Las "trazas" poético-musicales en el romancero lírico español

Lola Josa

Dpto. Filología Española
Universidad de Barcelona

Mariano Lambea

Dpto. Musicología
CSIC, Barcelona

> Es posible que una de las causas de que los progresos logrados en el estudio del Romancero nuevo no nos satisfagan sea que eruditos y musicólogos no han podido o sabido colaborar en el planteamiento y solución de estos problemas. En el estudio de este romancero los músicos tendrán más de una vez la última palabra, pues más de una vez sólo las estructuras musicales podrán explicar las estructuras verbales. Y siempre nos ayudarán a comprender muchas extrañezas en la transmisión de los textos.[1]

Estas palabras de José F. Montesinos vienen alentando nuestro trabajo desde hace tiempo, y, ahora, queremos dar muestra de cómo y hasta dónde hemos llegado a colmar, en parte, esas expectativas que, a propósito de una metodología interdisciplinaria, abría Montesinos en torno al romancero lírico.

Nuestra colaboración se inició hace varios años rescatando de sus bibliotecas dos cancioneros poético-musicales del siglo XVII tan excepcionales por su música y su poesía como por su extensión y las dificultades que ocasionan sus respectivas transcripciones. Nos estamos refiriendo al *Libro de Tonos Humanos*[2] y al *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*;[3] este último así denominado por nosotros mismos. Una vez editado el primer volumen del *Libro de Tonos Humanos*,[4] de esa primera colaboración interdisciplinaria entre filología y musicología surgió la fijación de un título nuevo para denominar lo que, sin duda alguna, era todo un género poético-musical. Con "romancero lírico", así pues, encontramos la expresión exacta que daba cuenta, por un lado, de las

---

[1] José F. Montesinos, «Algunos problemas del Romancero nuevo», *Ensayos y estudios de literatura española*. Edición, prólogo y bibliografía de Joseph H. Silverman, Madrid: Revista de Occidente, 1970, págs. 117-118.

[2] Madrid, Biblioteca Nacional, M. 1262.

[3] Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Mss. 47-VI-10, 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13.

[4] *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. I. Libro de Tonos Humanos (1655-1656),* vol. I. Edición de Mariano Lambea (música) y Lola Josa (poesía), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

palabras que Pedro de Moncayo dirigía «Al lector» en la primera y segunda parte de su *Flor de varios romances nuevos*:

> He recogido en esta [edición] los mejores romances que en estos años se han cantado, no con poco trabajo mío, de más de las maldiciones que todos los músicos dan […]. A la verdad no lo hago por hacerles tiro haciendo comunes sus romances, sino porque es grandísimo enfado vérselos tiranizar, como si para ellos solos se hubiesen hecho.[5]

Y, por otro lado, recuperábamos la primera acepción de "lírico", contraviniendo, de este modo, a la tendencia filológica de calificar tan solo como "escritura lírica, romanceril", a aquella que trataba "sobre un amante que se hizo moro y después pastor; que después se hizo penitente y finalmente pecador"; que alabó, "en todas sus poses, la presencia (finalmente, la ausencia) de su dama".[6] En última instancia, con "romancero lírico" vinimos a aunar poesía y música para dejarlas dispuestas en igualdad de condiciones en nuestra edición crítica de los cancioneros.

El alcance artístico de aquellos romances y su música, conjugados en una unidad superior, empezamos a valorarlo desde la modesta y fundamental tarea de puntuar los textos, ya que la música condicionaba, en muchísimas ocasiones, aquella expresividad, aquella entonación de los versos que dependía de la puntuación. Ello nos impuso el primer criterio de nuestra edición interdisciplinaria: siempre que nos fuera posible, teníamos que respetar, desde la poesía, el juego estilístico que la música había concebido para ella. Sin embargo, en todo momento, nuestra labor como editores necesitaba verse superada por una atenta investigación sobre el porqué esta música, y no otra, acogía los versos de este concreto romance lírico y no los de aquél de cuatro folios más allá. Pero era indudable que con un repertorio editado de cuarenta y cinco romances líricos no podíamos pretender que el lector nos acompañara por el dificultoso camino de intentar explicarle ese porqué. Ahora, en cambio, con el segundo volumen del *Libro de Tonos Humanos* a punto de ser terminado y con un importante número de romances líricos del cancionero lisboeta ya transcritos, estamos en condiciones de ofrecerles los diferentes tipos de trazas[7] que, hasta el presente, hemos descubierto, y, además, pretendemos hacerlo con el mayor rigor posible en su delimitación y en sus definiciones.

---

[5] *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, f. 2.

[6] Antonio Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1979, pág. 268.

[7] "Se toma también por disposición, arte o simetría", *Diccionario de Autoridades.*

El camino crítico —el primero que emprendimos— de considerar cada romance lírico en su singularidad, es decir, analizando las relaciones de un romance concreto con su música concreta, no ha sido el que nos ha conducido a los resultados presentes, ya que no dimos con la clave que explicara los fundamentos del compositor a la hora de musicar un romance. Sólo obtuvimos resultados esclarecedores en el caso de un romancillo, «Ligera y temerosa»,[8] y de algún estribillo, como el de «Olvidósele a Gileta»,[9] romance en el que, en cambio, la hermandad entre la música y la poesía de la cuarteta quedaba sin explicación. Como podrá suponerse, de un repertorio tan vasto, estos resultados no dejaban de ser anecdóticos. Y así lo comunicamos en el último congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.[10] Asimismo, y pese a que, como sucede con los poetas, "había músicos y músicos, pobres ejecutantes y egregios compositores, que eran ejecutantes distinguidos",[11] al estar trabajando con unos repertorios nada menos que para la corte de Felipe IV, no nos resultaba convincente la hipótesis de que ese maridaje entre música y poesía que tanto se nos resistía era debido a la falta de maestría por parte de los compositores. Lo que fallaba, insistimos, era el método.

