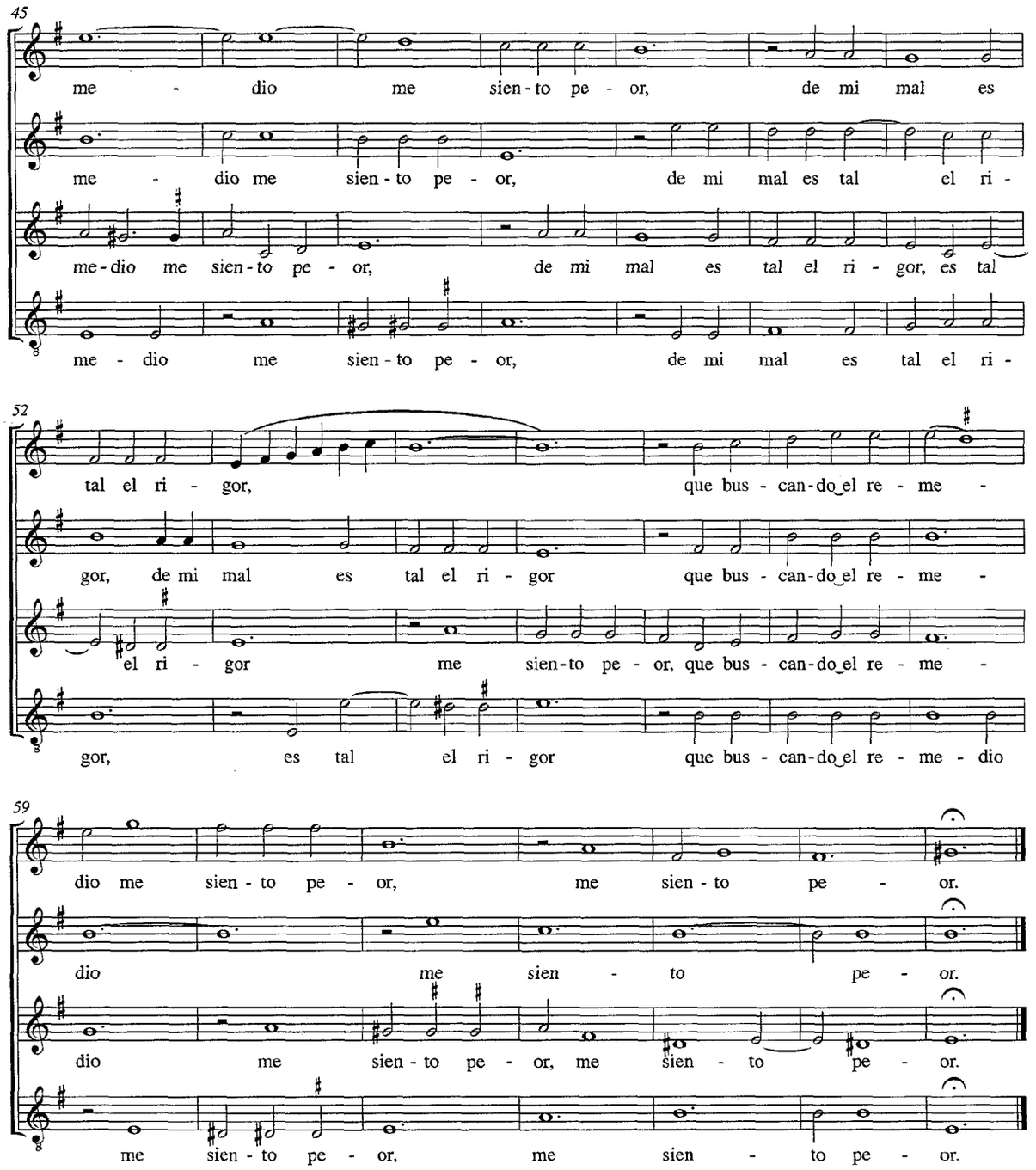
Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 121v-122r [127v-128r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




18
ni vi - ve por - que los vio, por - que los vio.
vi - ve por - que los vio, ni vi - ve por - que los vio.
vio, ni vi - ve, ni vi - ve por - que los vio.
que los vio, ni vi - ve por - que los vio.
24
[Estribillo]
De mi mal es tal el ri - gor,
De mi mal es tal el ri - gor, es tal el ri - gor, es tal
De mi mal es tal el ri - gor, de mi mal es
De mi mal es tal el ri - gor, de mi mal es
31
de mi mal es tal el ri - gor, es tal el ri - gor,
el ri - gor, de mi mal es
tal el ri - gor, el ri - gor, es tal el ri - gor, es tal el ri -
tal el ri - gor, es tal el ri - gor, de mi mal es tal el ri -
38
de mi mal es tal el ri - gor, es tal el ri - gor que bus - can-do el re -
tal el ri - gor, es tal, es tal el ri - gor que bus - can-do el re -
gor, de mi mal es tal el ri - gor que bus - can-do el re -
gor, es tal el ri - gor, de mi mal es tal el ri - gor que bus - can-do el re -


45
me - dio me sien - to pe - or, de mi mal es
me - dio me sien - to pe - or, de mi mal es tal el ri -
me - dio me sien - to pe - or, de mi mal es tal el ri - gor, es tal
me - dio me sien - to pe - or, de mi mal es tal el ri -
52
tal el ri - gor, que bus - can - do_el re - me -
gor, de mi mal es tal el ri - gor que bus - can - do_el re - me -
el ri - gor me sien - to pe - or, que bus - can - do_el re - me -
gor, es tal el ri - gor que bus - can - do_el re - me - dio
59
dio me sien - to pe - or, me sien - to pe - or.
dio me sien - to pe - or.
dio me sien - to pe - or, me sien - to pe - or.
me sien - to pe - or, me sien - to pe - or.

1 Por los ojos de Belilla
de celos muere el amor;
no puede vivir sin ellos,
ni vive porque los vio.

2 ¡Viva muerte de los celos,
una desesperación,
una invidia en un tormento,
un engaño en un dolor!

3 Tiene de la voluntad
todo el poder, y temió
porque miró el Sol rendido
del imperio de sus dos.

4 Al despeñado arroyuelo,
alegre mormurador,
lo sediento de sus rayos
quiso su murmuración.

5 Al último desaliento
de la más dudada flor,
al primero de la vida
Belilla restituyó.

6 Si el amor muere de celos,
y es él el que los causó,
si estoy al amor sujeto,
muero de celos y amor.

Estribillo

De mi mal es tal el rigor
que buscando el remedio
me siento peor.

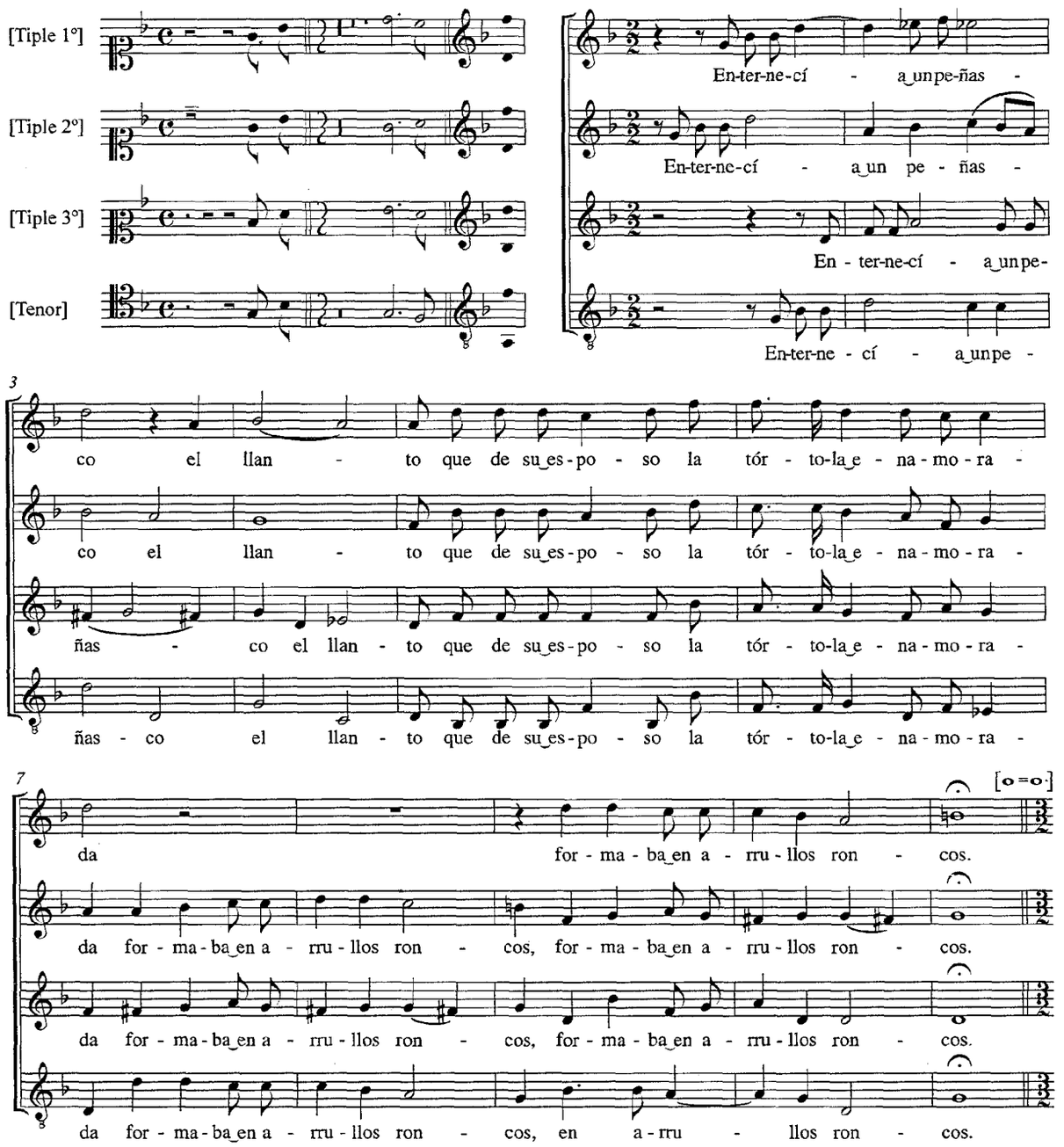
109. Enternecía un peñasco

A 4

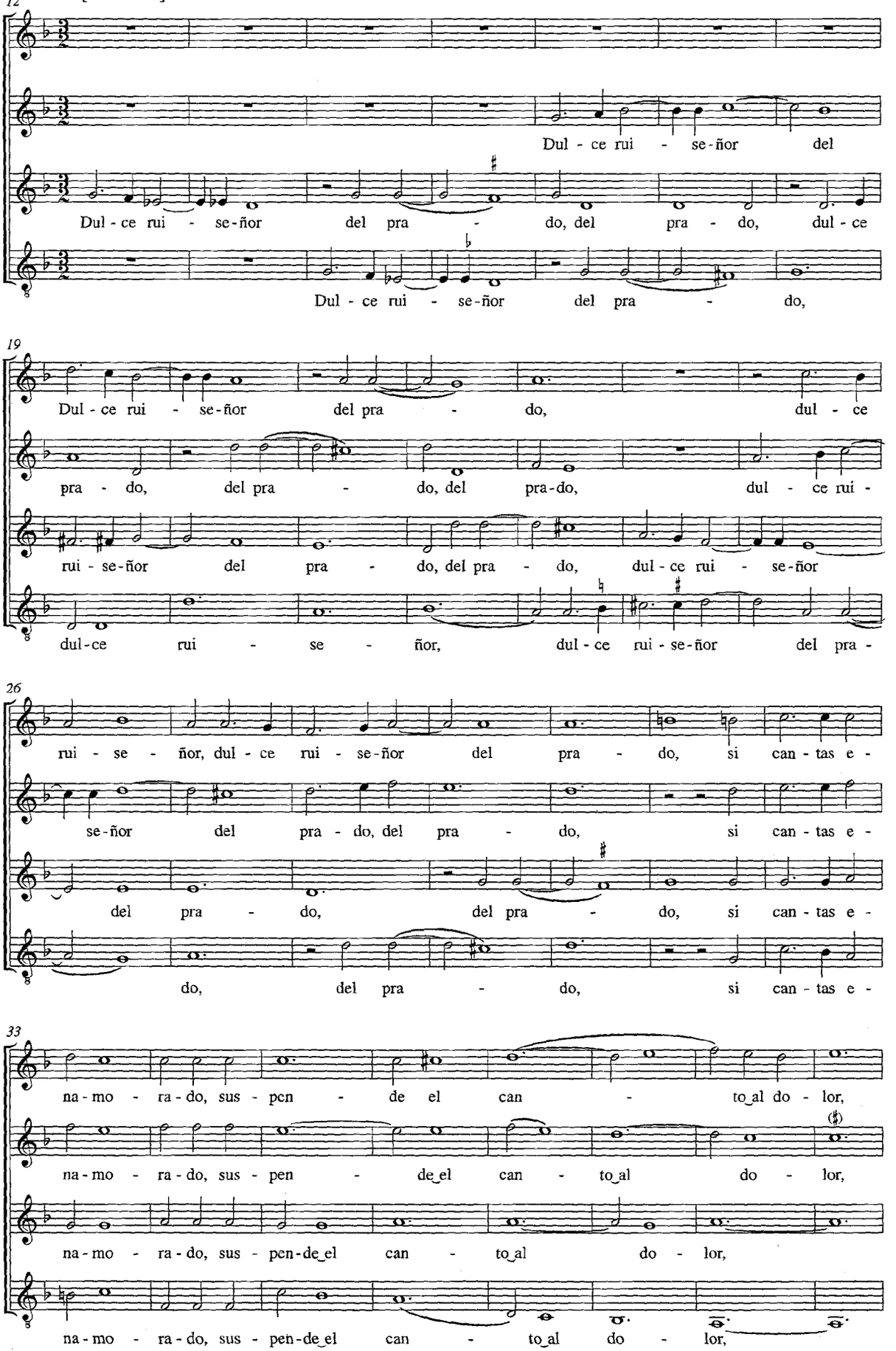
Anónimo

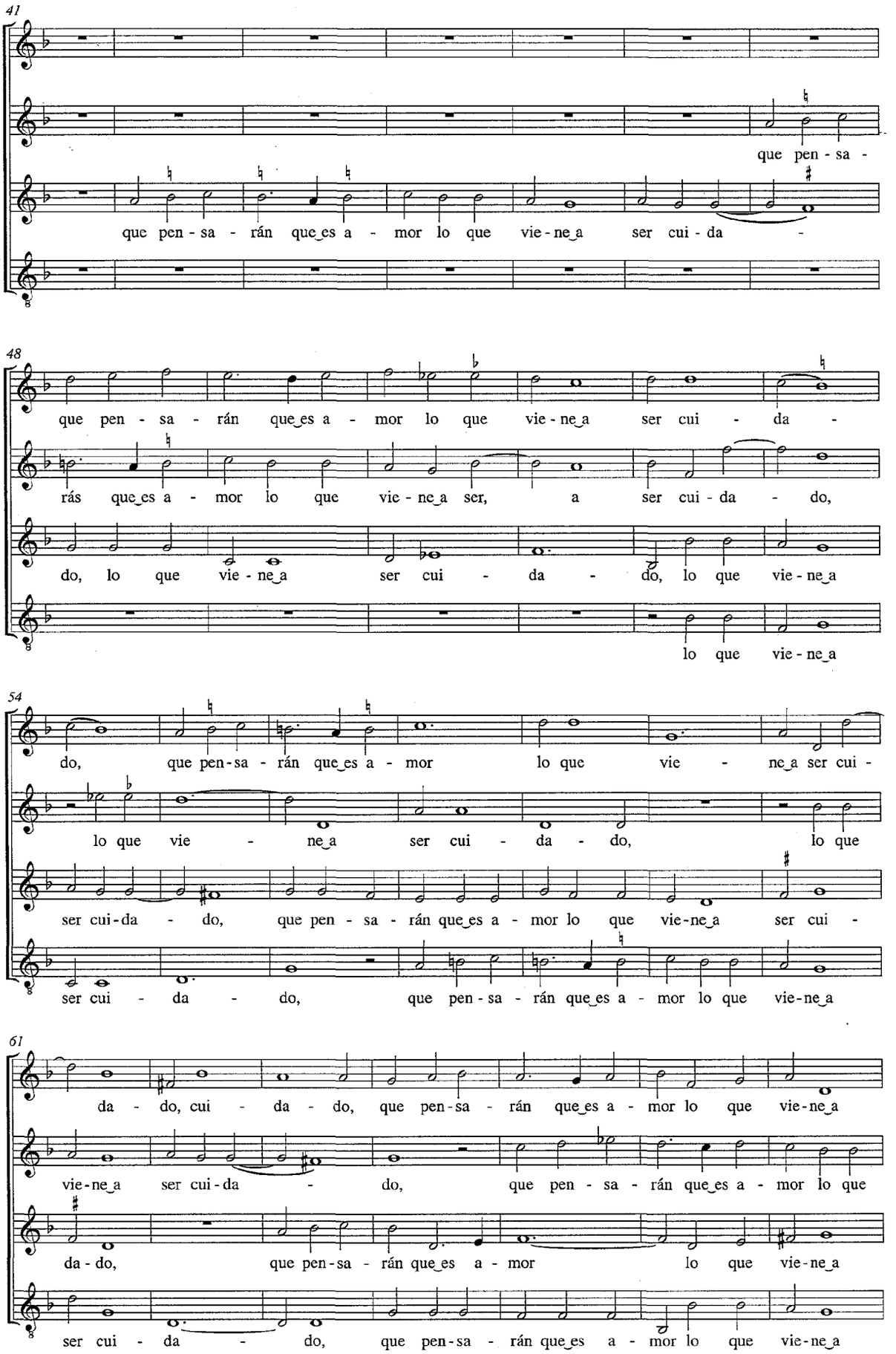
E: Mn, M. 1262
ff. 122v-123r [128v-129r]

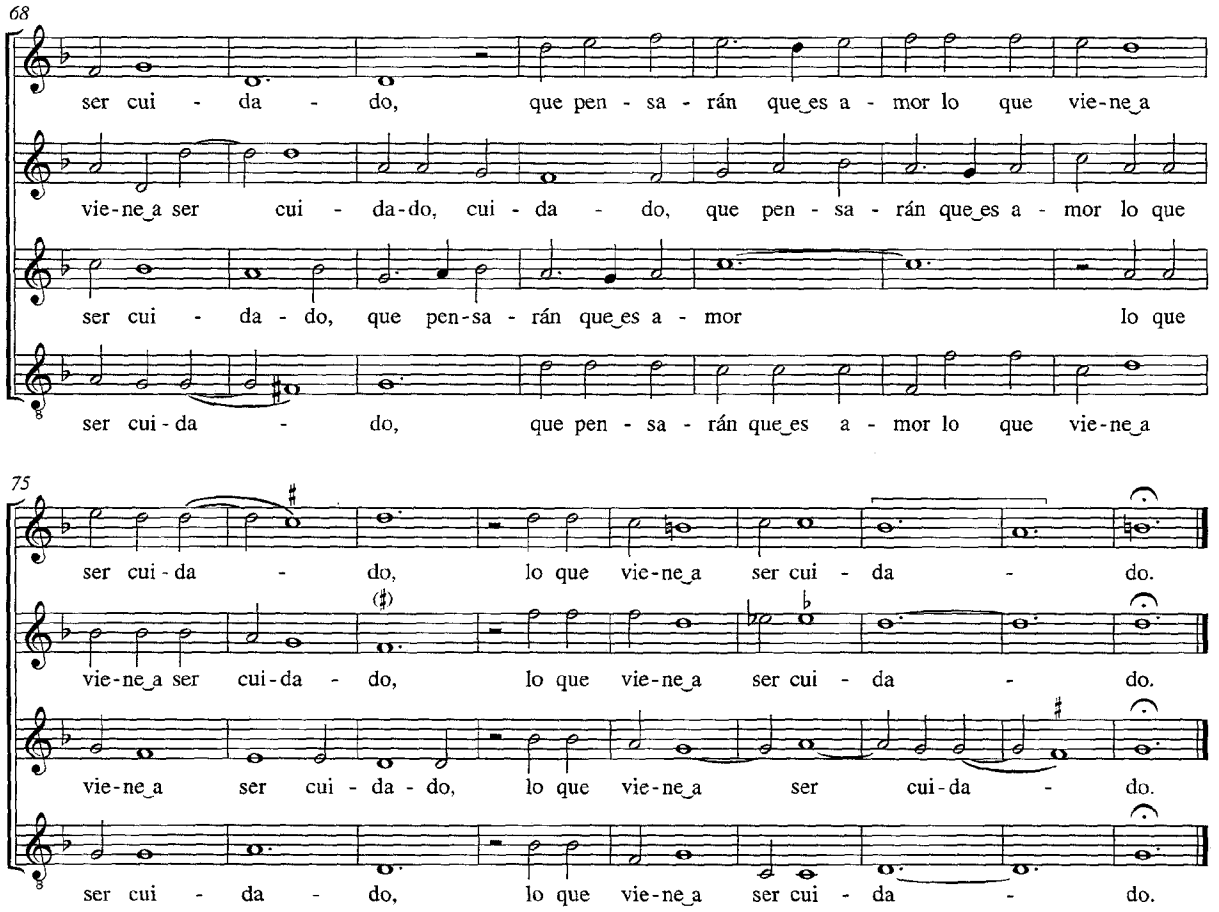
Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa



[Estribillo]


12
Dul - ce rui - se-ñor del
Dul - ce rui - se-ñor del pra - do, del pra - do, dul - ce
Dul - ce rui - se-ñor del pra - do,
19
Dul - ce rui - se-ñor del pra - do, dul - ce
pra - do, del pra - do, del pra-do, dul - ce rui -
rui - se-ñor del pra - do, del pra - do, dul - ce rui - se-ñor
dul-ce rui - se - ñor, dul - ce rui - se-ñor del pra -
26
rui - se - ñor, dul - ce rui - se-ñor del pra - do, si can - tas e -
se-ñor del pra - do, del pra - do, si can - tas e -
del pra - do, del pra - do, si can - tas e -
do, del pra - do, si can - tas e -
33
na - mo - ra - do, sus - pen - de el can - to_al do - lor,
na - mo - ra - do, sus - pen - de_el can - to_al do - lor,
na - mo - ra - do, sus - pen-de_el can - to_al do - lor,
na - mo - ra - do, sus - pen-de_el can - to_al do - lor,


41
que pen - sa -
que pen - sa - rán que_es a - mor lo que vie - ne_a ser cui - da -
48
que pen - sa - rán que_es a - mor lo que vie - ne_a ser cui - da -
rás que_es a - mor lo que vie - ne_a ser, a ser cui - da - do,
do, lo que vie - ne_a ser cui - da - do, lo que vie - ne_a
lo que vie - ne_a
54
do, que pen-sa - rán que_es a - mor lo que vie - ne_a ser cui -
lo que vie - ne_a ser cui - da - do, lo que
ser cui-da - do, que pen - sa - rán que_es a - mor lo que vie-ne_a ser cui -
ser cui - da - do, que pen - sa - rán que_es a - mor lo que vie-ne_a
61
da - do, cui - da - do, que pen-sa - rán que_es a - mor lo que vie-ne_a
vie-ne_a ser cui-da - do, que pen - sa - rán que_es a - mor lo que
da - do, que pen-sa - rán que_es a - mor lo que vie-ne_a
ser cui - da - do, que pen-sa - rán que_es a - mor lo que vie-ne_a



1 Enternecía un peñasco
el llanto que de su esposo
la tórtola enamorada
formaba en arrullos roncos.

2 Dulces obsequias la pena
celebra en funesto lloro,
siendo eco de sus gemidos
lo más oculto del soto.

3 ¡Qué repentino accidente!,
¡oh, qué empeño tan costoso
que apenas se ve logrado
cuando es ejemplar asombro!

4 Mucho puede la hermosura,
pues, siendo el daño notorio,
viendo a los ojos la muerte
busca la muerte en los ojos.

5 Repite al aire suspiros
cuando del pájaro heroico
dulce ruiseñor se escucha
trinar acentos sonoros.

6 ¡Qué tierno la lisonjea!
¡Cómo la obliga amoroso!
Mas, ¡ay!, que a sus atenciones
están los peñascos sordos.

Estribillo

Dulce ruiseñor del prado,
si cantas enamorado,
suspende el canto al dolor,
que pensarán que es amor
lo que viene a ser cuidado.

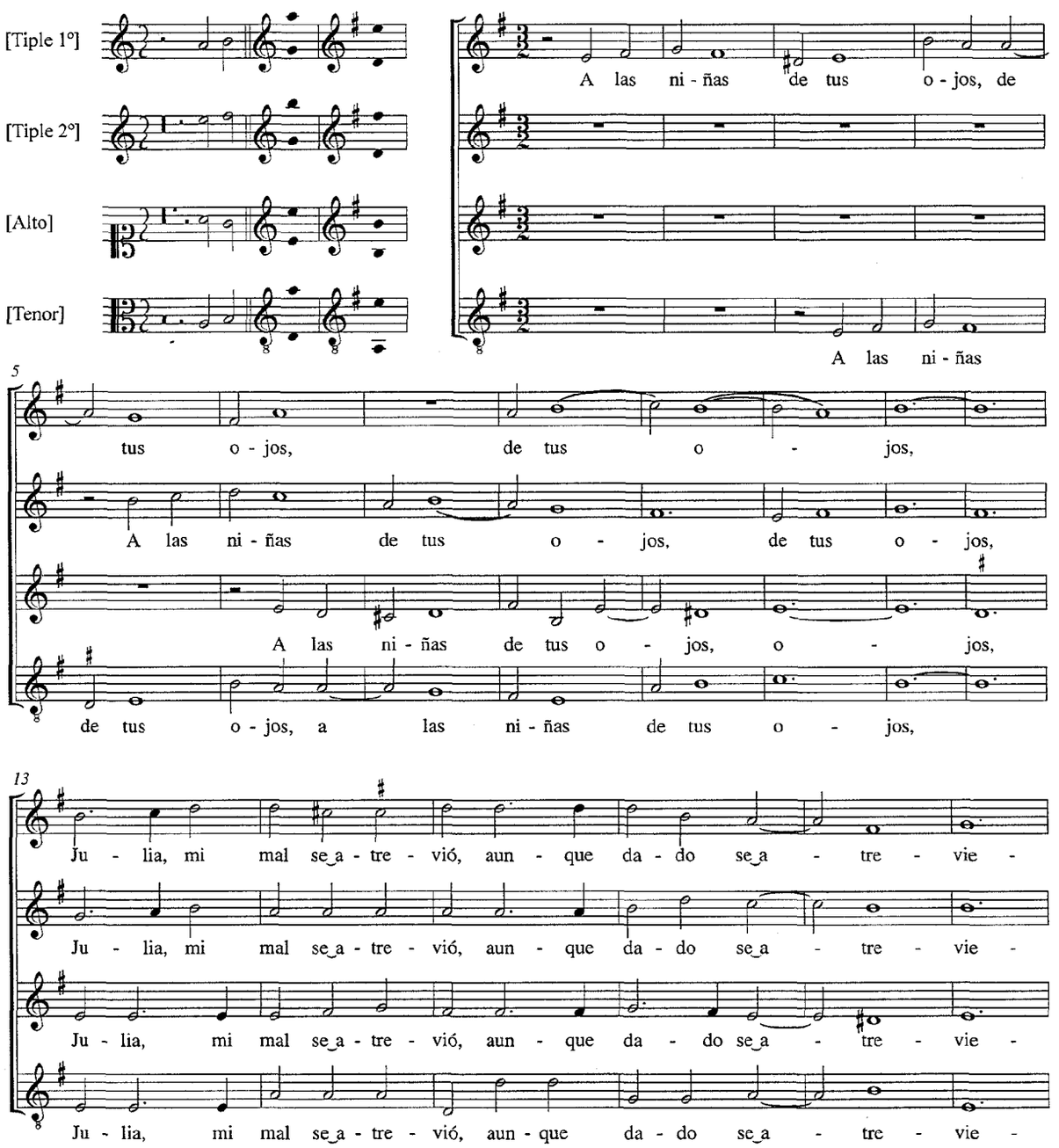
110. A las niñas de tus ojos

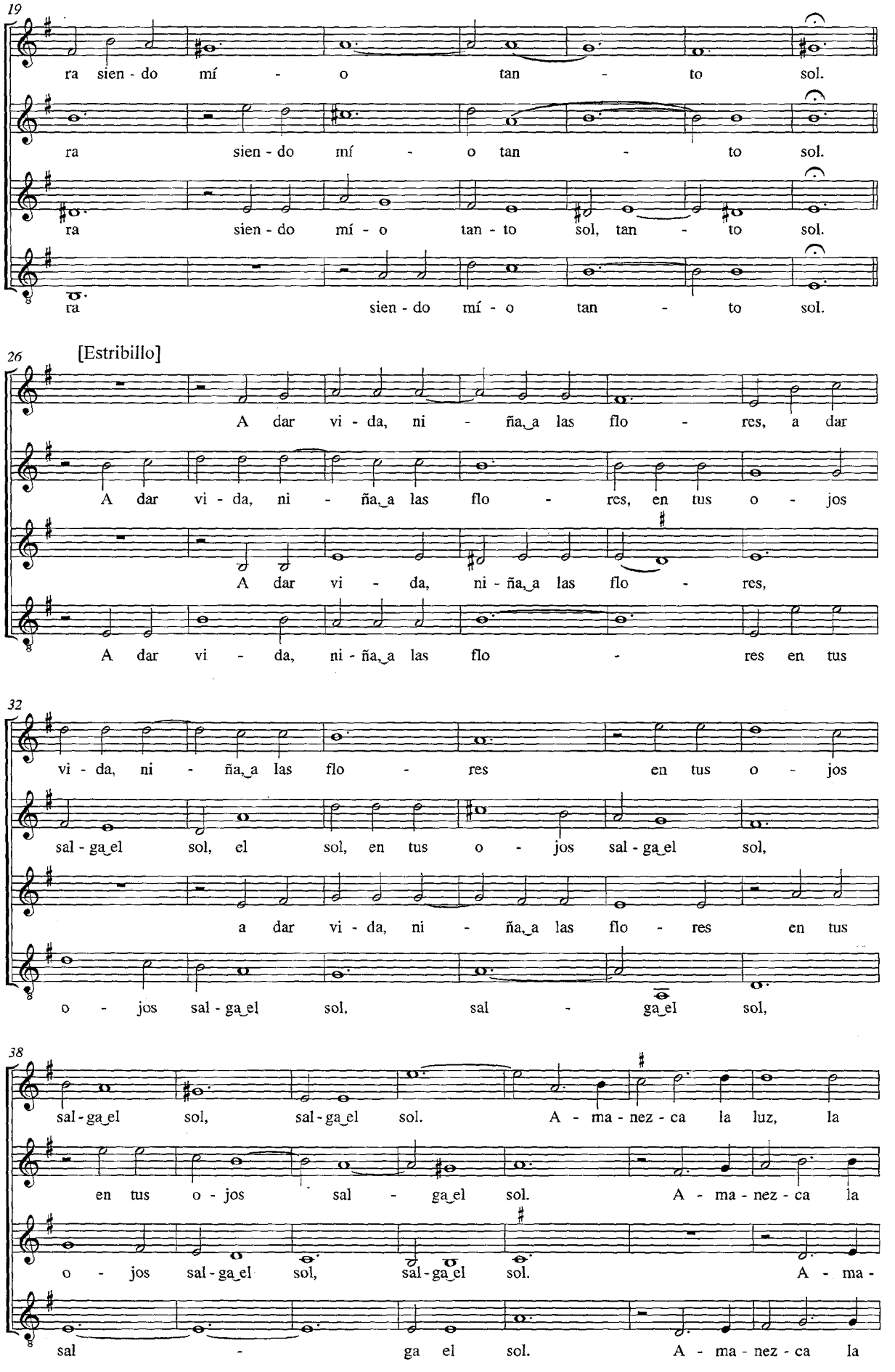
A 4

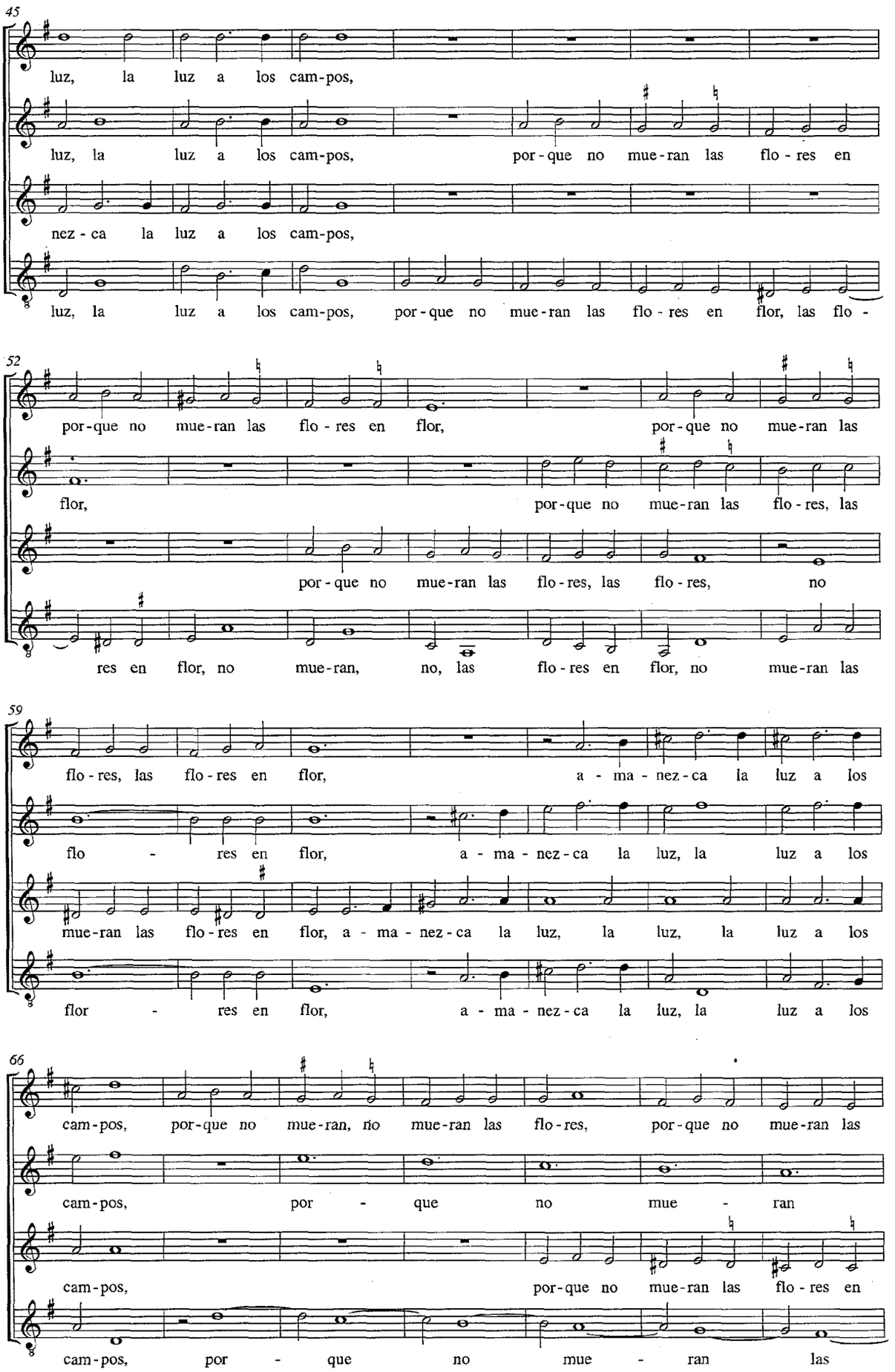
Anónimo

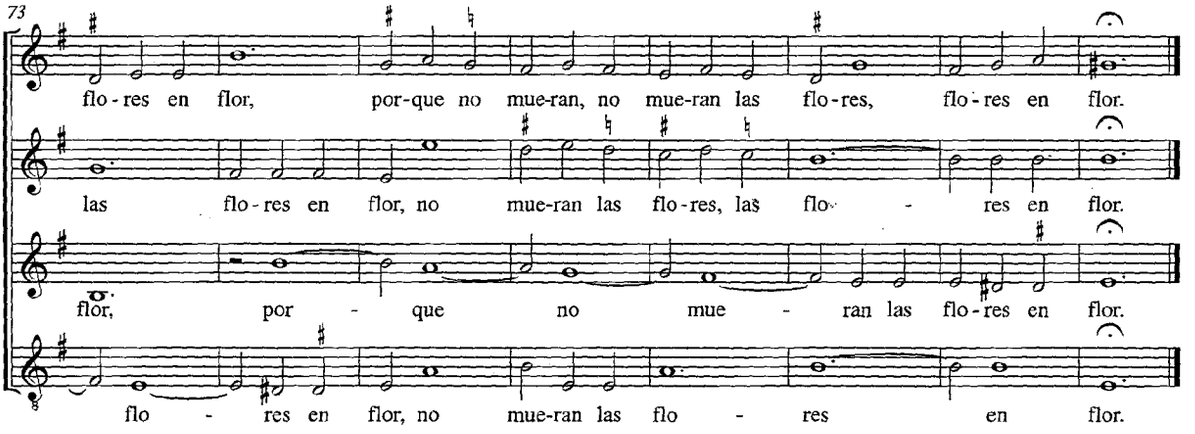
E: Mn, M. 1262
ff. 123v-124r [129v-130r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




19
ra sien - do mí - o tan - to sol.
ra sien - do mí - o tan - to sol.
ra sien - do mí - o tan - to sol, tan - to sol.
ra sien - do mí - o tan - to sol.
26
[Estribillo]
A dar vi - da, ni - ña, a las flo - res, a dar
A dar vi - da, ni - ña, a las flo - res, en tus o - jos
A dar vi - da, ni - ña, a las flo - res,
A dar vi - da, ni - ña, a las flo - res en tus
32
vi - da, ni - ña, a las flo - res en tus o - jos
sal - ga el sol, el sol, en tus o - jos sal - ga el sol,
a dar vi - da, ni - ña, a las flo - res en tus
o - jos sal - ga el sol, sal - ga el sol,
38
sal - ga el sol, sal - ga el sol. A - ma - nez - ca la luz, la
en tus o - jos sal - ga el sol. A - ma - nez - ca la
o - jos sal - ga el sol, sal - ga el sol. A - ma -
sal - ga el sol. A - ma - nez - ca la


45
luz, la luz a los cam-pos,
luz, la luz a los cam-pos, por-que no mue-ran las flo-res en
nez-ca la luz a los cam-pos,
luz, la luz a los cam-pos, por-que no mue-ran las flo-res en flor, las flo-
52
por-que no mue-ran las flo-res en flor, por-que no mue-ran las
flor, por-que no mue-ran las flo-res, las
por-que no mue-ran las flo-res, las flo-res, no
res en flor, no mue-ran, no, las flo-res en flor, no mue-ran las
59
flo-res, las flo-res en flor, a-ma-nez-ca la luz a los
flo-res en flor, a-ma-nez-ca la luz, la luz a los
mue-ran las flo-res en flor, a-ma-nez-ca la luz, la luz, la luz a los
flor-res en flor, a-ma-nez-ca la luz, la luz a los
66
cam-pos, por-que no mue-ran, no mue-ran las flo-res, por-que no mue-ran las
cam-pos, por-que no mue-ran
cam-pos, por-que no mue-ran las flo-res en
cam-pos, por-que no mue-ran las



1 A las niñas de tus ojos,
Julia, mi mal se atrevió,
aunque dado se atreviera
siendo mío tanto sol.

2 Mi mal le llamó, zagala,
porque no es ajeno, no,
quien con mi desdicha ofende
más que con su sinrazón.

3 Para matarme dos veces,
viéndome con vidas dos,
sabiendo que vivo en ti
se fue a buscar la mejor.

4 Si no es que como mal mío
para mi bien te buscó,
que si en los ojos le tienes
no hay que esperar más favor.

5 Yo pienso que de discreto,
ciego a tanto resplandor,
se puso nube a tus soles
para poder verlos yo.

6 Y fue cuerdo atrevimiento
la injusta disposición,
porque en tan grandes extremos
tuviera algún medio Amor.

7 Si al nacer la primavera
por faltarle sol murió,
con mi llanto y con tus rayos
el ser nos deba a los dos.

Estribillo

A dar vida, niña, a las flores
en tus ojos salga el sol.
Amanezca la luz a los campos,
porque no mueran las flores en flor.

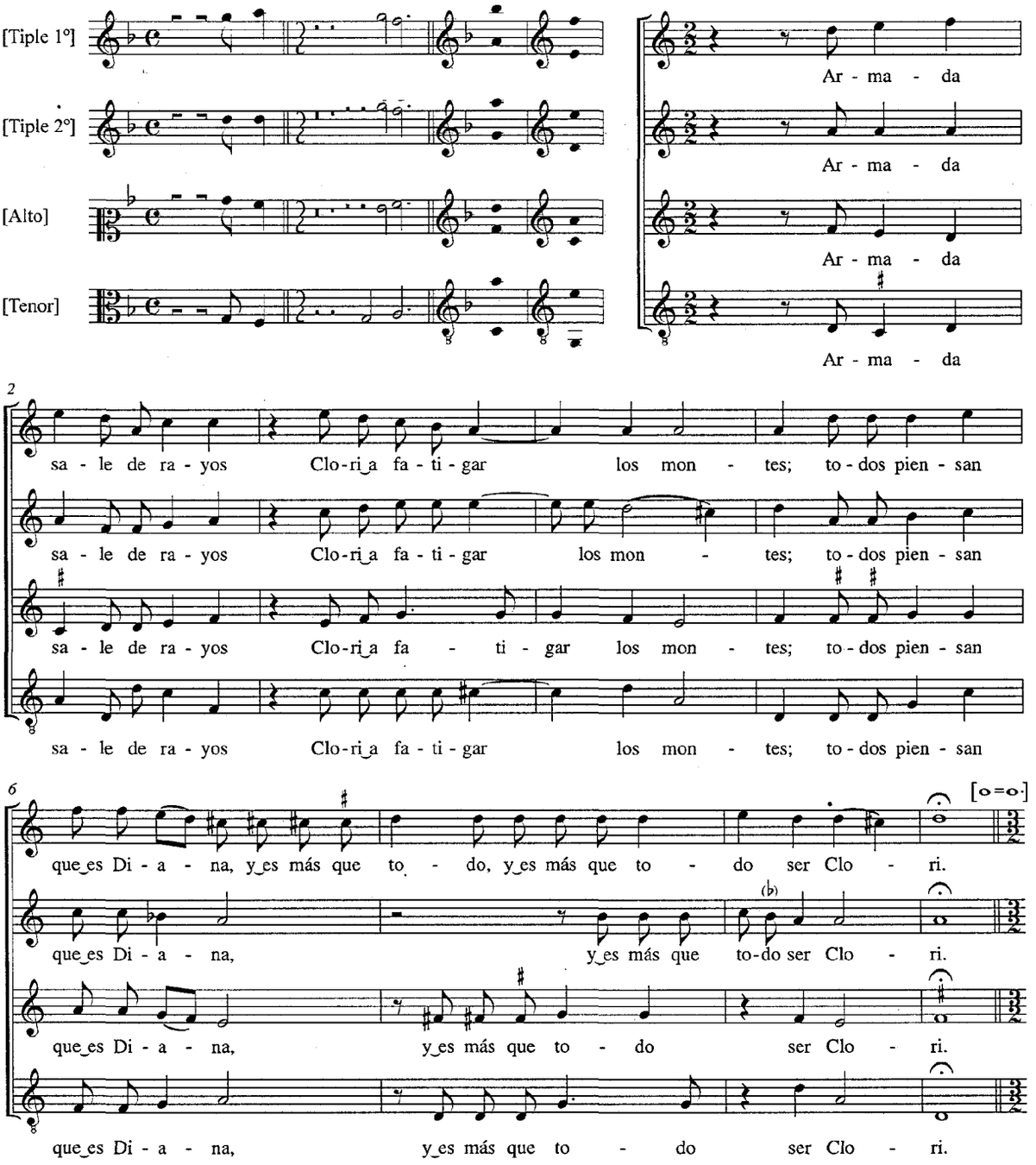
111. Armada sale de rayos

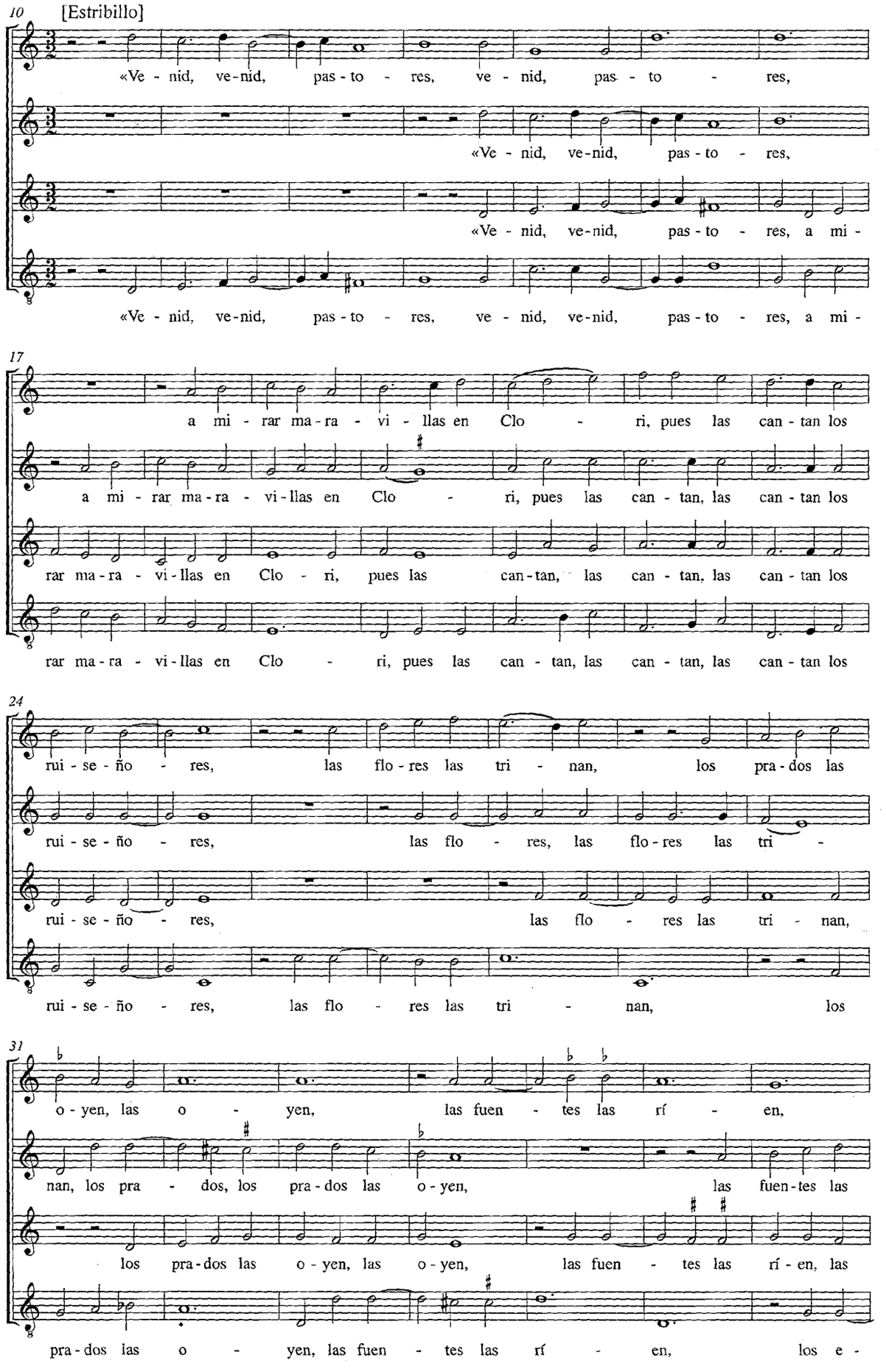
A 4

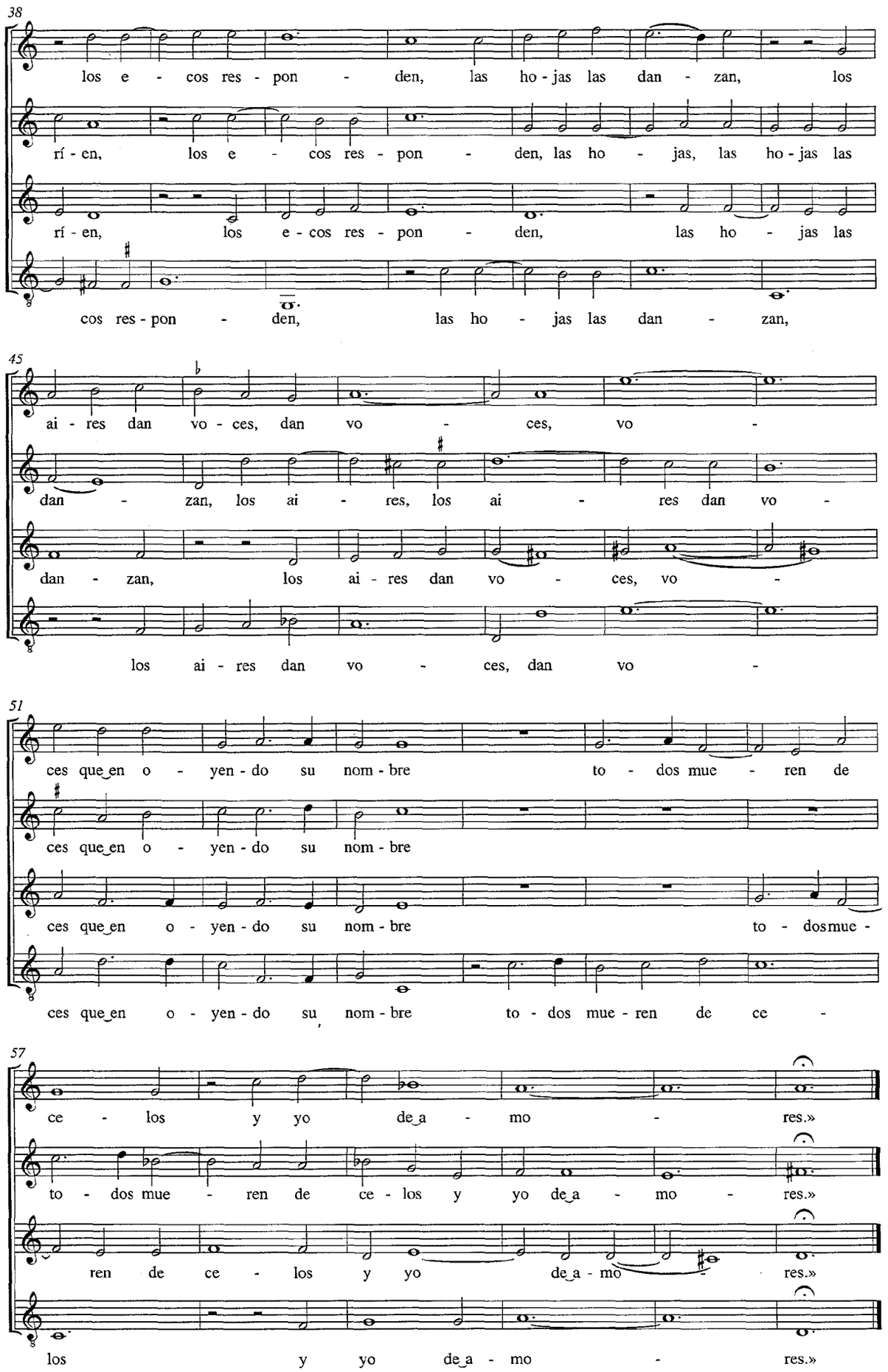
Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 124v-125r [130v-131r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




10
[Estribillo]
«Ve - nid, ve-nid, pas-to - res, ve - nid, pas - to - res,
«Ve - nid, ve-nid, pas-to - res,
«Ve - nid, ve-nid, pas-to - res, a mi -
«Ve - nid, ve-nid, pas-to - res, ve - nid, ve-nid, pas-to - res, a mi -
17
a mi - rar ma-ra - vi - llas en Clo - ri, pues las can-tan los
a mi - rar ma-ra - vi-llas en Clo - ri, pues las can - tan, las can-tan los
rar ma-ra - vi-llas en Clo - ri, pues las can-tan, las can - tan, las can-tan los
rar ma-ra - vi-llas en Clo - ri, pues las can - tan, las can - tan, las can-tan los
24
rui - se - ño - res, las flo-res las tri - nan, los pra-dos las
rui - se - ño - res, las flo - res, las flo-res las tri -
rui - se - ño - res, las flo - res las tri - nan,
rui - se - ño - res, las flo - res las tri - nan, los
31
o - yen, las o - yen, las fuen - tes las rí - en,
nan, los pra - dos, los pra-dos las o-yen, las fuen-tes las
los pra-dos las o - yen, las o-yen, las fuen - tes las rí - en, las
pra-dos las o - yen, las fuen - tes las rí - en, los e -


38
los e - cos res - pon - den, las ho - jas las dan - zan, los
rí - en, los e - cos res - pon - den, las ho - jas, las ho - jas las
rí - en, los e - cos res - pon - den, las ho - jas las
cos res - pon - den, las ho - jas las dan - zan,
45
ai - res dan vo - ces, dan vo - ces, vo -
dan - zan, los ai - res, los ai - res dan vo -
dan - zan, los ai - res dan vo - ces, vo -
los ai - res dan vo - ces, dan vo -
51
ces que en o - yen - do su nom - bre to - dos mue - ren de
ces que en o - yen - do su nom - bre
ces que en o - yen - do su nom - bre to - dosmue -
ces que en o - yen - do su nom - bre to - dos mue - ren de ce -
57
ce - los y yo de a - mo - res.»
to - dos mue - ren de ce - los y yo de a - mo - res.»
ren de ce - los y yo de a - mo - res.»
los y yo de a - mo - res.»