El análisis de la relación música-poesía del romancero lírico debe emprenderse desde la consideración del conjunto de categorías generales del que depende cada romance. Es decir, la hipertextualidad. Y entiéndase por hipertextualidad "toda relación que une un texto B" —el hipertexto— "a un texto A" —el hipotexto—.[12] Resulta excusado referir la relación de variantes textuales a que obliga cada romance lírico, puesto que, cada uno, por sí, presupone una tradición con varios testimonios; como mínimo de dos: la versión poética y la versión poético-musical, y ésta última, además, casi siempre con errores propios del copista. Pero, lógicamente, habíamos relegado la crítica textual sólo a la tarea filológica. En cambio, cuando pasamos a centrar nuestra atención en la repercusión que la música tenía sobre las variantes textuales de aquellos romances líricos a los que habíamos conseguido encontrarles, en el mejor de los casos, su fuente u otro testimonio literario, pudimos apreciar con nitidez las pretensiones de la música sobre el texto poético.

Esas variantes textuales, que antes sólo tenían mucho o poco interés poético, ahora se nos descubrían como elocuentes testimonios de la música, tanto del estribillo como de la

---

[8] Nº 21 de nuestra edición, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...,* págs. 49 (poesía) y 195-197 (música).

[9] Nº 1 de nuestra edición, *ibid.,* págs. 37 (poesía) y 105-109 (música).

[10] Lola Josa - Mariano Lambea, "El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español del siglo XVII", *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.* (Nueva York, 16-21 de julio de 2001) (en prensa).

[11] Montesinos, *op. cit.*, pág. 115.

[12] Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989, pág. 14.

cuarteta; lo decían todo en cuanto al porqué de esa versión del poema y no otra. Los análisis que se sucedieron nos desvelaron el arte, es decir, las trazas con que procedían los compositores a la hora de poner en música un romance; o mejor dicho, a la hora de poner en música la versión poética de un romance que ellos iban a convertir en romance lírico. Aunque los musicólogos hayan tenido presentes las modificaciones que sufre todo poema en "su puesta en música" a tenor de los testimonios que brindan "los cancioneros de polifonía profana conservados",[13] no se ha considerado ni investigado que todo romance lírico es hipertexto de un texto anterior, y que hay que entender esa hipertextualidad en su integridad: como unidad poético-musical nacida de la necesidad de extremar con la música lo poético, en función de uno de los objetivos —el oído— de esa poesía barroca "surgida para conmover y admirar, con todos los resortes de la dramatización".[14]

Sin embargo, las atribuciones han sido uno de los problemas que más ha atraído a los investigadores, para poder "triunfar, en fin, del anonimato en que se complacen poetas" y recopiladores, "inscribiendo un nombre, ilustre a ser posible, sobre cada romance".[15] Afán que, por ejemplo, ha llevado a atribuir el romance «Envuelto en sus esperanzas» del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*[16] nada menos que a Góngora, tan solo por el hecho de "desarrollar los mismos conceptos, emplear varias palabras y tener el mismo estribillo"[17] que otro romance del mismo cancionero que, en ese caso, sí que es de Góngora.[18] Es indudable que este tipo de pruebas no pueden ser nunca esgrimidas en el caso de las atribuciones del romancero lírico, tal y como podrá comprobarse cuando pasemos a ocuparnos de cada una de las trazas. Pero es que, además, en última instancia, la autoría o anonimia de un romance no deja de ser un "pequeño enigma", puesto que "olvidamos con demasiada frecuencia algo evidentísimo": que no sólo existían "Lope, Góngora, Liñán, Cervantes y otros pocos poetas, sino infinitos, altamente dotados, muchos olvidados ya, nada mediocres los otros".[19] Quedan aún por revisar y reseñar muchas

---

[13] Luis Robledo, *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989, pág. 77b.

[14] Aurora Egido, «La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el barroco», *Fronteras de la poesía en el barroco,* Barcelona: Crítica, 1990, pág. 10.

[15] Montesinos, *op. cit.*, pág. 119.

[16] Lisboa, Biblioteca da Ajuda, ms. 47-VI-10 (ff. 4v-5r) y mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13 (ff. 3v-4r).

[17] *Cancionero Musical de Góngora.* Recopilación, transcripción y estudio por Miquel Querol Gavaldá, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975, pág. 80.

[18] Nos referimos a «Sin Leda y sin esperanza». Lisboa, Biblioteca da Ajuda, ms. 47-VI-10 (ff. 51v-52r) y mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13 (ff. 50v-51r).

[19] Montesinos, *op. cit.*, pág. 119.

fuentes impresas y manuscritas, muchos papeles sueltos, cartapacios, códices: éste es el verdadero problema.[20] Y:

> ninguna atribución, ninguna indicación puede orillarse partiendo de apriorismo alguno, ninguna debe tomarse en cuenta sin someterla a los más eficaces reactivos de la crítica. […]. Hay que cambiar de métodos. Cuando conozcamos en detalle lo más delicado de la estructura de los romances, cuando podamos proceder a apreciarlos en cuanto al estilo […], todos los otros indicios serán plenamente utilizables. Hasta entonces, las deducciones que se intenten, salvo contados casos, parecerán pueriles.[21]

Pasemos, pues, a ocuparnos de las trazas,[22] y lo haremos, en primer lugar, a propósito del romancillo con estribillo mencionado anteriormente: «Ligera y temerosa»,[23] con música del padre Bernardo Murillo, es hipertexto por *transformación* de la silva «Corcilla temerosa» de Góngora.[24] Este tipo de traza consiste en convertir la fuente literaria —en este caso— en romance lírico en aras de esa "gran libertad" de la que gozaba la poesía barroca para "plasmar en forma amplia o reducida" un poema.[25] Que sea Góngora o no el autor del romancillo, de momento, no lo sabemos, pero lo cierto es que lo escribió un poeta, ya no sólo "altamente dotado", sino que, además, con hondos conocimientos

---

[20] A este propósito, cabe mencionar la magnífica labor llevada a cabo por el equipo Edad de Oro de la Universidad Autónoma de Madrid en su *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, 5 vols.

[21] Montesinos, *op. cit.*, págs. 122, 123 y 124.

[22] En la tabla sinóptica del anexo recogemos todos los tipos de trazas, sus respectivas definiciones, así como el íncipit de los romances escogidos para ejemplificarlas. Debajo del íncipit de los romances, entre paréntesis indicamos el cancionero al que pertenecen: *Libro de Tonos Humanos* (*LTH*) o *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* (*CP-MHL*), y el volumen de la publicación (en el caso del *LTH*) o bien el número que se les asigna en el índice del cancionero (en el caso del *CP-MHL*) que, además, coincidirá con el de nuestra edición. Para los tres romances del *LTH*, ofrecemos, en primer lugar, las páginas del texto poético y, a continuación, las de la música. Con los romances del *CP-MHL*, tras la numeración del índice, tendríamos que especificar la foliación de cada uno de ellos, pero como resulta demasiado extensa para el espacio de la tabla, la indicamos aquí. Son tres, también, los romances que hemos seleccionado del *CP-MHL*: «La más bella niña», «Rayaba el sol por las cumbres» y «El basalisco encarnado». Lo que vamos a ofrecer para cada uno de estos tres romances líricos es la foliación moderna en tampón que presentan los cuadernos manuscritos. De este modo, «La más bella niña» está en los ff. 66 (en ms. 47-VI-10) y 65 (en mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13); «Rayaba el sol por las cumbres» en los ff. 109v-110r (en ms. 47-VI-10) y ff. 108v-109r (en mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13), y «El basalisco encarnado» en los ff. 10v-11r (en ms. 47-VI-10) y ff. 9v-10r (en mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13). En cuanto a los nombres de las trazas y sus definiciones, hemos tomado —salvo en una excepción— como punto de partida los criterios que Genette establece para el estudio de la "literatura en segundo grado" en su ya mencionado libro. Sin embargo, hemos ajustado los términos y sus definiciones a la realidad poética del romancero lírico del siglo XVII. Por ello, remitimos al lector a la terminología de Genette para que la confronte con la que nosotros hemos fijado. Así pues, para cada tipo de traza, respectivamente, y a excepción de la traza por *transmutación*, cfr. Genette, *op. cit.*, págs. 338 y 329; 293; 300; 40-41 y 282; 356. Respecto a la traza por *transmutación, vid.* Baltasar Gracián, *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza.* Edición de Emilio Blanco, Madrid: Cátedra, 1998, págs. 216-220 ("Discurso XVI").

[23] Véase en el anexo el poema nº 1 y el ejemplo musical nº 1.

[24] *Vid. La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII…*, págs. 32b, 49 y 195.

[25] Egido, *op. cit.*, pág. 36.

musicales o, cuanto menos, en estrechísima colaboración con el maestro Murillo. Es sumamente significativo e inaudito que el esquema acentual de la primera cuarteta[26] se mantenga con exactitud en las otras siete, lo que confiere al romancillo una estructura rítmica absolutamente armónica. La música, por su parte, se muestra rítmicamente uniforme en cada uno de los primeros versos para hermanarse con el descriptivismo, con la adjetivación que arranca de éstos. Para los tres versos restantes, en cambio, la música cuenta con apoyos rítmicos que dinamizan el discurso musical y, de esta manera, ponen verdaderamente en movimiento la huida de la corcilla. Pero el padre Murillo hila aún más fino: crea una pausa musical retórica para el tercer verso (compás 3), a sabiendas de que los terceros versos, en las cuartetas de este romancillo, marcan el diseño interno del poema. Asimismo, la anáfora entre el tercer verso y el cuarto de todas las cuartetas —menos en la 3ª y la última—, el compositor la contrasta musicalmente con una segunda pausa que dura más que la anterior (compás 4), con lo que consigue que la música juegue "a distanciar temporalmente lo que la poesía enfatiza por unión".[27]

En cuanto al estribillo, para los tres pentasílabos Murillo compuso seis compases de música más que para la cuarteta, y lo hizo, no sólo por esa concepción barroca del estribillo como espacio de experimentación musical,[28] sino porque, asimismo, el contrapunto imitativo casaba a la perfección con la "prisa" de la corcilla de los dos primeros versos (compases 8, 12 y 14), mientras que, una vez se menciona el destino de esa huida —la "herida" del último pentasílabo—, era la homofonía la que tenía que serenar el movimiento musical (compases 10, 11 y 15).

Este romancillo lírico, que mantiene el verso heptasílabo de la silva gongorina, es, por lo tanto, precioso y ejemplar testimonio de cómo la música ayudó a dignificar —¡y de qué manera!— el metro tradicional.

---

[26]

Li	**ge**	ra y	te	me	**ro**	sa,
fa	ti	**ga**	da	cor	**ci**	lla,
por	el	**bos**	que	te	**lle**	vas,
por	el	**ai**	re	ca	**mi**	nas.
1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª

La preposición "por" con la que empiezan los dos últimos versos de la cuarteta la consideramos vocablo prosódicamente acentuado pero con valor secundario. *Vid.* al respecto: T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona: Editorial Labor, 1995, pág. 28.

[27] Lola Josa - Mariano Lambea, "El juego entre arte poético y arte musical…", (en prensa).