1 Armada sale de rayos
Clori a fatigar los montes;
todos piensan que es Diana,
y es más que todo ser Clori.

2 A aquélla que eligió el día
por arma contra la noche,
y lleva en pocos abriles
muchos cielos en dos soles,

3 el penacho del cabello
el viento esparce en airones
por cuyo golfo de flechas
el sol riesgos de ámbar corre;

4 todas las galas desnudas
que vistió el mayo a los montes,
porque de sus pies se pasan
a ser estrellas las flores,

5 Venus de nácar y nieve
la sigue mejor Adonis,
montero, galán de menos
esperanzas que temores.

6 Mas compitiendo a finezas
con los peñascos y robles,
ella se burla a ser Fénix
y él se miente de ser hombre.

7 Y loco el nuevo Narciso
a tantas admiraciones
esto canta con el alma,
escollo de Amor entonces:

Estribillo

«*Venid, pastores,*
a mirar maravillas en Clori,
pues las cantan los ruiseñores,
las flores las trinan,
los prados las oyen,
las fuentes las ríen,
los ecos responden,
las hojas las danzan,
los aires dan voces
que en oyendo su nombre
todos mueren de celos
y yo de amores.»

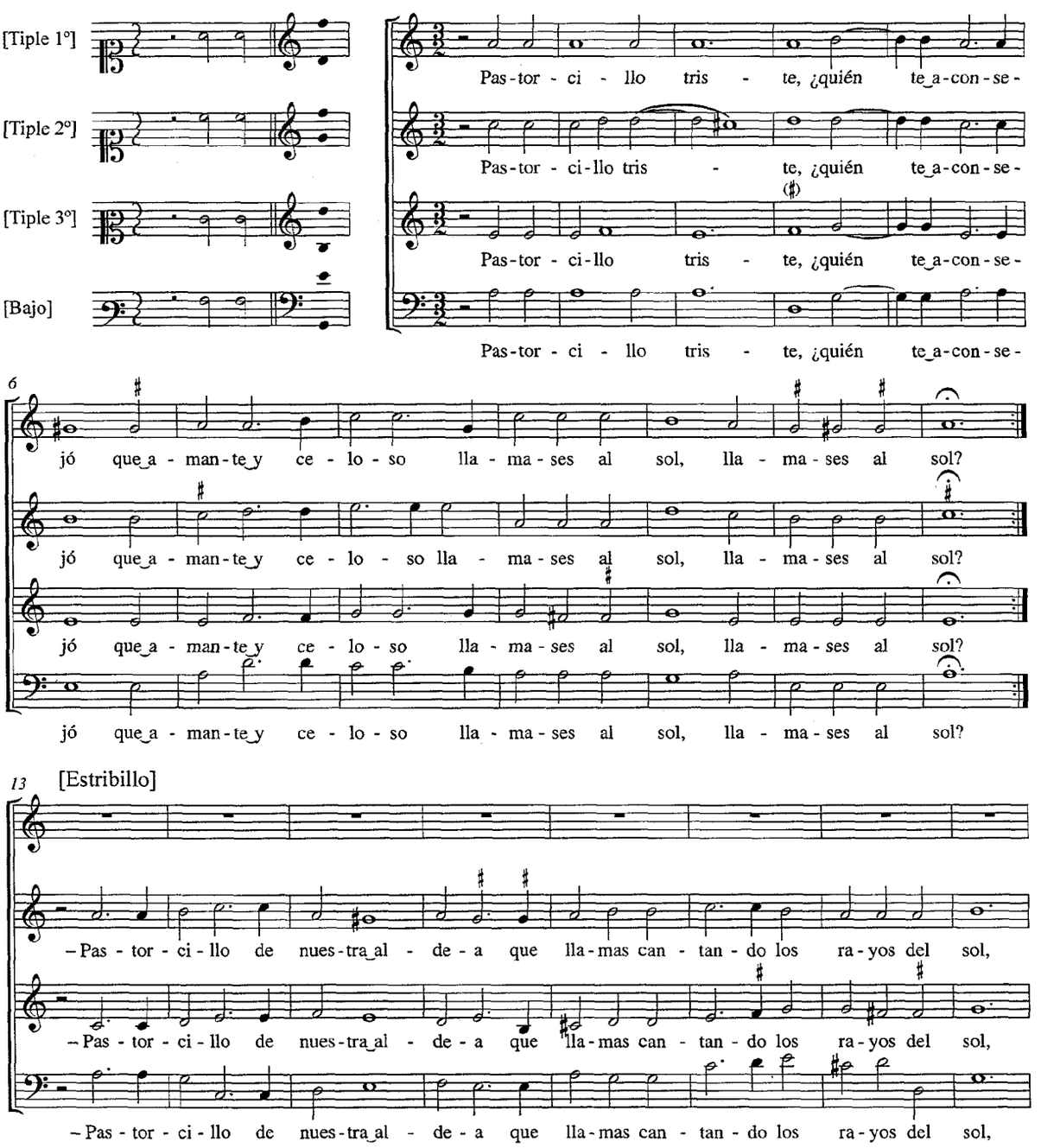
112. Pastorcillo triste

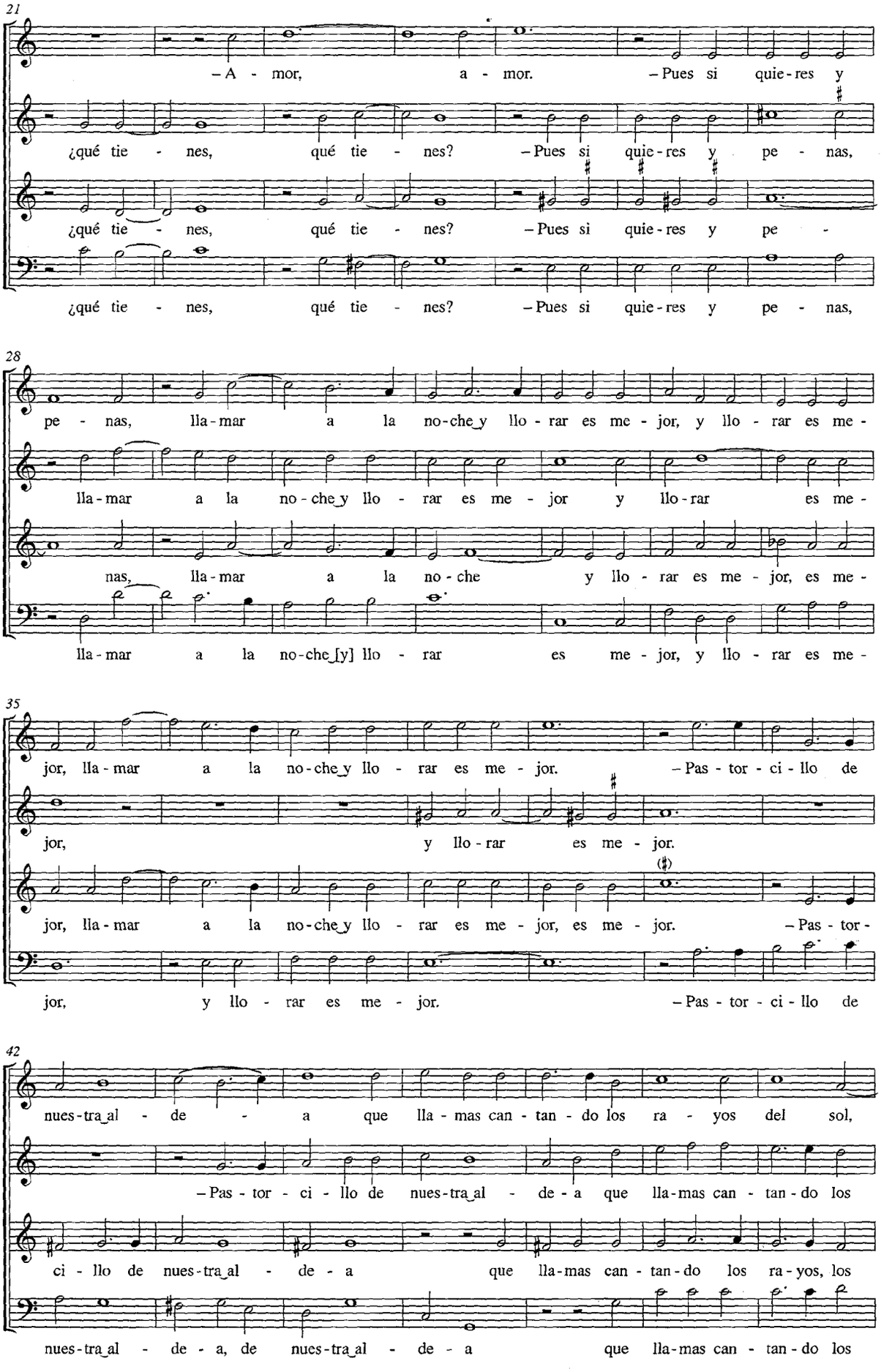
A 4

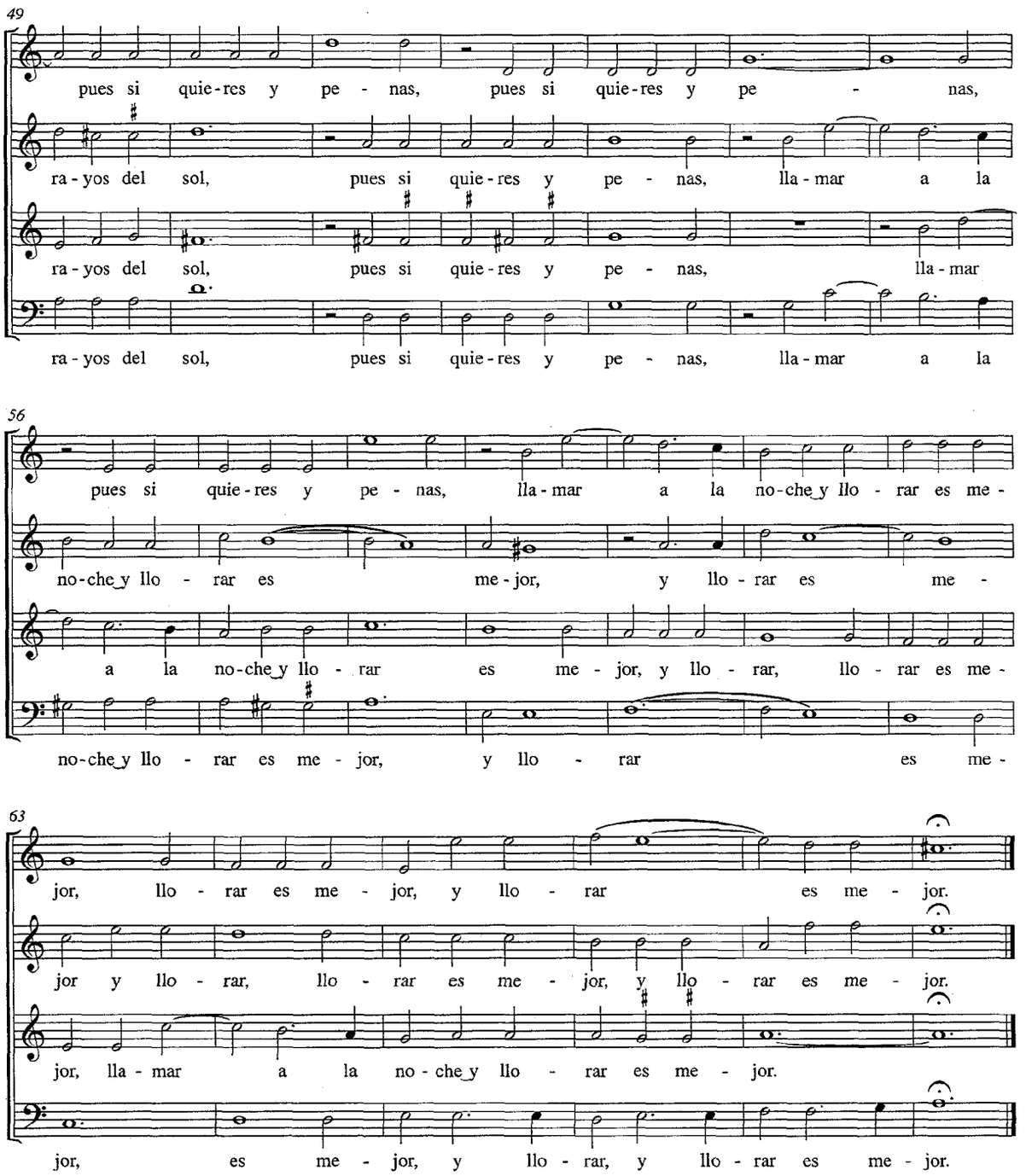
Carlos Patiño

E: Mn, M. 1262
ff. 125v-126r [131v-132r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




21
– A - mor, a - mor. – Pues si quie - res y
¿qué tie - nes, qué tie - nes? – Pues si quie - res y pe - nas,
¿qué tie - nes, qué tie - nes? – Pues si quie - res y pe -
¿qué tie - nes, qué tie - nes? – Pues si quie - res y pe - nas,
28
pe - nas, lla - mar a la no - che y llo - rar es me - jor, y llo - rar es me -
lla - mar a la no - che y llo - rar es me - jor y llo - rar es me -
nas, lla - mar a la no - che y llo - rar es me - jor, es me -
lla - mar a la no - che [y] llo - rar es me - jor, y llo - rar es me -
35
jor, lla - mar a la no - che y llo - rar es me - jor. – Pas - tor - ci - llo de
jor, y llo - rar es me - jor.
jor, lla - mar a la no - che y llo - rar es me - jor, es me - jor. – Pas - tor -
jor, y llo - rar es me - jor. – Pas - tor - ci - llo de
42
nues - tra al - de - a que lla - mas can - tan - do los ra - yos del sol,
– Pas - tor - ci - llo de nues - tra al - de - a que lla - mas can - tan - do los
ci - llo de nues - tra al - de - a que lla - mas can - tan - do los ra - yos, los
nues - tra al - de - a, de nues - tra al - de - a que lla - mas can - tan - do los


49
pues si quie-res y pe - nas, pues si quie-res y pe - nas,
ra-yos del sol, pues si quie-res y pe - nas, lla-mar a la
ra-yos del sol, pues si quie-res y pe - nas, lla-mar
ra-yos del sol, pues si quie-res y pe - nas, lla-mar a la
56
pues si quie-res y pe - nas, lla-mar a la no-che y llo - rar es me-
no-che y llo - rar es me-jor, y llo - rar es me -
a la no-che y llo - rar es me - jor, y llo - rar, llo - rar es me-
no-che y llo - rar es me - jor, y llo - rar es me-
63
jor, llo - rar es me - jor, y llo - rar es me - jor.
jor y llo - rar, llo - rar es me - jor, y llo - rar es me - jor.
jor, lla - mar a la no - che y llo - rar es me - jor.
jor, es me - jor, y llo - rar, y llo - rar es me - jor.

1 Pastorcillo triste,
¿quién te aconsejó
que amante y celoso
llamases al sol?

2 Para quien padece
la noche es mejor,
porque una tristeza
otra la curó.

3 Mira cómo llora
aquel ruiseñor
del monte y la selva.
¡Dulce suspensión!

4 «No cantes –le dice–
en mayo tu amor.»
Porfió en cantarle;
mejor le lloró.

5 Vestida de perlas
la engañada flor,
en el sol que llama,
su muerte salió.

6 Un tiempo alumbraron,
y sus rayos son
testigos de saltos
que el amor calló.

7 ¿Para qué le quieres?
Déjale pastor,
que amigos tan claros
no son buenos hoy.

8 Escuchen agora
la selva tu voz,
la noche tus quejas,
Menga tu dolor

Estribillo

– Pastorcillo de nuestra aldea
que llamas cantando los rayos del sol,
¿qué tienes?
– Amor.
– Pues si quieres y penas,
llamar a la noche y llorar es mejor.

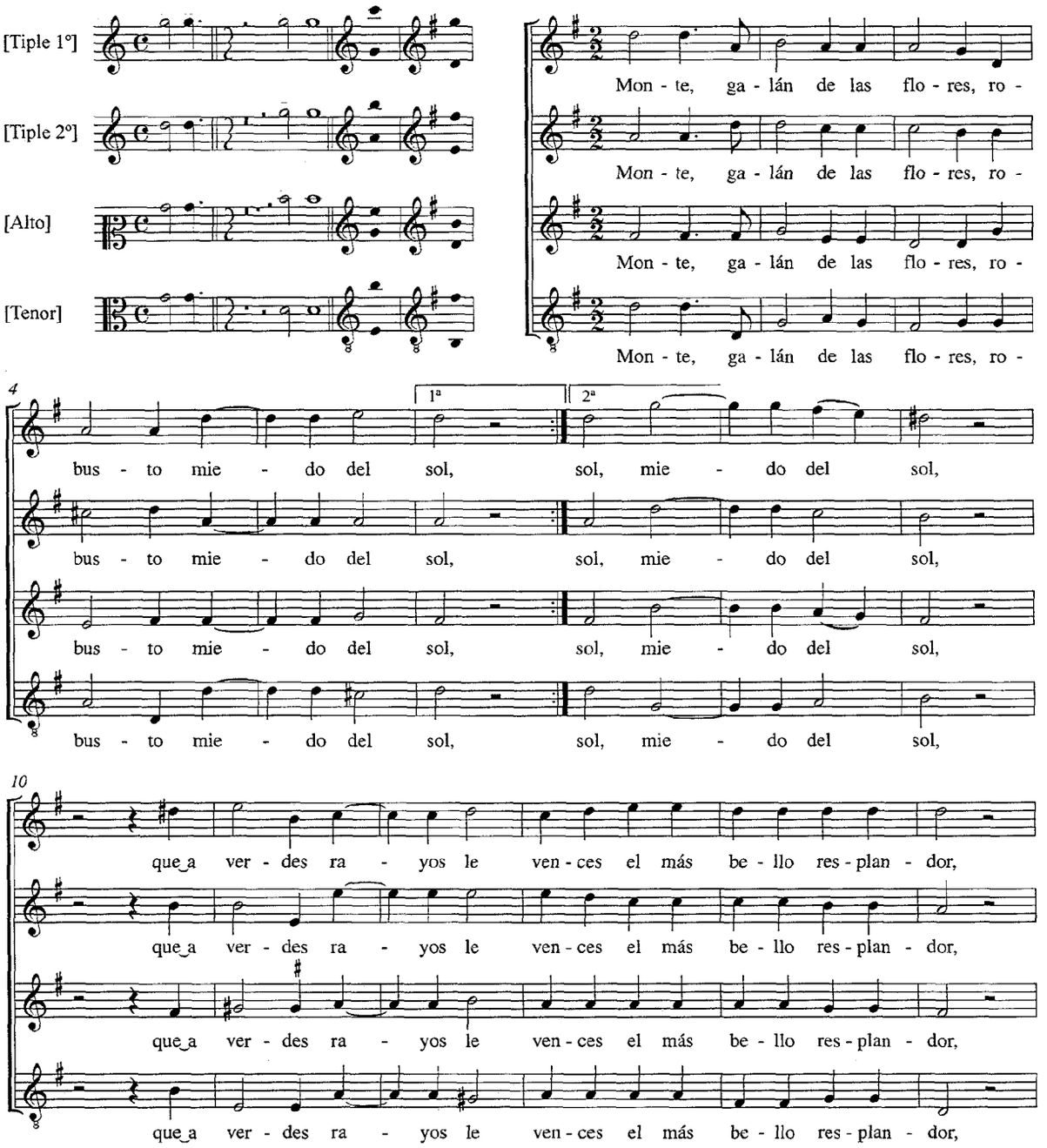
113. Monte, galán de las flores

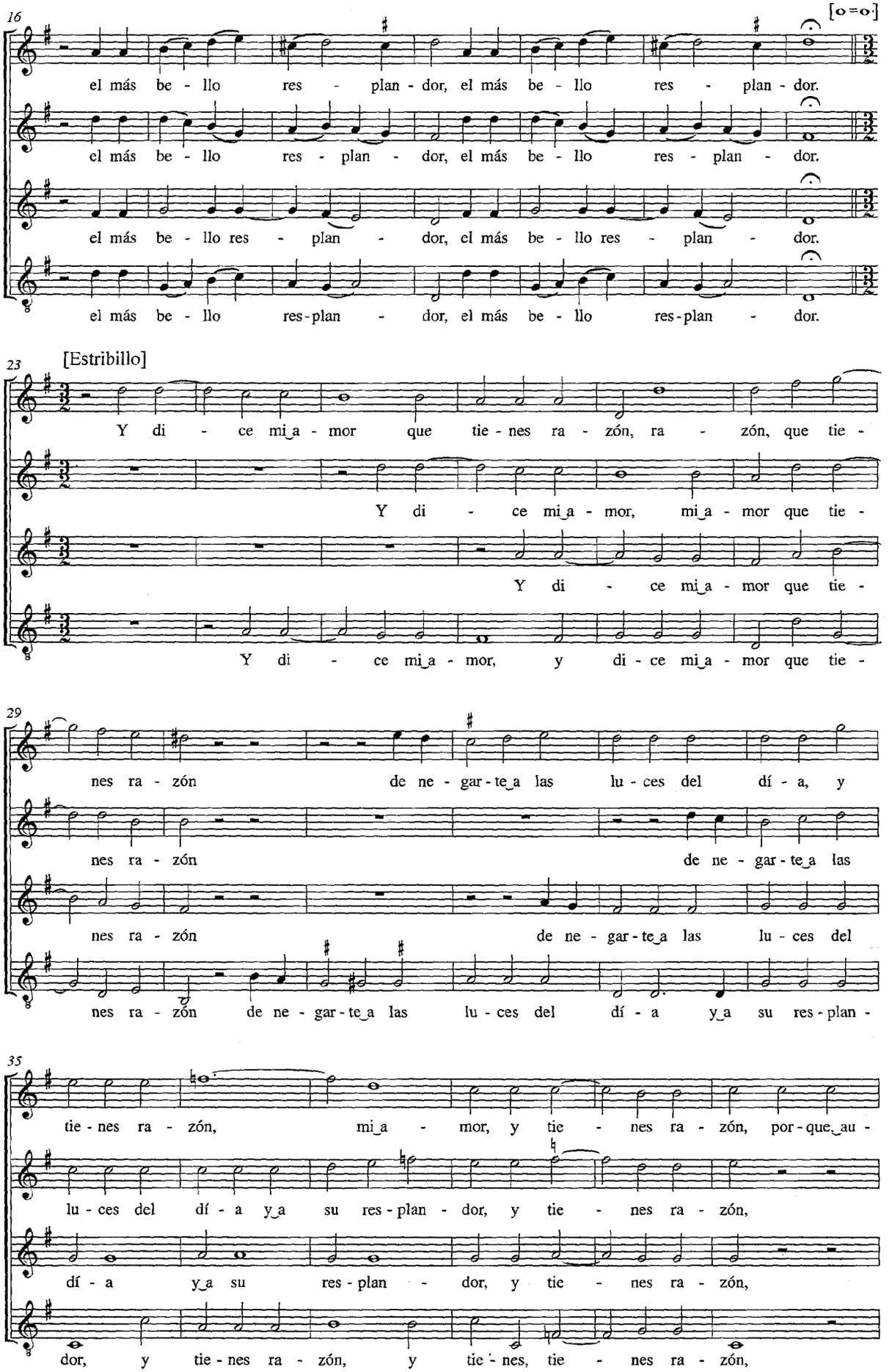
A 4

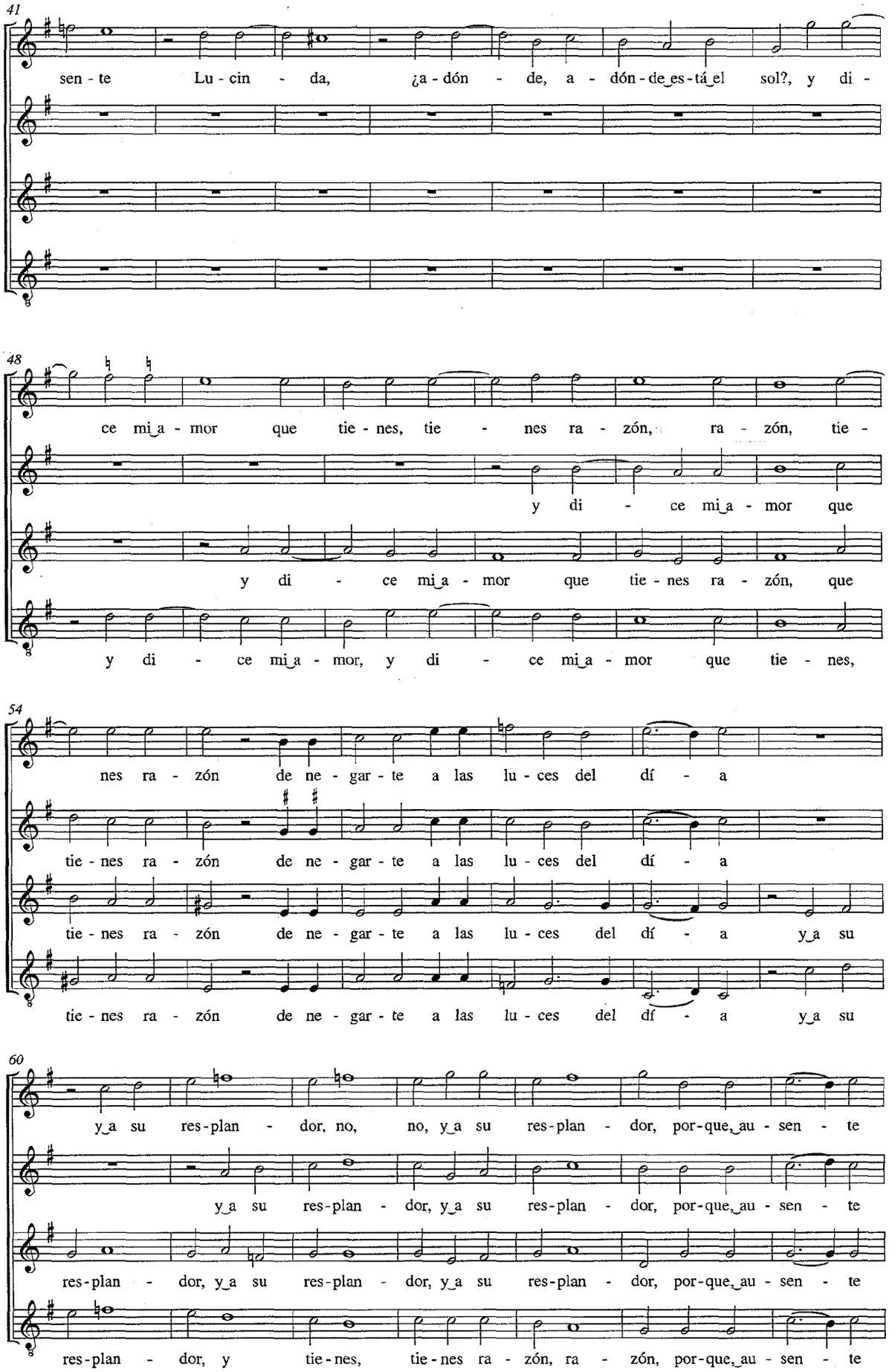
Fray Bernardo Murillo

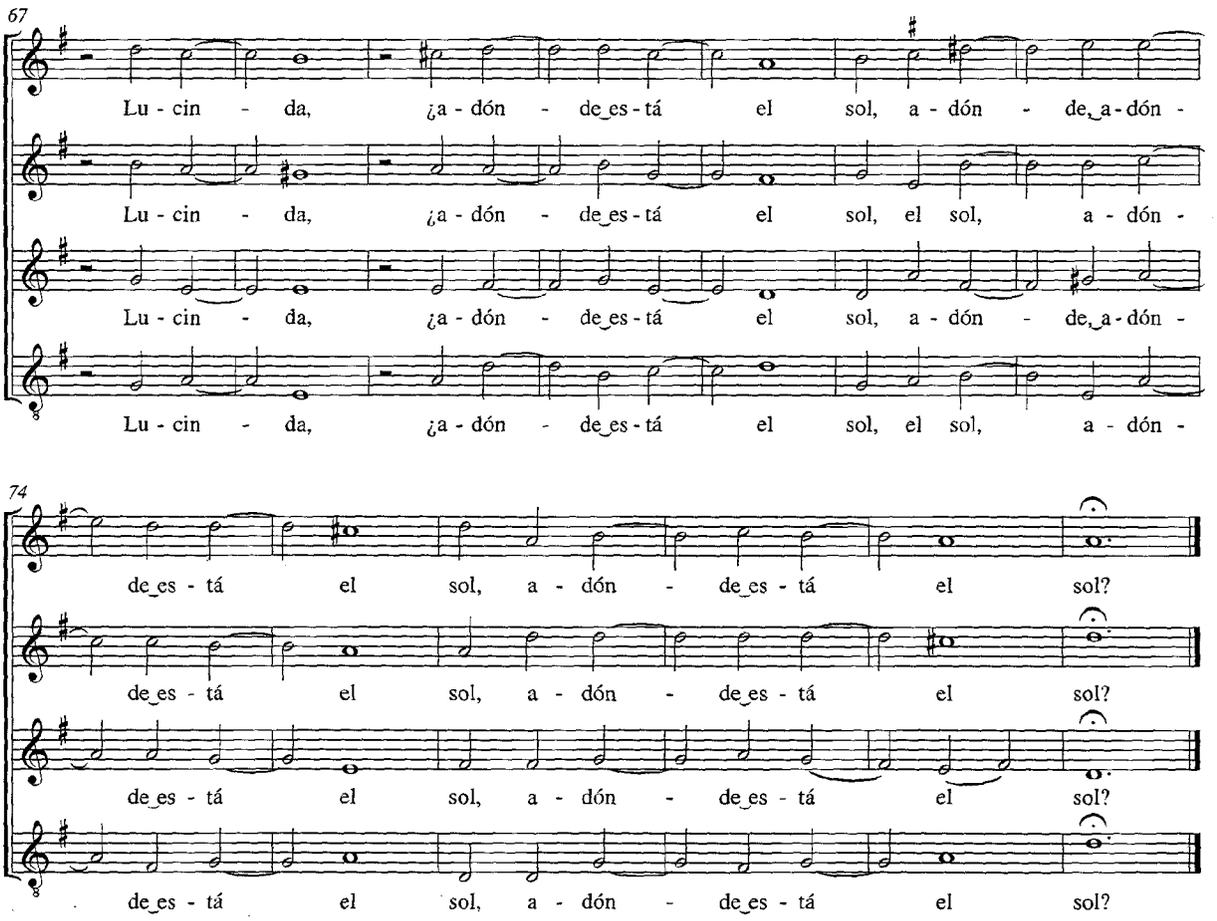
E: Mn, M. 1262
ff. 126v-127r [132v-133r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




16
[o=o]
el más be - llo res - plan - dor, el más be - llo res - plan - dor.
el más be - llo res - plan - dor, el más be - llo res - plan - dor.
el más be - llo res - plan - dor, el más be - llo res - plan - dor.
el más be - llo res-plan - dor, el más be - llo res-plan - dor.
23
[Estribillo]
Y di - ce mi_a - mor que tie - nes ra - zón, ra - zón, que tie -
Y di - ce mi_a - mor, mi_a - mor que tie -
Y di - ce mi_a - mor que tie -
Y di - ce mi_a - mor, y di - ce mi_a - mor que tie -
29
nes ra - zón de ne - gar - te_a las lu - ces del dí - a, y
nes ra - zón de ne - gar - te_a las
nes ra - zón de ne - gar - te_a las lu - ces del
nes ra - zón de ne - gar - te_a las lu - ces del dí - a y_a su res - plan -
35
tie - nes ra - zón, mi_a - mor, y tie - nes ra - zón, por - que_au -
lu - ces del dí - a y_a su res - plan - dor, y tie - nes ra - zón,
dí - a y_a su res - plan - dor, y tie - nes ra - zón,
dor, y tie - nes ra - zón, y tie - nes, tie - nes ra - zón,


41
sen - te Lu - cin - da, ¿a - dón - de, a - dón - de_es - tá_el sol?, y di -
48
ce mi_a - mor que tie - nes, tie - nes ra - zón, ra - zón, tie -
y di - ce mi_a - mor que
y di - ce mi_a - mor que tie - nes ra - zón, que
y di - ce mi_a - mor, y di - ce mi_a - mor que tie - nes,
54
nes ra - zón de ne - gar - te a las lu - ces del dí - a
tie - nes ra - zón de ne - gar - te a las lu - ces del dí - a
tie - nes ra - zón de ne - gar - te a las lu - ces del dí - a y_a su
tie - nes ra - zón de ne - gar - te a las lu - ces del dí - a y_a su
60
y_a su res - plan - dor, no, no, y_a su res - plan - dor, por - que_au - sen - te
y_a su res - plan - dor, y_a su res - plan - dor, por - que_au - sen - te
res - plan - dor, y_a su res - plan - dor, y_a su res - plan - dor, por - que_au - sen - te
res - plan - dor, y tie - nes, tie - nes ra - zón, ra - zón, por - que_au - sen - te



1 Monte, galán de las flores,
robusto miedo del sol,
que a verdes rayos le vences
el más bello resplandor.

2 Alto vecino del día
que, para lo acechador,
a lo villano y vecino
le cumples la obligación.

3 Blancos penachos su cumbre
al enero tremoló,
mas ya de escuros abriles
todas tus garzotas son.

4 Miente a desmayos el alba
en el campo su color,
y a penas en él es duda
lo que en ellos arrebol.

5 Luces dispara el aurora
del más brillante escuadrón,
y a sus mayores porfías
es su soberbia mayor.

6 Noches le vistes al valle
en altiva posesión,
mientras no ve[s] de Lucinda
al amanecer mejor.

Estribillo

Y dice mi amor
que tienes razón
de negarte a las luces del día
y a su resplandor,
porque, ausente Lucinda,
¿adónde está el sol?

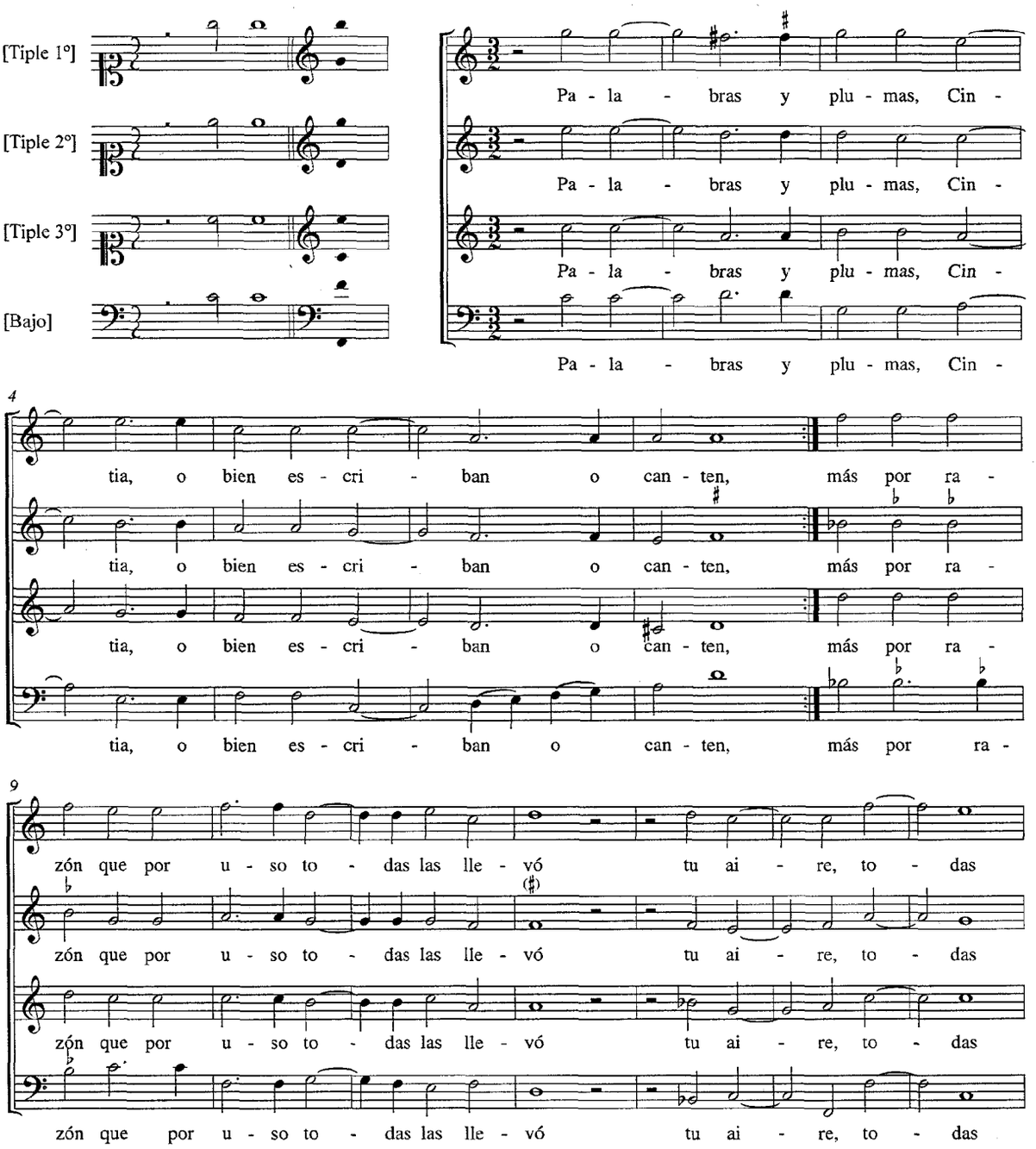
114. Palabras y plumas, Cintia

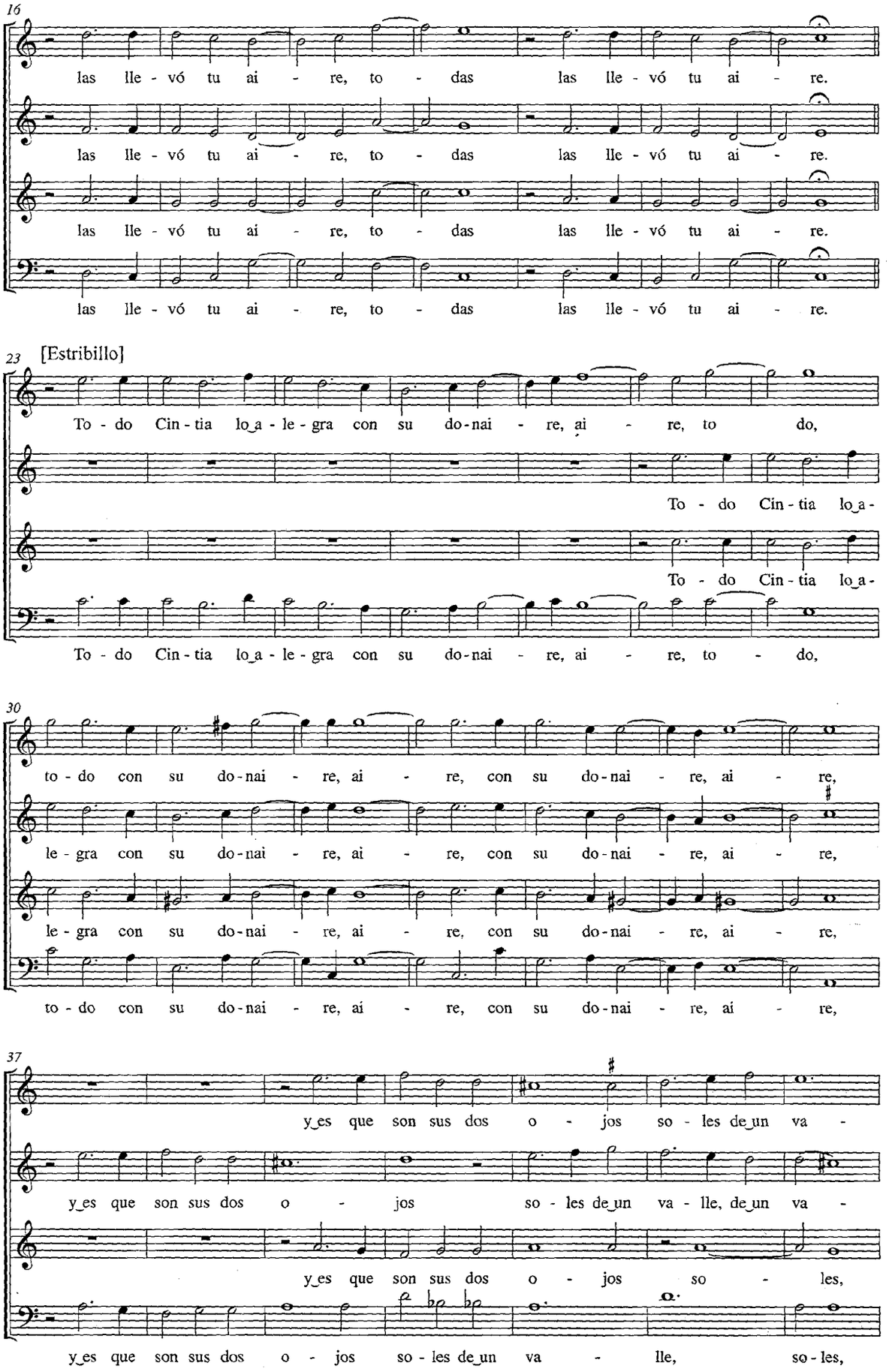
A 4

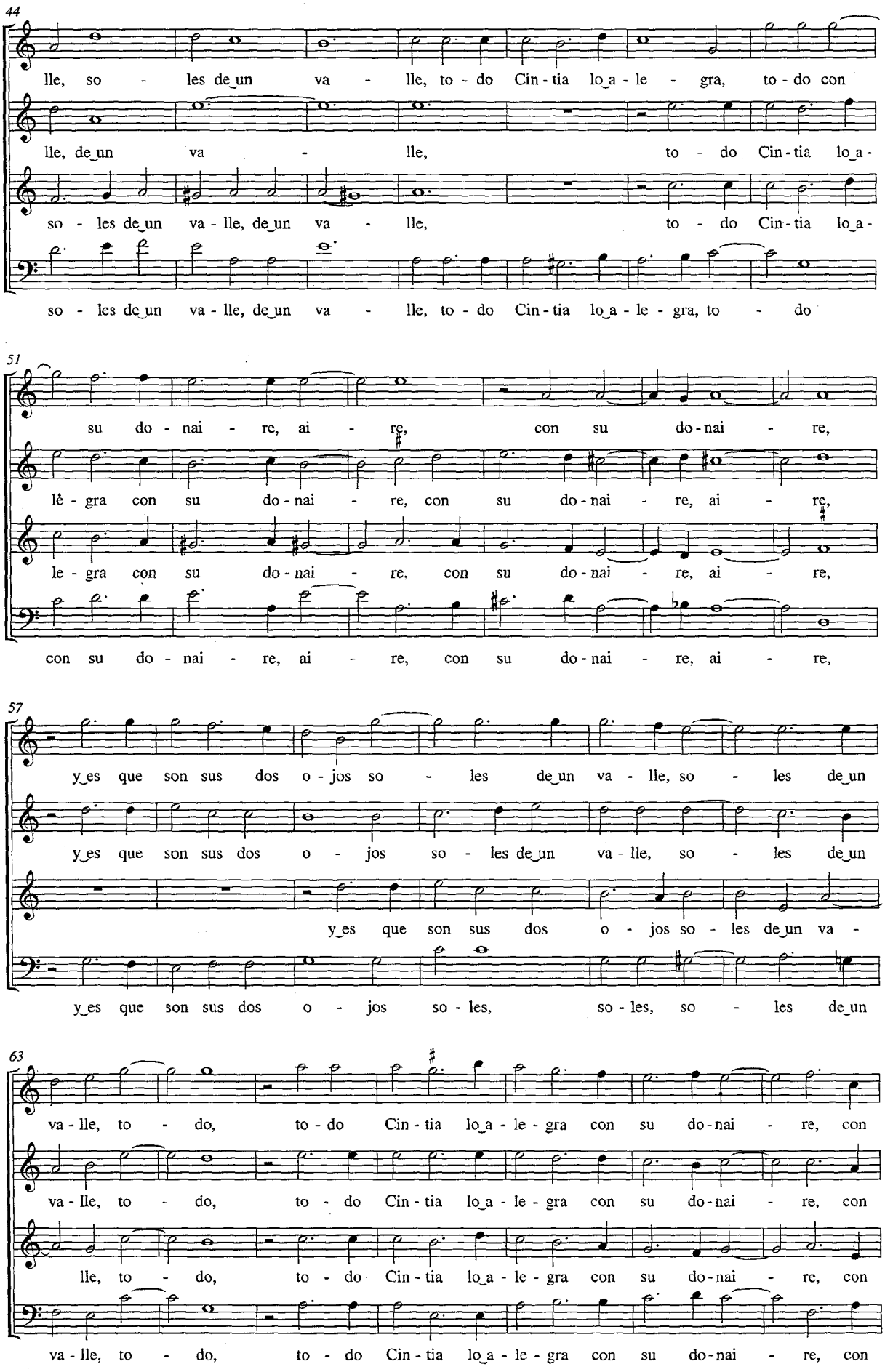
Padre Correa

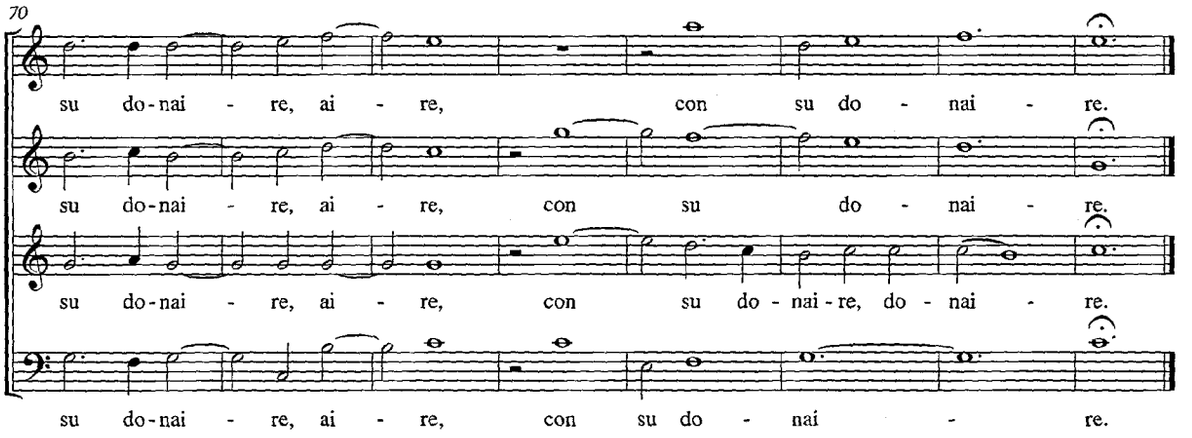
E: Mn, M. 1262
ff. 127v-128r [133v-134r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