[28] *Ibid.*

El siguiente romance lírico con estribillo del que nos vamos a ocupar es «Heridas en un rendido»,[29] con música de compositor anónimo. Se trata de un hipertexto por *amplificación* del romance así titulado de Antonio Hurtado de Mendoza. En este caso, la traza poético-musical ha desarrollado el tema y el estilo poético del romance de Hurtado de Mendoza, con tal fortuna, además, que nos obliga a suponer al propio poeta como autor del hipertexto,[30] o, por lo menos, a otro anónimo igualmente "dotado" y, como hacía Hurtado de Mendoza, colaborador del músico.[31] Lo cierto es que el hipotexto presenta cinco cuartetas, más un estribillo de tres versos, frente a las ocho cuartetas y el estribillo de seis versos del romance lírico; testimonio literario, por otro lado, de mayor ambición poética, pero no por ser más extenso, sino por ser, precisamente, lírico. Empecemos observando las variantes que presenta en la 6ª cuarteta: ésta se inicia con la conjunción que marcará una estructura anafórica con la cuarteta que le sigue; por su parte, el apóstrofe se dirige a otra dama, nada menos que a la gongorina "Clori"[32] —único indicio que nos haría dudar de la autoría del propio Hurtado de Mendoza—; y, por último, las "lisonjas" que quedan convertidas en "lágrimas" (v. 29), es una variante que está en consonancia con la función de las variantes de la 1ª cuarteta — "brazo fuerte" (v. 2)— y de la 5ª —el polisíndeton de los vv. 23-25—: desbordar aún más el dolor del yo poético.[33] Función que, asimismo, justifica la presencia en el romance lírico de las cuartetas 4ª, 7ª y 8ª. La 4ª, que arranca con una paradoja que prolonga las de las cuartetas anteriores, se desarrolla mediante dos interrogaciones retóricas que buscan la admiración en unas preguntas que no tienen ni esperan respuesta, y que sólo pretenden que "la inaccesibilidad amorosa coincida con la inefabilidad poética".[34] La 7ª cuarteta, además de crear la estructura anafórica con la 6ª,

---

[29] Nº 2 de nuestra edición, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...,* págs. 37b-38a (poesía) y 110-115 (música). Véase en el anexo el poema nº 2 y el ejemplo musical nº 2.

[30] En cuanto a la "maquinaria artística" de la corte de Felipe IV y los compositores y poetas del *Libro de Tonos Humanos, vid. La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*, págs. 14-17.

[31] *Ibid.*

[32] A propósito de "Cloris" anota Carreño en su edición de los romances de Góngora: "Numerosas son las menciones a otro nombre parecido («Clori») en la lírica de Luis de Góngora. […] Alrededor de este nombre, indica M[illé]-G[iménez], se ha querido abordar una leyenda, pues en «el índice de poemas de Góngora, copiado por Gallardo, que perteneció a don Justo Sancho, se dice que Cloris era doña Catalina de la Cerda, de quien estaba don Luis enamorado. Nada se sabe de esto. […] Pero no faltan otros testimonios antiguos». […] Sin embargo, en otras ocasiones […], Clori o Cloris resulta ser doña Brianda de la Cerda, la hija del marqués de Ayamonte y Nais la marquesa. A juzgar por las numerosas composiciones que le dedica a esta familia, Góngora mantuvo una estrecha amistad con los marqueses de Ayamonte". Luis de Góngora, *Romances*. Edición de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 2000, págs. 433-434, n. 10.

[33] Este desbordamiento "tiene también su base conceptual, pues la agudeza entendía de la exageración del sentimiento", Egido, *op. cit.,* pág. 50. A continuación, remite al discurso XIX de la *Agudeza* de Gracián.

[34] *Ibid.,* pág. 23.

como dijimos, mediante una antítesis —"muerte" (v. 27) "vida" (v. 31)—, prolonga, a su vez, la poética del silencio con otra interrogación retórica más.[35] Poética del silencio que la música extrema con una pausa (compás 28) después del final de cada cuarteta —muerte (1ª-2ª), aborrecimiento (3ª), ofensa (4ª), pérdida (5ª), desdenes (6ª), muerte (7ª) y derrota (8ª)—. Finalmente, en la última estrofa, tenemos la exclamación que cierra el romance con una sucesión de tres versos, marcados, una vez más, por la anáfora, que reincide en la repetición, en la exageración o desbordamiento, de ese desdén sufrido desde el olvido y el silencio.

El estribillo es, también, otra unidad más estructurada anafóricamente. Su primer verso es el del hipotexto, desarrollado por dos versos más que amplifican su paradoja inicial.[36] La segunda estrofa del estribillo empieza repitiendo lo ya repetido con un verso marcado por la epanadiplosis. A continuación, le siguen los otros dos versos que faltaban del hipotexto, y que son los que más repite la música por el afán de ensalzar el estribillo de la fuente literaria (compases 33-41 y 48-60). Musicalmente, el estribillo es como una resurrección tras la pausa que la música hace para la "muerte" del cierre de la cuarteta. Una resurrección poético-musical a causa de un amor apasionado que termina, nuevamente, por matar; motivo por el cual una disonancia musical será el penúltimo compás del estribillo.

A propósito de la traza por *disminución,* hemos seleccionado «La más bella niña»,[37] con música de compositor desconocido. En este romancillo lírico se ha abreviado el famoso romancillo de Góngora, repercutiendo la reducción en el desarrollo del tema. El poeta, de acuerdo con el músico, o el músico mismo, quisieron que el romance lírico recogiera, después de las dos cuartetas introductorias, sólo aquéllas en las que la niña se dirige a la madre apelando directamente a su comprensión. Por eso hablamos de aminorar el tema con este tipo de traza, porque, como podemos comprobar con este ejemplo, las otras siete cuartetas de Góngora que se suprimen son desahogos —a excepción de una— que refieren directamente la ausencia del esposo. La excepción es la cuarteta 7ª de

---

[35] "La cortedad de la palabra al traducir la experiencia amorosa invita a su elusión. Pero el poeta hace de ello voz y verso mostrando hasta qué punto la poesía vive de la paradoja. Otras veces, sin embargo, la prédica de la inefabilidad y de los imposibles expresivos no deja de ser una manida fórmula retórica. Por lo mismo, también cabe recordar cómo aparece en la poesía del Siglo de Oro siguiendo el recurso de la captación benevolente frente a una destinataria díscola o frente a los propios lectores", Egido, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Fronteras de la poesía en el barroco…,* pág. 63.

[36] A propósito de la hipérbole, remitimos al interesantísimo trabajo de Rosa Navarro Durán, «"Entretanto/ que el sol al mundo alumbre…", una hipérbole fosilizada», *Bulletin Hispanique,* LXXXV, 1-2 (1983), págs. 5-19.

[37] Nº 64 del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Para su foliación, remitimos a la nota 22. Véase en el anexo el poema nº 3 y el ejemplo musical nº 3. Hay edición moderna de esta pieza en *Cancionero Musical de Góngora…*, págs. 70 para el texto y 2-6 de la parte musical.

Góngora, ya que siendo una apelación directa a la madre, no la recoge el romance lírico. Y no se recoge, precisamente, por la contención con que se ha querido fijar la súplica y el dulce reproche de la niña a su madre. La lógica de la traza poético-musical de este romancillo lírico corre en dirección opuesta a la de la *amplificación:* si en el romance lírico «Heridas en un rendido» se procedía por la retórica de repetir lo ya repetido, ahora, en este caso, es la retórica de la contención la que consigue por síntesis dejar a la niña y a la madre frente a frente, eliminando argumentos y el desarrollo del "decir" de la niña. La música, ante la supuesta tensión entre madre e hija, se tensa, también, en los tres primeros versos de la cuarteta, para terminar con la cadencia melancólica a que invita el último verso.

Tengamos presente que estamos ante una fuente literaria culta pero que se recrea en la lírica tradicional,[38] por lo que, tras dejar Góngora la huella de su propia individualidad literaria[39] y hacer de su poema un famosísimo romancillo,[40] el músico, o el poeta que trabaja para el músico, alentado por el principio de la "*variedad* artística"[41] quiso que el romancillo lírico "trajera admiración" a lo ya conocido.[42]

«Rayaba el sol por las cumbres»[43] es el siguiente romance lírico que nos va a permitir ilustrar la traza poético-musical por *concisión,* mediante la cual se consigue un romance lírico más abreviado que el hipotexto, pero sin que éste se vea disminuido temáticamente. La fuente literaria, en este caso, es el romance de Francisco Manuel de Melo, que él mismo editó, y al que, además de escribirle un lema, le añadió la inestimable información de que había sido "puesto en música por el P. M. F. Filipe de la M[adre] de D[ios]."[44] Las preguntas que surgen son dos: ¿es el maestro Filipe de la Madre de Dios el compositor anónimo del romance lírico? ¿Es la fuente literaria de Melo ya un romance lírico? Es decir: ¿cuál de los dos romances musicó el compositor portugués: el que edita

---

[38] "Dexadme llorar/ orillas [de la] mar", Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII),* Madrid: Castalia, 1987, pág. 275. A propósito del estribillo, no queremos silenciar la incongruencia en la que incurre Querol al llamar la atención de que el testimonio de este romance del *Cancionero de Módena* presenta el estribillo cada ocho versos. Hemos de decir, como el lector ya sabrá, que no es una peculiaridad del romance lírico de *Módena,* sino que es el hipotexto el que fija el estribillo cada dos cuartetas. Cfr. *Cancionero Musical de Góngora, op. cit.,* pág. 70.

[39] *Vid.* Carlos Alvar, "Poesía culta y lírica tradicional", en *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Edición de Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, págs. 99-111.

[40] Remitimos a la ilustrada nota de Carreño en la que da relación de todos los testimonios literarios que se conocen de este romance gongorino. Góngora, *op. cit.,* pág. 157.

[41] Egido, «La *hidra bocal…*», pág. 28.

[42] Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética.* Edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, vol. 2, pág. 56.

[43] Nº 128 del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa.* Para su foliación, remitimos a la nota 22. Véase en el anexo el poema nº 4 y el ejemplo musical nº 4.

[44] F. M. de [Melo], *La avena de Tersícore,* en *Obras métricas*, León de Francia: Horacio Boessat y George Remeus, 1665, pág. 65

Melo o el del cancionero lisboeta? Tenemos que seguir moviéndonos entre conjeturas, pero lo más probable es que el poeta quiera decir que el compositor puso en música otro testimonio poético. Que sea el del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* u otro, de momento, a ciencia cierta no lo sabemos, pero nos vemos en la obligación de decir que, con mucha posibilidad, Filipe de la Madre de Dios sea el compositor del romance lírico que nos ocupa. Y tal atrevimiento está, en parte, fundado en un reciente trabajo en el que nos hemos ocupamos de todos los poemas de Melo de los que él mismo dejó constancia que fueron musicados.[45] A todo ello hemos de añadir que no sería, tampoco, nada inoportuno considerar a Melo como el poeta que, junto al músico, crea el romance lírico. Pero ocupémonos de los testimonios que tenemos.

El romance lírico conserva cuatro cuartetas y el estribillo del romance melodino;[46] el resto que se ha suprimido es debido, precisamente, al marcado carácter narrativo que presentan. De esta forma, el romance lírico ha ganado en mayor intensidad por esta contención, puesto que quedan dos cuartetas narrativas —sin contar la tercera— junto a las dos que pronuncia el cautivo. La tercera cuarteta es todo un alarde de ingenio en la concisión, en la capacidad de decir en una sola cuarteta lo que Melo dice en dos. Es cierto que este tipo de traza por *concisión* es de las más recurridas en el arte del romancero lírico, y de las que mayor ingenio requiere por parte del poeta y del compositor, porque ninguna alusión mitológica, ninguna referencia literaria o histórica, ningún elemento que necesite de su decodificación; es decir, ninguna agudeza de perspicacia o de artificio que sostuviera el hipotexto podía quedar silenciada u omitida en el romance lírico. En esta tercera cuarteta, junto a una fundamental referencia contextual —"Denia" (v. 16)—,[47] se recoge, como no podía ser de otro modo, la talla del peregrino de amor que Melo introduce en sus vv. 11-12 y que se recrea en el estribillo y en la última cuarteta. Peregrino que resulta ser una alusión explícita a *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, libro que, junto al *Persiles y Segismunda* de Cervantes, representa:

---

[45] Lola Josa - Mariano Lambea, «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo», *Bulletin Hispanique*, nº2 (2001), págs. 427-448.