16
las lle - vó tu ai - re, to - das las lle - vó tu ai - re.
las lle - vó tu ai - re, to - das las lle - vó tu ai - re.
las lle - vó tu ai - re, to - das las lle - vó tu ai - re.
las lle - vó tu ai - re, to - das las lle - vó tu ai - re.
23 [Estribillo]
To - do Cin - tia lo_a - le - gra con su do - nai - re, ai - re, to do,
To - do Cin - tia lo_a -
To - do Cin - tia lo_a -
To - do Cin - tia lo_a - le - gra con su do - nai - re, ai - re, to - do,
30
to - do con su do - nai - re, ai - re, con su do - nai - re, ai - re,
le - gra con su do - nai - re, ai - re, con su do - nai - re, ai - re,
le - gra con su do - nai - re, ai - re, con su do - nai - re, ai - re,
to - do con su do - nai - re, ai - re, con su do - nai - re, ai - re,
37
y_es que son sus dos o - jos so - les de_un va -
y_es que son sus dos o - jos so - les de_un va - lle, de_un va -
y_es que son sus dos o - jos so - les,
y_es que son sus dos o - jos so - les de_un va - lle, so - les,


44
lle, so - les de_un va - lle, to - do Cin - tia lo_a - le - gra, to - do con
lle, de_un va - lle, to - do Cin - tia lo_a -
so - les de_un va - lle, de_un va - lle, to - do Cin - tia lo_a -
so - les de_un va - lle, de_un va - lle, to - do Cin - tia lo_a - le - gra, to - do
51
su do - nai - re, ai - re, con su do - nai - re,
lè - gra con su do - nai - re, con su do - nai - re, ai - re,
le - gra con su do - nai - re, con su do - nai - re, ai - re,
con su do - nai - re, ai - re, con su do - nai - re, ai - re,
57
y_es que son sus dos o - jos so - les de_un va - lle, so - les de_un
y_es que son sus dos o - jos so - les de_un va - lle, so - les de_un
y_es que son sus dos o - jos so - les de_un va -
y_es que son sus dos o - jos so - les, so - les, so - les de_un
63
va - lle, to - do, to - do Cin - tia lo_a - le - gra con su do - nai - re, con
va - lle, to - do, to - do Cin - tia lo_a - le - gra con su do - nai - re, con
lle, to - do, to - do Cin - tia lo_a - le - gra con su do - nai - re, con
va - lle, to - do, to - do Cin - tia lo_a - le - gra con su do - nai - re, con



1 Palabras y plumas, Cintia,
o bien escriban o canten,
más por razón que por uso
todas las llevó tu aire.

2 Dejar de ser elemento,
y al cielo llega a pararse;
lo que va de un sol a dos
se muestra el tuyo más grande.

3 Atrevidas competencias
nunca admitirán tus partes,
pues de vencer cuanto quieran
tiene tu hermosura talle.

4 Singulares perfeciones
goza tu imperio de ángel,
siendo quien lo alcanza todo
y la que no alcanza nadie.

5 Tu poder quiso obstentar
naturaleza; informarte
dándote una perfeción
que cual tuya dice y hace.

6 El sol vive en tu hermosura
entre divinos volantes,
acogiéndose a ella mesma
por no padecer ultrajes.

Estribillo

Todo Cintia lo alegra
con su donaire,
y es que son sus dos ojos
soles de un valle.

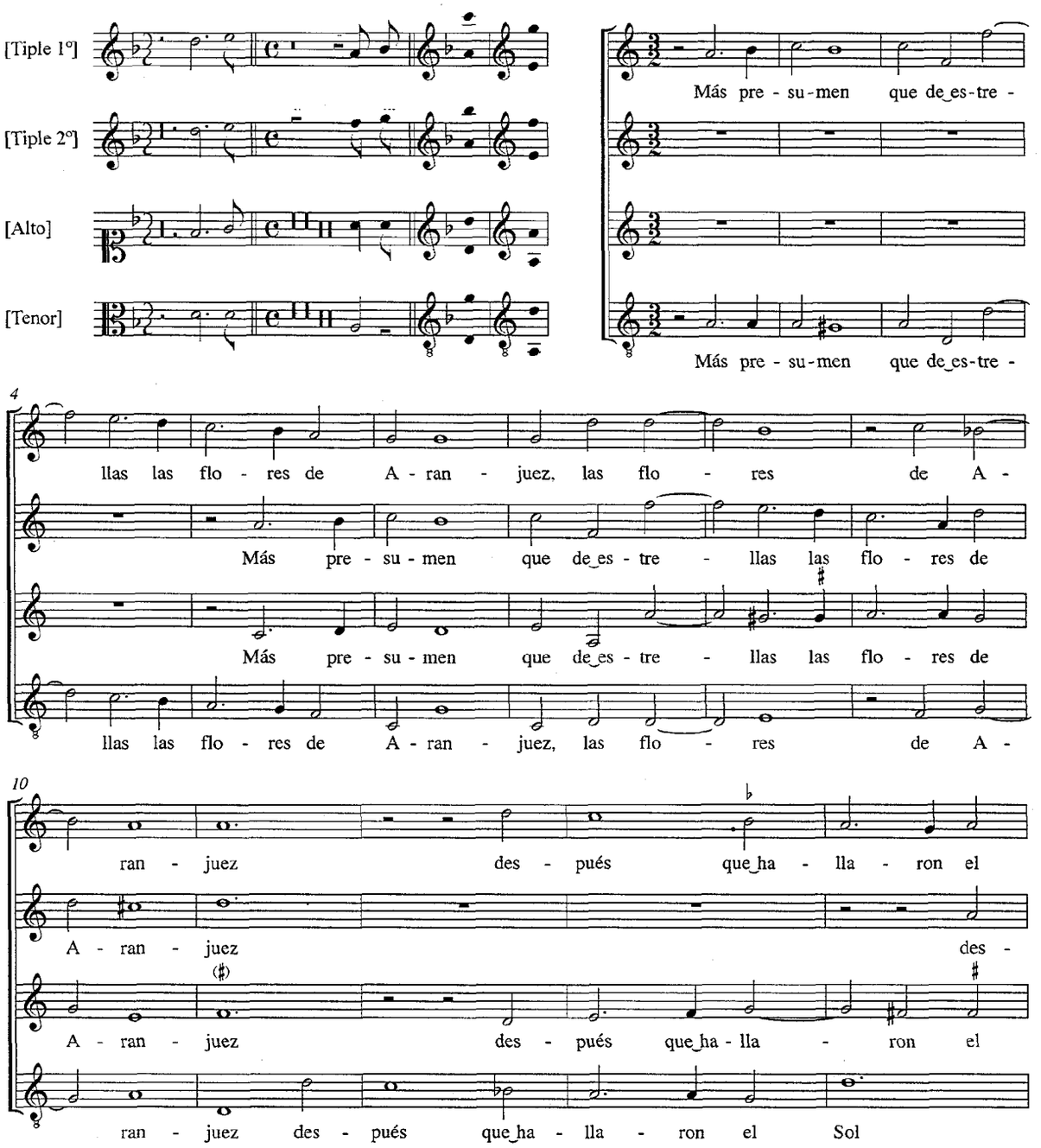
115. Más presumen que de estrellas

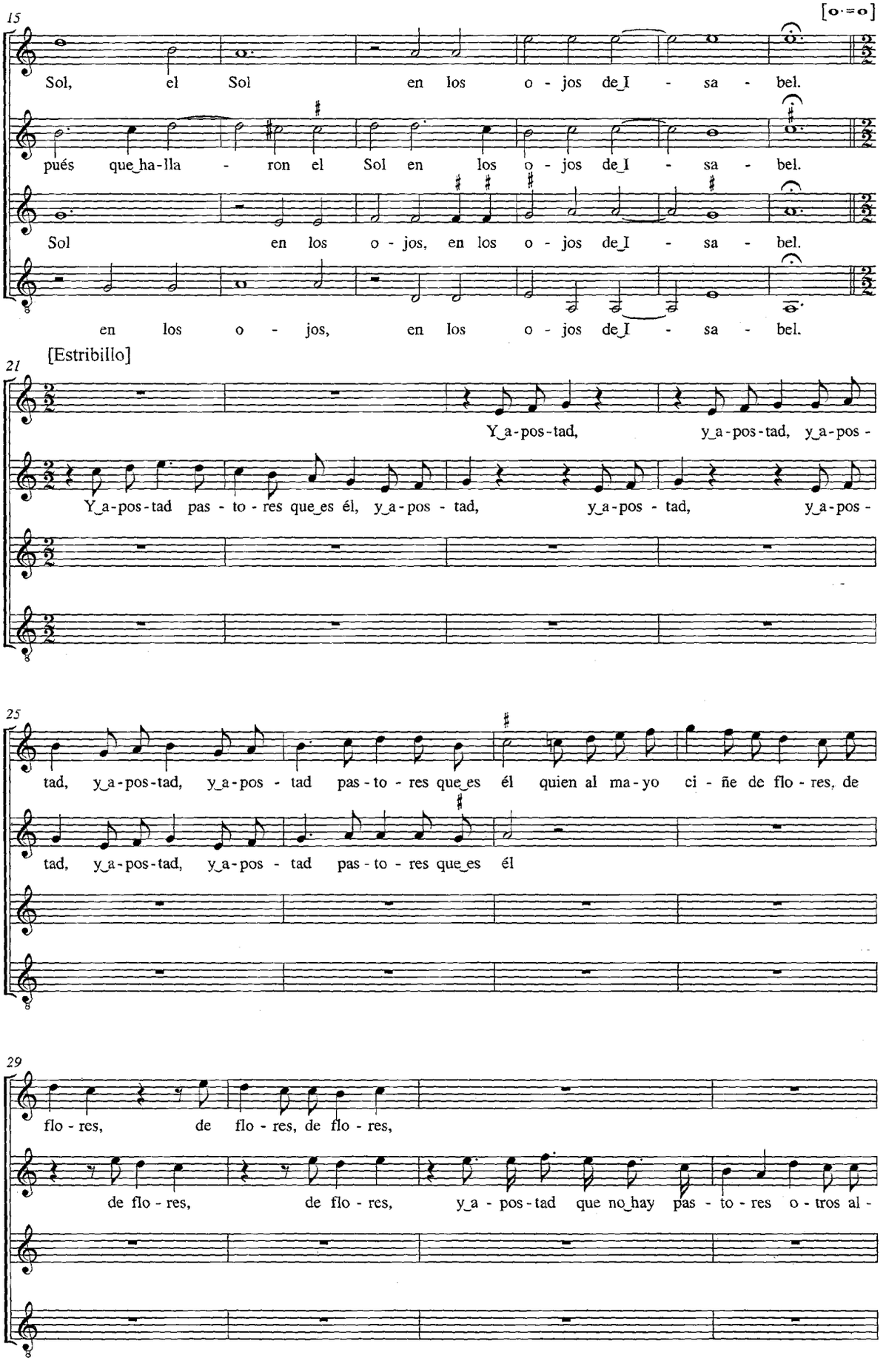
A 4

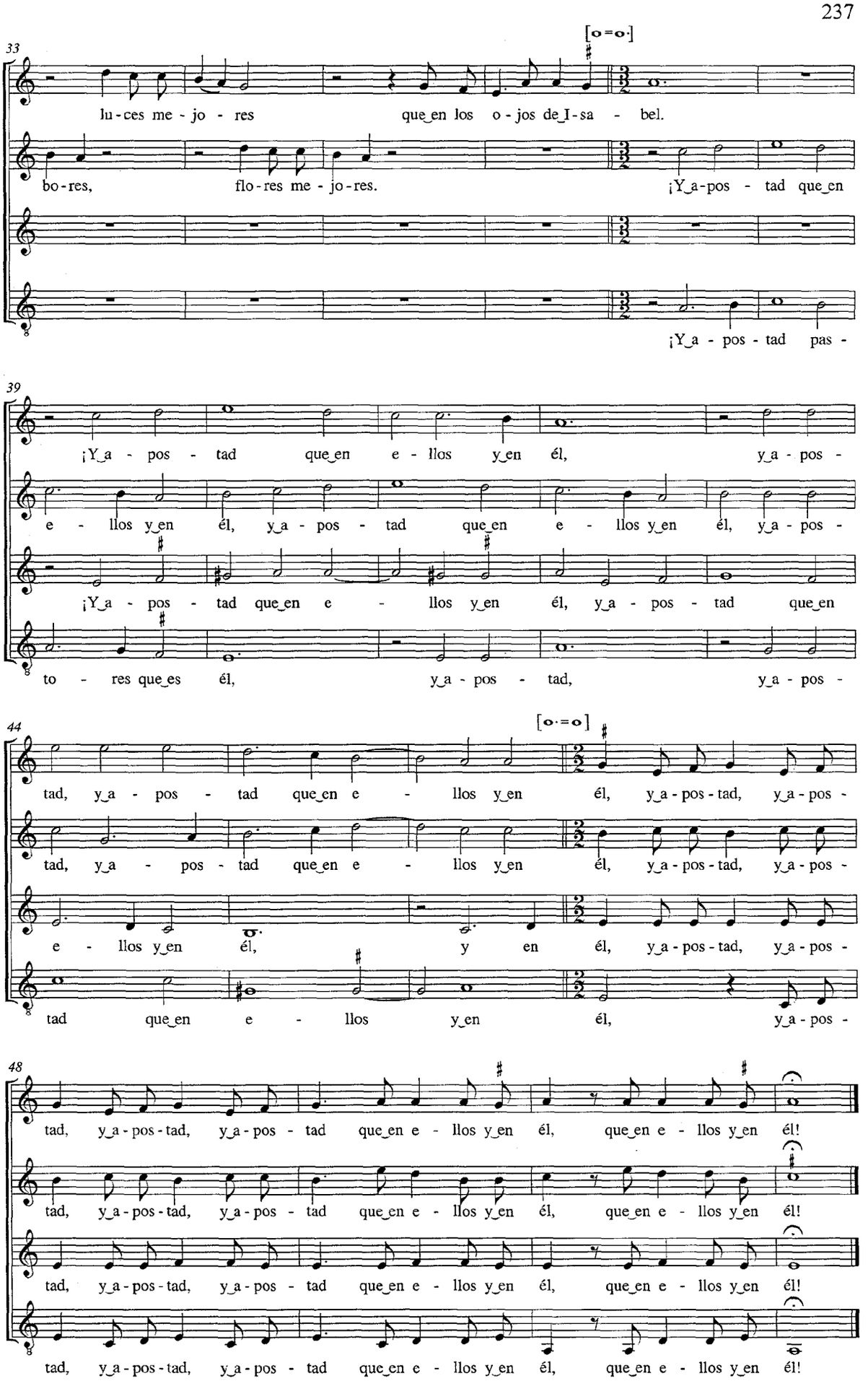
Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 128v-129r [134v-135r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




15
[o·=o]
Sol, el Sol en los o - jos de_I - sa - bel.
pués que_ha-lla - ron el Sol en los o - jos de_I - sa - bel.
Sol en los o - jos, en los o - jos de_I - sa - bel.
en los o - jos, en los o - jos de_I - sa - bel.
21
[Estribillo]
Y_a-pos-tad, y_a-pos-tad, y_a-pos -
Y_a-pos-tad pas - to - res que_es él, y_a-pos - tad, y_a-pos - tad, y_a-pos -
25
tad, y_a-pos-tad, y_a-pos - tad pas - to - res que_es él quien al ma-yo ci - ñe de flo - res, de
tad, y_a-pos-tad, y_a-pos - tad pas - to - res que_es él
29
flo - res, de flo - res, de flo - res,
de flo - res, de flo - res, y_a - pos - tad que no_hay pas - to - res o - tros al -


33
[o=o·]
lu-ces me-jo-res que en los o-jos de I-sa - bel.
bo-res, flo-res me-jo-res. ¡Y a-pos - tad que en
¡Y a - pos - tad pas -
39
¡Y a - pos - tad que en e - llos y en él, y a - pos -
e - llos y en él, y a - pos - tad que en e - llos y en él, y a - pos -
¡Y a - pos - tad que en e - llos y en él, y a - pos - tad que en
to - res que es él, y a - pos - tad, y a - pos -
44
[o·=o]
tad, y a - pos - tad que en e - llos y en él, y a - pos - tad, y a - pos -
tad, y a - pos - tad que en e - llos y en él, y a - pos - tad, y a - pos -
e - llos y en él, y en él, y a - pos - tad, y a - pos -
tad que en e - llos y en él, y a - pos -
48
tad, y a - pos - tad, y a - pos - tad que en e - llos y en él, que en e - llos y en él!
tad, y a - pos - tad, y a - pos - tad que en e - llos y en él, que en e - llos y en él!
tad, y a - pos - tad, y a - pos - tad que en e - llos y en él, que en e - llos y en él!
tad, y a - pos - tad, y a - pos - tad que en e - llos y en él, que en e - llos y en él!

1 Más presumen que de estrellas
las flores de Aranjuez
después que hallaron el Sol
en los ojos de Isabel.

2 El día que de su dueño
las huellas lucientes ve,
el soto hermoso aquel año
vive siglos en un mes.

3 De los campos, lo florido,
dudoso, pero fiel,
dudas ofrece y recatos
a la nieve de su pie.

4 De aurora siempre más bella,
aunque ya en su mano es
testigo tanto jazmín,
si fías todo a un clavel.

5 ¡Pero qué mucho se rindan!,
si la misma vida es
que da a las flores y prados
nuevo gusto y nuevo ser.

6 Pisé mil veces su tierra,
que en ello pueden tener
nuevo aliento sus fragancias
gozando de tanto bien.

Estribillo

Y apostad pastores que es él
quien al mayo ciñe de flores,
y apostad que no hay otros albores,
flores mejores, luces mejores
que en los ojos de Isabel.
¡Y apostad que en ellos y en él!

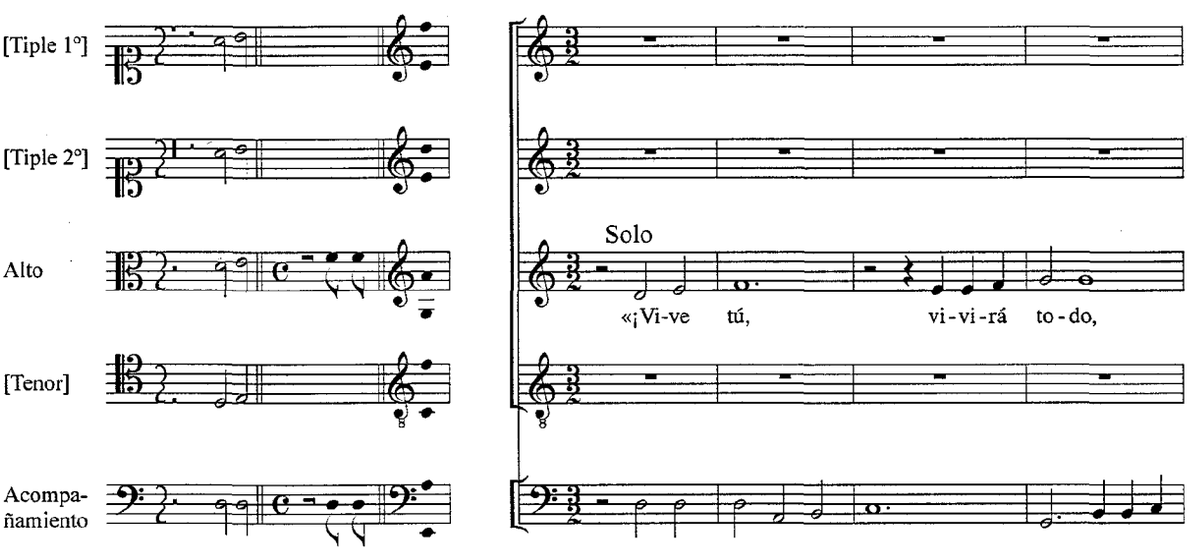
116. «¡Vive tú, vivirá todo!»

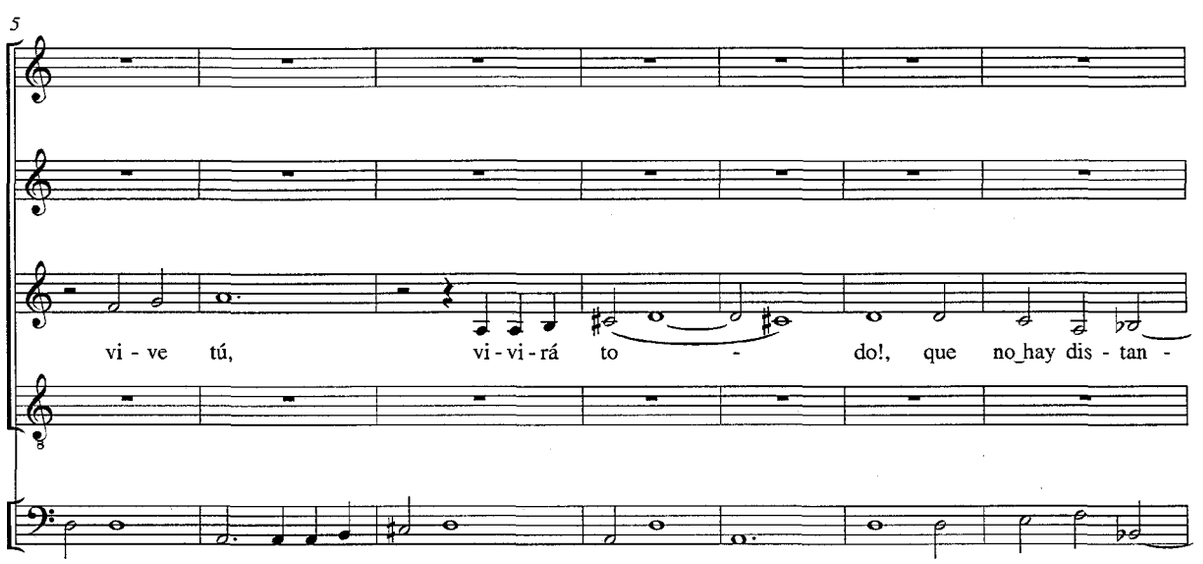
A solo y a 4

Anónimo

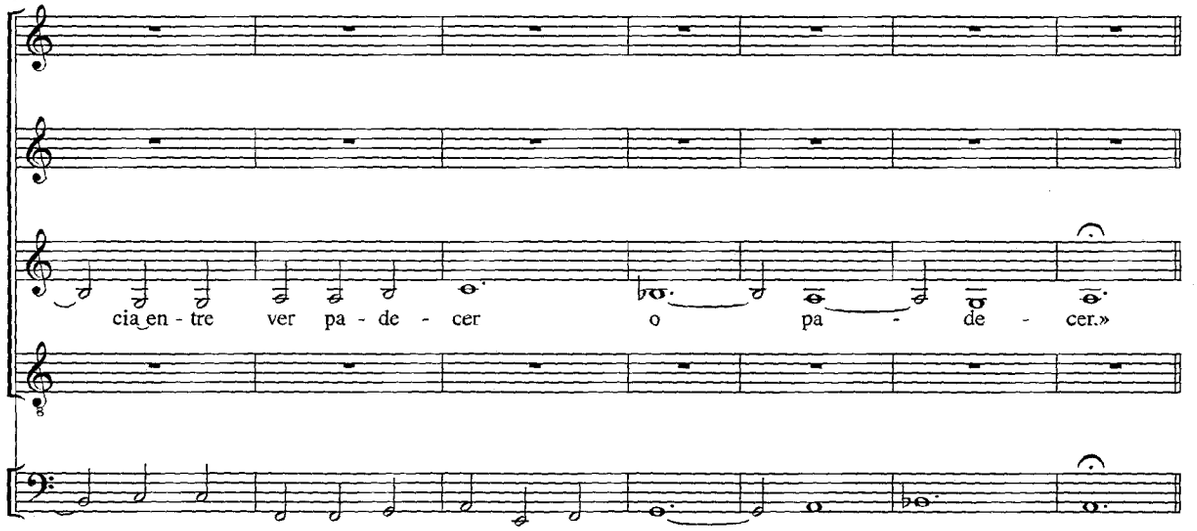
E: Mn, M. 1262
ff. 129v-131r [135v-137r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

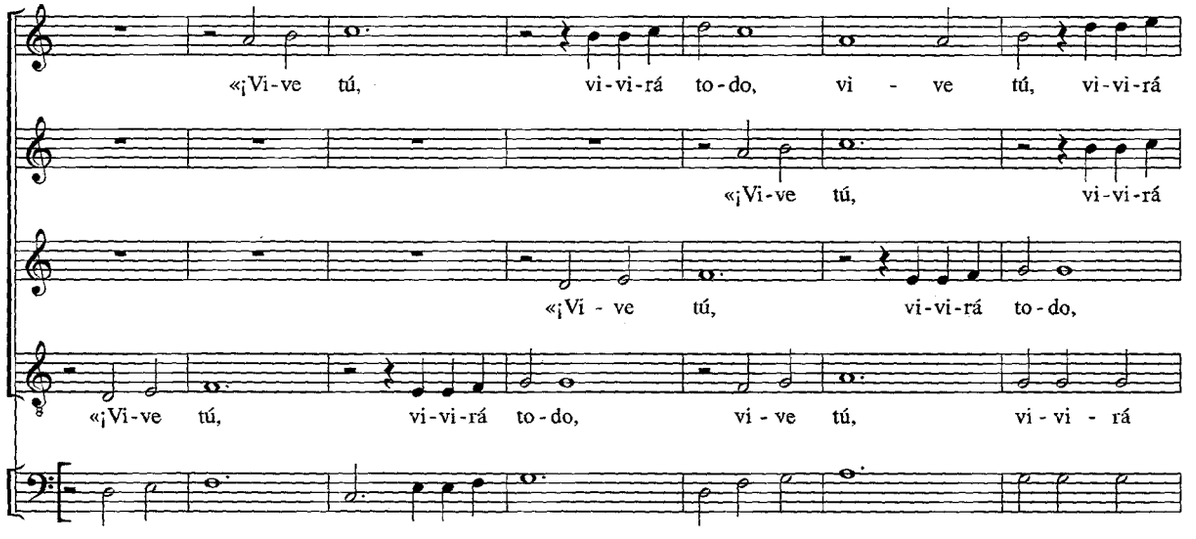




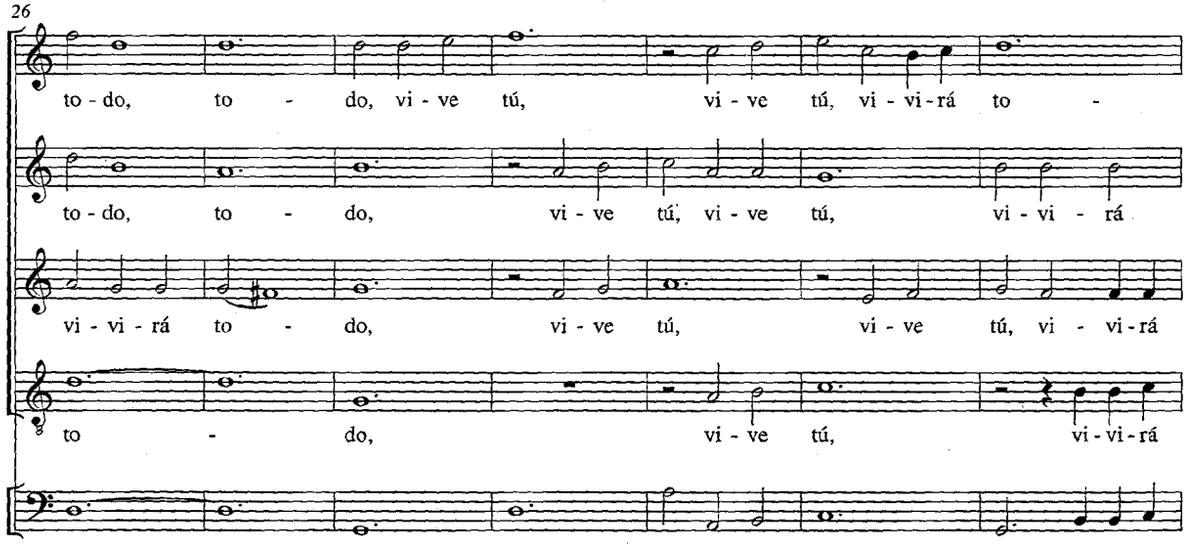
12

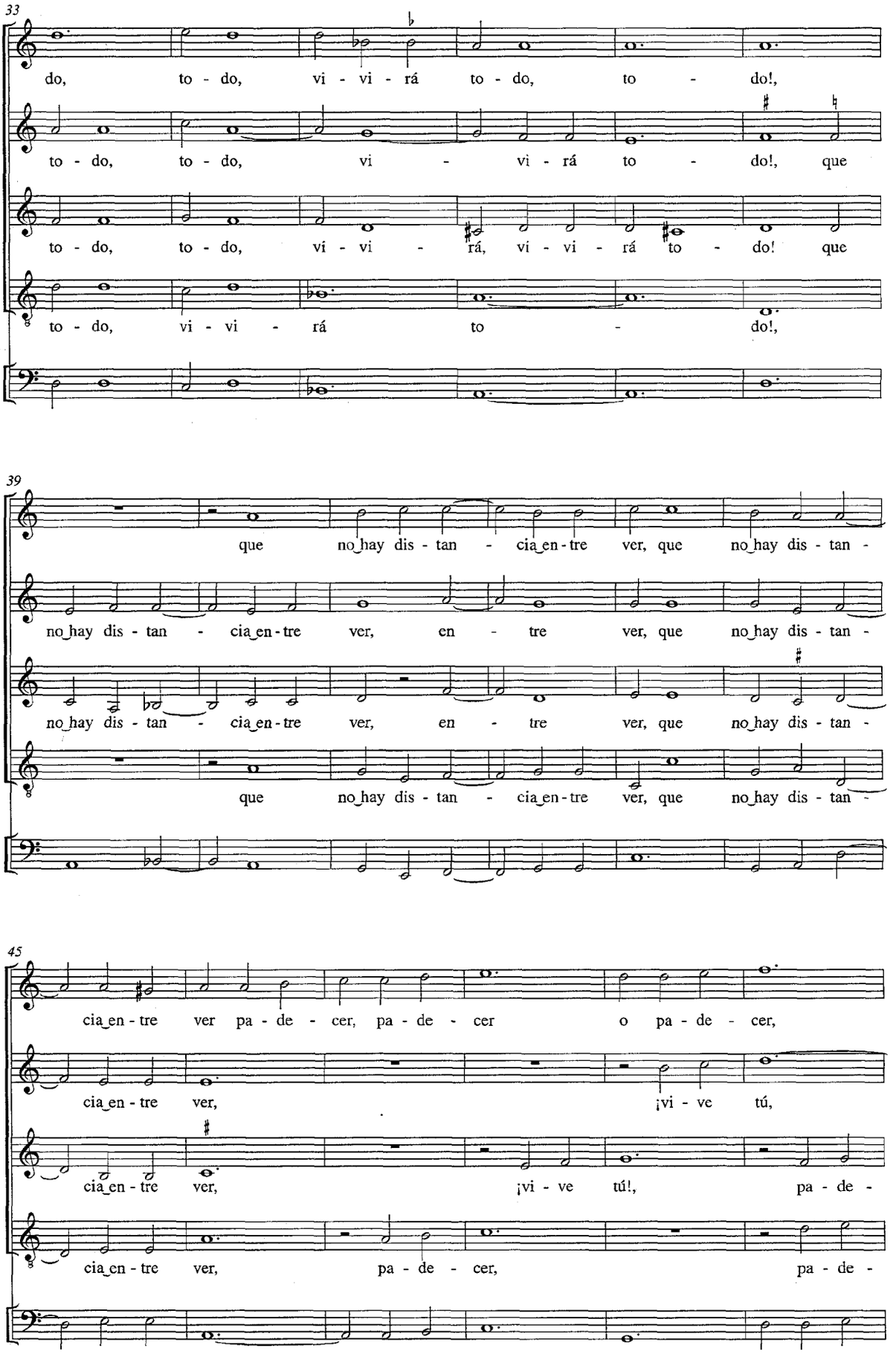


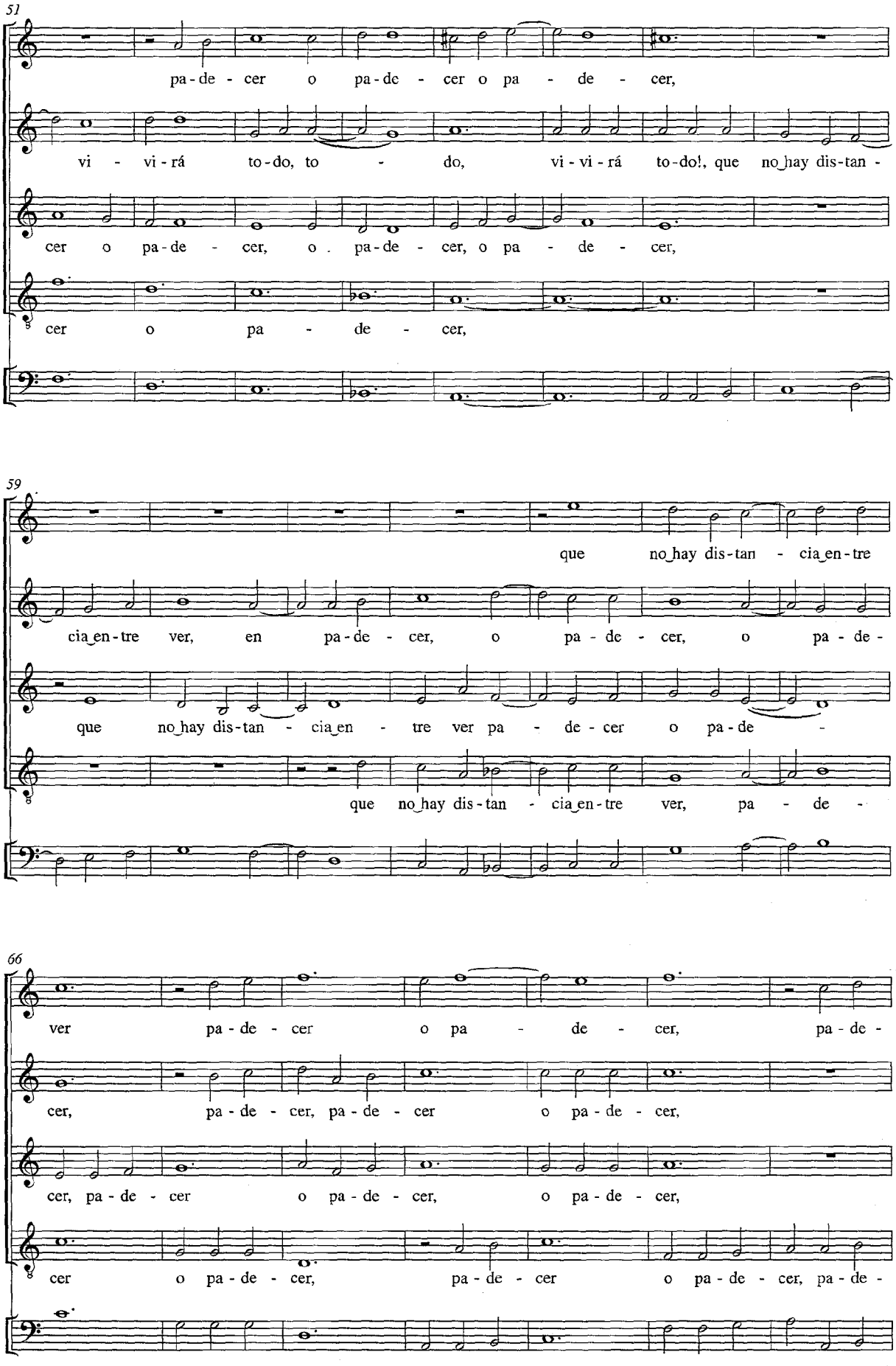
19 Estribillo a 4

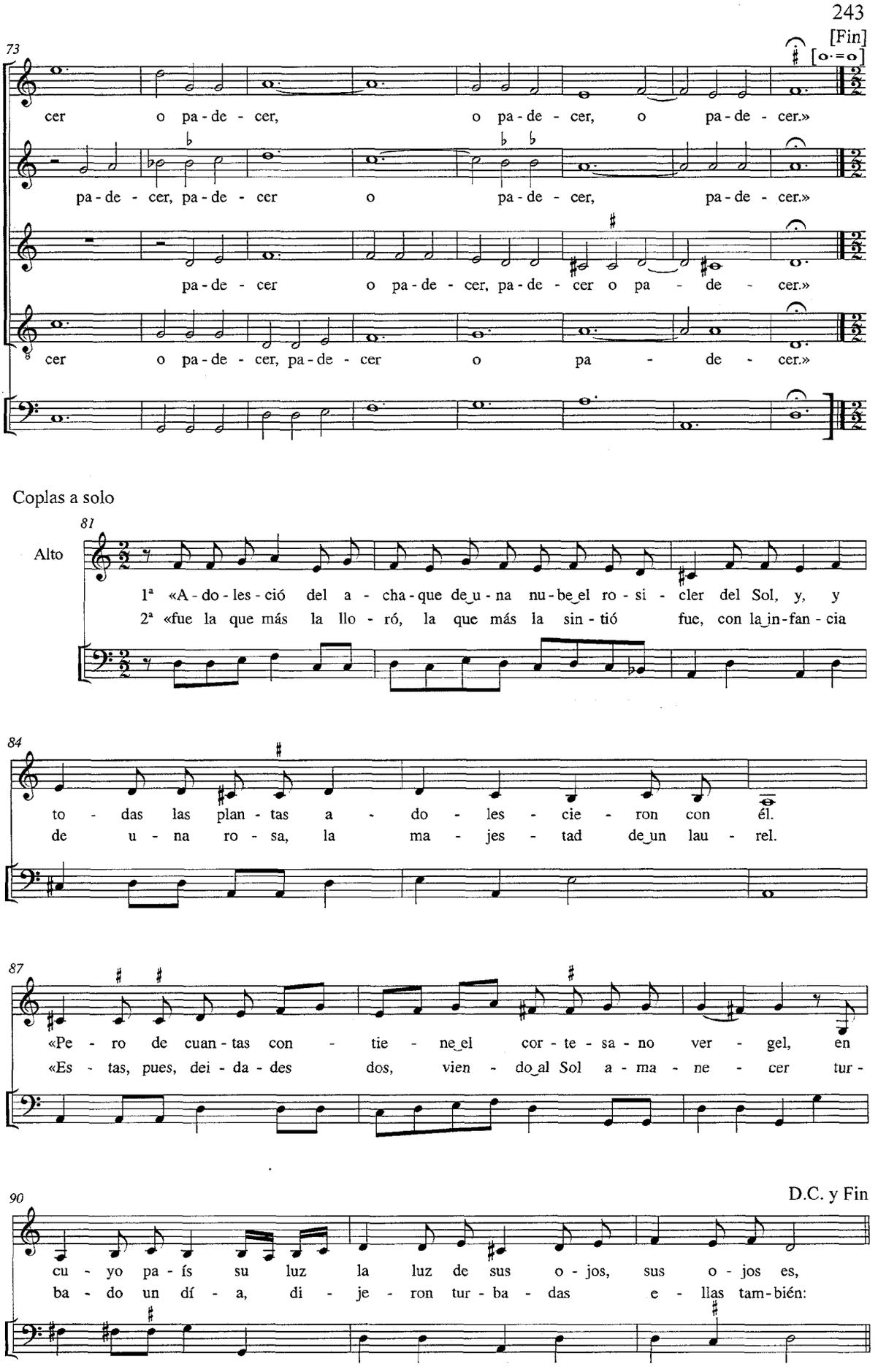


26




33
do, to - do, vi - vi - rá to - do, to - do!,
to - do, to - do, vi - vi - rá to - do!, que
to - do, to - do, vi - vi - rá, vi - vi - rá to - do! que
to - do, vi - vi - rá to - do!,
39
que no hay dis - tan - cia en - tre ver, que no hay dis - tan -
no hay dis - tan - cia en - tre ver, en - tre ver, que no hay dis - tan -
no hay dis - tan - cia en - tre ver, en - tre ver, que no hay dis - tan -
que no hay dis - tan - cia en - tre ver, que no hay dis - tan -
45
cia en - tre ver pa - de - cer, pa - de - cer o pa - de - cer,
cia en - tre ver, ¡vi - ve tú,
cia en - tre ver, ¡vi - ve tú!, pa - de -
cia en - tre ver, pa - de - cer, pa - de -


51
pa-de - cer o pa-de - cer o pa - de - cer,
vi - vi-rá to-do, to - do, vi-vi-rá to-do!, que no hay dis-tan -
cer o pa-de - cer, o pa-de - cer, o pa - de - cer,
cer o pa - de - cer,
59
que no hay dis-tan - cia en-tre
cia en-tre ver, en pa-de - cer, o pa - de - cer, o pa - de -
que no hay dis-tan - cia en - tre ver pa - de - cer o pa-de -
que no hay dis-tan - cia en-tre ver, pa - de -
66
ver pa - de - cer o pa - de - cer, pa - de -
cer, pa - de - cer, pa - de - cer o pa - de - cer,
cer, pa - de - cer o pa - de - cer, o pa - de - cer,
cer o pa - de - cer, pa - de - cer o pa - de - cer, pa - de -


[Fin]
73
cer o pa - de - cer, o pa - de - cer, o pa - de - cer.»
pa - de - cer, pa - de - cer o pa - de - cer, pa - de - cer.»
pa - de - cer o pa - de - cer, pa - de - cer o pa - de - cer.»
cer o pa - de - cer, pa - de - cer o pa - de - cer.»
Coplas a solo
Alto
81
1ª «A - do - les - ció del a - cha - que de_u - na nu - be_el ro - si - cler del Sol, y, y
2ª «fue la que más la llo - ró, la que más la sin - tió fue, con la_in - fan - cia
84
to - das las plan - tas a - do - les - cie - ron con él.
de u - na ro - sa, la ma - jes - tad de_un lau - rel.
87
«Pe - ro de cuan - tas con - tie - ne_el cor - te - sa - no ver - gel, en
«Es - tas, pues, dei - da - des dos, vien - do_al Sol a - ma - ne - cer tur -
90
D.C. y Fin
cu - yo pa - ís su luz la luz de sus o - jos, sus o - jos es,
ba - do un dí - a, di - je - ron tur - ba - das e - llas tam - bién:

«–¡Vive tú, vivirá todo!,
que no hay distancia entre ver
padecer o padecer.»

1ª «Adolesció del achaque
de una nube el rosicler
del Sol, y todas las plantas
adolescieron con él.
»Pero de cuantas contiene
el cortesano vergel,
en cuyo país su luz
la luz de sus ojos es,

2ª »fue la que más la lloró,
la que más la sintió fue,
con la infancia de una rosa,
la majestad de un laurel.
»Estas, pues, deidades dos,
viendo al Sol amanecer
turbado un día, dijeron
turbadas ellas también:

«–¡Vive tú, vivirá todo!,...

[1] »Quien ve sentir a quien ama
dos veces sentir se ve:
una vez del "¡Ay!" que escucha,
y el "¡Ay!" que él dice otra vez.

[2] »Adoleció nuestra Reina
y con ella nuestro Rey;
si allí, grosero el achaque,
aquí el achaque cortés.