[46] A propósito de este estribillo de Melo, remitimos a Lola Josa - Mariano Lambea, «Una variante, un reino. Francisco Manuel de Melo y el romancero lírico», *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-San Millán de la Cogolla, del 15 al 19 de julio de 2002), (en prensa).

[47] Del romance de Góngora «Según vuela por el agua» (Góngora, *Romances,* [Carreño], págs. 397-400), Melo escoge la persecución al "bajel medroso" (v. 6) por parte de "tres galeras bastardas" (v. 7) y la referencia a Génova (v. 9). Y es, justamente, esta referencia la que el poeta del romance lírico silencia, y, en su lugar, ofrece la de "Denia" (v. 16). Este cambio significa, por parte del poeta del romance lírico, la recuperación del propósito gongorino de homenajear a don Francisco Sandoval y Rojas, duque de Lerma y valido de Felipe III. Para la trascendencia de esta variante a la hora de reconstruir el marco cronológico del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa, vid.* Lola Josa - Mariano Lambea, «Una variante, un reino. Francisco Manuel de Melo y el romancero lírico…».

> la peregrinación amorosa que, desechando aquel exclusivo carácter ascético de la *Selva de Aventuras* de Contreras, funde el idealismo platónico de la novela bizantina y la idea bíblica del peregrinaje de la vida humana. El peregrino de amor de Lope […] concibe también la peregrinación como una aventura".[48]

Además, esta talla del peregrino viene a enriquecer las *Soledades* de Góngora, en concreto, el inicio de la «Soledad segunda», que es, respecto al poema de Melo, lo que el romance melodino respecto al romance lírico: el hipotexto.[49] Así pues, el romance lírico, pese a su concisión, no presenta ni la más mínima fisura respecto a la perfecta arquitectura del romance del poeta portugués, pero, en cambio, con su música, a buen seguro, consigue superar el romance de Melo en admiración. El compositor destaca, especialmente, las palabras "sol" y "cumbres" (v. 1), a sabiendas que el mismo énfasis requieren las "espumas" (v. 10), las "alas" y el "vuelo" (v. 14), las "ondas" (v. 18) y las "lunas" (v. 22). La disonancia la reserva para los "escollos" (v. 2) —compás 11—, el "bajel medroso" (v. 11), los "suspiros amorosos" (v. 15), los "sollozos" (v. 21), y el "sol que adora" (v. 23) el cautivo peregrino y que no tiene. La "paz" y la "guerra" (vv. 3 y 4), por su parte, entran en pugna musical mediante el cambio que sufre lo que venía siendo una placentera música, tranquila y breve. Tranquilidad y brevedad rota que, en el caso de la 4ª cuarteta, intensifica su elocuencia a causa de esa poética del silencio que el desesperado peregrino suplica a las ondas (v. 20) como solución a su "asombro" (v. 21), que, en este caso, es sinónimo de "espanto, terror y confusión" (*Aut.*).

Por último nos quedan por comentar dos trazas más: la traza por *transmutación* y por *trasentonación.* Para la primera hemos escogido «Los ganados de Fileno»,[50] con música del padre Murillo. Este romance lírico, además de desarrollar su fuente literaria

---

[48] Antonio Vilanova, «El peregrino andante en el 'Persiles' de Cervantes», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona,* XXII (1949), pág. 114.

[49] «Rayaba el sol por las cumbres» es una prueba definitiva de que debemos extender la influencia del poeta cordobés más allá de los poemas extensos de Melo. El "cegador brillo de las *Soledades* de Góngora" (Joan Estruch Tobella, "Tras las huellas de las soledades: el «Panteon», de F. M. de Melo", en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, [s. a.], pág. 331) no sólo hay que cifrarlo, como se ha venido haciendo, al melodino *Panteón a la inmortalidad del nombre Itade*, sino también —cómo no— al lírico romance. Desde este primer verso, resurge el hipotexto del romance de Melo: las *Soledades* de Góngora, en concreto, el inicio de la «Soledad segunda». Apreciemos, concretamente, la hipertextualidad en este primer verso respecto al v. 33 de la «Soledad segunda»: "Los escollos el sol rayaba…". Digamos, asimismo, que es uno de los momentos "más bellos, más sentidos, y desde luego más elevados del poema" gongorino (Robert Jammes, «Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora», *Edad de Oro*, II (1983), pág. 116). Asimismo, el apóstrofe del peregrino al mar y al viento, y su dolorido lamento amoroso (vv. 21-32) son hipertexto del canto del peregrino de Góngora de los vv. 116-171 de la «Soledad segunda». Para el resto de hipotextos gongorinos que laten bajo el romance melodino remitimos, de nuevo, a Lola Josa - Mariano Lambea, «Una variante, un reino. Francisco Manuel de Melo y el romancero lírico…».

[50] Véase en el anexo el poema nº 5 y el ejemplo musical nº 5.

mediante la traza por *amplificación,* ha cambiado, asimismo, la intención del hipotexto. El que fue teólogo de Felipe IV,[51] Damián Cornejo, escribió un romance de cuatro estrofas, sin estribillo, en el que recreaba los ganados del bucólico Fileno como si de una manada de saqueadores campestres se tratara. Sin embargo el romance lírico vino a enriquecerlo, no sólo en su extensión, sino en su significación, y lo hizo incorporando, bajo la máscara bucólico-pastoril de Fileno, la del pastor cuya función cómico-burlesca está al servicio de la desmitificación de la realidad. Es decir, escogiendo, asimismo, como hipotexto la égloga humanista "transpuesta, al modo medieval, en lengua vulgar por el anónimo autor de las *Coplas de Mingo Revulgo*".[52]

El romance lírico mantiene las cuatro cuartetas del romance de Cornejo —aunque con variantes y el orden absolutamente cambiado, excepto en la primera cuarteta— y ofrece cuatro nuevas, más el estribillo. Pero es el caso que en la sexta cuarteta —la tercera de Cornejo— las variantes del tercer y cuarto verso abren una significación absolutamente distante de la de Cornejo, y que son las que nos obligan a volver la mirada hacia las *Coplas de Mingo Revulgo*. Mientras que el de Cornejo es un romance bucólico pastoril, el "vellón" (v. 30), como variante del "cristal" (v. 11), y el "deber" (v. 31), como variante de "beber" (v. 12), convierten el romance del *Libro de Tonos Humanos* en un romance lírico satírico, cuya crítica se dirige, sin lugar a dudas, al reinado de Felipe III —"Fileno"— y al coro de cortesanos que conformaban el gobierno regido por el oscuro Lerma —"los ganados"—.[53] El resto de variantes de los otros versos[54] mantenían el subgénero romanceril original, pero tan sólo con "vellón" y "deber", diez versos antes del cierre del romance, toda la construcción bucólico pastoril se viene abajo y pasa a ser mera mascarada de una realidad verdaderamente deprimida.[55] Por lo que estamos ante un ejemplo valiosísimo de la sutil

---

[51] *Vid. Tonos a lo divino y a lo humano*. Introducción, edición y notas de Rita Goldberg, London: Tamesis Books Limited, 1981, págs. 22-23.

[52] Alberto Blecua, en su «Introducción» a Lope de Vega, *Peribáñez* y *Fuente Ovejuna.* Edición a cargo de Alberto Blecua, Madrid: Alianza Editorial, 1995, pág. 7.

[53] Cfr. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...,* pág. 61.

[54] "Y toda maleza talan" (v. 6, texto A)-"y hasta las raíces talan" (v. 37, texto B); "mirar" (v. 7, texto A)-"reparar" (v. 38, texto B); "paran" (v. 10, texto A)-"bañan" (v. 29, texto B); "amanecen" (v. 13, texto A)-"despiertan" (v. 12, texto B); "de las flores" (v. 15, texto A)-"en la hierba" (v. 14, texto B); "rocío" (v. 16, texto A)-"tesoro" (v. 15, texto B). Como podrá comprobarse de esta selección de las variantes significativas entre ambos textos, ninguna de ellas supone un cambio sustancial en el significado del hipertexto.

[55] Baste leer el interesante *Tratado y discurso sobre la moneda de vellón que al presente se labra en Castilla, y de alguno desórdenes y abusos* del padre Juan de Mariana, cuya escritura le valió el destierro intelectual y la persecución por parte de Felipe III y por consejo de Lerma y sus hombres. Mariana cierra su tratado de la manera que sigue:

> Si alguno se desabriere de lo que aquí se dice, advierta que no son peores las medicinas que tienen del picante y del amargo, y que en negocio que a todos toca, todos tienen licencia de hablar y avisar de su parece, quier que sea errado, quier acertado. Yo suplico a nuestro Señor

frontera que diferencia los subgéneros romanceriles. En cuanto a las *Coplas de Mingo Revulgo*, éstas aportaron a la literatura española dos géneros diferentes:

> el *diálogo rústico*, que tanta influencia tuvo en el teatro del dieciséis y la *crónica alegórica*, que fija un momento en la historia de España: con un rey débil, unos nobles advenedizos y un pueblo sometido —todos ocultos tras el anonimato de la alegoría—.[56]

A pesar de no ser Enrique IV el monarca del romance, Felipe III y su corte dieron pie a otra sátira política en la que la alusión a los "ganados" y la "soldada"[57] la relacionan a aquélla otra del siglo XV que, sin embargo, se mantenía "a raya y oscurecida por la alegoría".[58] Qué duda cabe que una corte como la de Felipe IV y Olivares, que fue instaurada contra imagen y semejanza de la de Felipe III y Lerma, no requería de la oscuridad alegórica, sino más bien de una sátira engalanada, artificiosa por enriquecida con bellas imágenes —ya no rústico pastoriles, sino dignas de un paisaje bucólico—, y con una música que repitiera los dos primeros versos de la cuarteta para que a nadie le pasara por alto "Fileno" y sus "ganados" (compases 1-4), y que, en el estribillo, creara importantes disonancias en la palabra "corderos" y "pensiles" (compases 26-27 y 31-32). A buen entendedor, este juego poético-musical bastaba.

La traza por *trasentonación* la hemos dejado para el final porque, como podemos concluir a estas alturas del trabajo, ¿qué romance lírico no presenta una variación, sea parcial o total, de la entonación poética del hipotexto? En el romance lírico que hemos escogido se aprecia de manera muy clara: «El basalisco encarnado»,[59] con música de compositor anónimo, es hipertexto de otro romance de Melo. La primera cuarteta del romance lírico, respecto a la cuarteta melodina, presenta, en los dos últimos versos, variantes fundamentalmente expresivas: toda la cuarteta, como en el hipotexto, resalta por su cromatismo, pero convierte el v. 4 en una frase exclamativa en la que "sangriento" cobra un relieve especial, enfatizando el verso todavía más. La explicación la da otra traza:

> abra los ojos a los que ponen las manos en el gobierno de estos reinos y los dé su santa gracia, para que sin pasión se dejen convencer de la razón, y visto lo que conviene, se atrevan a ejecutarlo y aconsejarlo.

Obras del Padre Juan de Mariana, Madrid: M. Rivadeneyra, 1854, vol. II, pág. 593. Mariana fue restituido como consejero por el rey Felipe IV, pero por decisión, cómo no, del conde-duque de Olivares. Este nuevo gobierno financió, asimismo, la obra del jesuita.

[56] *Las Coplas de Mingo Revulgo*. Edición, estudio preliminar y notas de Viviana Brodey, Madidson: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986; estudio preliminar, pág. 43.

[57] *Ibid.*, págs. 47 y 51.

[58] *Ibid.*, pág. 42.