[3] »Bien supo volver por sí,
cauto, el accidente, pues,
las malicias de traidor
pasó a finezas de fiel,

[4] »para que pueda decir,
descubiertamente, quien
viere a entrambos enfermar
y, a entrambos, convalecer:

«–¡Vive tú, vivirá todo!,...»

[5] »La bellísima María,
llegando, cobrada, a ver
de una, en la tez, la hermosura,
y de otro, el susto en la tez,

[6] »de parabién a las dos
una fiesta manda hacer,
y quien la obedece a ella
me encarga a mí el parabién.

[7] »El arte soy liberal
de la Música y, aunque
fío de mis fantasías,
el empeño en que hoy se ven,

[8] ¿quién habrá que me acompañe
a salir airosa dél?
–¡Los estudios desta pluma!
–¡Los rasgos deste pincel!

[9] »–Yo recibo de las dos
el favor que me ofrecéis,
y porque de las tres conste
la fiesta que se ha de hacer,

[10] »desempeñando felices
hoy los deseos dé, que
para enseñarse a mandar
se ensaya en obedecer.

[11] »Atiende, pintura, tú,
que siempre tan varia estés,
que lo que una vez se ha visto,
no vuelva a verse otra vez.

[12] »Tú advierte que en las deidades
que entroduzcas ha de haber
otra armonía en la voz
que en los humanos se ven.

[13] »Pues con esa prevención,
dadas las manos las tres,
demos lugar a la loa
diciendo una y otra vez:

«–¡Vive tú, vivirá todo!,...»

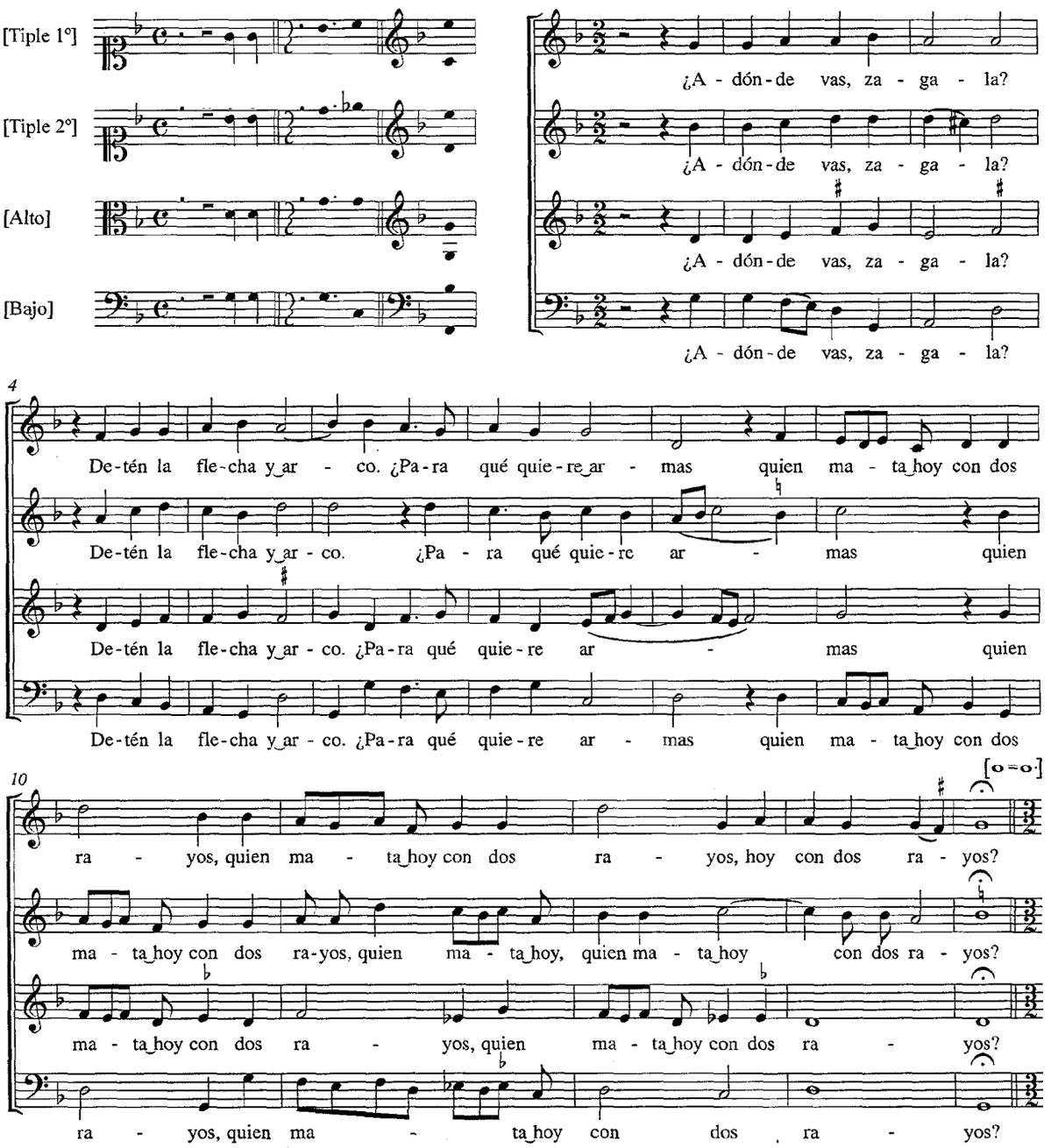
117. ¿Adónde vas, zagala?

A 4

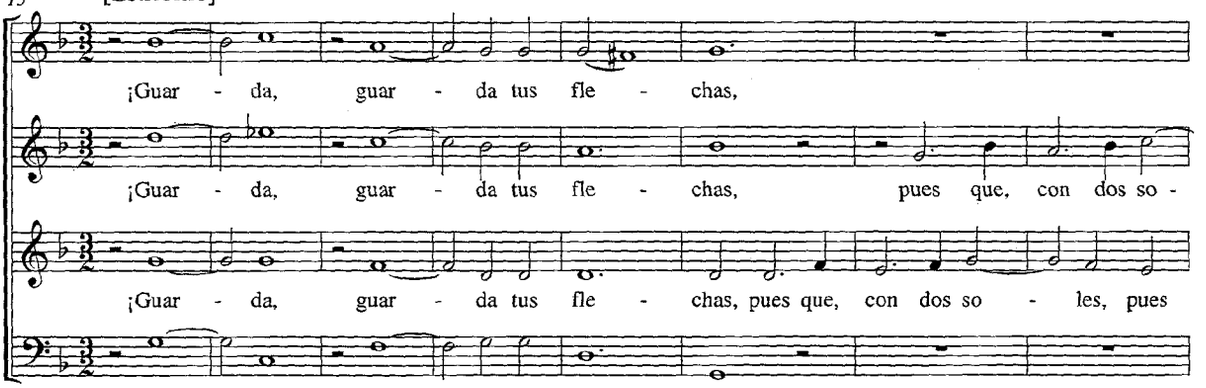
Capitán

E: Mn, M. 1262
ff. 131v-132r [137v-138r]

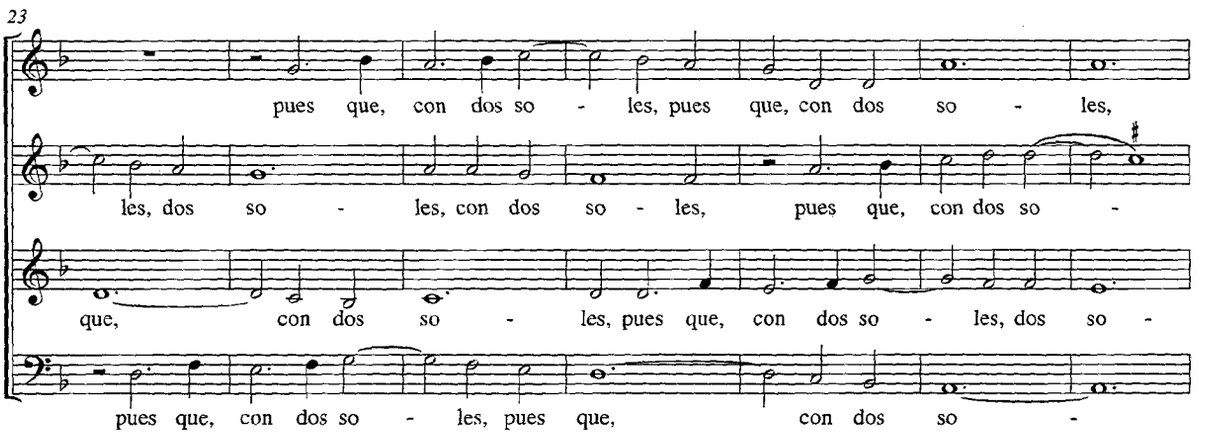
Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa



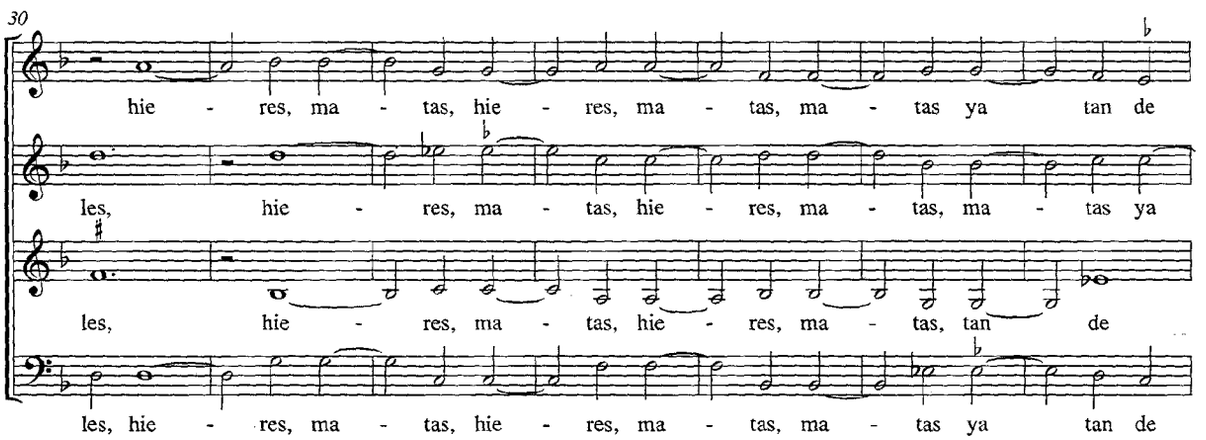
15 [Estribillo]



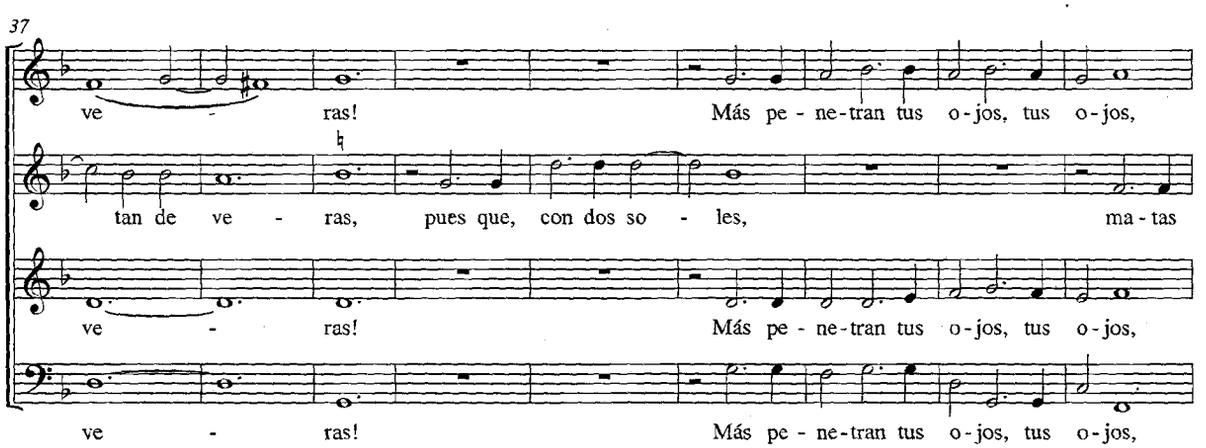
23

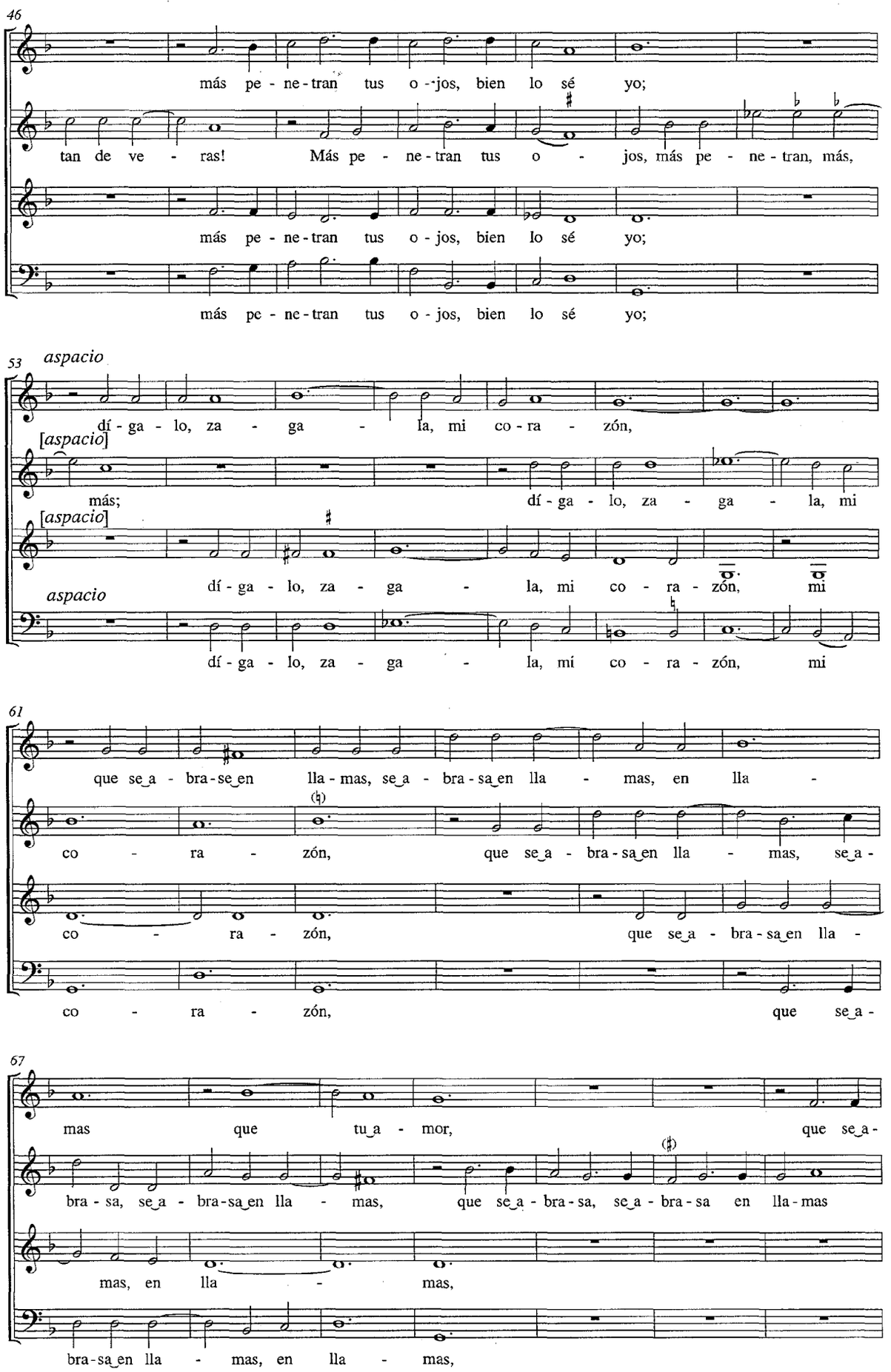


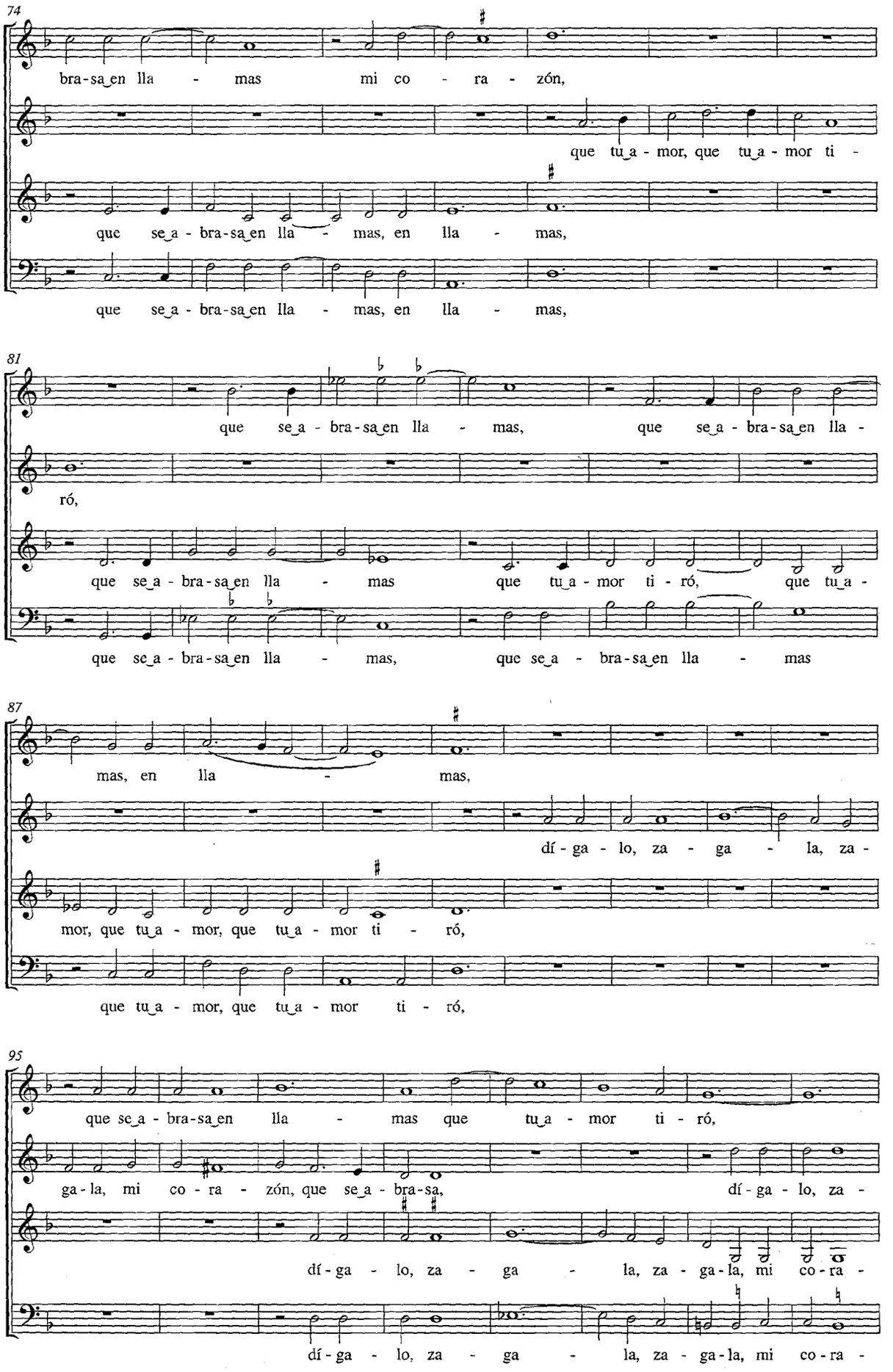
30

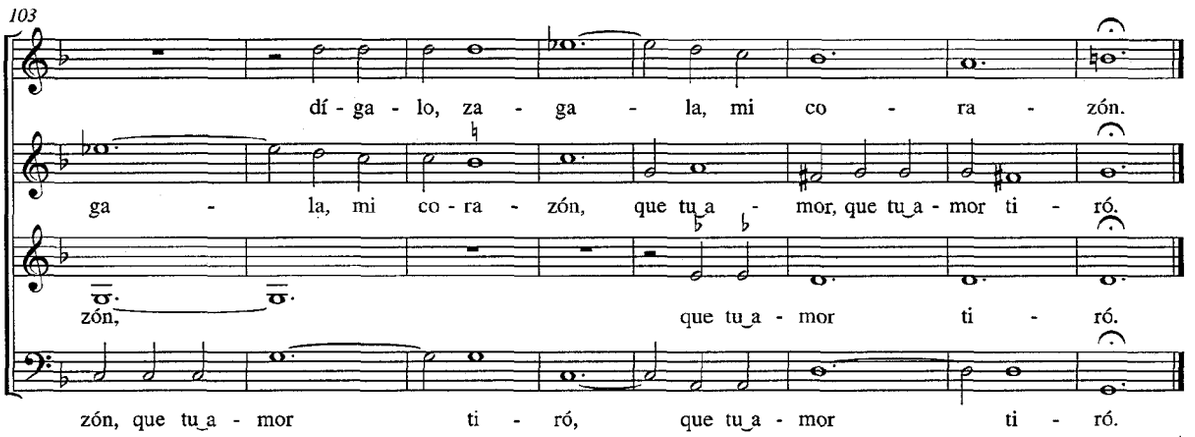


37




46
más pe - ne - tran tus o - jos, bien lo sé yo;
tan de ve - ras! Más pe - ne - tran tus o - jos, más pe - ne - tran, más,
más pe - ne - tran tus o - jos, bien lo sé yo;
más pe - ne - tran tus o - jos, bien lo sé yo;
53 aspacio
dí - ga - lo, za - ga - la, mi co - ra - zón,
[aspacio]
más;
dí - ga - lo, za - ga - la, mi
[aspacio]
dí - ga - lo, za - ga - la, mi co - ra - zón, mi
aspacio
dí - ga - lo, za - ga - la, mi co - ra - zón, mi
61
que se_a - bra - se_en lla - mas, se_a - bra - sa_en lla - mas, en lla -
co - ra - zón, que se_a - bra - sa_en lla - mas, se_a -
co - ra - zón, que se_a - bra - sa_en lla -
co - ra - zón, que se_a -
67
mas que tu_a - mor, que se_a -
bra - sa, se_a - bra - sa_en lla - mas, que se_a - bra - sa, se_a - bra - sa en lla - mas
mas, en lla - mas,
bra - sa_en lla - mas, en lla - mas,


74
bra-sa_en lla - mas mi co - ra - zón,
que tu_a - mor, que tu_a - mor ti -
que se_a - bra-sa_en lla - mas, en lla - mas,
que se_a - bra-sa_en lla - mas, en lla - mas,
81
que se_a - bra-sa_en lla - mas, que se_a - bra-sa_en lla -
ró,
que se_a - bra-sa_en lla - mas que tu_a - mor ti - ró, que tu_a -
que se_a - bra-sa_en lla - mas, que se_a - bra-sa_en lla - mas
87
mas, en lla - mas,
dí - ga - lo, za - ga - la, za -
mor, que tu_a - mor, que tu_a - mor ti - ró,
que tu_a - mor, que tu_a - mor ti - ró,
95
que se_a - bra-sa_en lla - mas que tu_a - mor ti - ró,
ga-la, mi co - ra - zón, que se_a - bra-sa, dí - ga - lo, za -
dí - ga - lo, za - ga - la, za - ga-la, mi co - ra -
dí - ga - lo, za - ga - la, za - ga-la, mi co - ra -



1 ¿Adónde vas, zagala?
Detén la flecha y arco.
¿Para qué quiere armas
quien mata hoy con dos rayos?

2 Aquí el pájaro tienes
que llaman solitario;
nunca mejores tiros,
pues cerca le has hallado.

3 Dichoso del que llega
a verse entre tus manos;
asesta bien el tiro,
apunta bien al blanco.

4 Dime por qué te vales
del acero dorado,
cuando contigo tienes
con qué matar a salvo.

5 Más fuerza hay en tus ojos,
más tiros en tus rayos,
pues quitan alma y vida
a cuantos los miraron.

6 Bellísima Diana,
de Amor galán retrato,
ejecuta tu fuerza,
muestre el valor tu brazo.

Estribillo

¡Guarda tus flechas,
pues que, con dos soles,
hieres, matas ya tan de veras!
Más penetran tus ojos, bien lo sé yo;
dígalo, zagala, mi corazón,
que se abrasa en llamas que tu amor tiró.

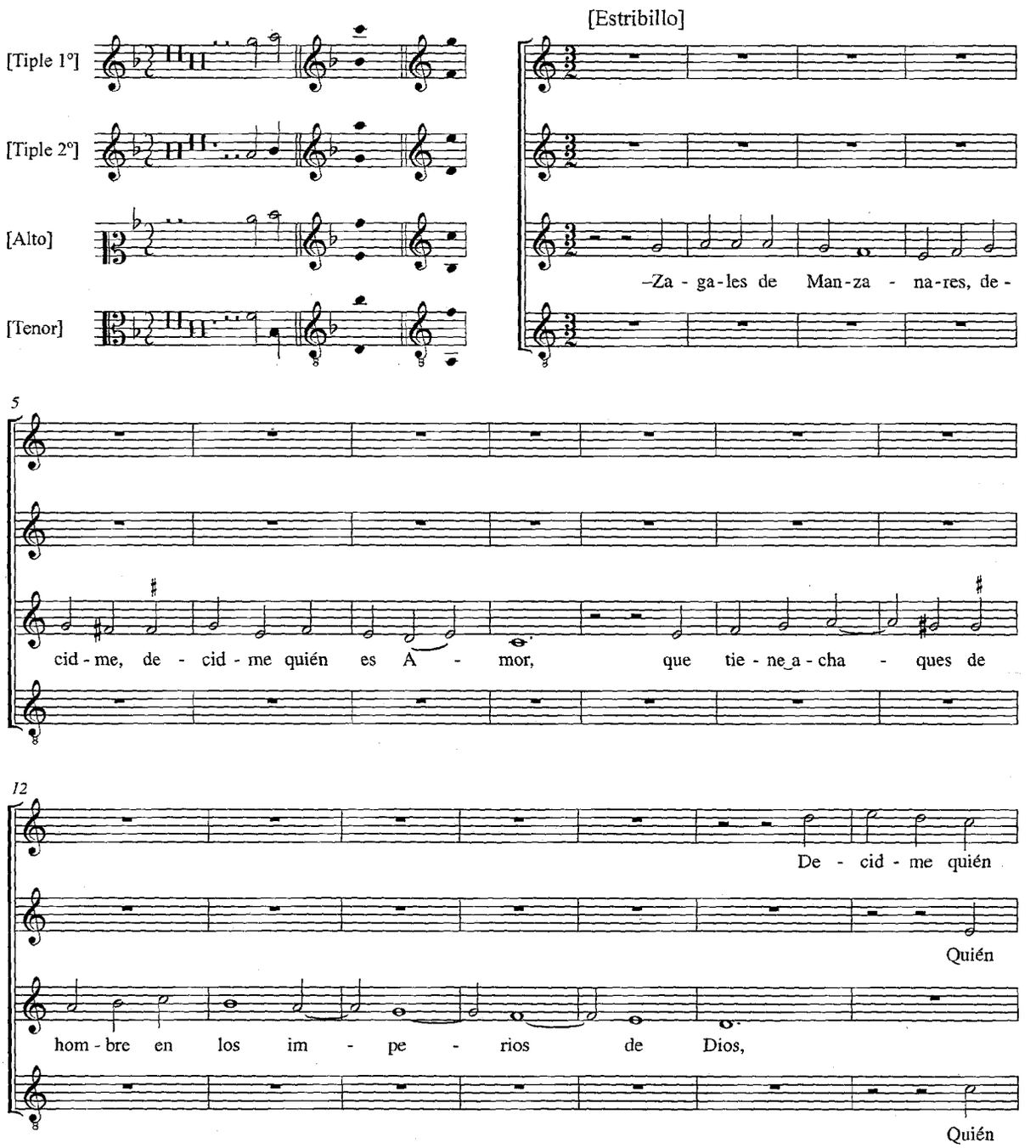
118. Zagales de Manzanares

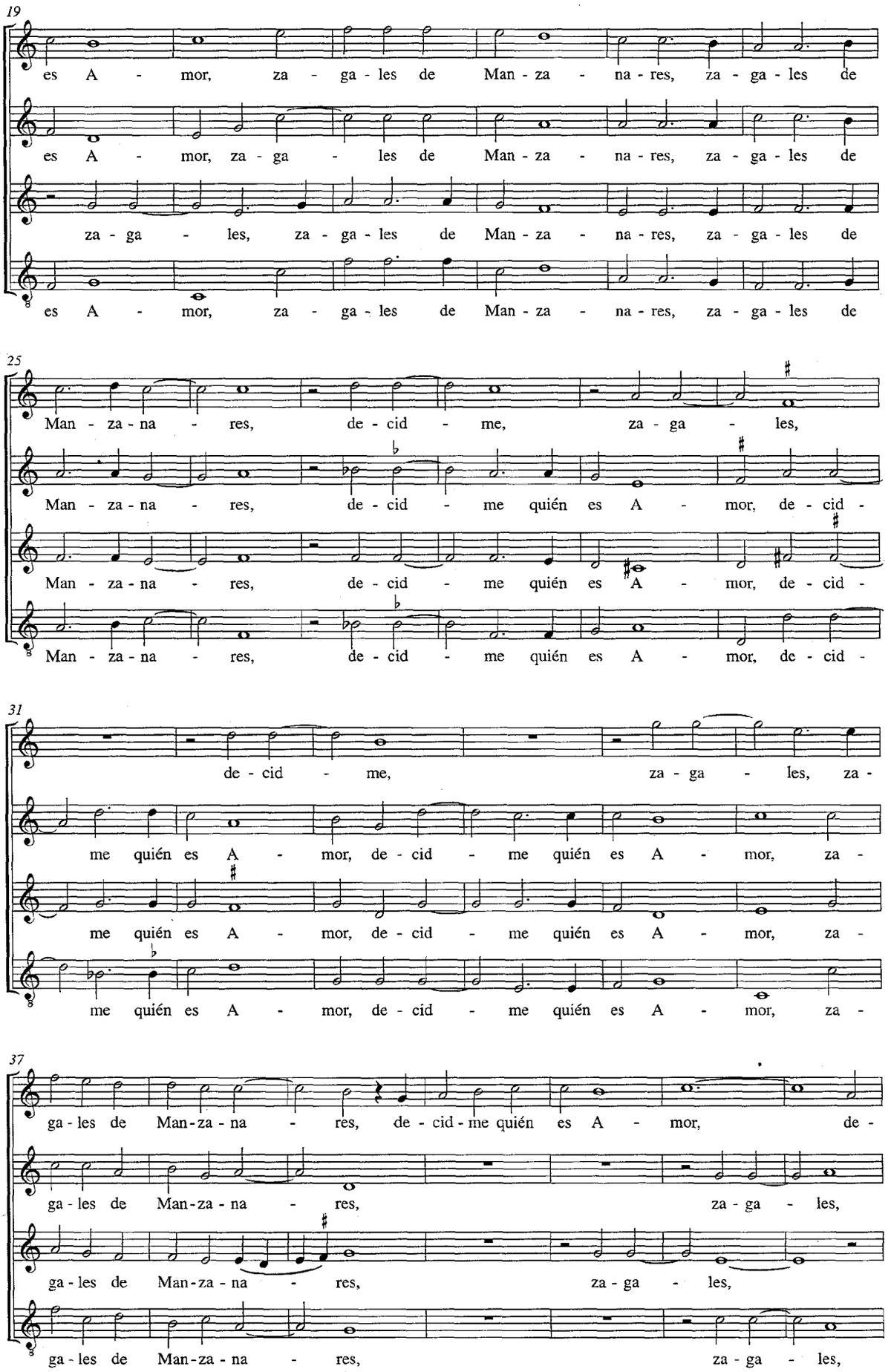
A 4

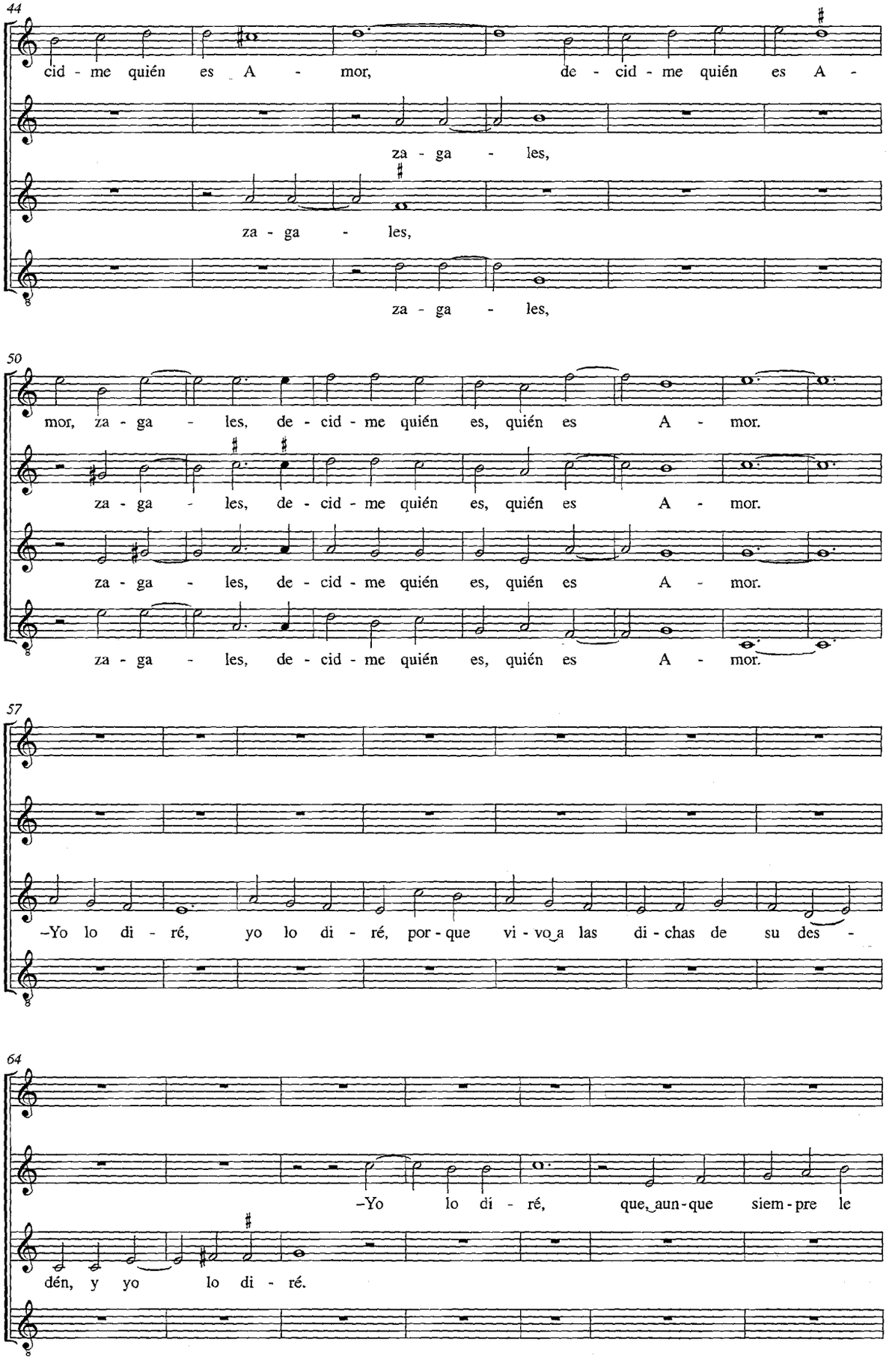
Anónimo

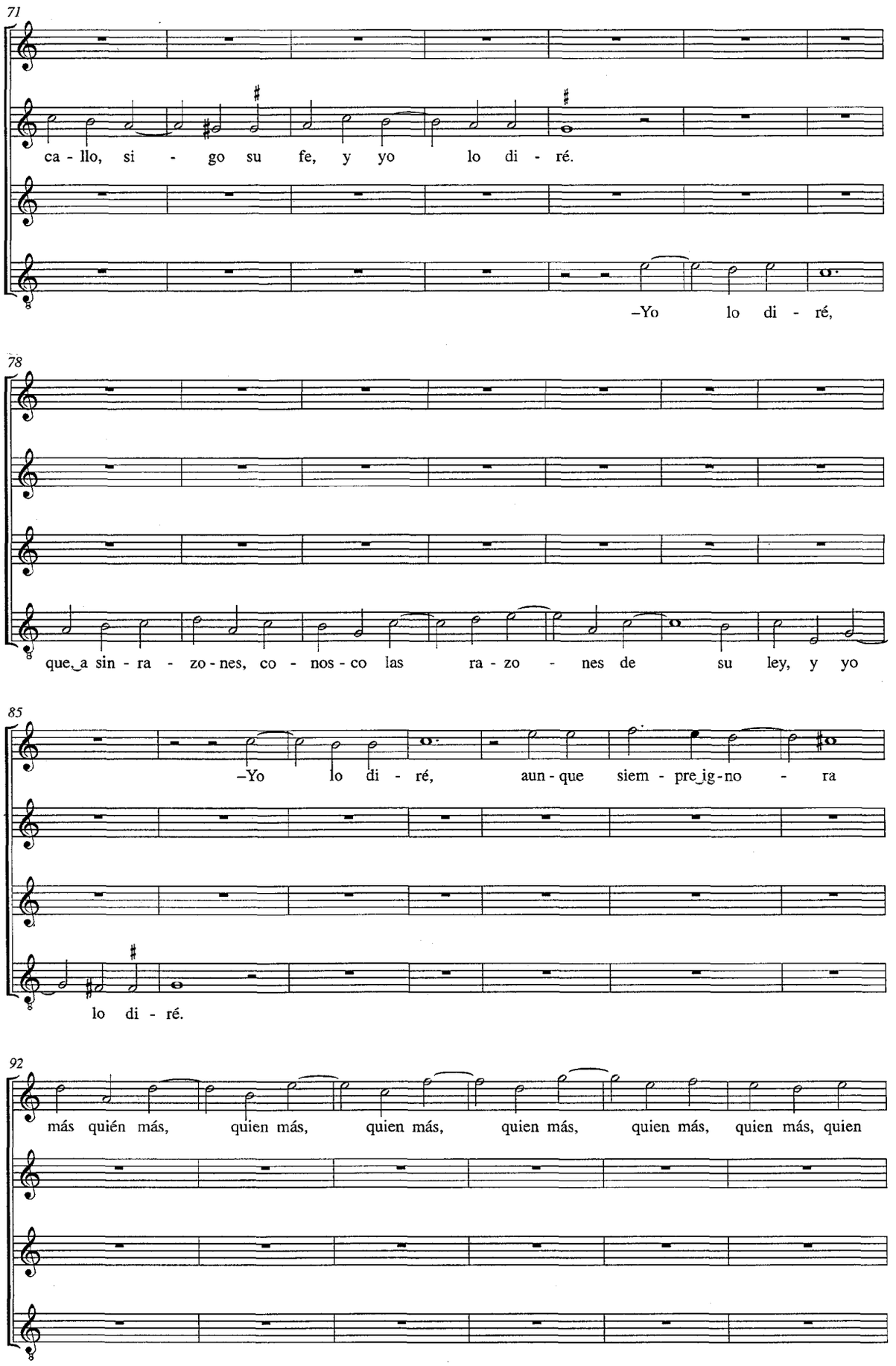
E: Mn, M. 1262
ff. 132v-134r [138v-140r]

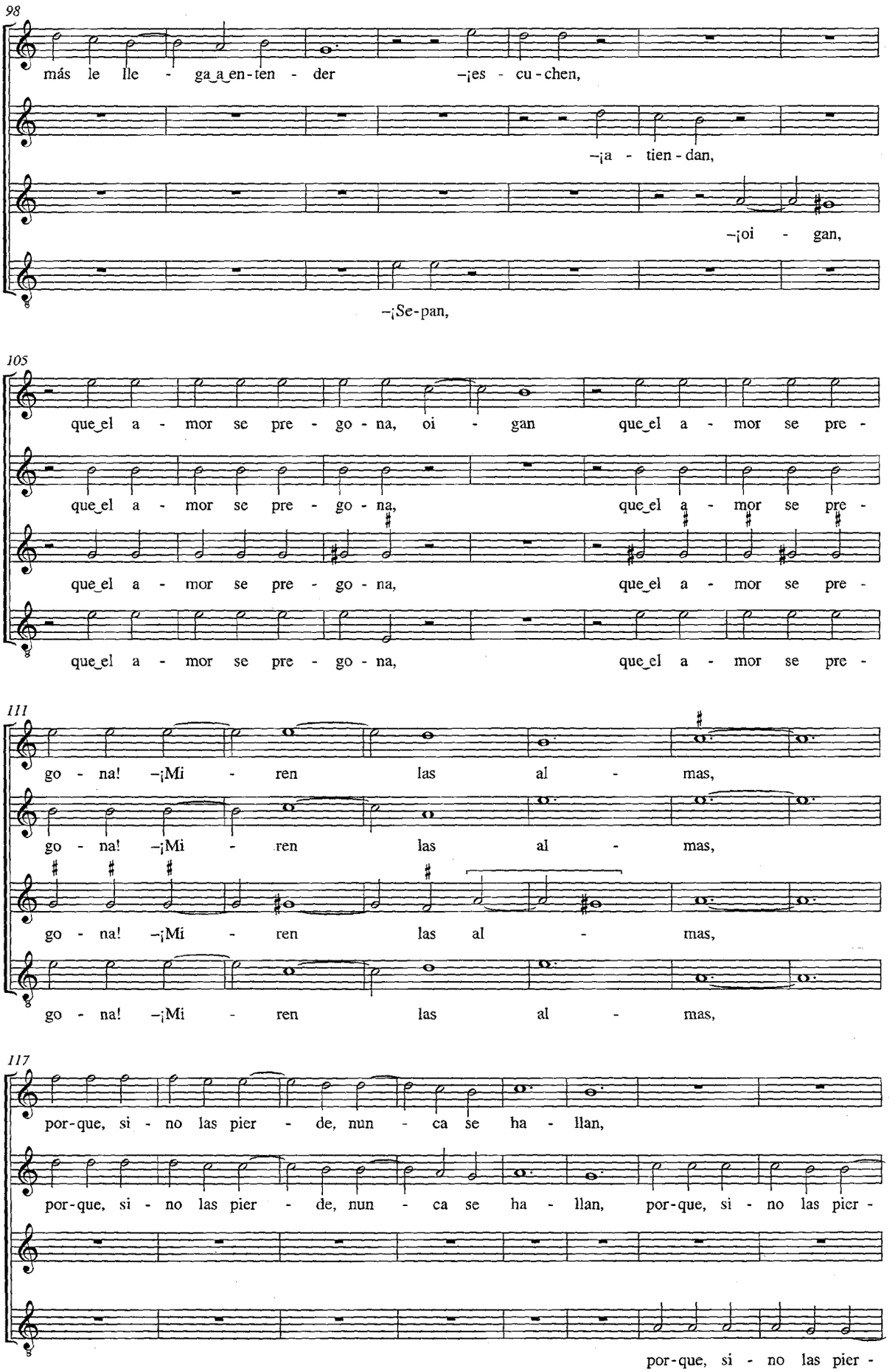
Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

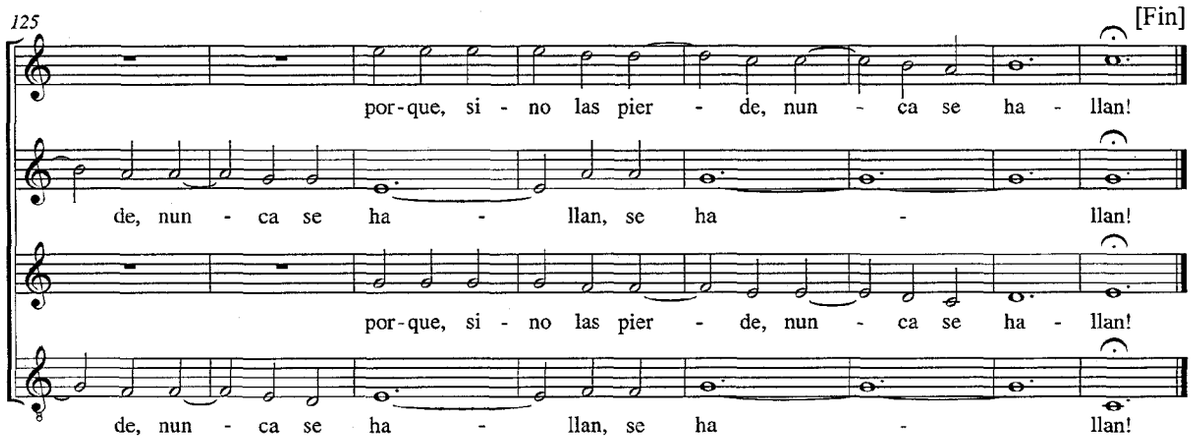



19
es A - mor, za - ga - les de Man - za - na - res, za - ga - les de
es A - mor, za - ga - les de Man - za - na - res, za - ga - les de
za - ga - les, za - ga - les de Man - za - na - res, za - ga - les de
es A - mor, za - ga - les de Man - za - na - res, za - ga - les de
25
Man - za - na - res, de - cid - me, za - ga - les,
Man - za - na - res, de - cid - me quién es A - mor, de - cid -
Man - za - na - res, de - cid - me quién es A - mor, de - cid -
Man - za - na - res, de - cid - me quién es A - mor, de - cid -
31
de - cid - me, za - ga - les, za -
me quién es A - mor, de - cid - me quién es A - mor, za -
me quién es A - mor, de - cid - me quién es A - mor, za -
me quién es A - mor, de - cid - me quién es A - mor, za -
37
ga - les de Man - za - na - res, de - cid - me quién es A - mor, de -
ga - les de Man - za - na - res, za - ga - les,
ga - les de Man - za - na - res, za - ga - les,
ga - les de Man - za - na - res, za - ga - les,

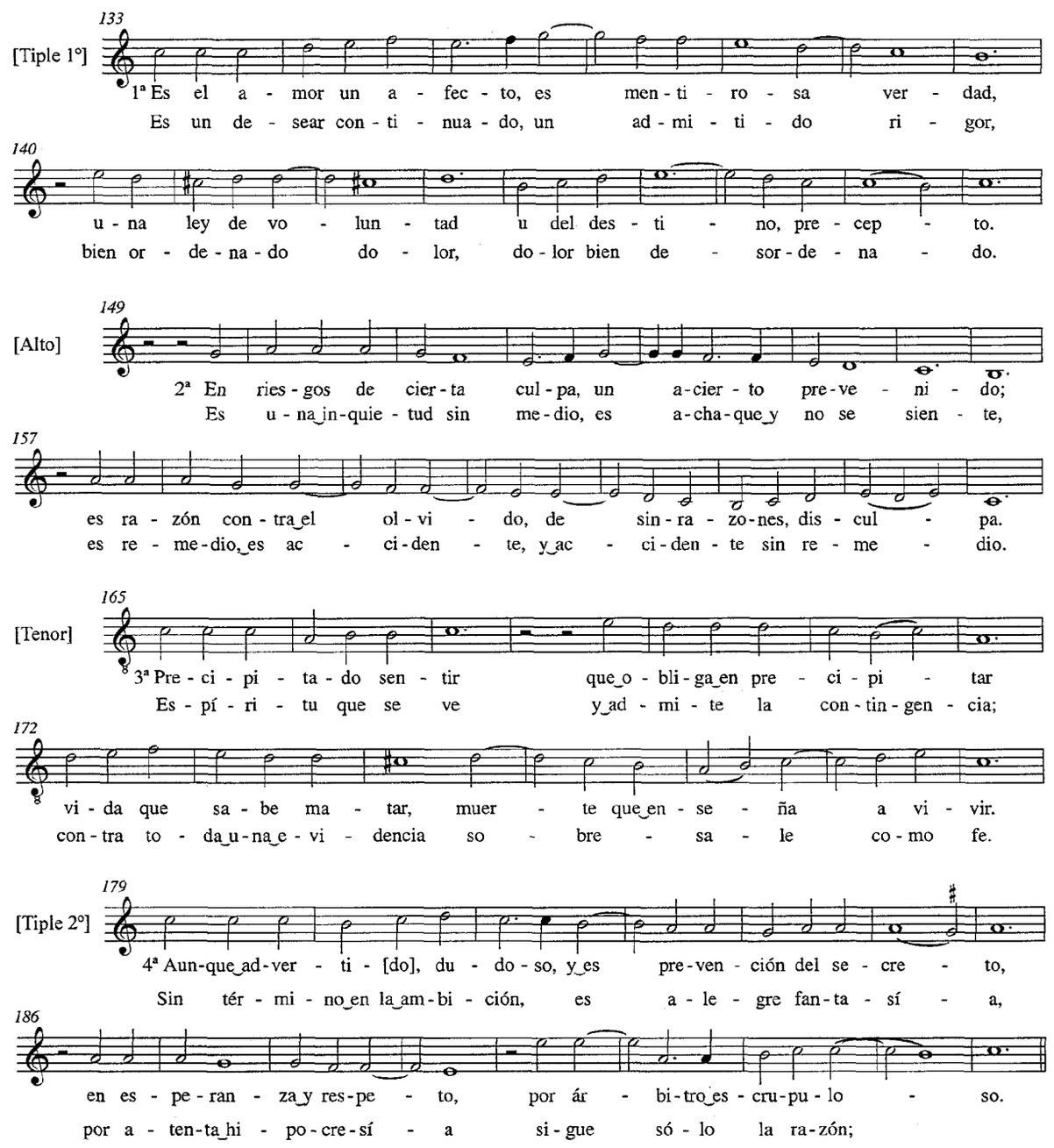

44
cid - me quién es A - mor, de - cid - me quién es A -
za - ga - les,
za - ga - les,
za - ga - les,
50
mor, za - ga - les, de - cid - me quién es, quién es A - mor.
za - ga - les, de - cid - me quién es, quién es A - mor.
za - ga - les, de - cid - me quién es, quién es A - mor.
za - ga - les, de - cid - me quién es, quién es A - mor.
57
–Yo lo di - ré, yo lo di - ré, por - que vi - vo a las di - chas de su des -
64
–Yo lo di - ré, que, aun - que siem - pre le
dén, y yo lo di - ré.


71
ca - llo, si - go su fe, y yo lo di - ré.
–Yo lo di - ré,
78
que a sin - ra - zo - nes, co - nos - co las ra - zo - nes de su ley, y yo
85
–Yo lo di - ré, aun - que siem - pre ig - no - ra
lo di - ré.
92
más quién más, quien más, quien más, quien más, quien más, quien más, quien


98
más le lle - ga a en-ten - der –¡es - cu - chen,
–¡a - tien - dan,
–¡oi - gan,
–¡Se-pan,
105
que el a - mor se pre - go - na, oi - gan que el a - mor se pre -
que el a - mor se pre - go - na, que el a - mor se pre -
que el a - mor se pre - go - na, que el a - mor se pre -
que el a - mor se pre - go - na, que el a - mor se pre -
111
go - na! –¡Mi - ren las al - mas,
go - na! –¡Mi - ren las al - mas,
go - na! –¡Mi - ren las al - mas,
go - na! –¡Mi - ren las al - mas,
117
por-que, si - no las pier - de, nun - ca se ha - llan,
por-que, si - no las pier - de, nun - ca se ha - llan, por-que, si - no las pier -
por-que, si - no las pier -



Coplas a solo



A 4

195

5ª que_en des-con - fi - an - zas cre - ce,
con pre-sun - ción de_a-di - vi - no

5ª u - na
y_aun-que

5ª Es va - rie - dad a - jus - ta - da
Es con-ten - to_a-dul - te - ra - do

202

5ª u - na_in-ten - ción ve - ne - ra - da.
de sa - ti - no cul - ti - va - do.

glo - ria que pa - de - ce
cie - go de - sa - ti - no,

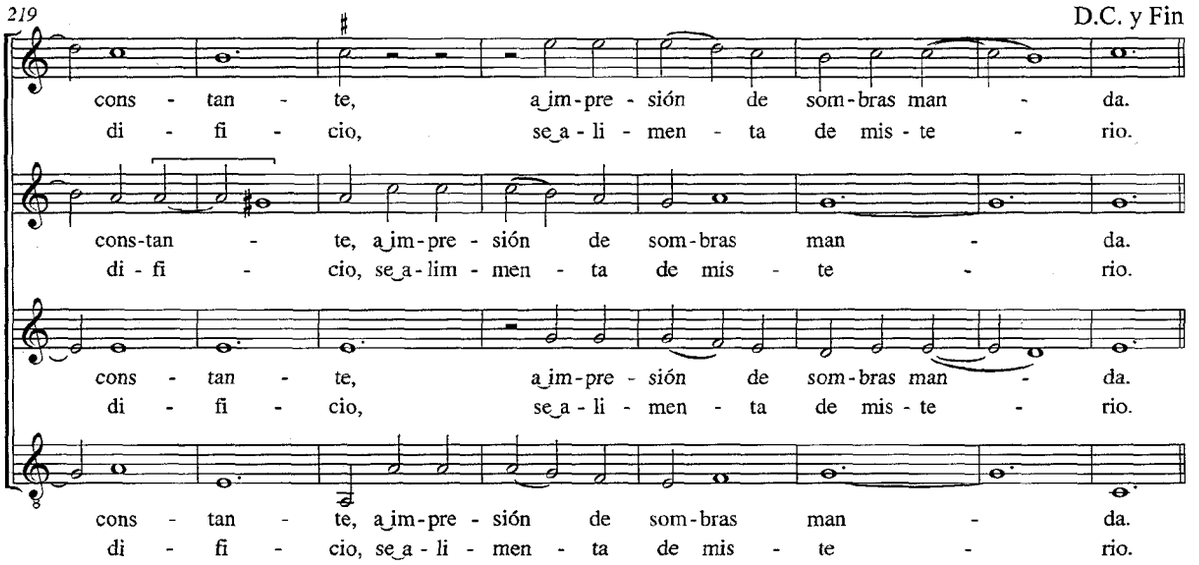
209

6ª Cor - du-ra que se des - man-da, pro - du-ción de luz e - rran - te, y_en-tre vi-sos de
In - jus-to, pia - do-so_im - pe-rio, vo - lun-ta-rio sa-cri - fi - cio, y_en el más cla-ro_e -

6ª Cor - du-ra que se des - man-da, pro - du-ción de luz e - rran - te, y_en-tre vi-sos de
In - jus-to, pia - do-so_im - pe-rio, vo - lun-ta-rio sa-cri - fi - cio, y_en el más cla-ro_e -

6ª Cor - du-ra que se des - man-da, pro - du-ción de luz e-rran - te, y_en-tre vi-sos de
In - jus-to, pia - do-so_im - pe-rio, vo - lun-ta-rio sa-cri-fi - cio, y_en el más cla-ro_e -

6ª Cor - du-ra que se des - man-da, pro - du-ción de luz e - rran - te, y_en-tre vi-sos de
In - jus-to, pia - do-so_im - pe-rio, vo - lun-ta-rio sa-cri - fi - cio, y_en el más cla-ro_e -


219
D.C. y Fin
cons - tan - te, a_im-pre - sión de som-bras man - da.
di - fi - cio, se_a - li - men - ta de mis - te - rio.
cons-tan - te, a_im-pre - sión de som-bras man - da.
di - fi - cio, se_a-lim - men - ta de mis - te - rio.
cons - tan - te, a_im-pre - sión de som-bras man - da.
di - fi - cio, se_a - li - men - ta de mis - te - rio.
cons - tan - te, a_im-pre - sión de som-bras man - da.
di - fi - cio, se_a - li - men - ta de mis - te - rio.

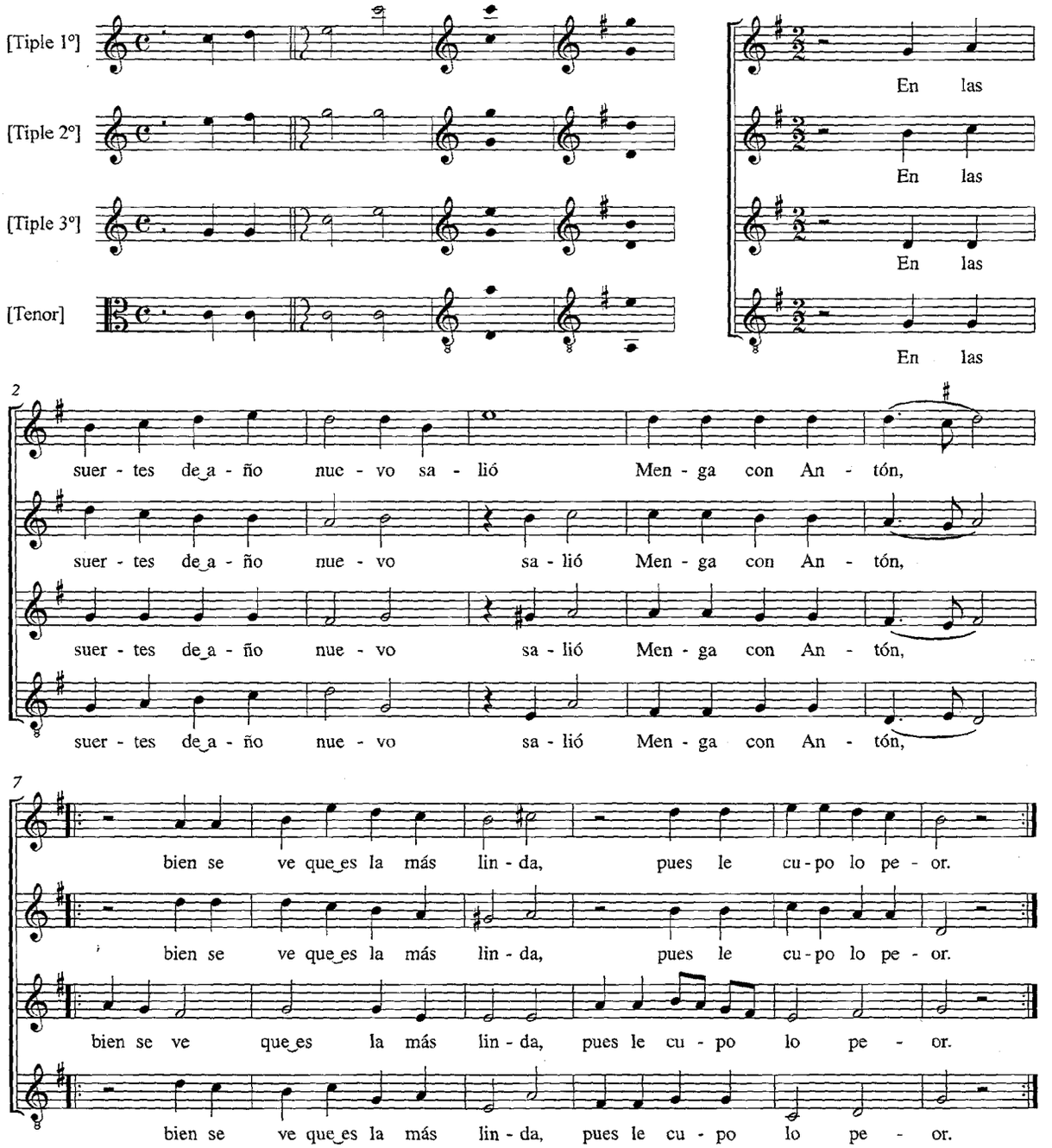
119. En las suertes de año nuevo

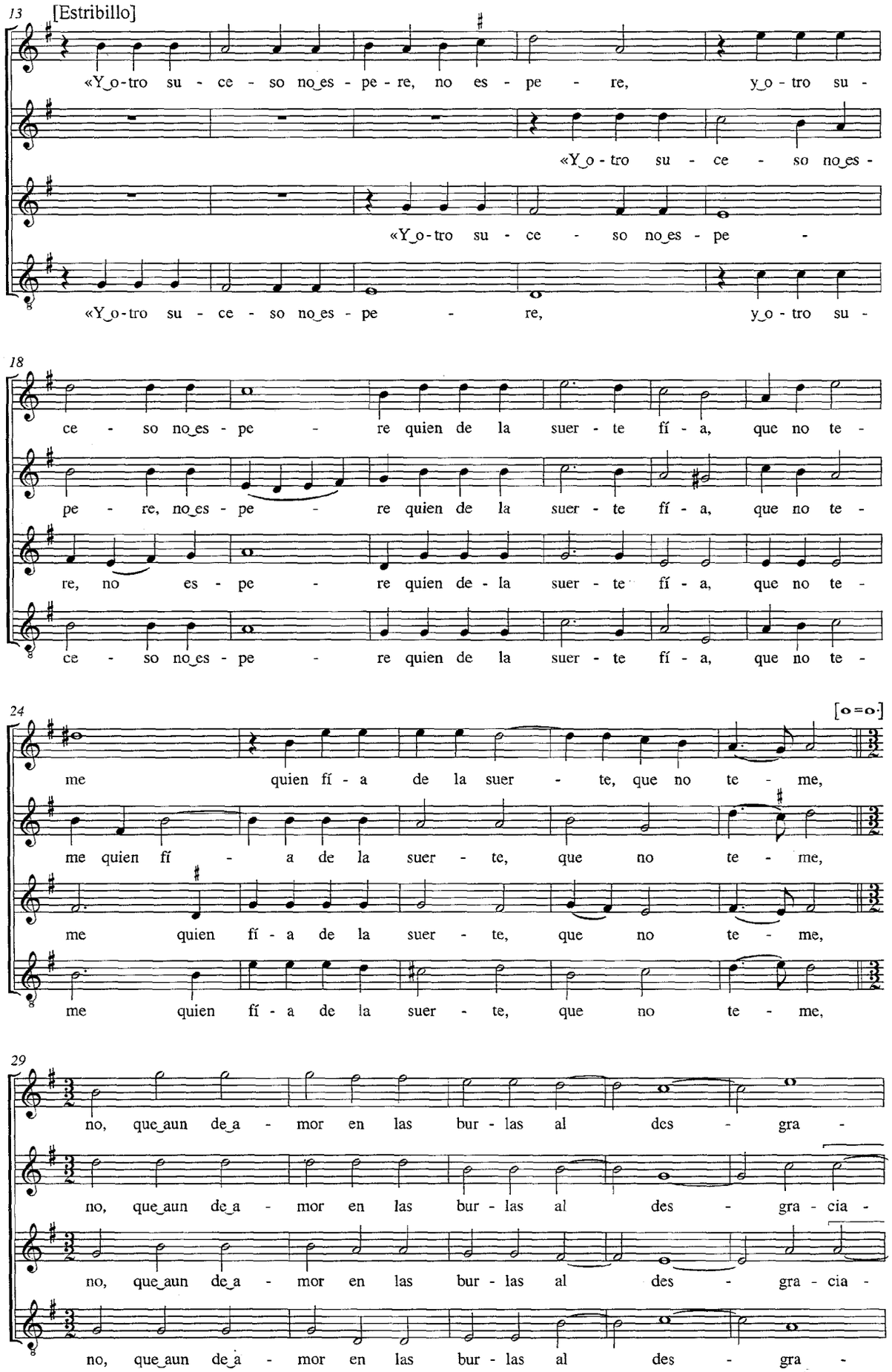
A 4

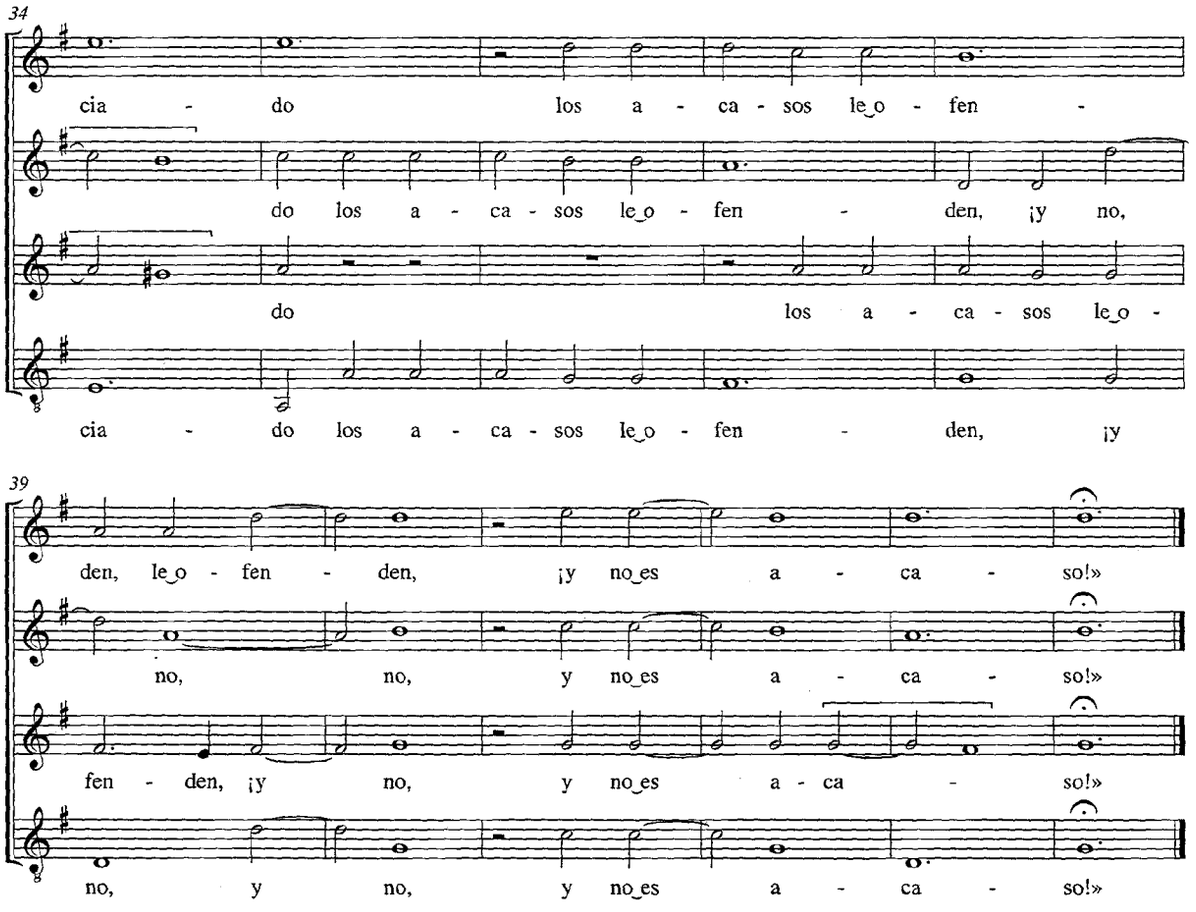
Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 134v-135r [140v-141r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




13
[Estribillo]
«Y_o-tro su - ce - so no_es - pe - re, no es - pe - re, y_o - tro su -
«Y_o - tro su - ce - so no_es -
«Y_o-tro su - ce - so no_es - pe -
«Y_o-tro su - ce - so no_es - pe - re, y_o - tro su -
18
ce - so no_es - pe - re quien de la suer - te fí - a, que no te -
pe - re, no_es - pe - re quien de la suer - te fí - a, que no te -
re, no es - pe - re quien de - la suer - te fí - a, que no te -
ce - so no_es - pe - re quien de la suer - te fí - a, que no te -
24
[o=o]
me quien fí - a de la suer - te, que no te - me,
me quien fí - a de la suer - te, que no te - me,
me quien fí - a de la suer - te, que no te - me,
me quien fí - a de la suer - te, que no te - me,
29
no, que_aun de_a - mor en las bur - las al des - gra -
no, que_aun de_a - mor en las bur - las al des - gra - cia -
no, que_aun de_a - mor en las bur - las al des - gra - cia -
no, que_aun de_a - mor en las bur - las al des - gra -



1 En las suertes de año nuevo
salió Menga con Antón,
bien se ve que es la más linda,
pues le cupo lo peor.

2 Más de una invidia mormura
que es de su gusto elección,
porque nunca la belleza
con el mérito acertó.

3 Pascual, que muere por ella
y es celebrado pastor,
vivir quisiera malquisto
por vivir en su atención.

4 Como es juego de las suertes
y contra sí la llevó,
no fue cordura jugar
con su enemigo mayor.

5 Juega bien aquel que acierta
en el juego del amor,
que toda la fullería
no la entienden todos, no.

6 El que juega con ventura
siempre ganancia sacó,
que no consiste este juego
en ser mayor jugador.

7 Quien sabe su poca dicha
no jugar es lo mejor,
porque se despintan cartas
en la mejor ocasión.

8 Esto aconsejó a Pascual
otro que el juego entendió,
por salir bien enseñado
de lo que las suertes son:

Estribillo

«Y otro suceso no espere
quien de la suerte fía,
que no teme quien fía de la suerte,
que aun de amor en las burlas
al desgraciado los acasos le ofenden,
¡y no es acaso!»

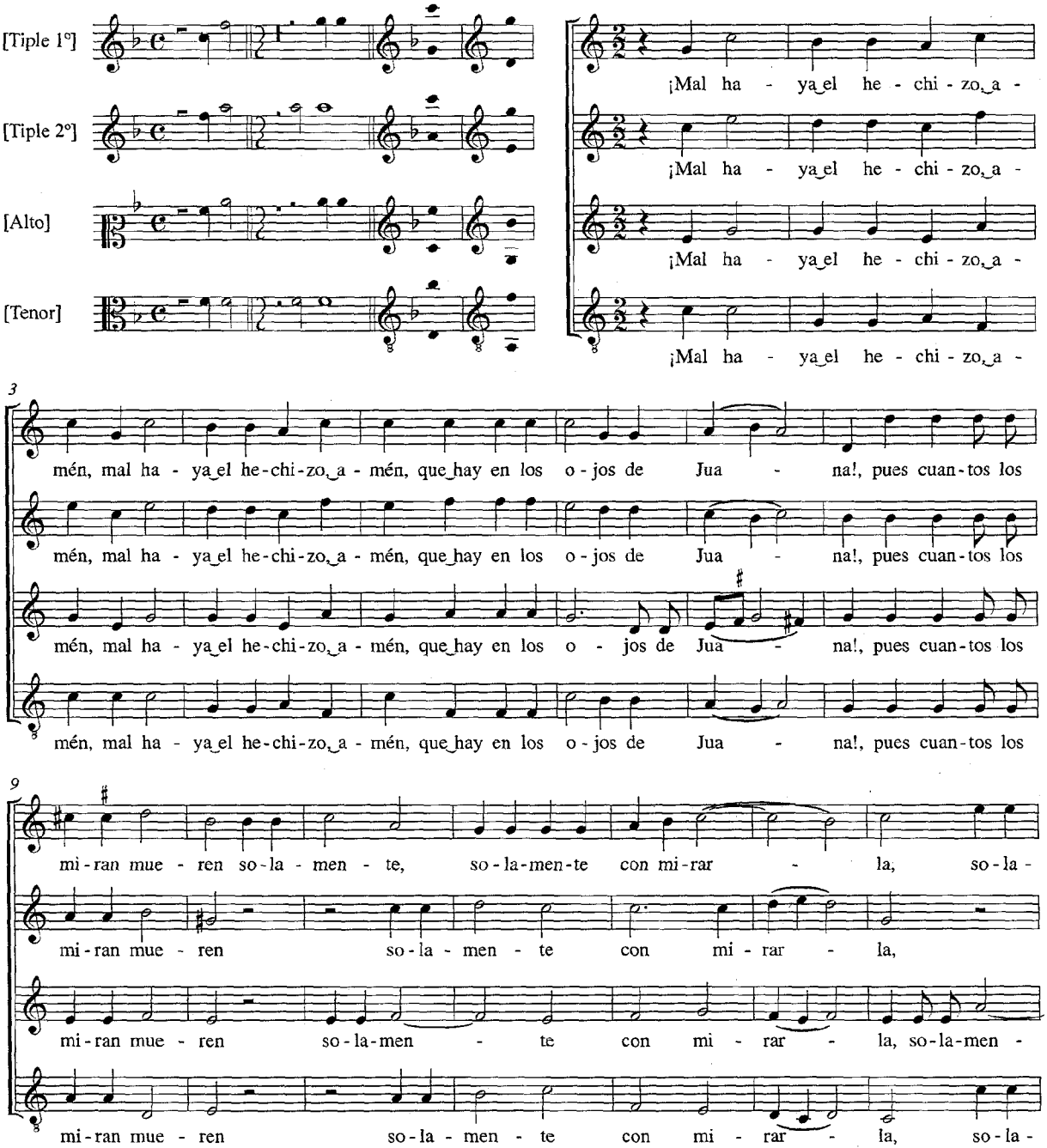
120. ¡Mal haya el hechizo, amén,...!

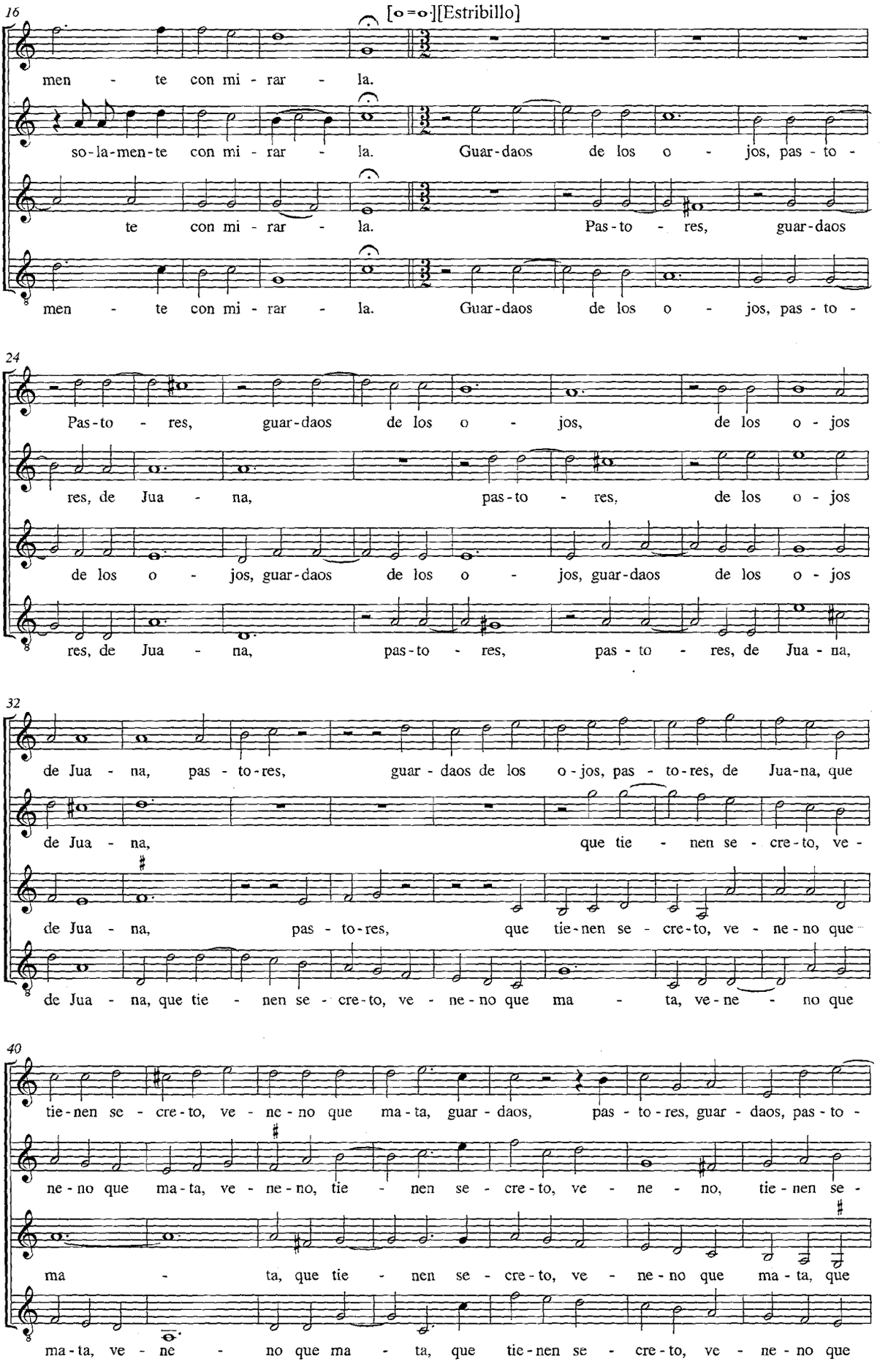
A 4

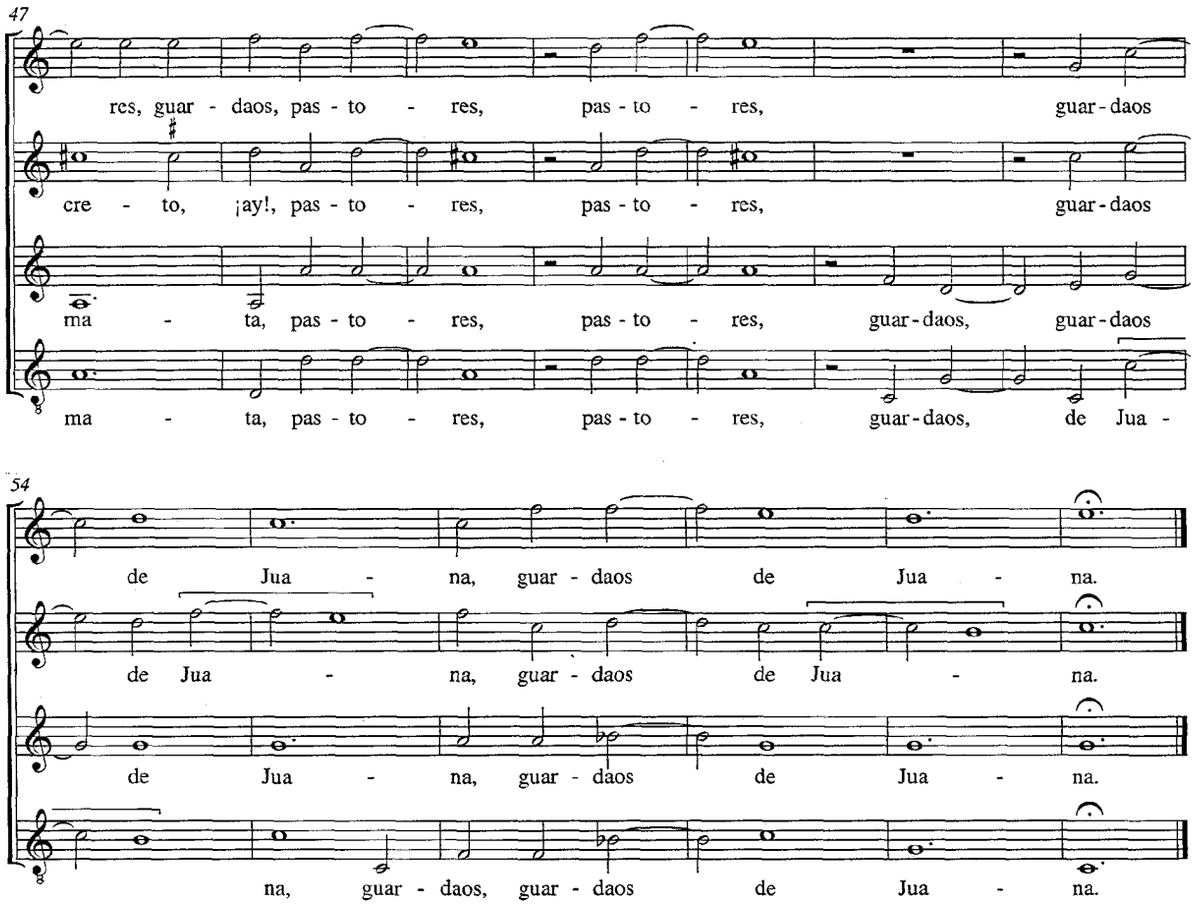
Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 135v-136r [141v-142r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




16
[o=o·][Estribillo]
men - te con mi - rar - la.
so-la-men-te con mi - rar - la. Guar-daos de los o - jos, pas - to -
te con mi - rar - la. Pas-to - res, guar-daos
men - te con mi - rar - la. Guar-daos de los o - jos, pas - to -
24
Pas-to - res, guar-daos de los o - jos, de los o - jos
res, de Jua - na, pas-to - res, de los o - jos
de los o - jos, guar-daos de los o - jos, guar-daos de los o - jos
res, de Jua - na, pas-to - res, pas - to - res, de Jua - na,
32
de Jua - na, pas - to-res, guar - daos de los o-jos, pas - to-res, de Jua-na, que
de Jua - na, que tie - nen se - cre-to, ve -
de Jua - na, pas - to-res, que tie-nen se - cre-to, ve - ne-no que
de Jua - na, que tie - nen se - cre-to, ve - ne-no que ma - ta, ve-ne - no que
40
tie-nen se - cre-to, ve - ne-no que ma-ta, guar - daos, pas - to-res, guar - daos, pas-to -
ne-no que ma-ta, ve - ne-no, tie - nen se - cre-to, ve - ne - no, tie-nen se -
ma - ta, que tie - nen se - cre-to, ve - ne-no que ma-ta, que
ma-ta, ve - ne - no que ma - ta, que tie-nen se - cre-to, ve - ne-no que



1 ¡Mal haya el hechizo, amén,
que hay en los ojos de Juana!,
pues cuantos los miran mueren
solamente con mirarla.

2 No sé qué oculto misterio
allá en su hermosura guarda,
que más al riesgo se acerca
el que del riesgo se aparta.

3 ¡Oh!, nunca ayer en el soto
mis pensamientos pisaran
el áspid de su hermosura
en el jazmín de su cara.

4 ¡Oh!, nunca la hubiera visto,
pues con no verla gozara
de una libertad que fuera
testigo de una ignorancia.

5 Pero miento, que yo propio,
para que me aprisionara,
hice nudos en la red
hermosa de sus pestañas.

6 Tan devotamente asisto
a su imagen adorada
que a mi religión le robo
carbones para sus aras.

7 Cuando la llamo en el monte
pensando que en él me aguarda,
hasta el ganado me entiende
y vuelve alegre a buscarla.

8 ¡Pero qué mucho!, si altiva,
cuando a sus rediles baja,
en cada paso que mueve
un abril los adelanta.

Estribillo

Pastores, guardaos
de los ojos de Juana,
que tienen secreto,
veneno que mata.

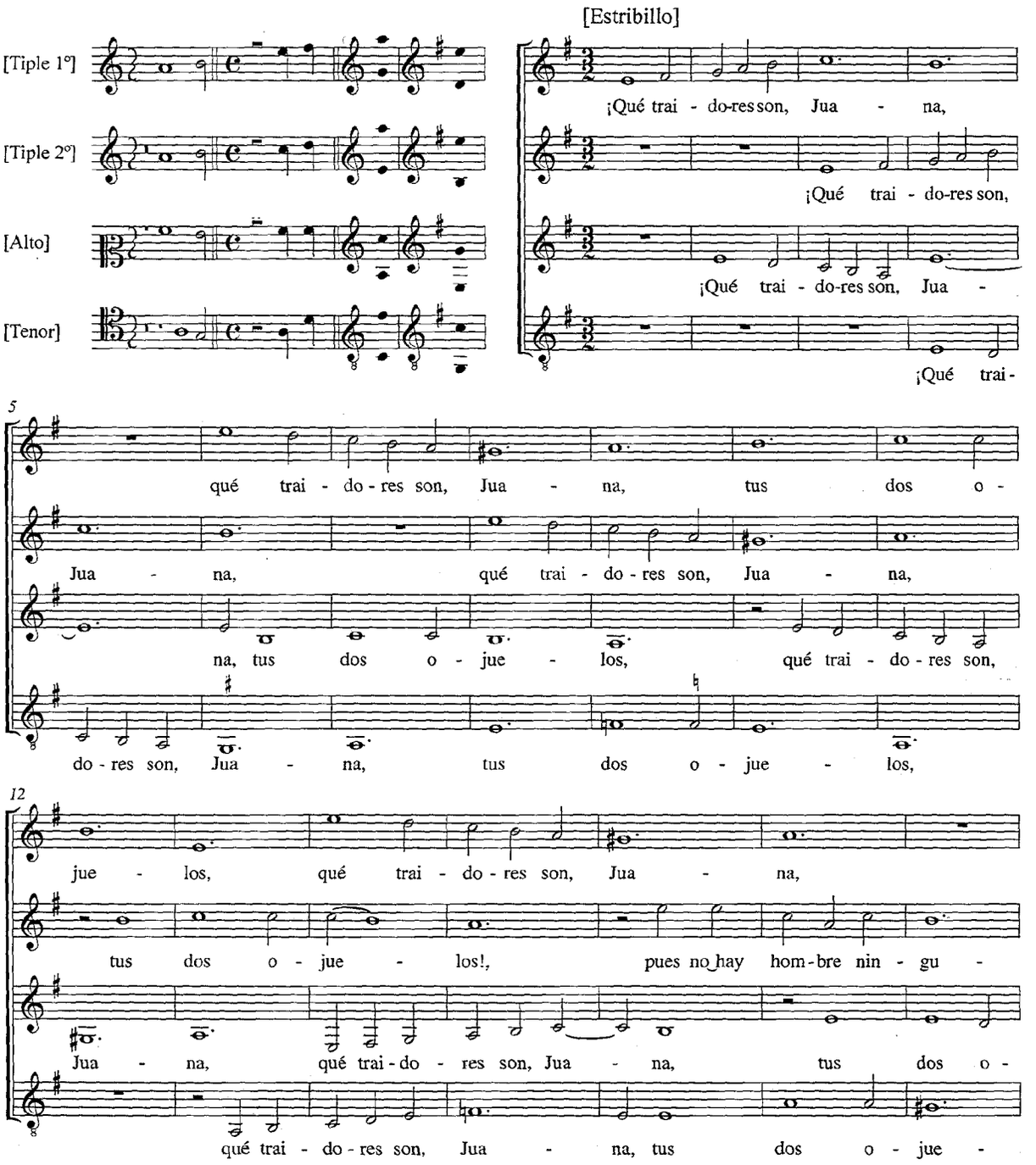
121. ¡Qué traidores son, Juana,...!

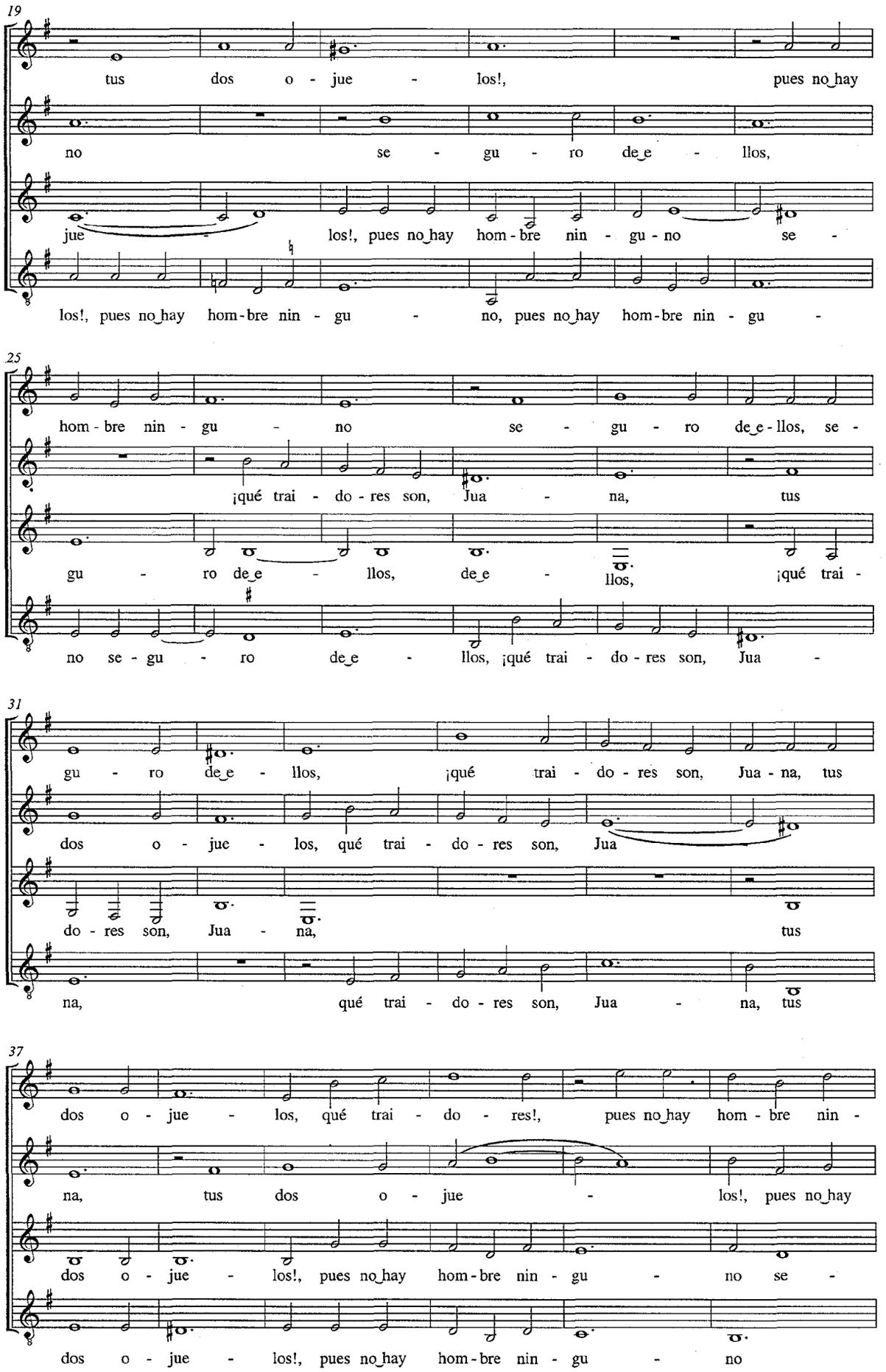
A 4

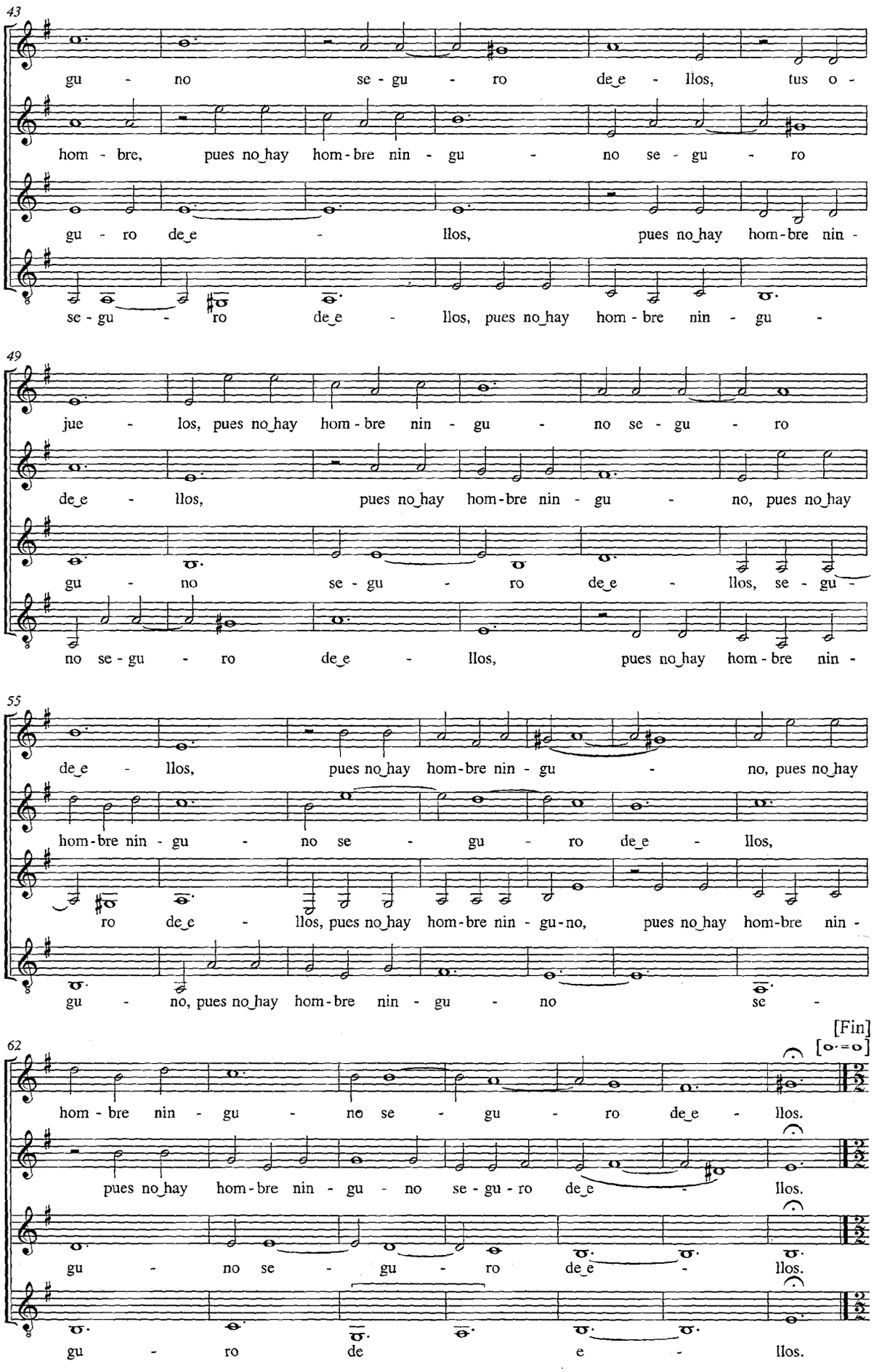
Anónimo

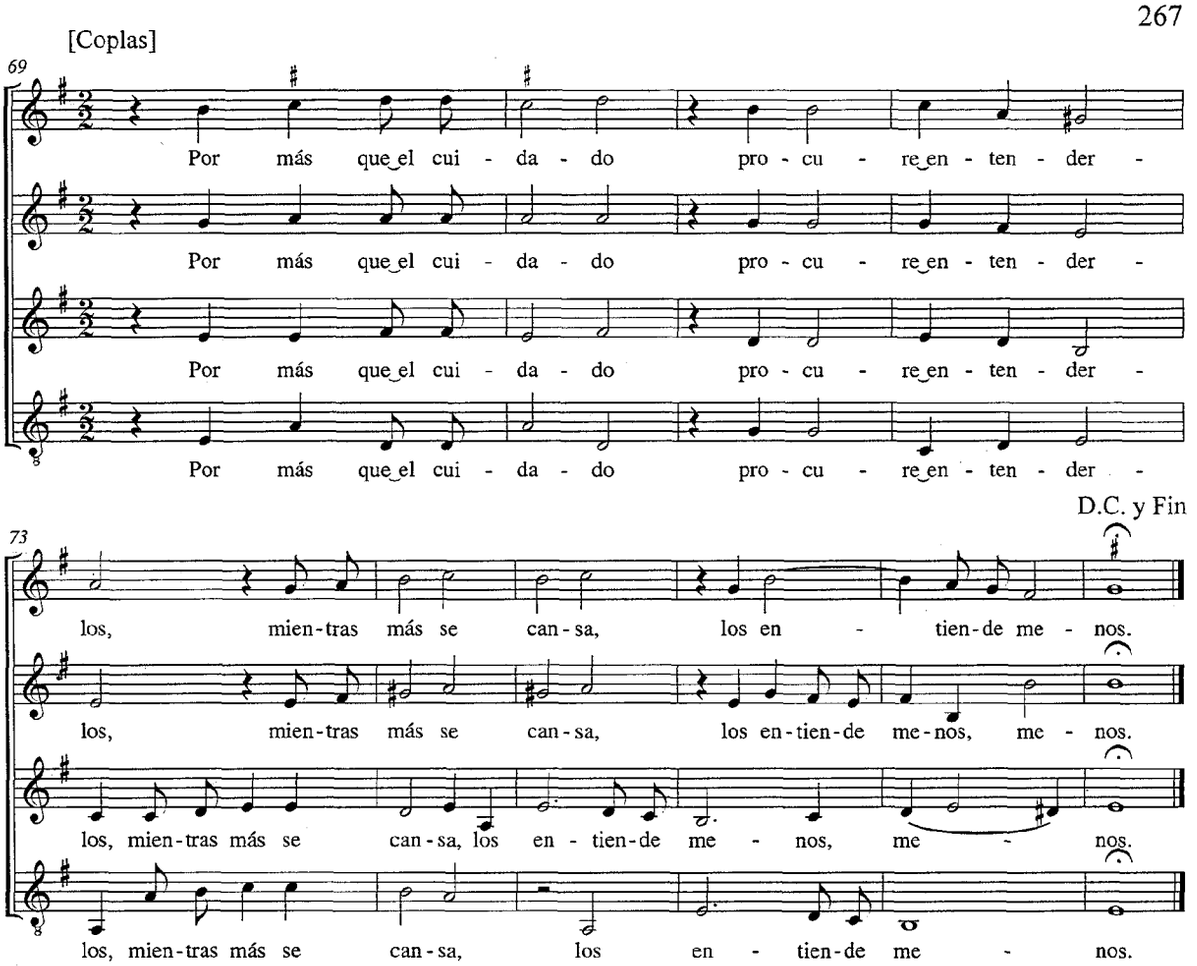
E: Mn, M. 1262
ff. 136v-137r [142v-143r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




19
tus dos o - jue - los!, pues no hay
no se - gu - ro de e - llos,
jue - los!, pues no hay hom - bre nin - gu - no se -
los!, pues no hay hom - bre nin - gu - no, pues no hay hom - bre nin - gu -
25
hom - bre nin - gu - no se - gu - ro de e - llos, se -
¡qué trai - do - res son, Jua - na, tus
gu - ro de e - llos, de e - llos, ¡qué trai -
no se - gu - ro de e - llos, ¡qué trai - do - res son, Jua -
31
gu - ro de e - llos, ¡qué trai - do - res son, Jua - na, tus
dos o - jue - los, qué trai - do - res son, Jua
do - res son, Jua - na, tus
na, qué trai - do - res son, Jua - na, tus
37
dos o - jue - los, qué trai - do - res!, pues no hay hom - bre nin -
na, tus dos o - jue - los!, pues no hay
dos o - jue - los!, pues no hay hom - bre nin - gu - no se -
dos o - jue - los!, pues no hay hom - bre nin - gu - no


43
gu - no se - gu - ro de_e - llos, tus o -
hom - bre, pues no_hay hom - bre nin - gu - no se - gu - ro
gu - ro de_e - llos, pues no_hay hom - bre nin -
se - gu - ro de_e - llos, pues no_hay hom - bre nin - gu -
49
jue - los, pues no_hay hom - bre nin - gu - no se - gu - ro
de_e - llos, pues no_hay hom - bre nin - gu - no, pues no_hay
gu - no se - gu - ro de_e - llos, se - gu -
no se - gu - ro de_e - llos, pues no_hay hom - bre nin -
55
de_e - llos, pues no_hay hom - bre nin - gu - no, pues no_hay
hom - bre nin - gu - no se - gu - ro de_e - llos,
ro de_e - llos, pues no_hay hom - bre nin - gu - no, pues no_hay hom - bre nin -
gu - no, pues no_hay hom - bre nin - gu - no se -
62
[Fin]
[o·=o]
hom - bre nin - gu - no se - gu - ro de_e - llos.
pues no_hay hom - bre nin - gu - no se - gu - ro de_e - llos.
gu - no se - gu - ro de_e - llos.
gu - ro de e - llos.



¡Qué traidores son, Juana,
tus dos ojuelos!,
pues no hay hombre ninguno
seguro de ellos.

[Coplas]

1ª Por más que el cuidado
procure entenderlos,
mientras más se cansa,
los entiende menos.

2ª Si alegres se muestran
entre lo risueño,
disparan centellas
de mortal veneno.

3ª Si rigor prometen,
tal vez halagüeños,
por entre sus arcos
su piedad contemplo.

4ª Si los busco afables,
con desdén los veo,
y los hallo gratos
cuando más los temo.

5ª Lo que más me aflige
y abrasa mi pecho
es que hay en el prado
quien sabe entenderlos.

6ª Pues es tan dichoso,
goce sus efectos,
pues tiene él la vida
con lo que yo muero.

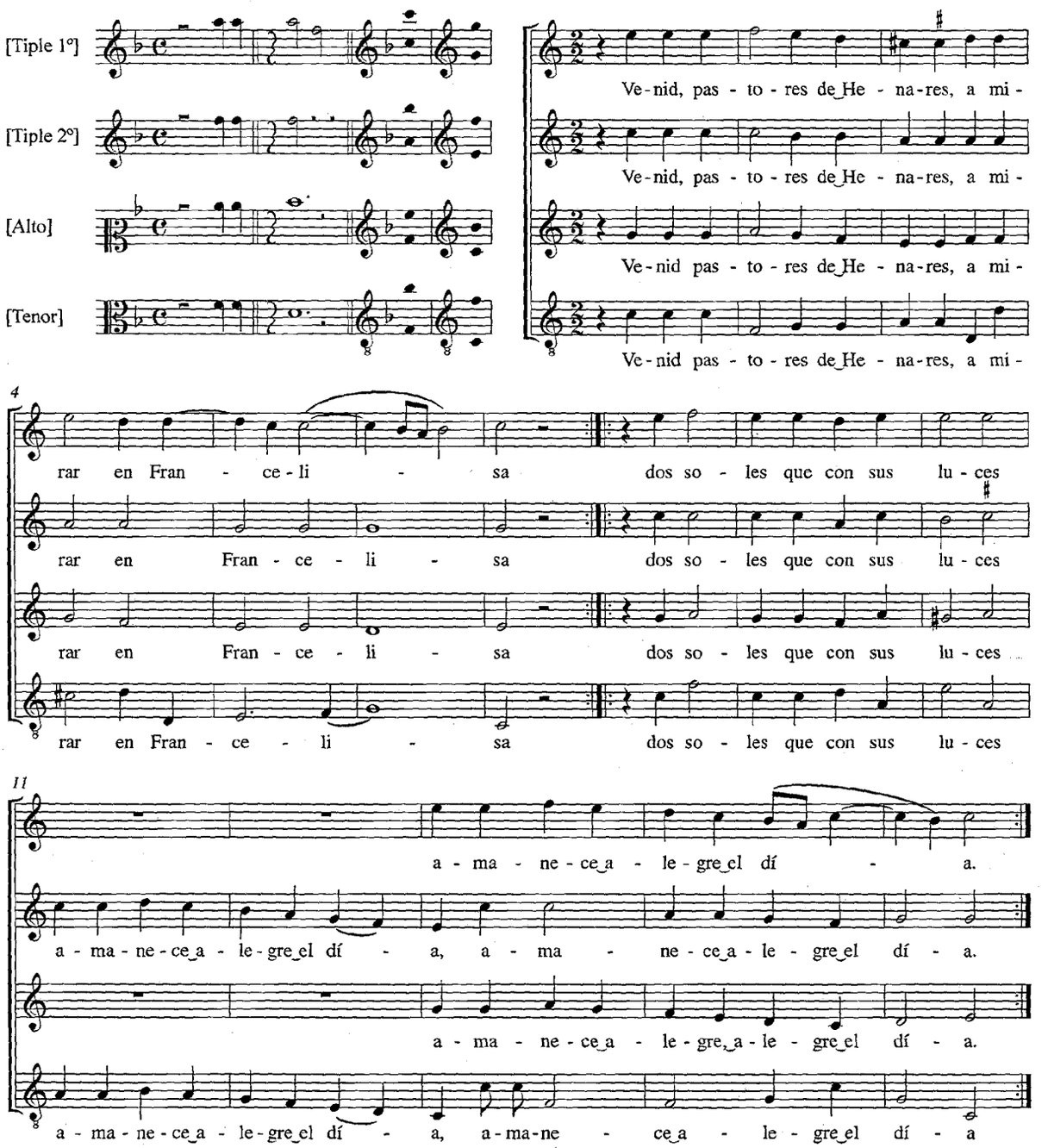
122. Venid, pastores de Henares

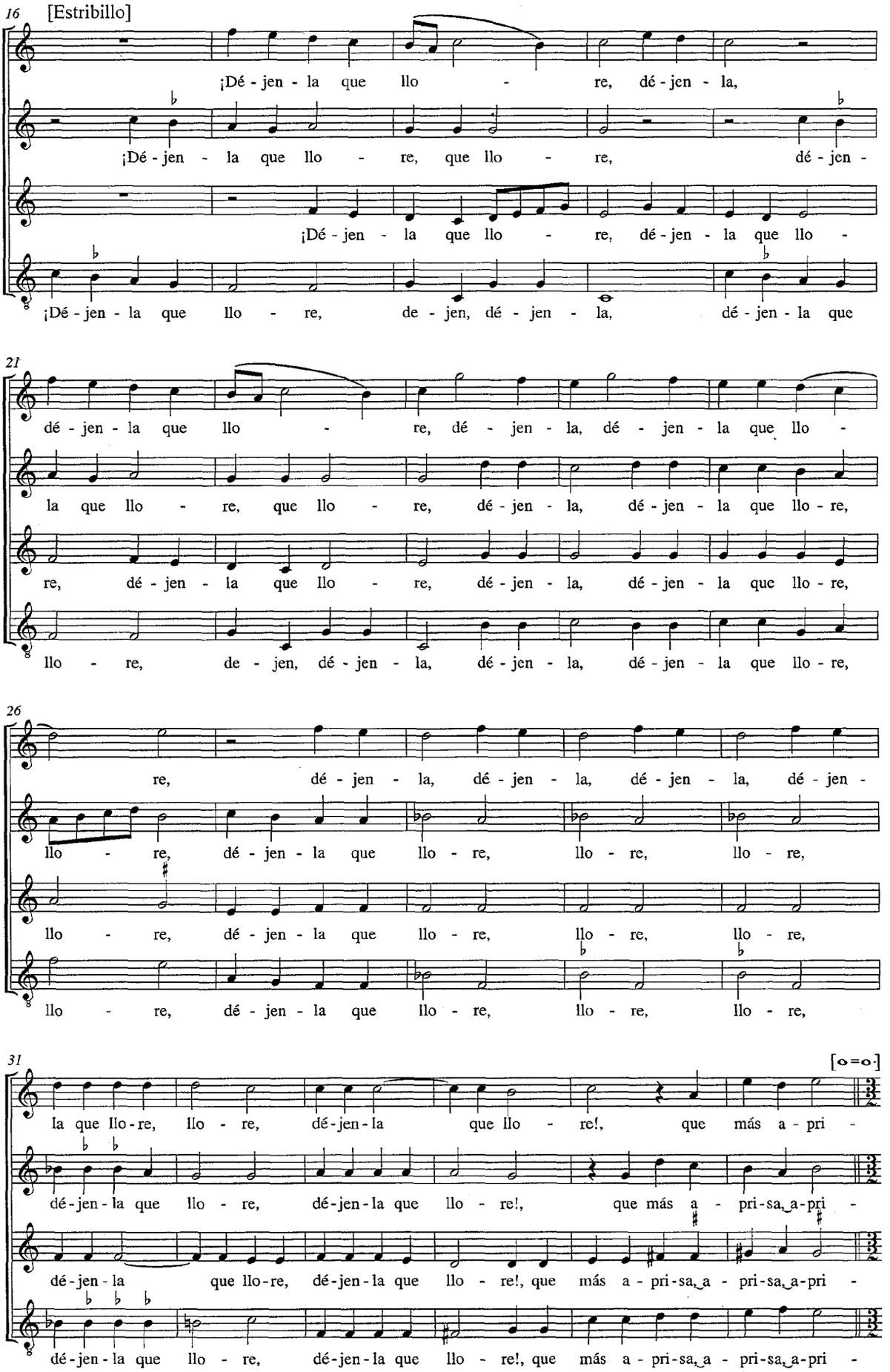
A 4

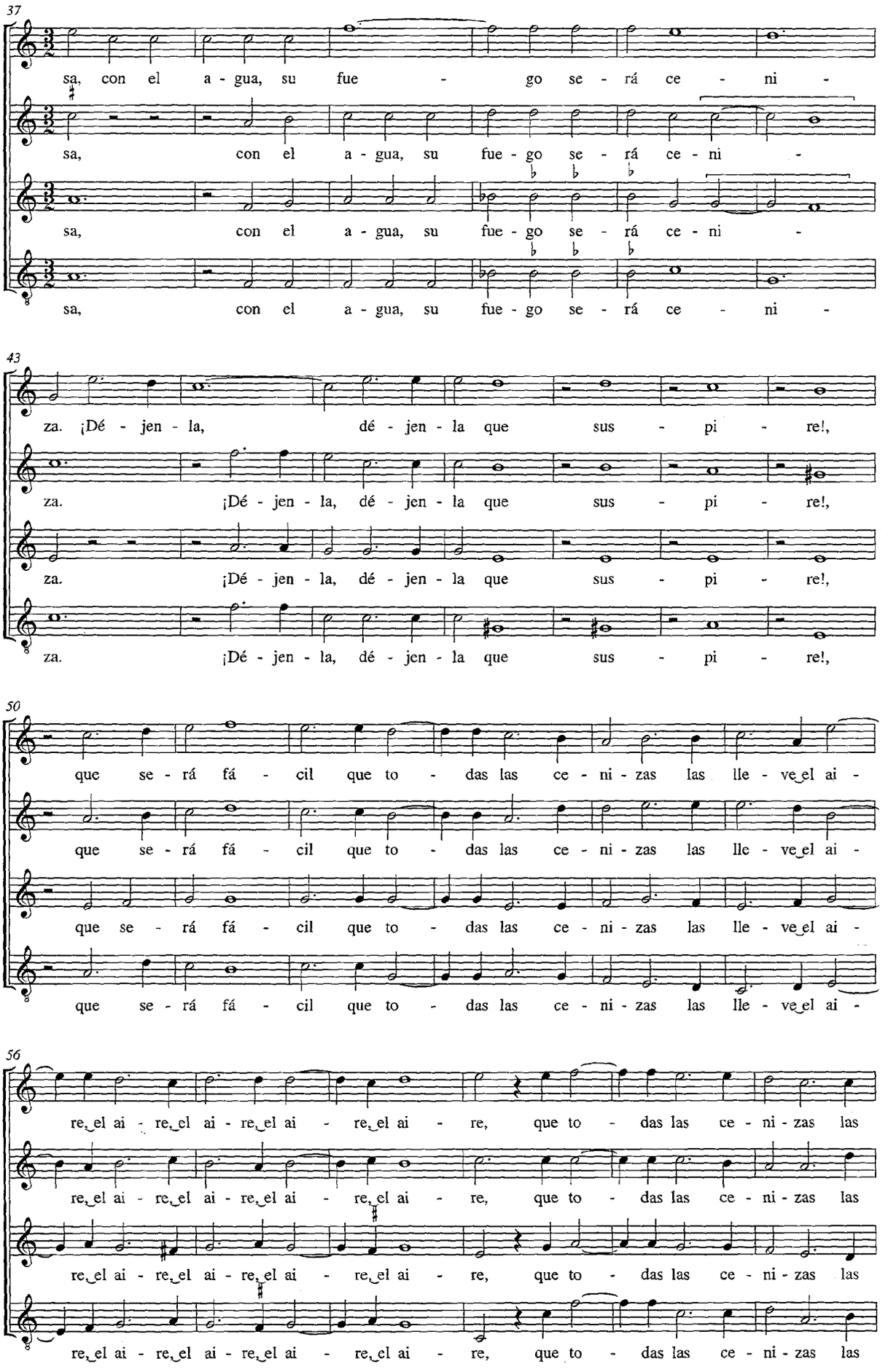
Anónimo

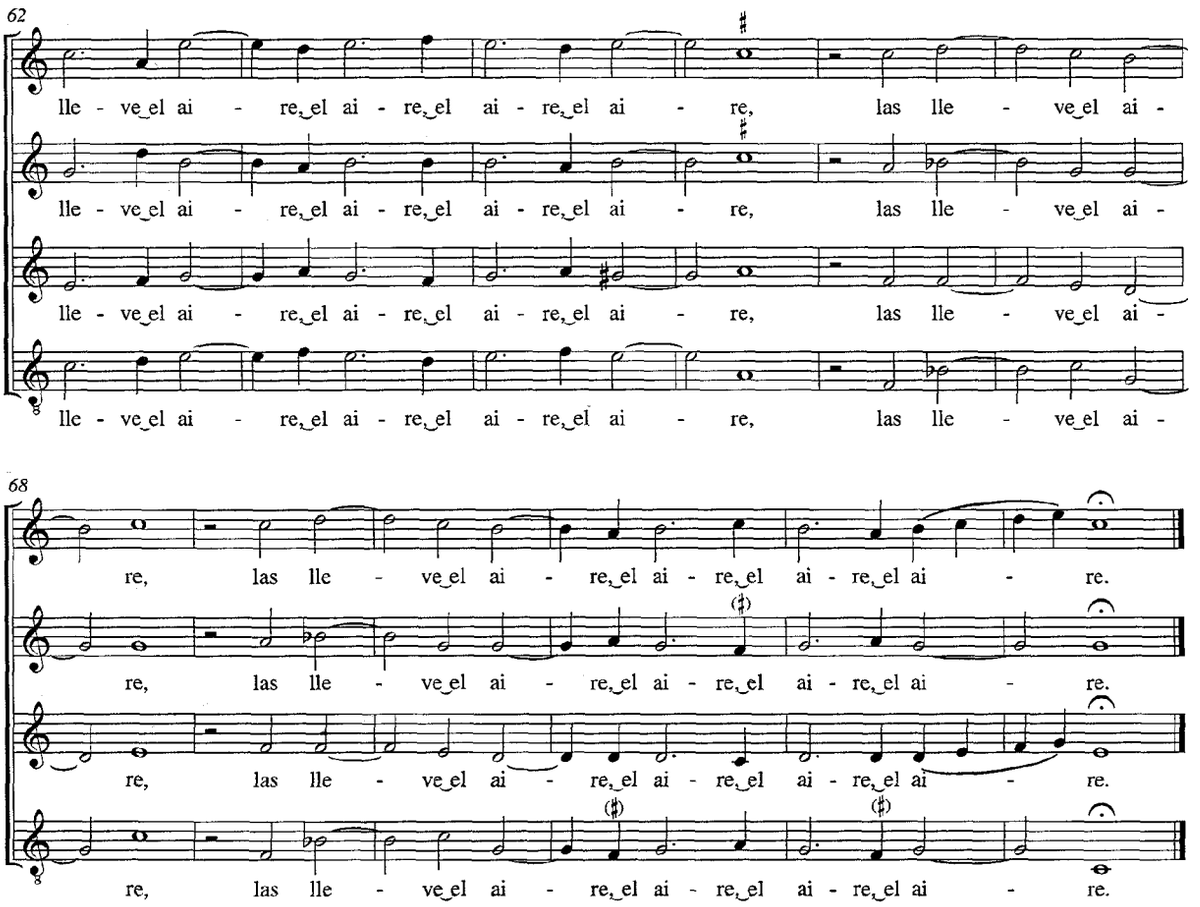
E: Mn, M. 1262
ff. 137v-138r [143v-144r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




16
[Estribillo]
¡Dé - jen - la que llo - re, dé - jen - la,
¡Dé - jen - la que llo - re, que llo - re, dé - jen -
¡Dé - jen - la que llo - re, dé - jen - la que llo -
¡Dé - jen - la que llo - re, de - jen, dé - jen - la, dé - jen - la que
21
dé - jen - la que llo - re, dé - jen - la, dé - jen - la que llo -
la que llo - re, que llo - re, dé - jen - la, dé - jen - la que llo - re,
re, dé - jen - la que llo - re, dé - jen - la, dé - jen - la que llo - re,
llo - re, de - jen, dé - jen - la, dé - jen - la, dé - jen - la que llo - re,
26
re, dé - jen - la, dé - jen - la, dé - jen - la, dé - jen -
llo - re, dé - jen - la que llo - re, llo - re, llo - re,
llo - re, dé - jen - la que llo - re, llo - re, llo - re,
llo - re, dé - jen - la que llo - re, llo - re, llo - re,
31
[o=o]
la que llo - re, llo - re, dé - jen - la que llo - re!, que más a - pri -
dé - jen - la que llo - re, dé - jen - la que llo - re!, que más a - pri - sa, a - pri -
dé - jen - la que llo - re, dé - jen - la que llo - re!, que más a - pri - sa, a - pri - sa, a - pri -
dé - jen - la que llo - re, dé - jen - la que llo - re!, que más a - pri - sa, a - pri - sa, a - pri -


37
sa, con el a - gua, su fue - go se - rá ce - ni -
sa, con el a - gua, su fue - go se - rá ce - ni -
sa, con el a - gua, su fue - go se - rá ce - ni -
sa, con el a - gua, su fue - go se - rá ce - ni -
43
za. ¡Dé - jen - la, dé - jen - la que sus - pi - re!,
za. ¡Dé - jen - la, dé - jen - la que sus - pi - re!,
za. ¡Dé - jen - la, dé - jen - la que sus - pi - re!,
za. ¡Dé - jen - la, dé - jen - la que sus - pi - re!,
50
que se - rá fá - cil que to - das las ce - ni - zas las lle - ve el ai -
que se - rá fá - cil que to - das las ce - ni - zas las lle - ve el ai -
que se - rá fá - cil que to - das las ce - ni - zas las lle - ve el ai -
que se - rá fá - cil que to - das las ce - ni - zas las lle - ve el ai -
56
re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, que to - das las ce - ni - zas las
re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, que to - das las ce - ni - zas las
re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, que to - das las ce - ni - zas las
re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, que to - das las ce - ni - zas las



1 Venid, pastores de Henares,
a mirar en Francelisa
dos soles que con sus luces
amanece alegre el día.

2 Llorosa ha salido al baile
y es que, de abril compasiva,
con cada perla que vierte
quiere que compre una vida.

3 Sacóla Silvio a bailar
y no pudo, aunque quería,
romper para hacer mudanzas
los grillos de una caricia.

4 Quejosa y enamorada
vive, pues, tal vez, se mira
en sus pestañas el llanto
irse muriendo de risa.

5 Dícenme que aun de sus ojos
tiene celos la enemiga,
mas ¿de quién puede tenerlos
si no se los dan sus niñas?

6 Sólo fía a sus sollozos
su alivio, pues, prevenida
porque no lo sepa el aire,
se bebe lo que suspira.

Estribillo

¡Déjenla que llore!,
que más aprisa,
con el agua, su fuego
será ceniza.
¡Déjenla que suspire!,
que será fácil
que todas las cenizas
las lleve el aire.

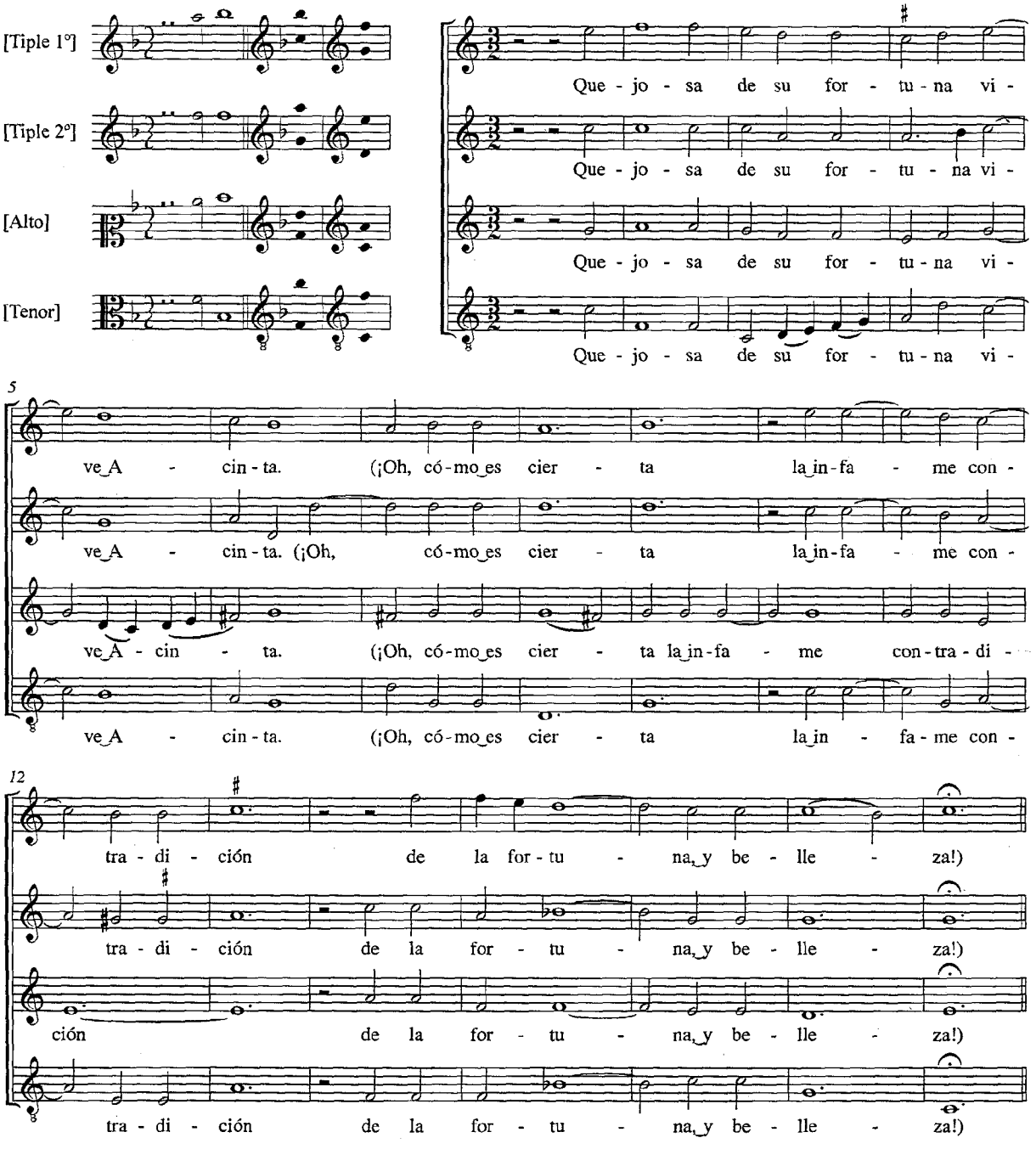
123. Quejosa de su fortuna

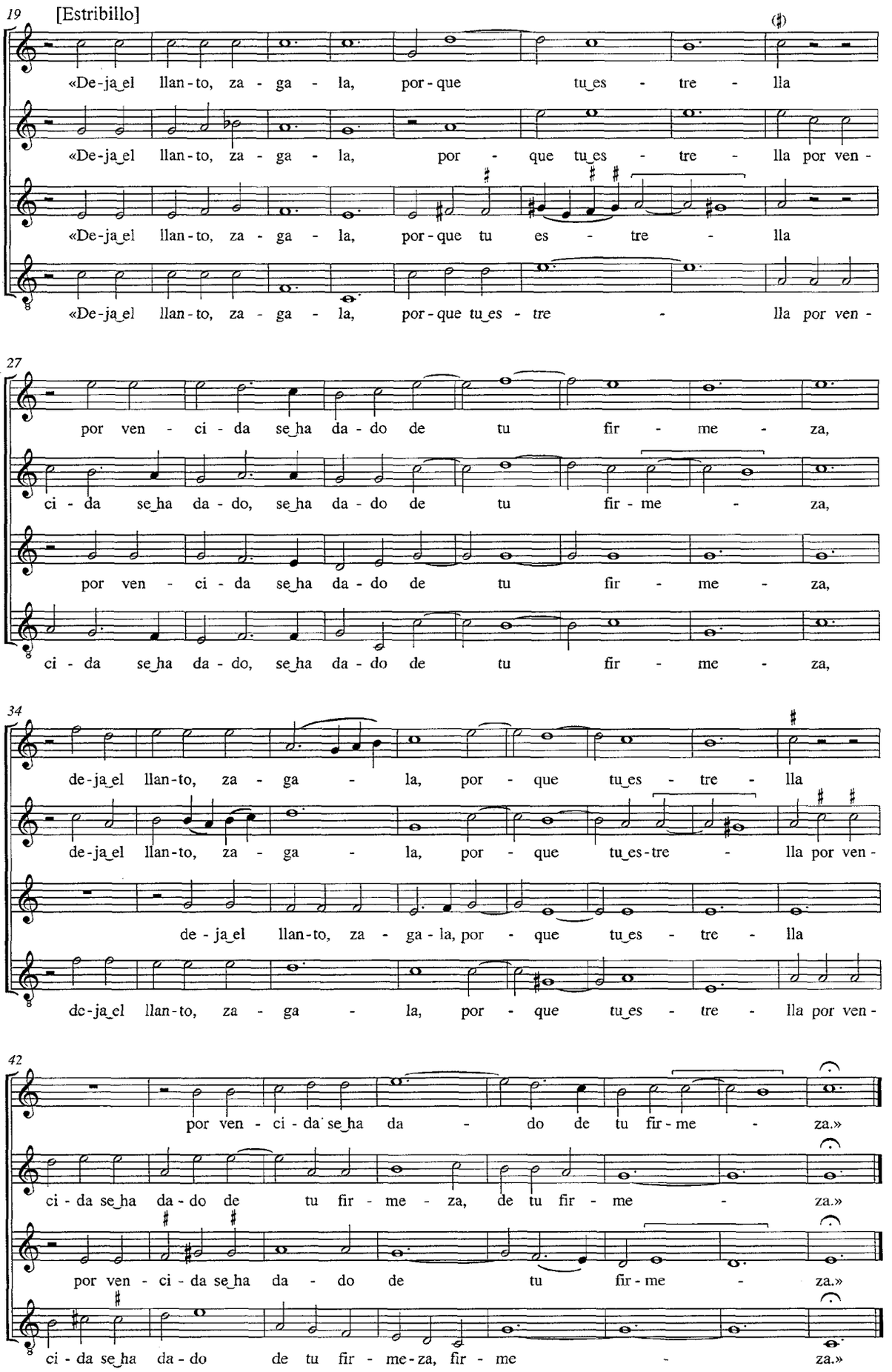
A 4

Padre Murillo

E: Mn, M. 1262
ff. 138v-139r [144v-145r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




19
[Estribillo]
«De-ja el llan-to, za - ga - la, por-que tu es - tre - lla
«De-ja el llan-to, za - ga - la, por - que tu es - tre - lla por ven -
«De-ja el llan-to, za - ga - la, por-que tu es - tre - lla por ven -
«De-ja el llan-to, za - ga - la, por-que tu es - tre - lla por ven -
27
por ven - ci - da se ha da - do de tu fir - me - za,
ci - da se ha da - do, se ha da - do de tu fir - me - za,
por ven - ci - da se ha da - do de tu fir - me - za,
ci - da se ha da - do, se ha da - do de tu fir - me - za,
34
de-ja el llan-to, za - ga - la, por - que tu es - tre - lla
de-ja el llan-to, za - ga - la, por - que tu es-tre - lla por ven -
de - ja el llan-to, za - ga - la, por - que tu es - tre - lla
de-ja el llan-to, za - ga - la, por - que tu es - tre - lla por ven -
42
por ven - ci - da se ha da - do de tu fir - me - za.»
ci - da se ha da - do de tu fir - me - za, de tu fir - me - za.»
por ven - ci - da se ha da - do de tu fir - me - za.»
ci - da se ha da - do de tu fir - me - za, fir - me - za.»

1 Quejosa de su fortuna
vive Acinta. (¡Oh, cómo es cierta
la infame contradición
de la fortuna y belleza!)

2 Verse mal correspondida
es lo que al alma le llega,
que siente mucho quien ama
no haya igual correspondencia.

3 Qué dulcemente suspira,
qué tiernamente se queja,
que el amor, como es tan tierno,
las lágrimas tiene cerca.

4 «No siempre son las mujeres
–dice Acinta– las que pecan,
y siempre son las que pagan
doblando siempre la pena.

5 »Al paso de mis caricias,
más Lisardo me atormentas,
y, en lugar de agradecido,
de ser ingrato te precias.

6 »Yo me acuerdo que decías
en otro tiempo ternezas
para dar a mis desvelos
amorosas diligencias.

7 »No dirás que por mi causa
de mí, Lisardo, te ausentas,
pues siempre soy la que fui,
aunque no eres quien eras.»

8 A sus amorosas voces,
Lisardo da la respuesta;
si ella hermosa con el llanto,
él galán a sus finezas:

Estribillo

«Deja el llanto, zagala,
porque tu estrella
por vencida se ha dado
de tu firmeza.»

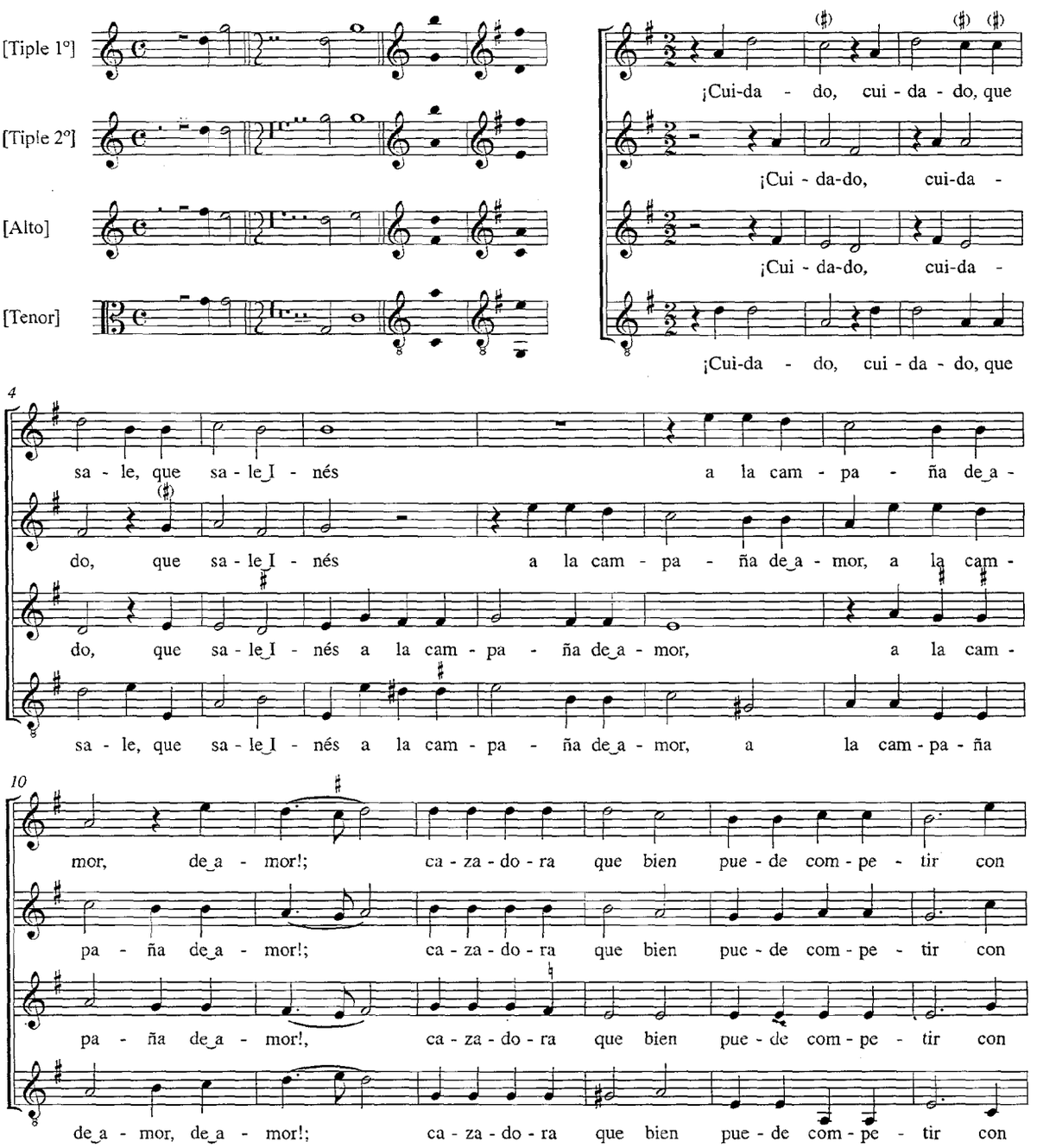
124. ¡Cuidado, que sale Inés...!

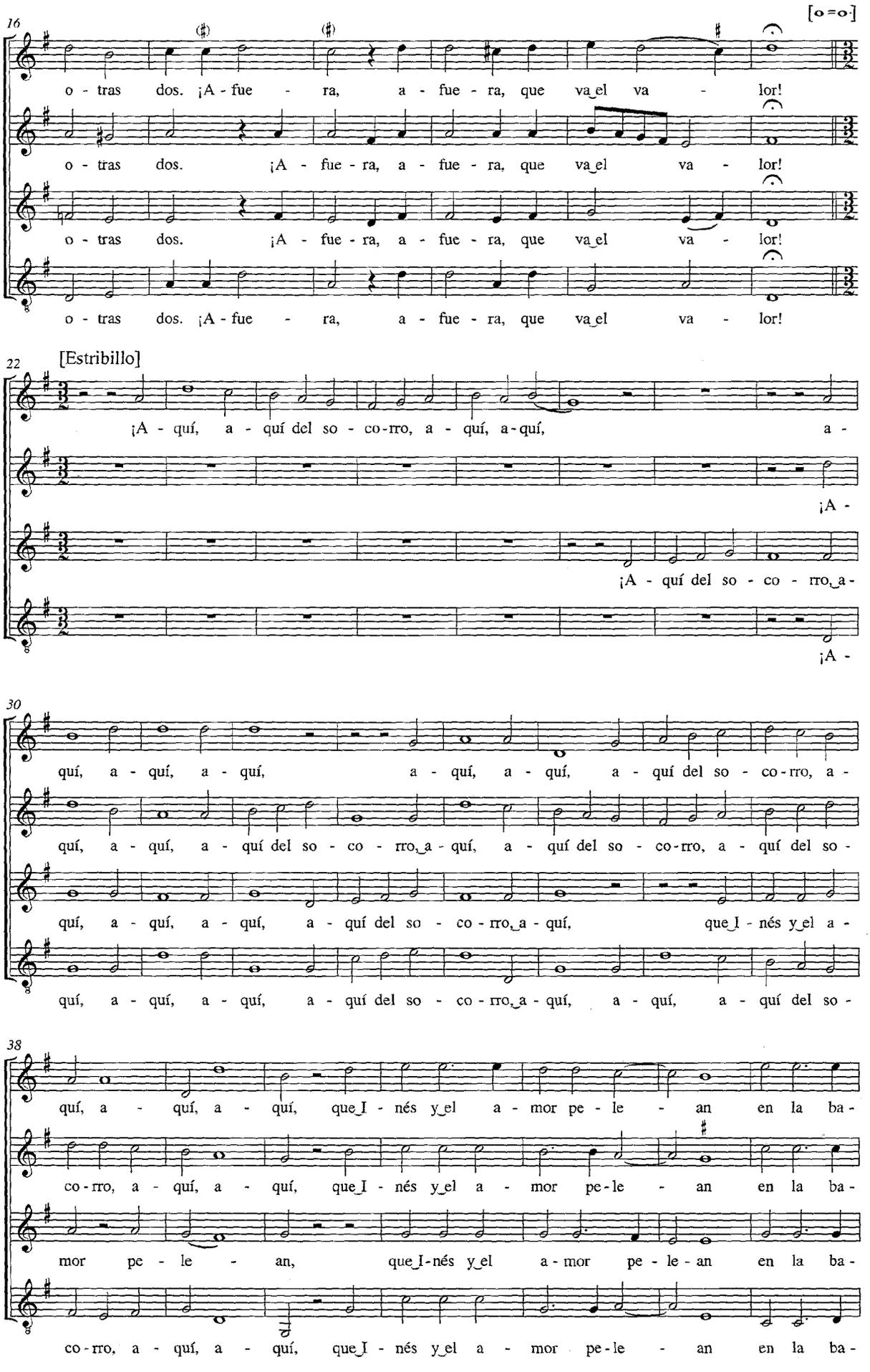
A 4

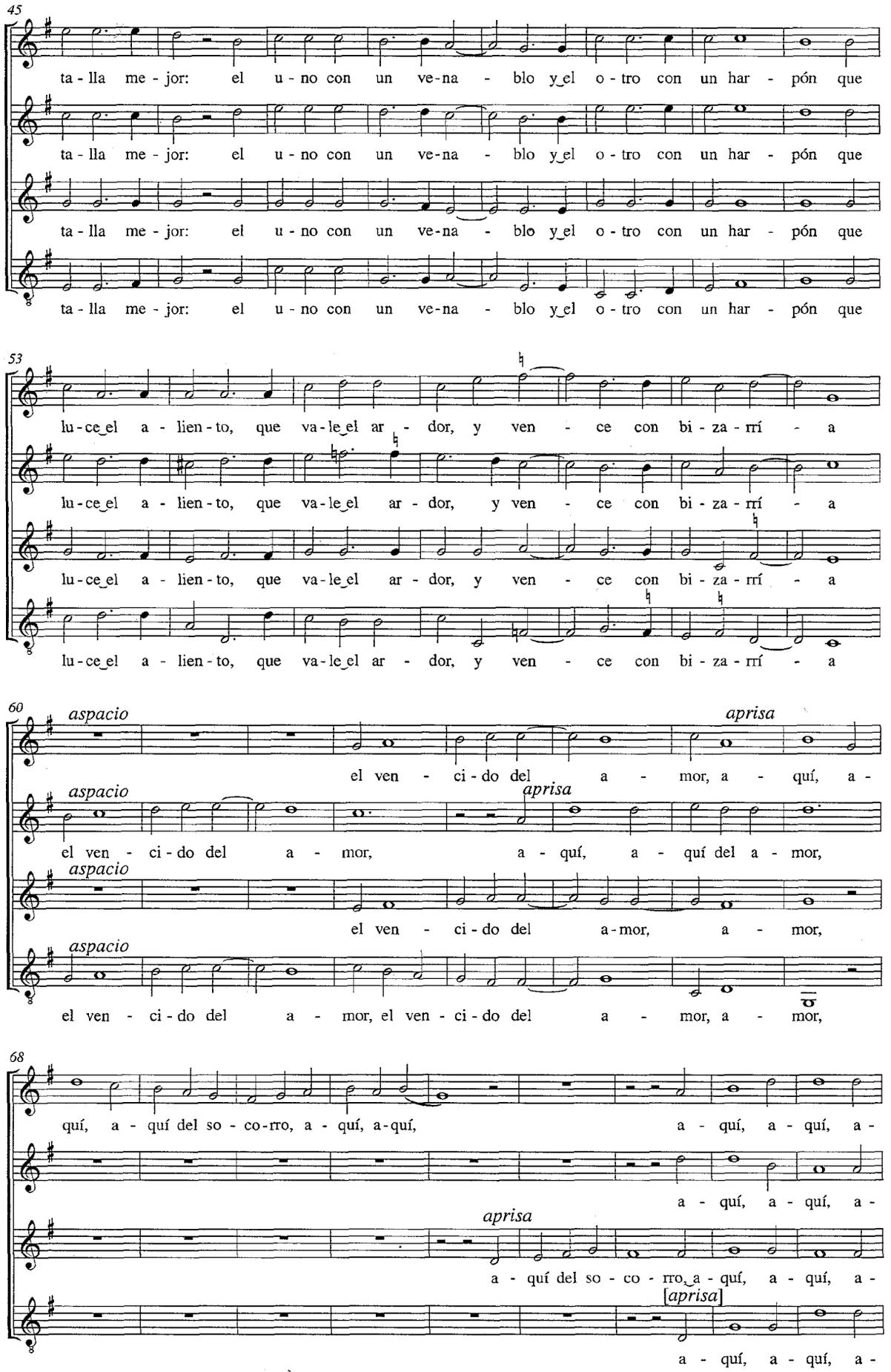
Anónimo

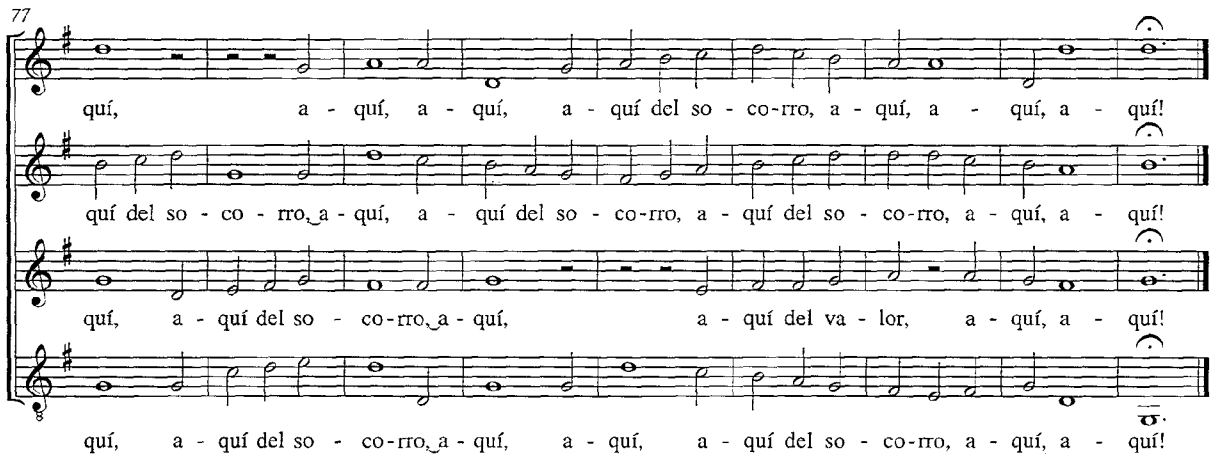
E: Mn, M. 1262
ff. 139v-140r [145v-146r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




16
[o=o]
o - tras dos. ¡A - fue - ra, a - fue - ra, que va el va - lor!
o - tras dos. ¡A - fue - ra, a - fue - ra, que va el va - lor!
o - tras dos. ¡A - fue - ra, a - fue - ra, que va el va - lor!
o - tras dos. ¡A - fue - ra, a - fue - ra, que va el va - lor!
22
[Estribillo]
¡A - quí, a - quí del so - co-rro, a - quí, a-quí, a -
¡A -
¡A - quí del so - co - rro, a -
¡A -
30
quí, a - quí, a - quí, a - quí, a - quí, a - quí del so - co-rro, a -
quí, a - quí, a - quí del so - co - rro, a - quí, a - quí del so - co-rro, a - quí del so -
quí, a - quí, a - quí, a - quí del so - co - rro, a - quí, que I - nés y el a -
quí, a - quí, a - quí, a - quí del so - co - rro, a - quí, a - quí, a - quí del so -
38
quí, a - quí, a - quí, que I - nés y el a - mor pe - le - an en la ba -
co-rro, a - quí, a - quí, que I - nés y el a - mor pe-le - an en la ba -
mor pe - le - an, que I-nés y el a - mor pe - le - an en la ba -
co-rro, a - quí, a - quí, que I - nés y el a - mor pe-le - an en la ba -


45
ta - lla me - jor: el u - no con un ve-na - blo y el o - tro con un har - pón que
ta - lla me - jor: el u - no con un ve-na - blo y el o - tro con un har - pón que
ta - lla me - jor: el u - no con un ve-na - blo y el o - tro con un har - pón que
ta - lla me - jor: el u - no con un ve-na - blo y el o - tro con un har - pón que
53
lu-ce el a - lien - to, que va-le el ar - dor, y ven - ce con bi - za - rrí - a
lu-ce el a - lien - to, que va-le el ar - dor, y ven - ce con bi - za - rrí - a
lu-ce el a - lien - to, que va-le el ar - dor, y ven - ce con bi - za - rrí - a
lu-ce el a - lien - to, que va-le el ar - dor, y ven - ce con bi - za - rrí - a
60
aspacio
aprisa
el ven - ci - do del a - mor, a - quí, a -
aspacio
aprisa
el ven - ci - do del a - mor, a - quí, a - quí del a - mor,
aspacio
el ven - ci - do del a-mor, a - mor,
aspacio
el ven - ci - do del a - mor, el ven - ci - do del a - mor, a - mor,
68
quí, a - quí del so - co-rro, a - quí, a-quí, a - quí, a - quí, a -
a - quí, a - quí, a -
aprisa
a - quí del so - co - rro, a - quí, a - quí, a -
[aprisa]
a - quí, a - quí, a -



1 ¡Cuidado, que sale Inés
a la campaña de amor!;
cazadora que bien puede
competir con otras dos.
¡Afuera, que va el valor!

2 Al mismo Amor desafía,
porque quiere probar hoy
que sola en ella se halla
Amor con todo primor.
¡Afuera, que va el valor!

3 Vestido de celos sale
su bello competidor,
que en empresas de buen gusto
es de buen gusto el color.
¡Afuera, que va el valor!

4 ¡Qué bien que le tira el golpe!,
¡qué bien Inés acertó!,
pues en el primer encuentro
le ha llevado el corazón.
¡Afuera, que va el valor!

5 No se descuida Cupido,
pues, aunque ciego, la dio
con una flecha tan viva
que casi muerta quedó.
¡Afuera, que va el valor!

6 Asegún da Inés el golpe
y, tan rendido se vio,
que tuvo por buen partido
confesarse su inferior.
¡Afuera, que va el valor!

7 Pero ¡qué mucho se rinda,
si es el partido mejor
quedar rendido a su vista
para salir vencedor!
¡Afuera, que va el valor!

Estribillo

¡Aquí del socorro,
que Inés y el amor pelean
en la batalla mejor:
el uno con un venablo
y el otro con un harpón
que luce el aliento,
que vale el ardor,
y vence con bizarría
el vencido del amor!

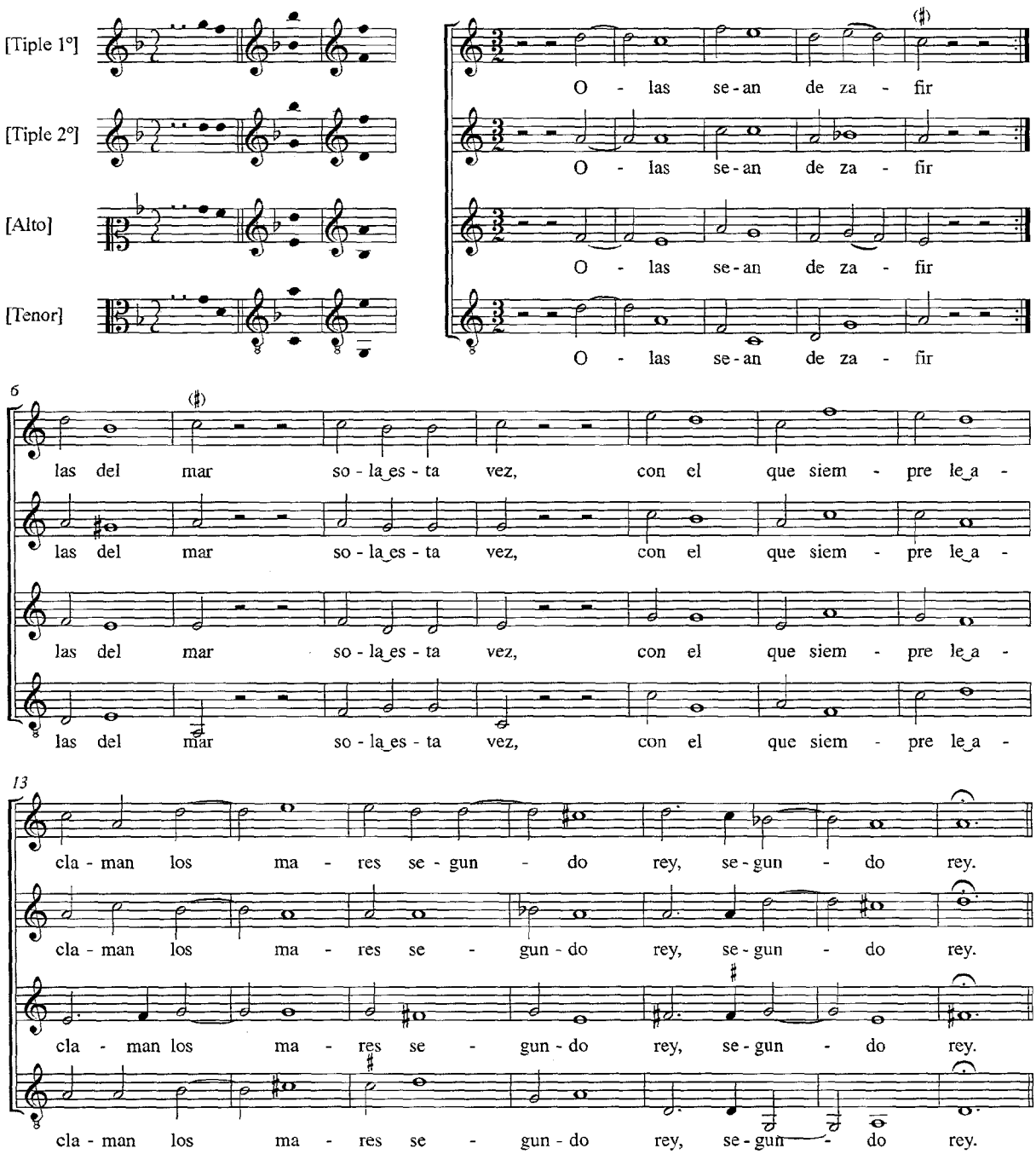
125. Olas sean de zafir

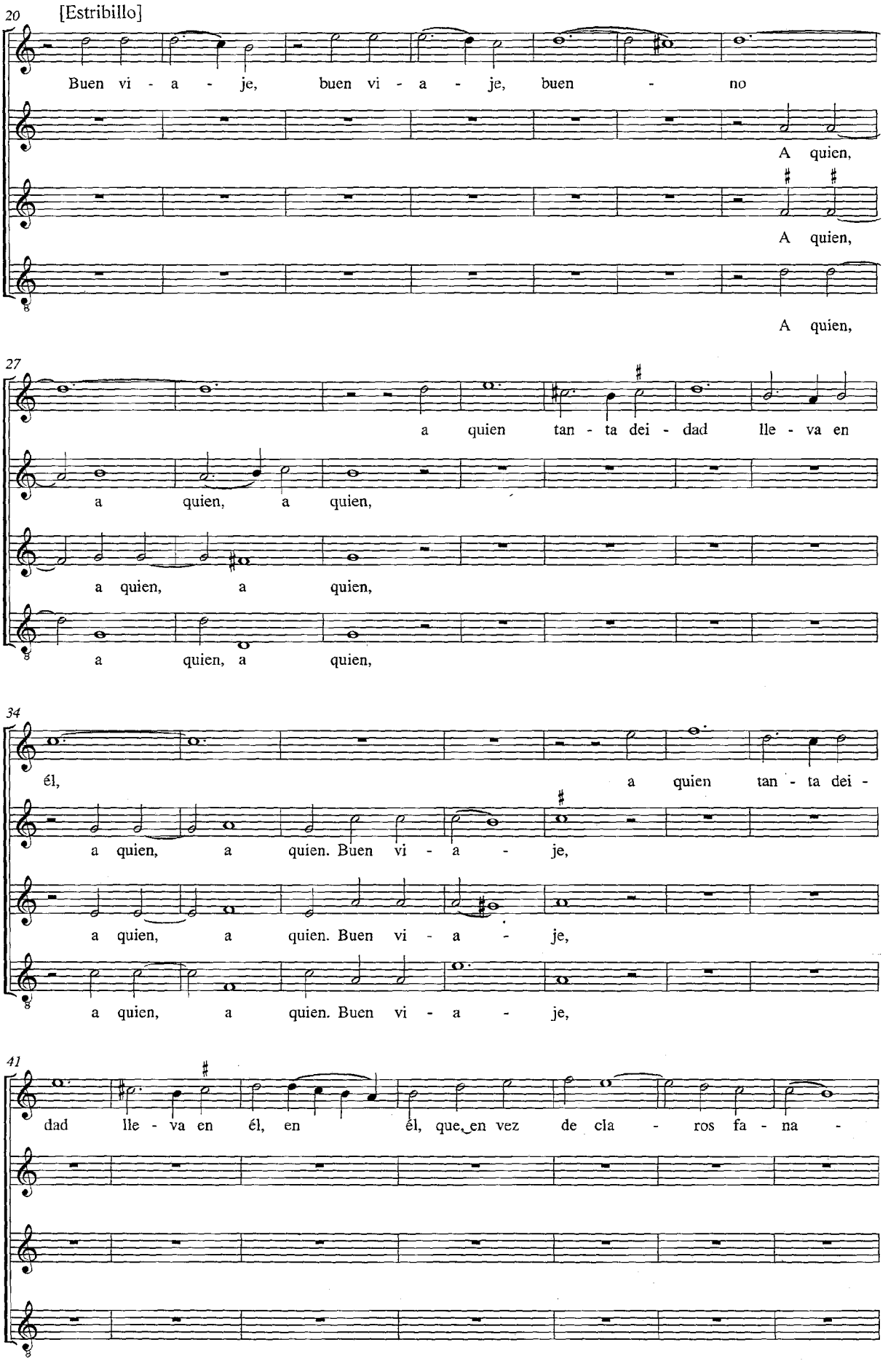
A 4

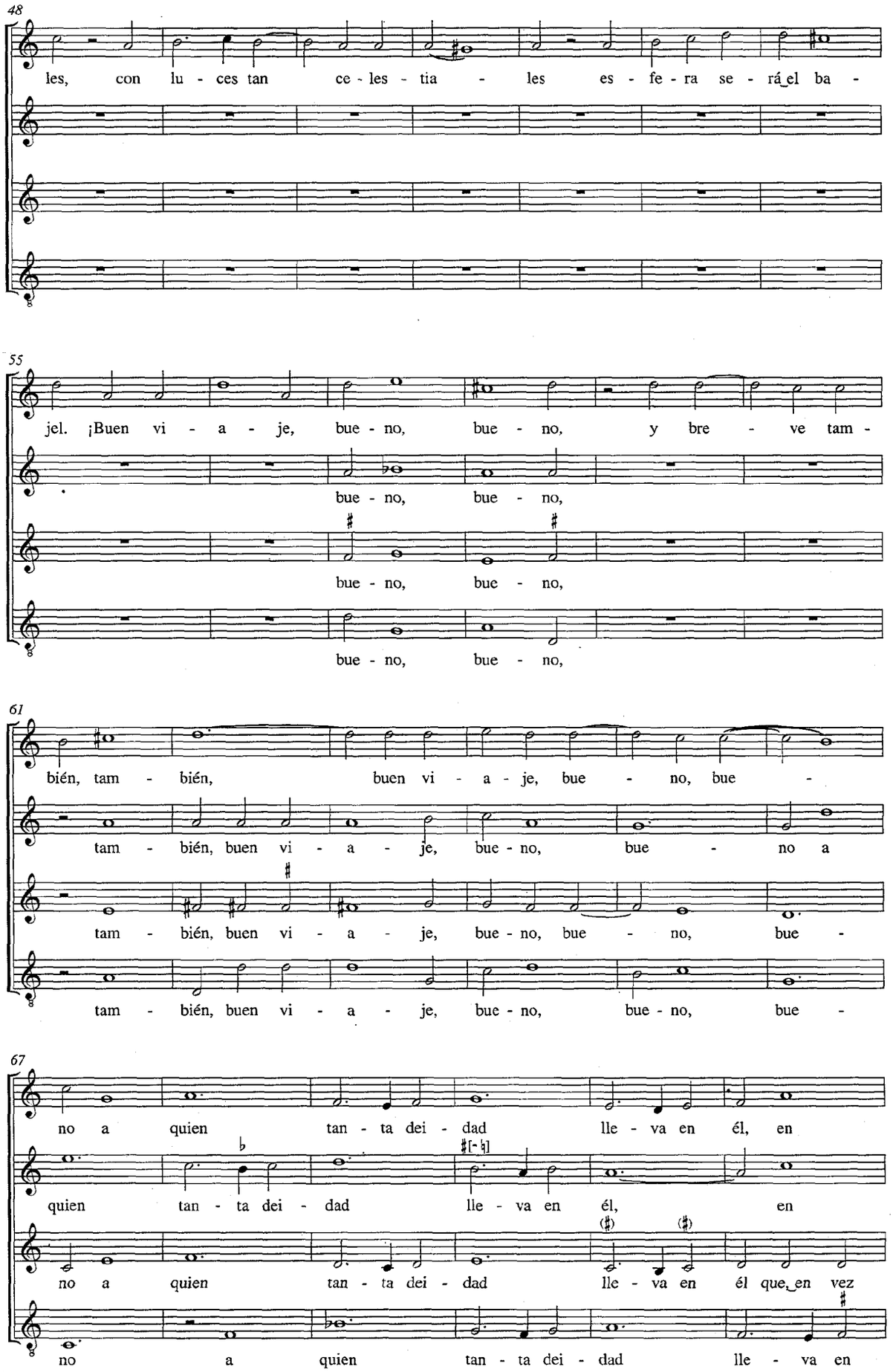
Anónimo

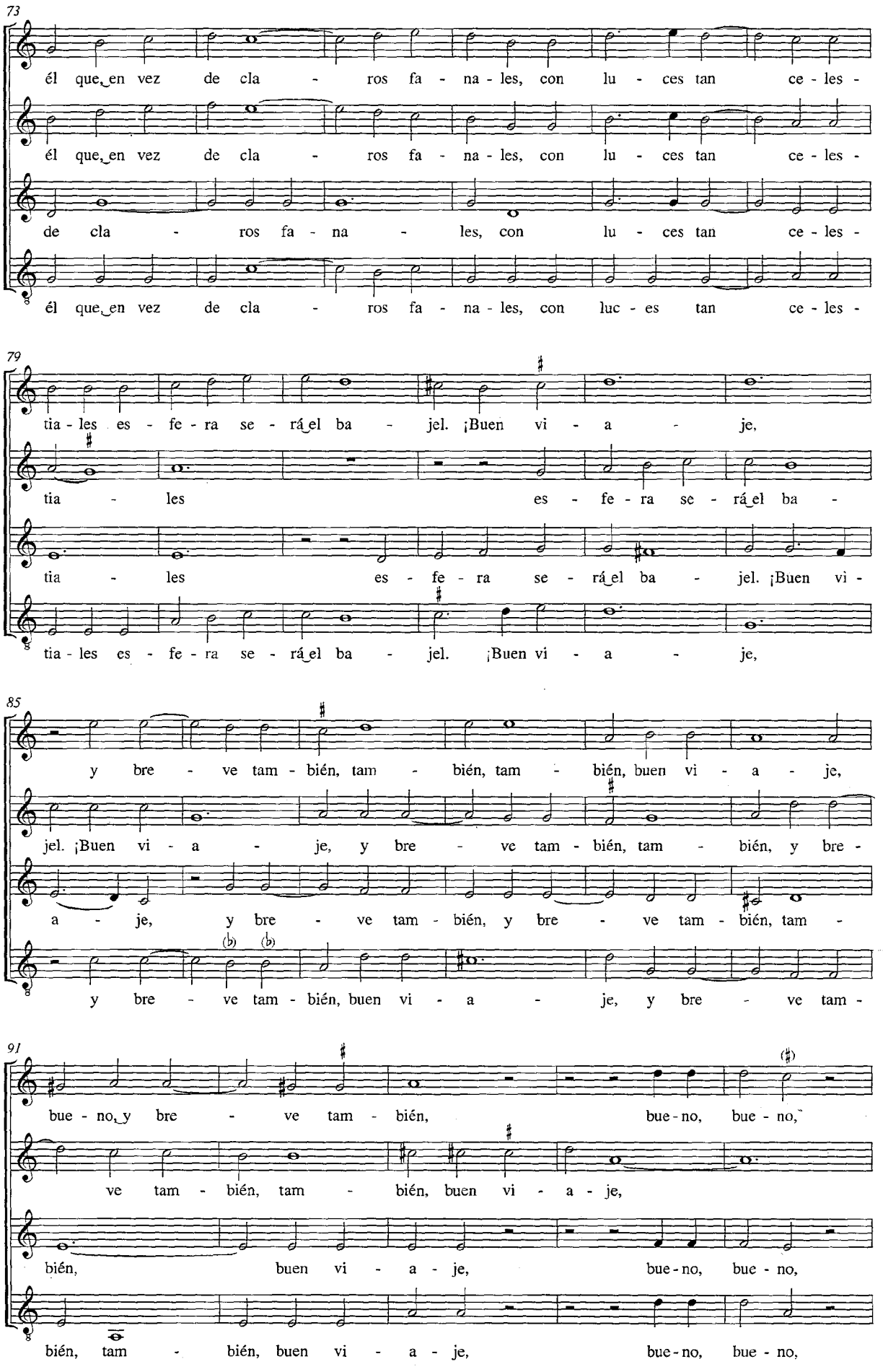
E: Mn, M. 1262
ff. 140v-141r [146v-147r]

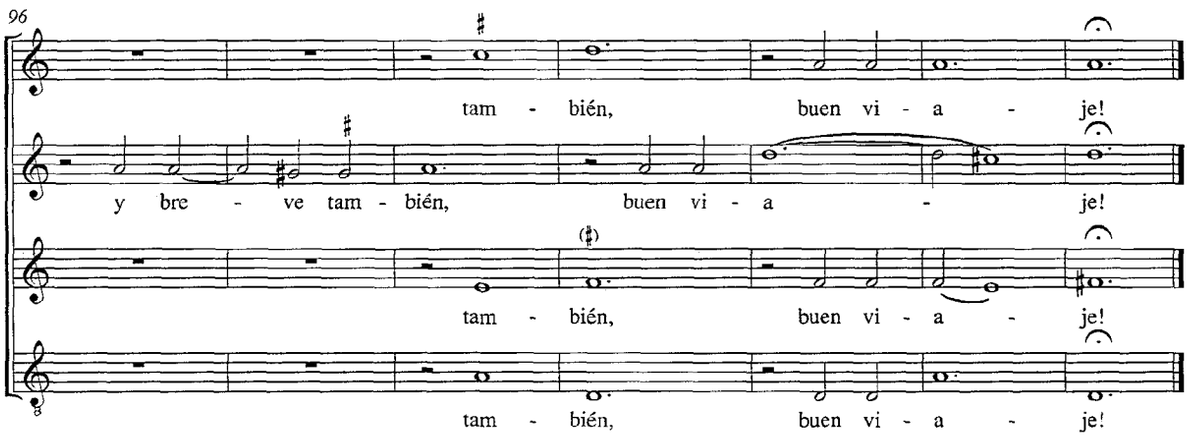
Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




20
[Estribillo]
Buen vi - a - je, buen vi - a - je, buen - no
A quien,
A quien,
A quien,
27
a quien tan - ta dei - dad lle - va en
a quien, a quien,
a quien, a quien,
a quien, a quien,
34
él, a quien tan - ta dei -
a quien, a quien. Buen vi - a - je,
a quien, a quien. Buen vi - a - je,
a quien, a quien. Buen vi - a - je,
41
dad lle - va en él, en él, que en vez de cla - ros fa - na -


48
les, con lu - ces tan ce - les - tia - les es - fe - ra se - rá el ba -
55
jel. ¡Buen vi - a - je, bue - no, bue - no, y bre - ve tam -
bue - no, bue - no,
bue - no, bue - no,
bue - no, bue - no,
61
bién, tam - bién, buen vi - a - je, bue - no, bue -
tam - bién, buen vi - a - je, bue - no, bue - no a
tam - bién, buen vi - a - je, bue - no, bue - no, bue -
tam - bién, buen vi - a - je, bue - no, bue - no, bue -
67
no a quien tan - ta dei - dad lle - va en él, en
quien tan - ta dei - dad lle - va en él, en
no a quien tan - ta dei - dad lle - va en él que en vez
no a quien tan - ta dei - dad lle - va en


73
él que en vez de cla - ros fa - na - les, con lu - ces tan ce - les -
él que en vez de cla - ros fa - na - les, con lu - ces tan ce - les -
de cla - ros fa - na - les, con lu - ces tan ce - les -
él que en vez de cla - ros fa - na - les, con luc - es tan ce - les -
79
tia - les es - fe - ra se - rá el ba - jel. ¡Buen vi - a - je,
tia - les es - fe - ra se - rá el ba -
tia - les es - fe - ra se - rá el ba - jel. ¡Buen vi -
tia - les es - fe - ra se - rá el ba - jel. ¡Buen vi - a - je,
85
y bre - ve tam - bién, tam - bién, tam - bién, buen vi - a - je,
jel. ¡Buen vi - a - je, y bre - ve tam - bién, tam - bién, y bre -
a - je, y bre - ve tam - bién, y bre - ve tam - bién, tam -
y bre - ve tam - bién, buen vi - a - je, y bre - ve tam -
91
bue - no, y bre - ve tam - bién, bue - no, bue - no,
ve tam - bién, tam - bién, buen vi - a - je,
bién, buen vi - a - je, bue - no, bue - no,
bién, tam - bién, buen vi - a - je, bue - no, bue - no,



1 Olas sean de zafir
las del mar sola esta vez,
con el que siempre le aclaman
los mares segundo rey.

2 Tres nortes en tres estrellas
la nave guían, en que,
para ser luz de una sola,
soles no bastarán tres.

3 A quien lleva tanto sol
séale el hebrero fiel,
y a vidas que importan siglos,
lisonjas ofresca un mes.

4 Puerto parece de rosas
todo el mar, y [...]
golfo sea de zafir
a tanto español clavel.

5 Si con aire de suspiros
bien se zarpará más bien,
se afianzarán dos bajeles
en mil áncoras de fe.

Estribillo

Buen viaje, bueno
a quien tanta deidad lleva en él
que, en vez de claros fanales,
con luces tan celestiales
esfera será el bajel.
¡Buen viaje, bueno,
y breve también!

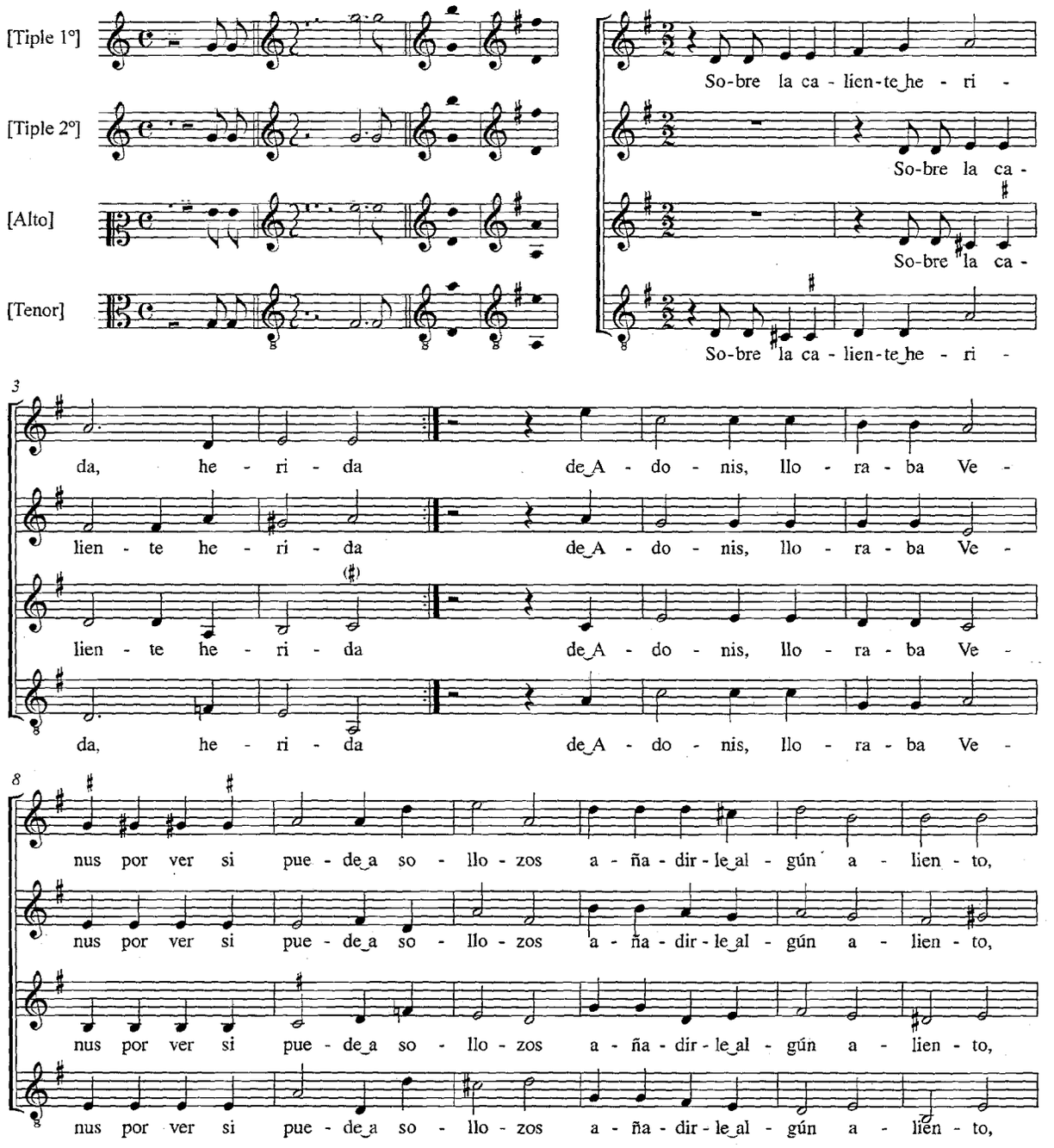
126. Sobre la caliente herida

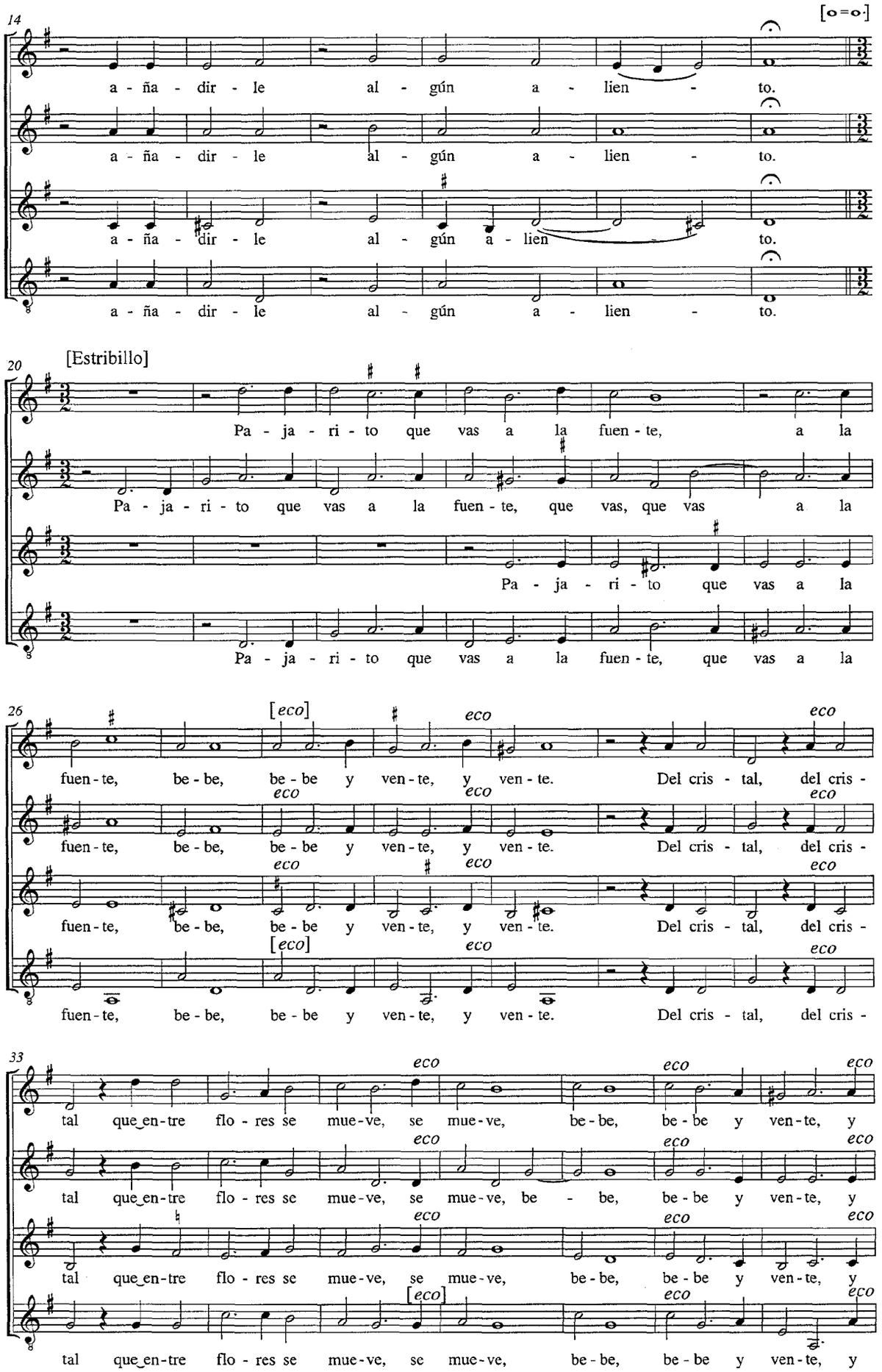
A 4

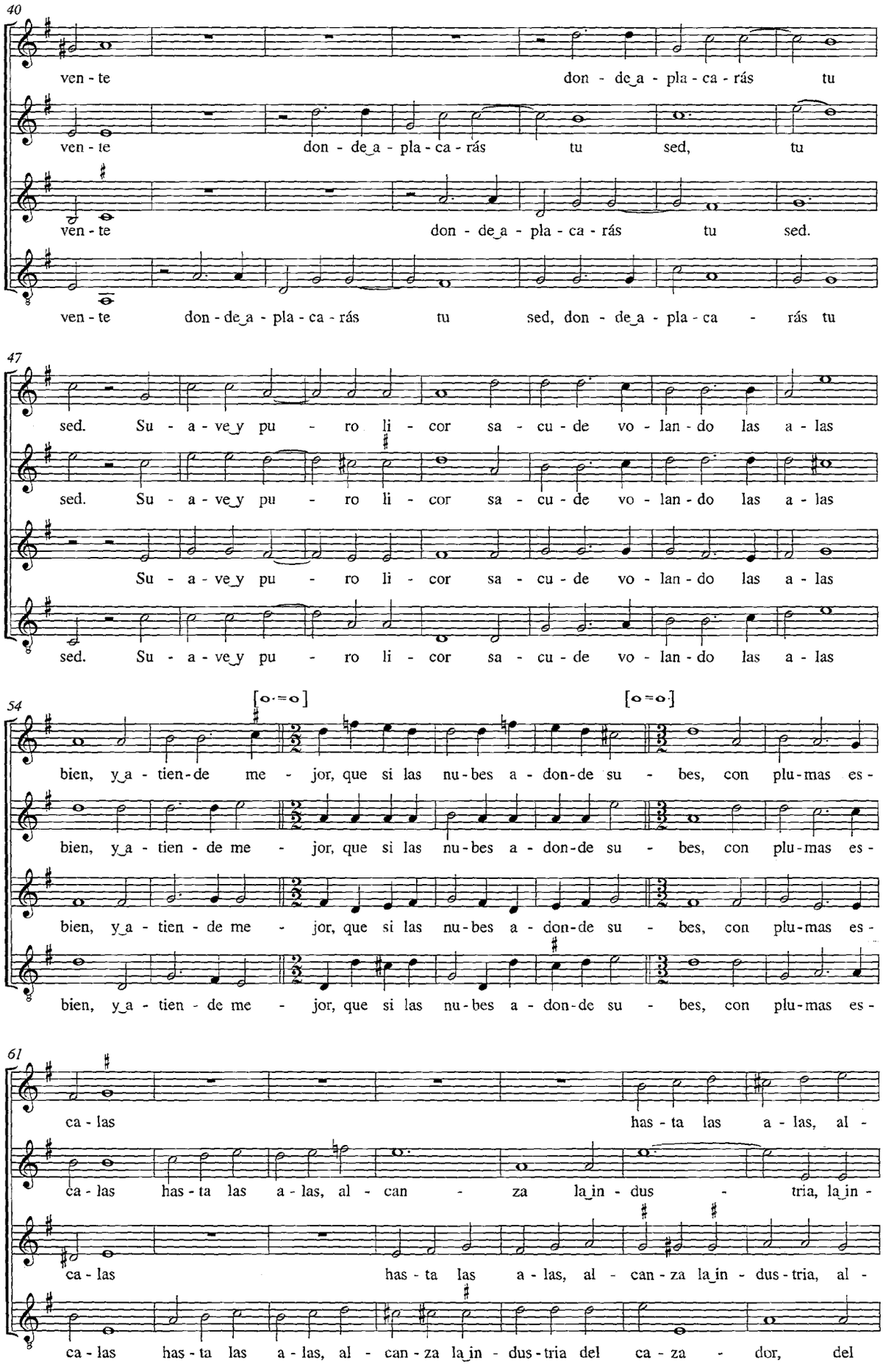
Anónimo

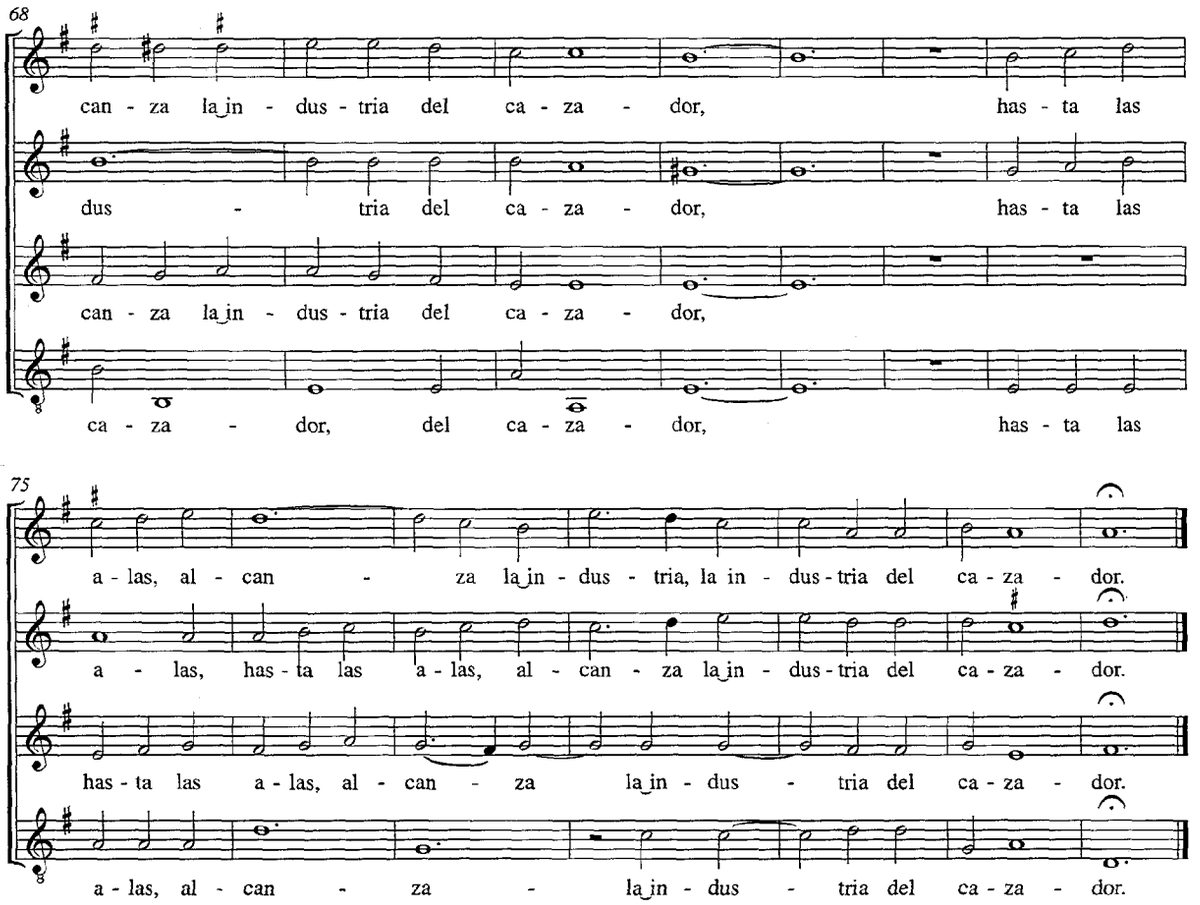
E: Mn, M. 1262
ff. 141v-142r [147v-148r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




[o=o·]
14
a - ña - dir - le al - gún a - lien - to.
a - ña - dir - le al - gún a - lien - to.
a - ña - dir - le al - gún a - lien to.
a - ña - dir - le al - gún a - lien - to.
20
[Estribillo]
Pa - ja - ri - to que vas a la fuen - te, a la
Pa - ja - ri - to que vas a la fuen - te, que vas, que vas a la
Pa - ja - ri - to que vas a la
Pa - ja - ri - to que vas a la fuen - te, que vas a la
26
[eco]
eco
fuen - te, be - be, be - be y ven - te, y ven - te. Del cris - tal, del cris -
fuen - te, be - be, be - be y ven - te, y ven - te. Del cris - tal, del cris -
fuen - te, be - be, be - be y ven - te, y ven - te. Del cris - tal, del cris -
fuen - te, be - be, be - be y ven - te, y ven - te. Del cris - tal, del cris -
33
eco
tal que en - tre flo - res se mue - ve, se mue - ve, be - be, be - be y ven - te, y
tal que en - tre flo - res se mue - ve, se mue - ve, be - be, be - be y ven - te, y
tal que en - tre flo - res se mue - ve, se mue - ve, be - be, be - be y ven - te, y
tal que en - tre flo - res se mue - ve, se mue - ve, be - be, be - be y ven - te, y


40
ven - te don - de_a - pla - ca - rás tu
ven - te don - de_a - pla - ca - rás tu sed, tu
ven - te don - de_a - pla - ca - rás tu sed.
ven - te don - de_a - pla - ca - rás tu sed, don - de_a - pla - ca - rás tu
47
sed. Su - a - ve_y pu - ro li - cor sa - cu - de vo - lan - do las a - las
sed. Su - a - ve_y pu - ro li - cor sa - cu - de vo - lan - do las a - las
Su - a - ve_y pu - ro li - cor sa - cu - de vo - lan - do las a - las
sed. Su - a - ve_y pu - ro li - cor sa - cu - de vo - lan - do las a - las
54
[o·=o] [o=o·]
bien, y_a - tien - de me - jor, que si las nu - bes a - don - de su - bes, con plu - mas es -
bien, y_a - tien - de me - jor, que si las nu - bes a - don - de su - bes, con plu - mas es -
bien, y_a - tien - de me - jor, que si las nu - bes a - don - de su - bes, con plu - mas es -
bien, y_a - tien - de me - jor, que si las nu - bes a - don - de su - bes, con plu - mas es -
61
ca - las has - ta las a - las, al -
ca - las has - ta las a - las, al - can - za la_in - dus - tria, la_in -
ca - las has - ta las a - las, al - can - za la_in - dus - tria, al -
ca - las has - ta las a - las, al - can - za la_in - dus - tria del ca - za - dor, del



1 Sobre la caliente herida
de Adonis, lloraba Venus
por ver si puede a sollozos
añadirle algún aliento.

2 Como el calor de la sangre
iban las venas perdiendo,
ya de la luz de su vida
se trocaba en aire el fuego.

3 Viéndole estaba los ojos
de sus amores tan lejos,
que el bien que pierden de vista
le buscaban allá adentro.

4 Tierna le abraza, aunque en vano,
porque en el mortal despego,
para detener un alma,
¿qué importa abrazar el cuerpo?

5 Ahora puede la invidia
vengar su enojo de nuevo,
pues tiene, en Venus, Adonis
más vida con estar muerto.

6 Contra sí son las venganzas,
pues a costa de sus duelos
ha eternizado un amor
por malograr un deseo.

Estribillo

Pajarito que vas a la fuente,
bebe y vente.
Del cristal que entre flores se mueve,
bebe y vente
donde aplacarás tu sed.
Suave y puro licor sacude
volando las alas bien,
y atiende mejor,
que si las nubes
adonde subes,
con plumas escalas
hasta las alas,
alcanza la industria del cazador.

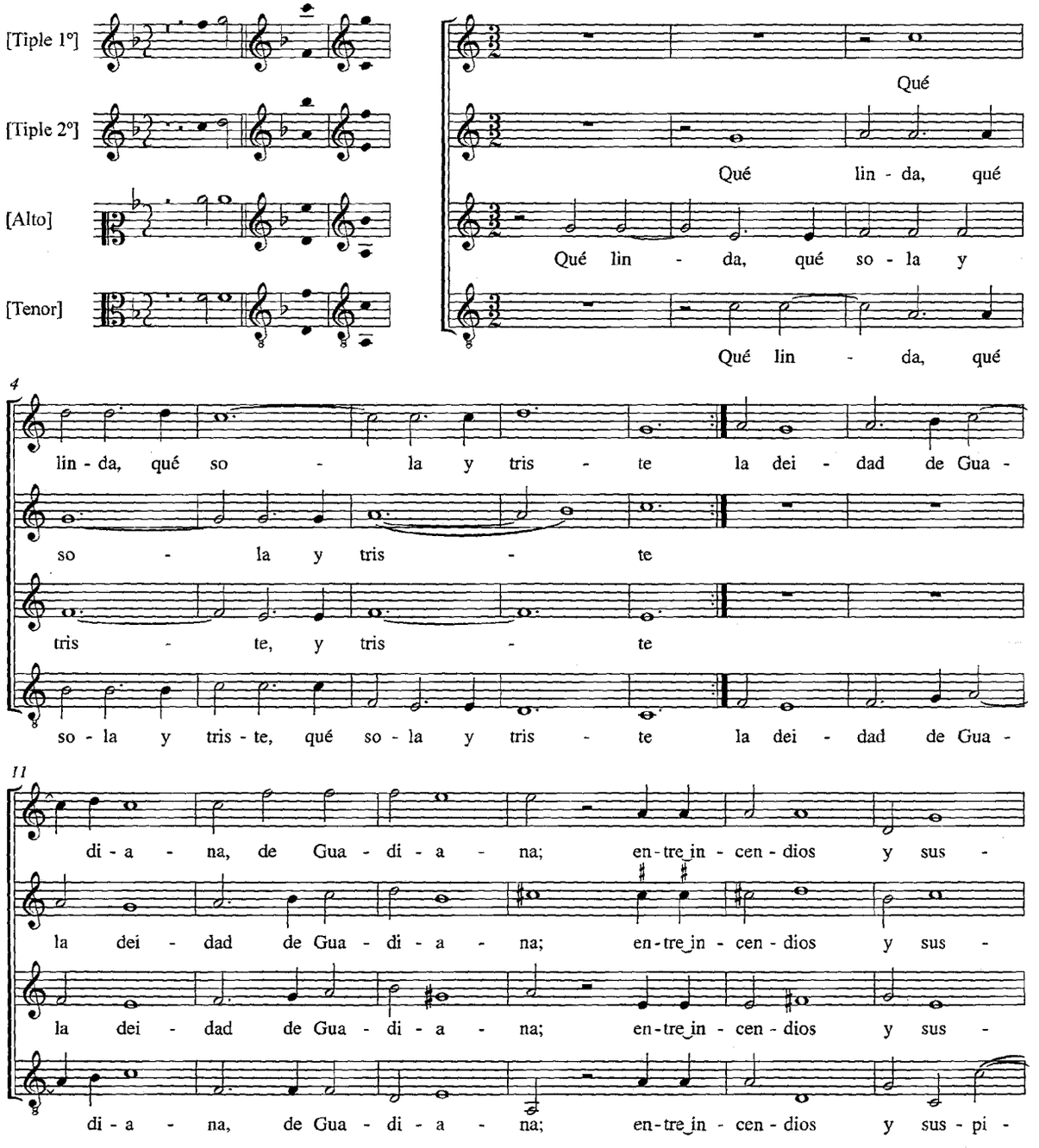
127. Qué linda, qué sola y triste

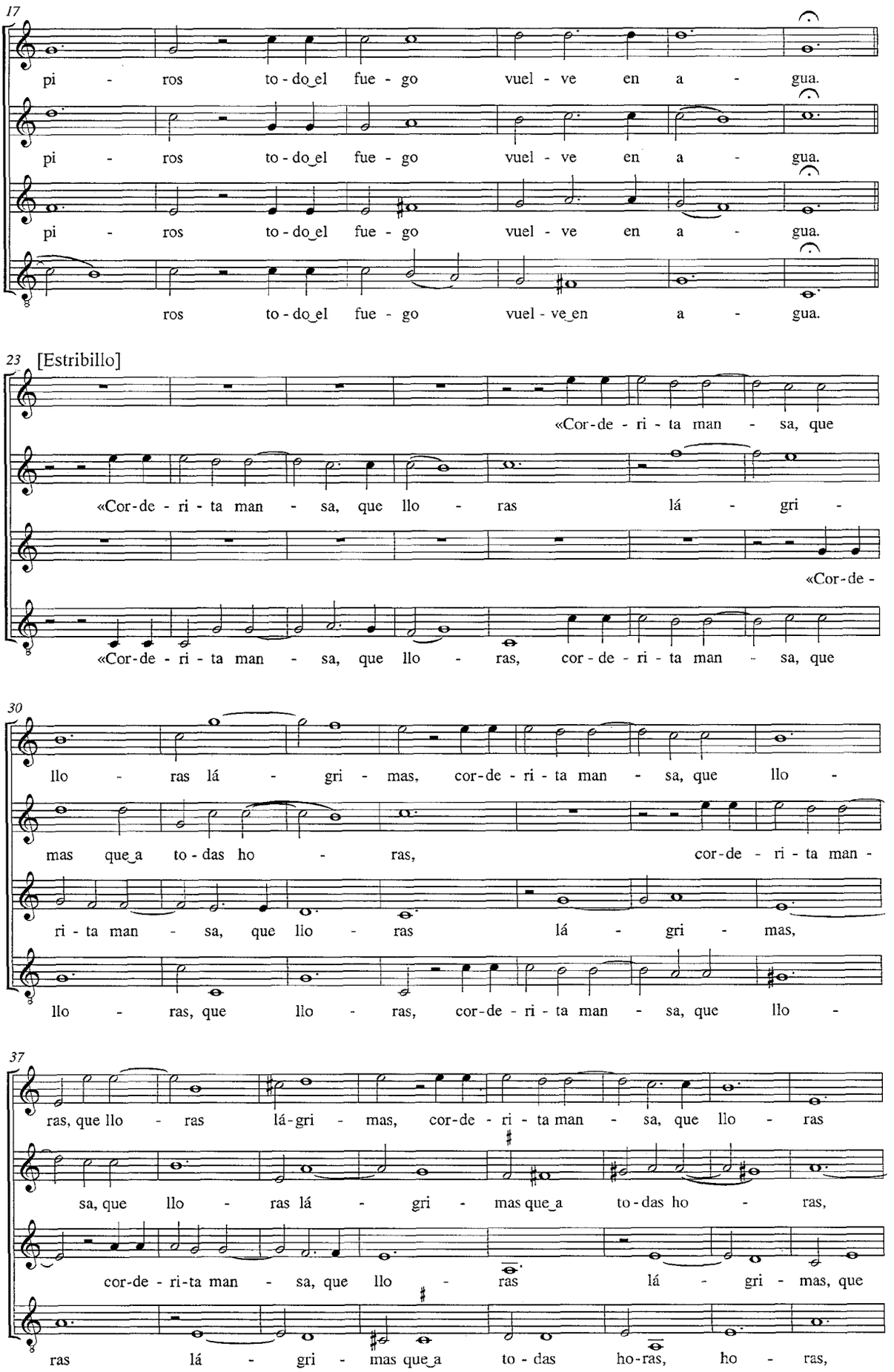
A 4

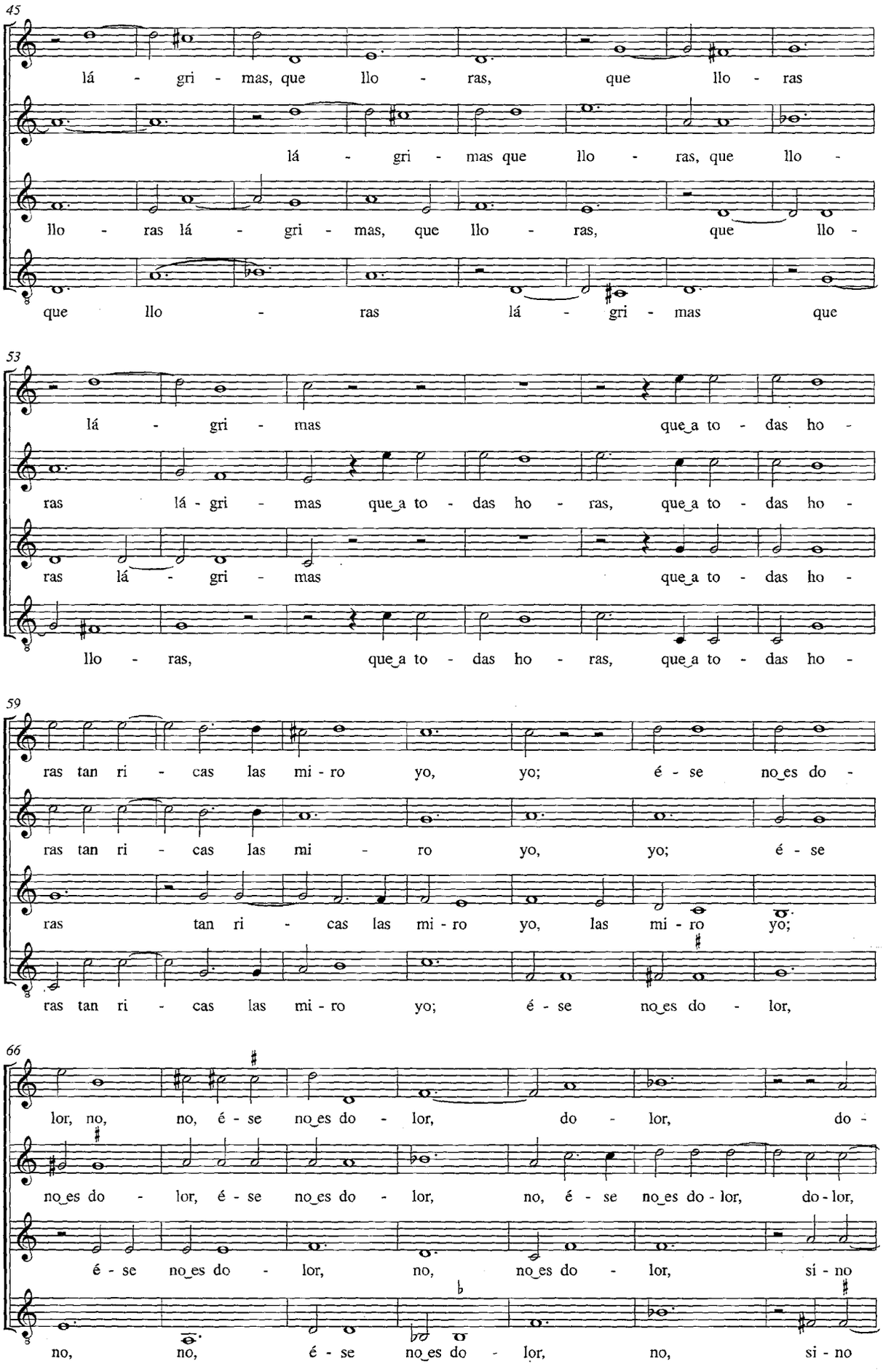
Anónimo [Manuel Correa]

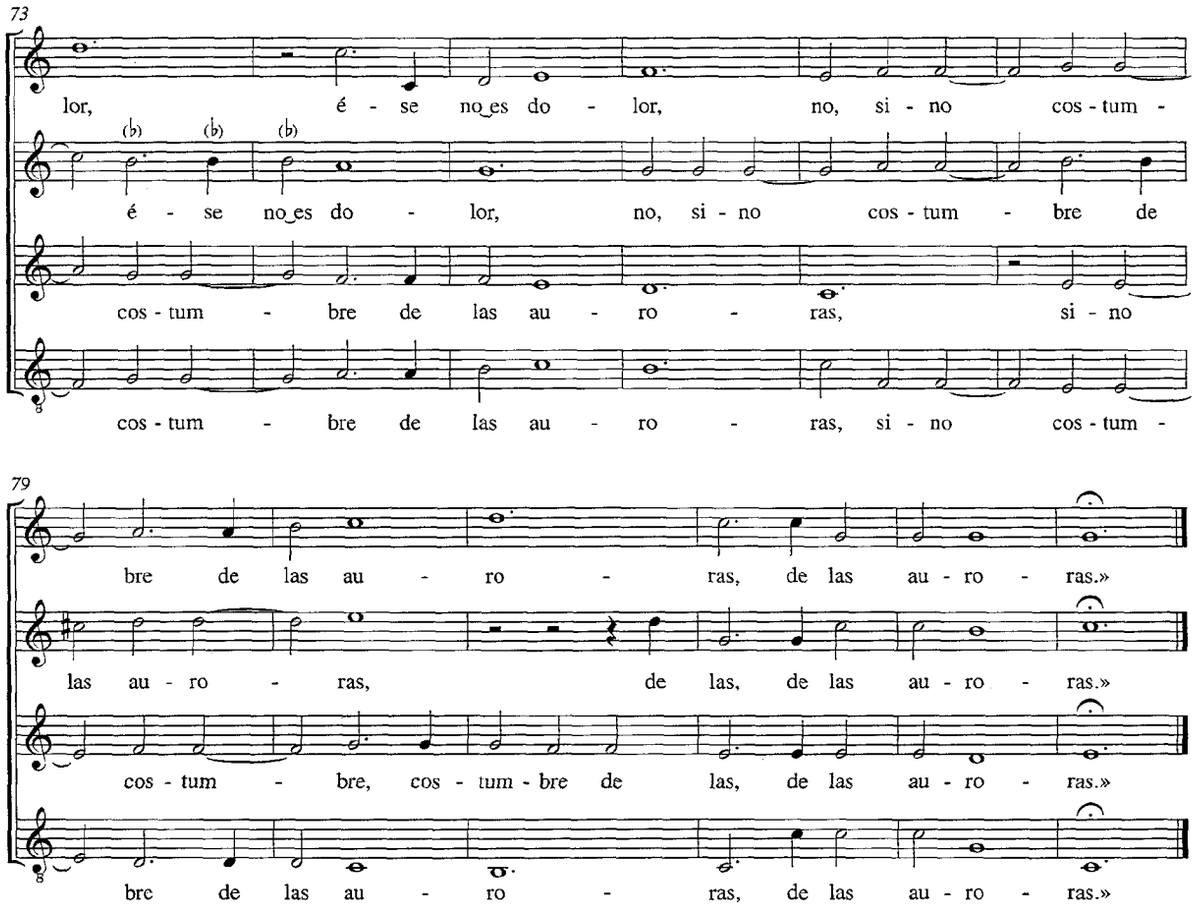
E: Mn, M. 1262
ff. 142v-143r [148v-149r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




17
pi - ros to - do_el fue - go vuel - ve en a - gua.
pi - ros to - do_el fue - go vuel - ve en a - gua.
pi - ros to - do_el fue - go vuel - ve en a - gua.
ros to - do_el fue - go vuel - ve_en a - gua.
23 [Estribillo]
«Cor-de - ri - ta man - sa, que
«Cor-de - ri - ta man - sa, que llo - ras lá - gri -
«Cor-de -
«Cor-de - ri - ta man - sa, que llo - ras, cor - de - ri - ta man - sa, que
30
llo - ras lá - gri - mas, cor-de - ri - ta man - sa, que llo -
mas que_a to - das ho - ras, cor-de - ri - ta man -
ri - ta man - sa, que llo - ras lá - gri - mas,
llo - ras, que llo - ras, cor-de - ri - ta man - sa, que llo -
37
ras, que llo - ras lá-gri - mas, cor-de - ri - ta man - sa, que llo - ras
sa, que llo - ras lá - gri - mas que_a to - das ho - ras,
cor-de - ri-ta man - sa, que llo - ras lá - gri - mas, que
ras lá - gri - mas que_a to - das ho-ras, ho - ras,


45
lá - gri - mas, que llo - ras, que llo - ras
lá - gri - mas que llo - ras, que llo -
llo - ras lá - gri - mas, que llo - ras, que llo -
que llo - ras lá - gri - mas que
53
lá - gri - mas que_a to - das ho -
ras lá - gri - mas que_a to - das ho - ras, que_a to - das ho -
ras lá - gri - mas que_a to - das ho -
llo - ras, que_a to - das ho - ras, que_a to - das ho -
59
ras tan ri - cas las mi - ro yo, yo; é - se no_es do -
ras tan ri - cas las mi - ro yo, yo; é - se
ras tan ri - cas las mi - ro yo, las mi - ro yo;
ras tan ri - cas las mi - ro yo; é - se no_es do - lor,
66
lor, no, no, é - se no_es do - lor, do - lor, do -
no_es do - lor, é - se no_es do - lor, no, é - se no_es do - lor, do - lor,
é - se no_es do - lor, no, no_es do - lor, si - no
no, no, é - se no_es do - lor, no, si - no



1 Qué linda, qué sola y triste
la deidad de Guadiana;
entre incendios y suspiros
todo el fuego vuelve en agua.

2 Qué dulcemente se queja,
con qué valor que derrama
perlas que siendo tan tristes
son en valor soberanas.

3 Quien vio llorar al aurora
miente si dice que estaba
más brillante ni más bella,
con más brío ni más alma.

4 «Sólo en ti, cordera hermosa,
hace bella consonancia
la tristeza y la alegría,
las dichas y las desgracias.

5 »Llora porque yo descanse,
pues hoy de tu llanto saca
mi amor un nuevo consuelo
juzgando que es por su causa.

6 »Pero no llores, detente,
que es mucho sentir, zagala,
y, si es verdad ese llanto,
sólo mi fuego lo apaga.

7 »Quiera Amor que no me engañe,
que, si mi ventura es tanta,
dedicaré a tus dos soles
un corazón que se abrasa.»

8 Esto cantaba Fileno
viendo llorar a Lisarda,
prenda tan bella por quien
se muere de ver sus ansias:

Estribillo

«Corderita mansa, que lloras
lágrimas que a todas horas
tan ricas las miro yo;
ése no es dolor, sino
costumbre de las auroras.»

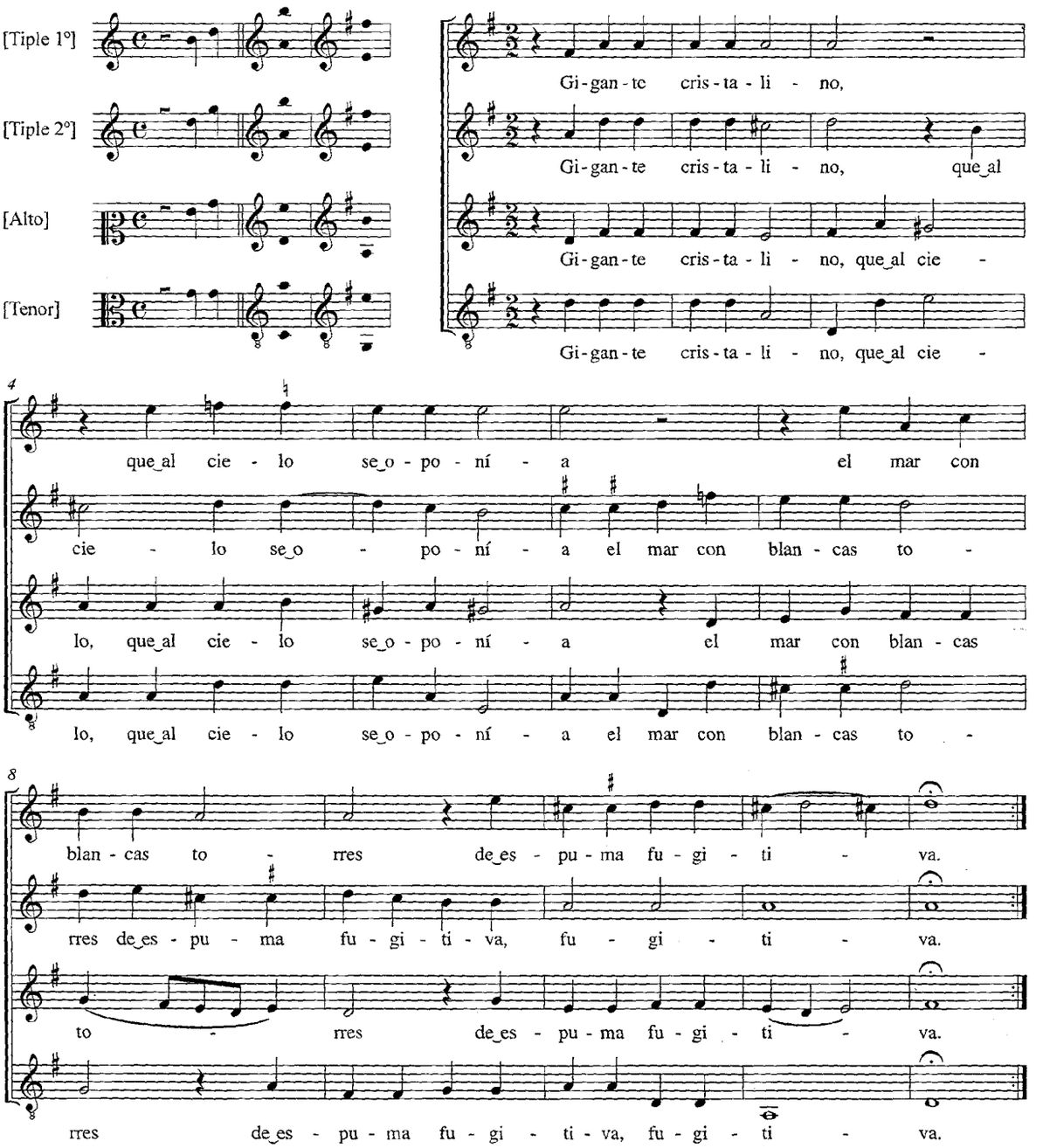
128. Gigante cristalino

A 4

Anónimo [Manuel Correa]

E: Mn, M. 1262
ff. 143v-144r [149v-150r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa



[Estribillo]

13

Mas tan - to pue - den des - di - chas que_o - bli - gan, si por - fí - an, si por - fí -

Que_o - bli - gan,

Mas tan - to pue - den des - di - chas que_o - bli - gan, si por - fí - an, si por - fí -

19

an, a no_es - ti - mar la muer - te ni la vi -

si por - fí - an, que_o - bli - gan, si por - fí - an, si por - fí -

Que_o - bli - gan, si por - fí - an, por - fí - an, si por - fí -

an, a no_es - ti - mar, a - no_es - ti - mar la muer - te ni la vi -

26

da, mas tan - to pue - den des - di - chas que_o - bli - gan, si, si por - fí - an, a

an, a no_es - ti - mar, mas tan - to pue - den des - di - chas, des - di - chas que_o - bli - gan, si por -

an, a no_es - ti - mar, mas tan - to pue - den des - di - chas que_o -

da, mas tan - to pue - den des - di - chas, des - di - chas, des - di - chas que_o - bli - gan, si por -

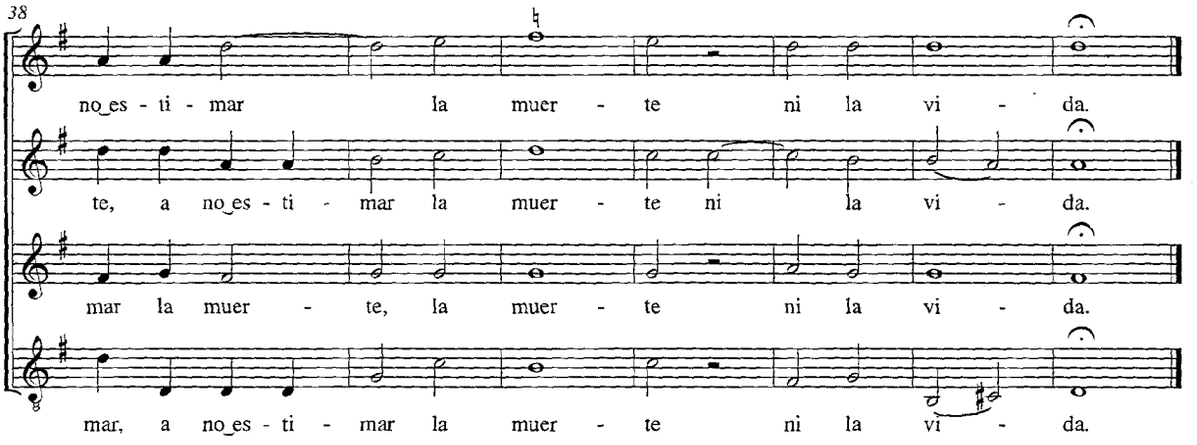
32

no_es - ti - mar la muer - te, que_o - bli - gan, si por - fí - an, a

fí - an, si por - fí - an, que_o - bli - gan, si por - fí - an, a no_es - ti - mar la muer -

bli - gan, si por - fí - an, que_o - bli - gan, si por - fí - an, a no_es - ti -

fí - an, si por - fí - an, que_o - bli - gan, si por - fí - an, a no_es - ti -



1 Gigante cristalino,
que al cielo se oponía
el mar con blancas torres
de espuma fugitiva.

2 Cuando de un tronco inútil,
cuyas ramas subían
a hacer dosel a un prado
que fue de un mayo invidia,

3 tenía Fabio atada
su mísera barquilla:
los remos en la arena,
la red al sol tendida.

4 ¡Baja Fortuna corre!
Poco la vida estima
quien todo lo desprecia
y a todo se retira.

5 Cuando anegarse veo
las naves y las dichas,
consuelo en las ajenas,
la pena de las mías,

6 sacaba yo corales
y, como se corrían,
de verse con tus labios
más finos parecían.

7 Memorias solamente
mi muerte solicitan,
que las memorias hacen
mayores las desdichas.

8 Y en tantos desconsuelos
quiere el amor que sirvan,
en esperanzas muertas,
estas memorias vivas.

Estribillo

Mas tanto pueden desdichas
que obligan, si porfían,
a no estimar la muerte ni la vida.

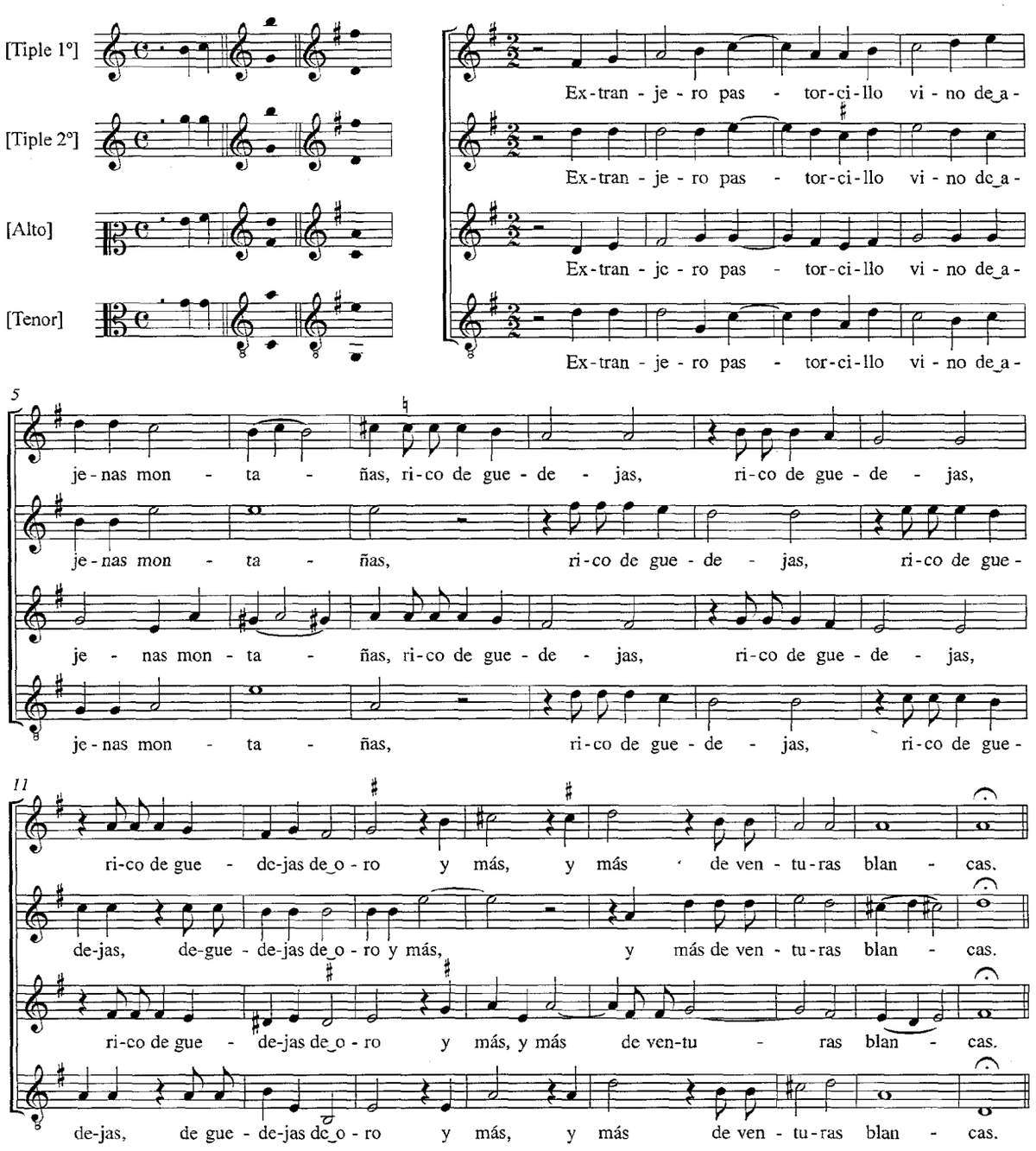
129. Extranjero pastorcillo

A 4

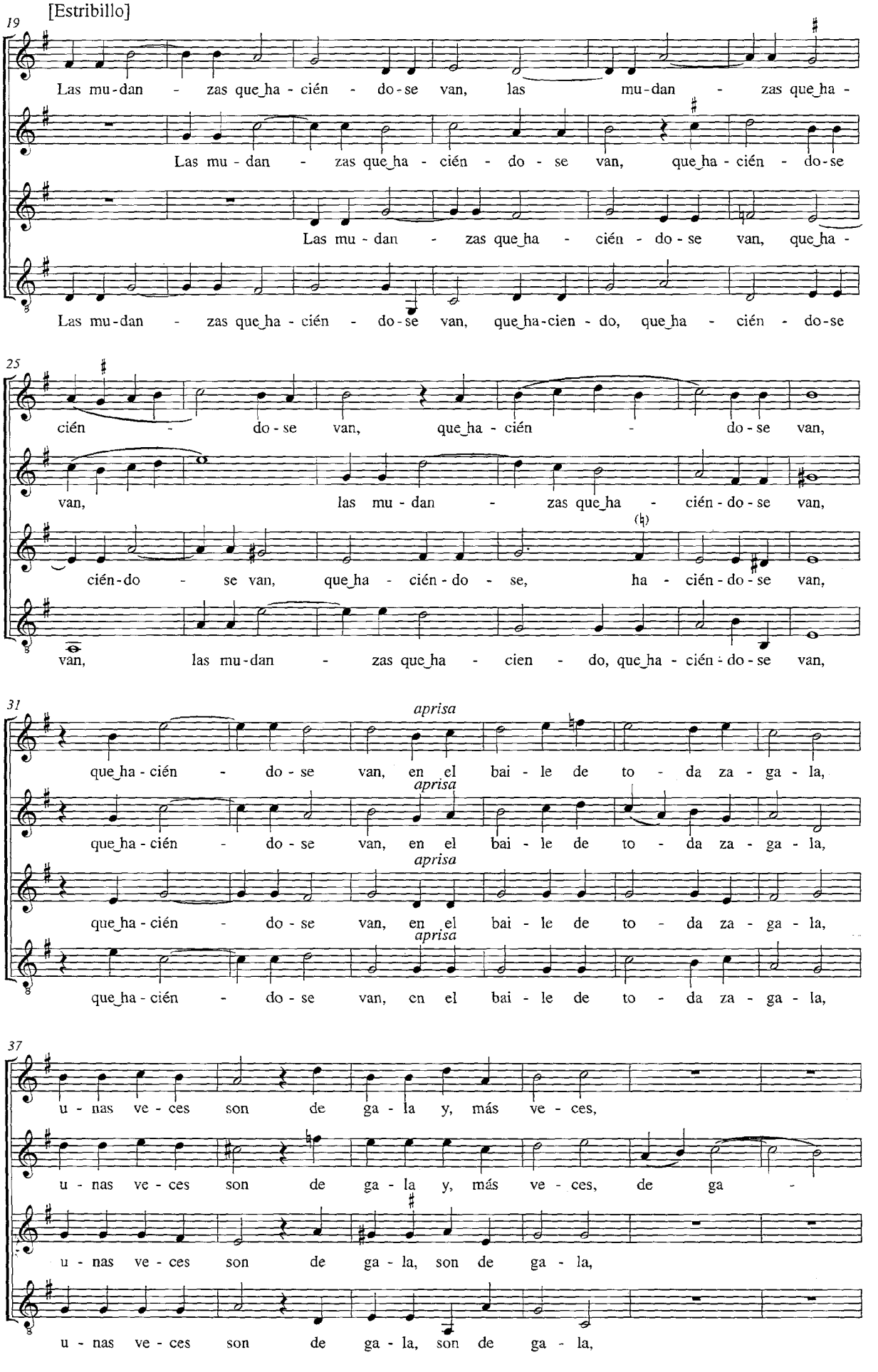
Padre Correa

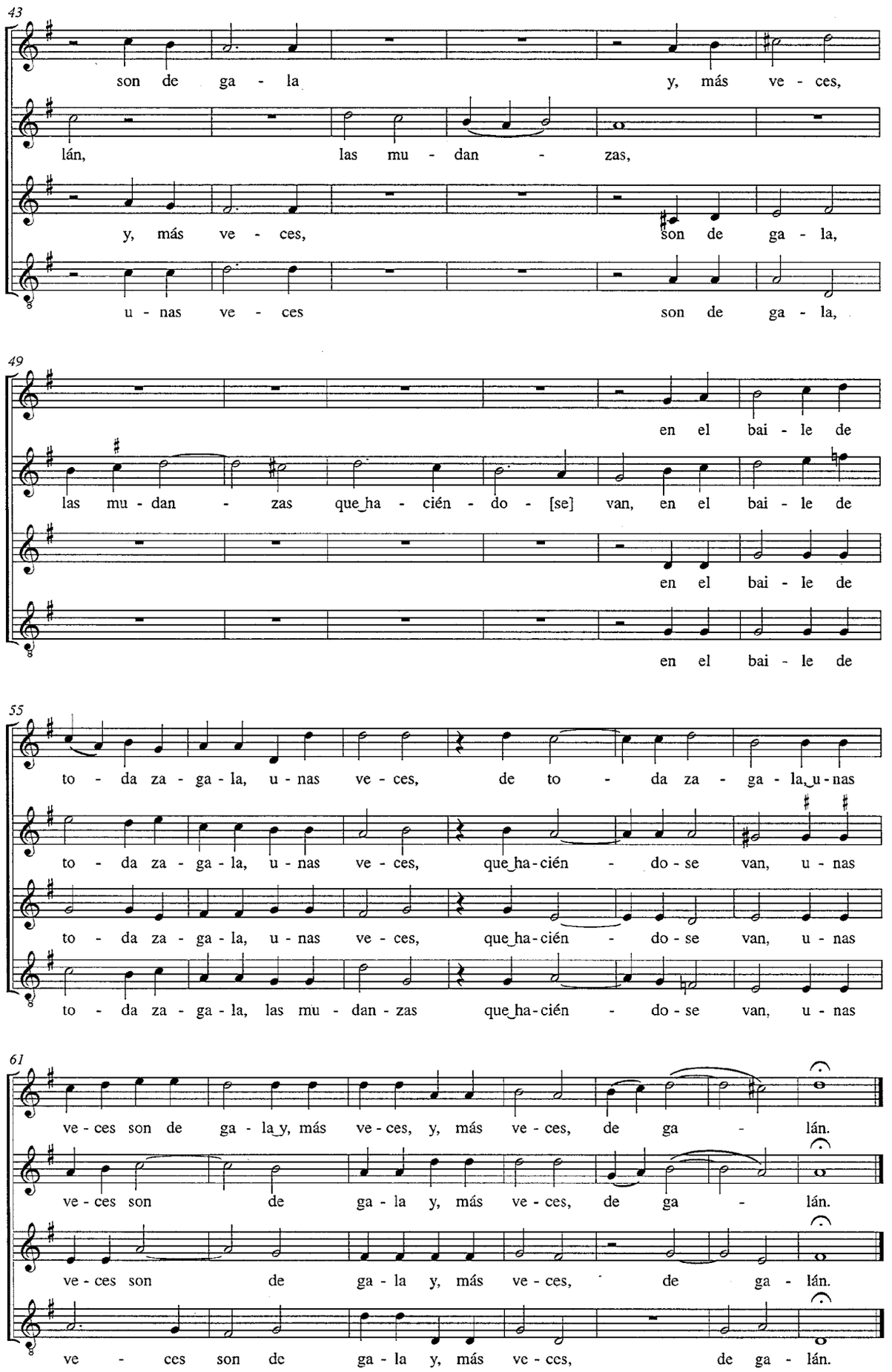
E: Mn, M. 1262
ff. 144v-145r [150v-151r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa



[Estribillo]


19
Las mu-dan - zas que_ha - cién - do-se van, las mu-dan - zas que_ha -
Las mu - dan - zas que_ha - cién - do - se van, que_ha - cién - do-se
Las mu - dan - zas que_ha - cién - do-se van, que_ha -
Las mu-dan - zas que_ha - cién - do-se van, que_ha-cien - do, que_ha - cién - do-se
25
cién - do-se van, que_ha - cién - do-se van,
van, las mu - dan - zas que_ha - cién-do-se van,
cién-do - se van, que_ha - cién-do - se, ha - cién-do-se van,
van, las mu-dan - zas que_ha - cien - do, que_ha - cién-do-se van,
31
aprisa
que_ha - cién - do - se van, en el bai - le de to - da za - ga - la,
que_ha - cién - do - se van, en el bai - le de to - da za - ga - la,
que_ha - cién - do - se van, en el bai - le de to - da za - ga - la,
que_ha - cién - do - se van, en el bai - le de to - da za - ga - la,
37
u - nas ve - ces son de ga - la y, más ve - ces,
u - nas ve - ces son de ga - la y, más ve - ces, de ga -
u - nas ve - ces son de ga - la, son de ga - la,
u - nas ve - ces son de ga - la, son de ga - la,


43
son de ga - la y, más ve - ces,
lán, las mu - dan - zas,
y, más ve - ces, son de ga - la,
u - nas ve - ces son de ga - la,
49
en el bai - le de
las mu - dan - zas que ha - cién - do - [se] van, en el bai - le de
en el bai - le de
en el bai - le de
55
to - da za - ga - la, u - nas ve - ces, de to - da za - ga - la, u - nas
to - da za - ga - la, u - nas ve - ces, que ha - cién - do - se van, u - nas
to - da za - ga - la, u - nas ve - ces, que ha - cién - do - se van, u - nas
to - da za - ga - la, las mu - dan - zas que ha - cién - do - se van, u - nas
61
ve - ces son de ga - la y, más ve - ces, y, más ve - ces, de ga - lán.
ve - ces son de ga - la y, más ve - ces, de ga - lán.
ve - ces son de ga - la y, más ve - ces, de ga - lán.
ve - ces son de ga - la y, más ve - ces, de ga - lán.

1 Extranjero pastorcillo
vino de ajenas montañas,
rico de guedejas de oro
y más de venturas blancas.

2 Su cabello crespo en ondas
es mar de muchas borrascas
y es de mis tiernos peligros
nuevo golfo de las damas.

3 Por velle salen al baile
las más hermosas zagalas,
y no por bailar, que todas
llevan hechas las mudanzas.

4 Más que la Pascua florida,
más que la aurora nevada
bailó Gila y dio a Bartolo
en flores las malas pascuas.

Estribillo

Las mudanzas que haciéndose van,
en el baile de toda zagala,
unas veces son de gala
y, más veces, de galán.

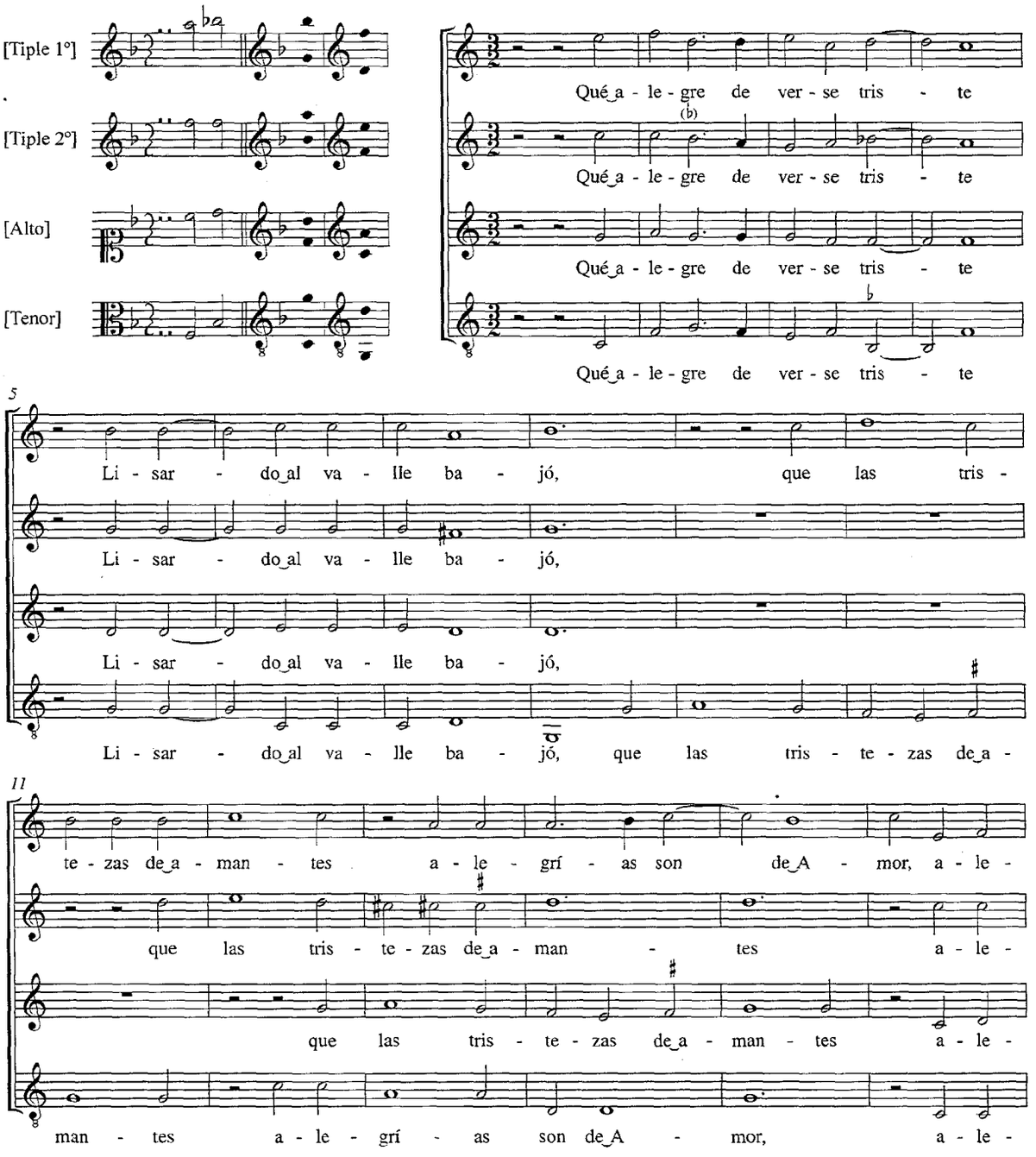
130. Qué alegre de verse triste

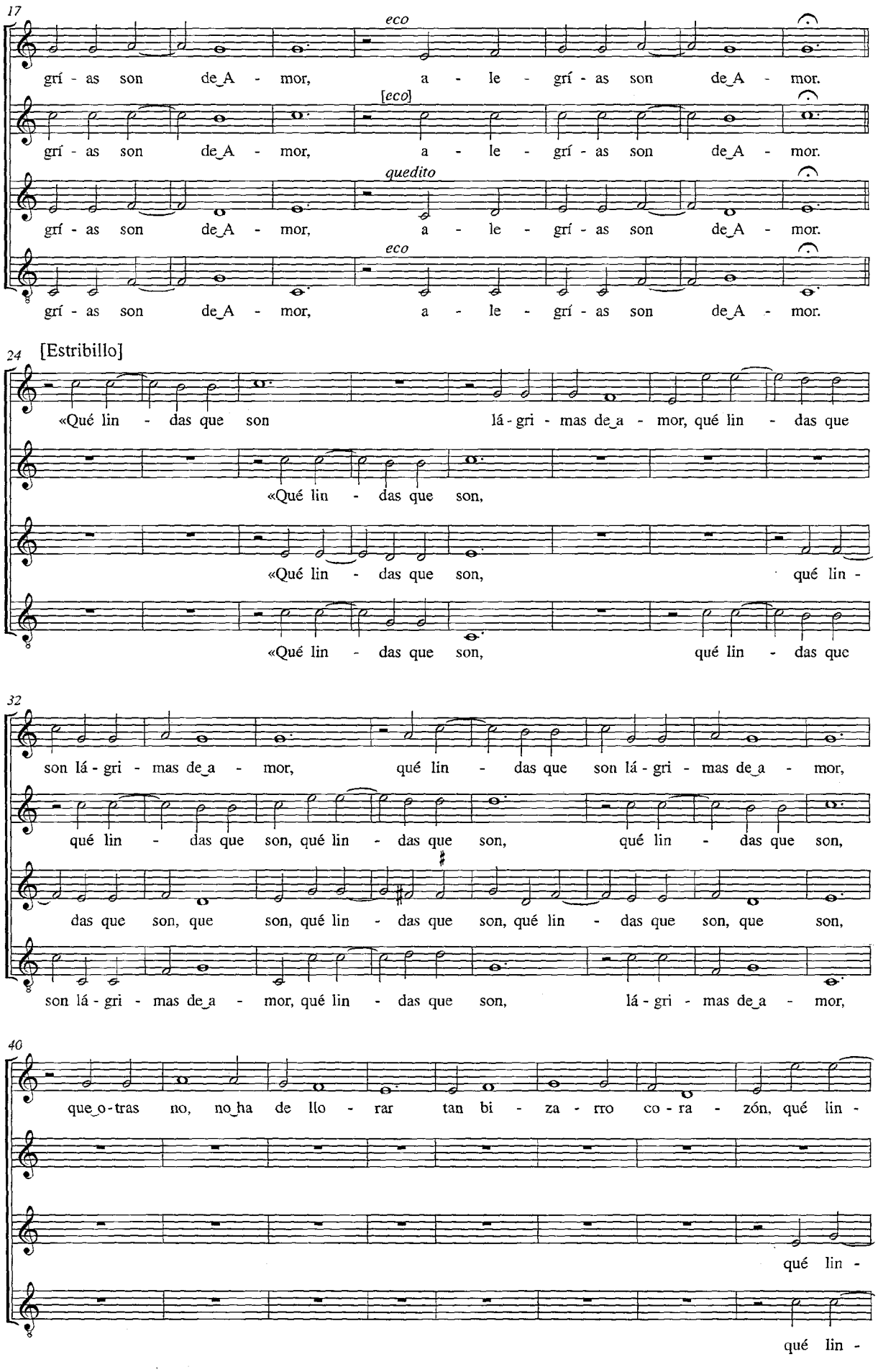
A 4

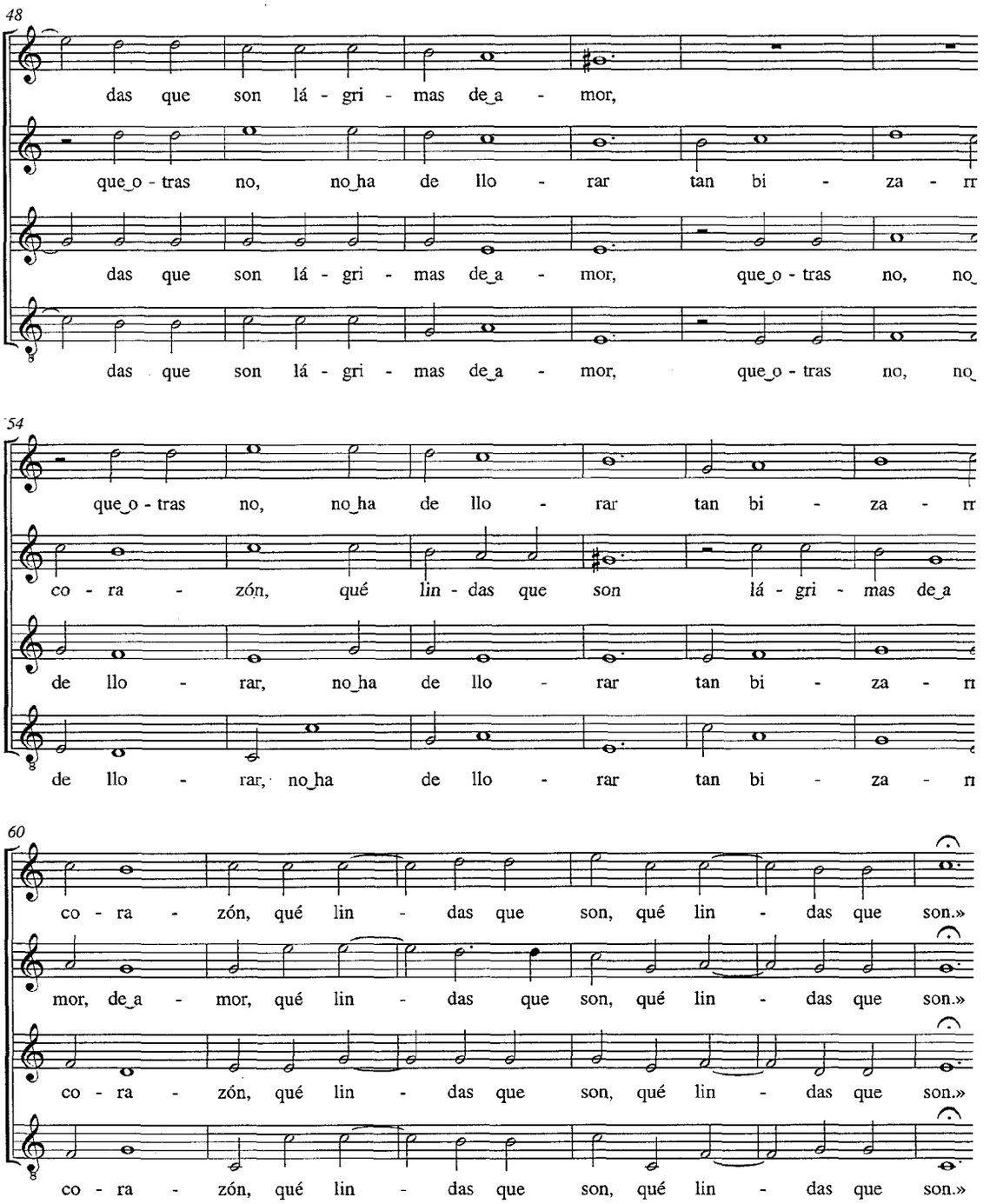
Anónimo [Manuel Correa]

E: Mn, M. 1262
ff. 145v-146r [151v-152r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa




17
eco
grí - as son de_A - mor, a - le - grí - as son de_A - mor.
[eco]
grí - as son de_A - mor, a - le - grí - as son de_A - mor.
quedito
grí - as son de_A - mor, a - le - grí - as son de_A - mor.
eco
grí - as son de_A - mor, a - le - grí - as son de_A - mor.
24
[Estribillo]
«Qué lin - das que son lá - gri - mas de_a - mor, qué lin - das que
«Qué lin - das que son,
«Qué lin - das que son, qué lin -
«Qué lin - das que son, qué lin - das que
32
son lá - gri - mas de_a - mor, qué lin - das que son lá - gri - mas de_a - mor,
qué lin - das que son, qué lin - das que son, qué lin - das que son,
das que son, que son, qué lin - das que son, qué lin - das que son, que son,
son lá - gri - mas de_a - mor, qué lin - das que son, lá - gri - mas de_a - mor,
40
que_o - tras no, no_ha de llo - rar tan bi - za - rro co - ra - zón, qué lin -
qué lin -
qué lin -


48
das que son lá - gri - mas de_a - mor,
que_o - tras no, no_ha de llo - rar tan bi - za - r
das que son lá - gri - mas de_a - mor, que_o - tras no, no_
das que son lá - gri - mas de_a - mor, que_o - tras no, no_
54
que_o - tras no, no_ha de llo - rar tan bi - za - r
co - ra - zón, qué lin - das que son lá - gri - mas de_a
de llo - rar, no_ha de llo - rar tan bi - za - r
de llo - rar, no_ha de llo - rar tan bi - za - r
60
co - ra - zón, qué lin - das que son, qué lin - das que son.»
mor, de_a - mor, qué lin - das que son, qué lin - das que son.»
co - ra - zón, qué lin - das que son, qué lin - das que son.»
co - ra - zón, qué lin - das que son, qué lin - das que son.»

1 Qué alegre de verse triste
Lisardo al valle bajó,
que las tristezas de amantes
alegrías son de Amor.

2 No sentir fuera el sentir,
no llorar fuera el dolor,
que, si el sentimiento es justo,
es justo quien lo sintió.

3 El que conoce la culpa,
si el remedio no aplicó,
o por incapaz no siente,
o por bruto lo dejó.

4 En el mismo sentimiento
halla el alivio mayor
quien padece en el tormento
que su agravio ocasionó.

5 Sienta Lisardo, que es cuerdo,
si quiere hallar con primor
a su descuido consuelo,
a su ingratitud, perdón.

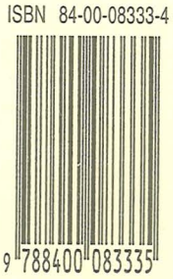
6 No desazona a un amante,
tal vez, una sinrazón;
lo que siente es que no sienta
su mal quien lo ocasionó.

7 No hacer aprecio de agravios
no dando satisfación
es reincidir en la culpa
sin darse por agresor.

8 Los suspiros de Lisardo
qué bien Lucinda escuchó,
y dejándole llorar
con lindo gusto cantó:

Estribillo

«Qué lindas que son
lágrimas de amor,
que otras no ha de llorar
tan bizarro corazón.»

Este libro,
que contiene la tercera entrega
de romances líricos del *Libro de Tonos Humanos*,
ha sido estampado en las prensas de Gráficas Arabí,
en la villa de Daganzo (Madrid),
en las postrimerías de este año de 2005,
en el que conmemoramos
el IV Centenario de la publicación de la primera parte de
El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha
de Miguel de Cervantes

ISBN 84-00-08333-4