[59] Nº 9 del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Para su foliación, remitimos a la nota 22. Véase en el anexo el poema nº 6 y el ejemplo musical nº 6.

la traza por *concisión,* que, junto a la que nos ocupa, es la que permite la elaboración de este romance lírico. Podemos observar que la última cuarteta del romance de Melo termina con una invitación, por parte del yo poético, a que la fiera dama se valga de su "sangre" (v. 23), si no sale nadie más valiente que él. Esta cuarteta no forma parte del romance lírico, pero, en cambio, se alude a ella mediante este v. 4 que, frente al "rojo" melodino, confiera mayor viveza en la violenta y fiera descripción de la dama. Además, dentro de la perfecta lógica constructiva de todo romance lírico, "sangriento" obliga a que hayan las variantes que presenta el v. 3 para mantener la correlación creada por Melo.

Siguiendo con la variación del valor connotativo de la entonación poética del hipotexto, en la segunda cuarteta del romance lírico aparece una interrogación retórica que enfatiza muchísimo más la exclamación siguiente, tan semejante a la de Melo. Asimismo, la última cuarteta melodina se excluye en el romance lírico porque el último verso se inicia con período condicional, a diferencia de los cuartos versos de las otras cuartetas, que funcionan a modo de pequeñas sentencias exclamativas por cómo la música los enfatiza mediante la repetición (segundo pentagrama). Esta lógica expresiva de la música es la que excluye la última cuarteta melodina. Lo que conlleva, además, otra consecuencia: al suprimir, aunque por *concisión* como dijimos, la última cuarteta de Melo, se suprimía, a su vez, el protagonismo del yo poético, lo que obligó a omitir la amonestación a la dama de la copla del estribillo melodino. Ejemplo, una vez más, de qué forma la música imponía toda una lógica poética al romancero lírico español del siglo XVII.

♪

♫ ♫

Para los musicólogos estas composiciones nos revelan una cuestión de comprensión y otra de interpretación. De la misma manera que el músico necesitaba comprender a fondo el sentido del poema para proceder a su correcta y artística musicalización, de la misma manera, también, el musicólogo precisa comprender e interpretar la traza empleada por el músico para profundizar en el amplio y sugestivo campo de posibilidades de conocimiento que le ofrece la relación música/texto, la cual se manifiesta con claridad en la interdependencia y mutua influencia que muestran ambas artes y en el grado de flexibilidad que revelan al acomodarse recíprocamente a su intencionalidad artística y estética. Es indudable que un estudio analítico detallado de dicha relación ofrece aportaciones interesantes en dos vertientes diferentes, pero complementarias entre sí: la vertiente

puramente teórica, histórica y científica, y la vertiente más pragmática de la investigación musicológica, es decir, la que contempla la *praxis* de la interpretación musical.

Los resultados obtenidos en la vertiente teórica harán posible que dispongamos de una serie de elementos estilísticos que nos permitan, en un momento determinado de la investigación, atribuir a su autor alguna composición de las tantas y tantas que aparecen anónimas en este repertorio, así como intentar la cronología aproximada de alguna de ellas o fijar su grado de arcaísmo o modernidad, y, también, transcribir correctamente los fragmentos dudosos que pueda haber en algunos manuscritos que se han conservado en mal estado o abordar, incluso, la composición de la voz intermedia que falta en el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa.*

En cuanto a la utilidad de la vertiente práctica, nuestro interés primordial es facilitar a los intérpretes actuales de música antigua unas composiciones poético-musicales en las mejores condiciones posibles para su re-interpretación, pues somos conscientes de que ellos se acercan cada vez con más seriedad y atención a los estudios musicológicos, para hallar las claves de una interpretación musical fiel y rigurosa.

Otro de los objetivos de este trabajo consiste en presentar un esquema analítico, lo más completo y detallado posible, aplicable a estas obras. Para ello partimos desde dos planos: en primer lugar, desde las transformaciones conceptuales y formales, los matices y los recursos expresivos que la filología haya observado y determinado sobre el hipertexto, el cual, como sabemos, es el resultado de la traza que el músico, junto a un poeta, aplica sobre el hipotexto. Y, en segundo lugar, desde la metodología que nos ofrece la propia musicología, tanto en el ámbito puramente técnico como en el del estudio interdisciplinario de la relación entre música y texto poético.

A los trabajos de transcripción, estudio y edición de cancioneros polifónicos y de tonos humanos y tipologías afines en general realizados por musicólogos como Danièle Becker,[60] Ramón Pelinski[61] y Miguel Querol,[62] por citar sólo los más representativos, se

---

[60] Danièle Becker, *Las obras humanas de Carlos Patiño*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1987.

[61] Ramón A. Pelinski, *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara*, Tutzing: Hans Schneider, 1971.

[62] *Vid*. las siguientes ediciones de Miguel Querol, *Romances y letras a tres vozes (Siglo XVII)*, vol. I, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956; *Música barroca española. Polifonía profana (Cancioneros españoles del siglo XVII)*, vol. I, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970; *Cancionero Musical de Góngora…*; *Cancionero Musical de Lope de Vega*, 3 vols., Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975, 1986 y 1987; Manuel Machado, *Romances e Canções a 3 e a 4 vozes mistas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975; *Tonos humanos del siglo XVII*, Madrid: Editorial Alpuerto, 1977; *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. Cancionero*

han añadido, en las últimas décadas, otros importantes trabajos de tendencia y metodología diversificada que han abordado el estudio de los tonos humanos desde distintas perspectivas. Me refiero, entre otros, a los trabajos de Susana Antón,[63] Carmelo Caballero,[64] José Climent,[65] Mila Espido-Freire,[66] Judith Etzion,[67] Margit Frenk y Gerardo Arriaga[68] (que trabajan conjuntamente), José Vicente González Valle,[69] Lola Josa y Mariano Lambea[70] (que también trabajan conjunta e interdisciplinariamente), Rubén López Cano[71], Luis Robledo[72], Louise K. Stein[73] y Alejandro Vera.[74] Todas estas aportaciones

---

de la Casanatense, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981; *Cancionero Musical de Turín*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989.

[63] Susana Antón Priasco, *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte, 1650-1700 (Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid)*, Universidad de Oviedo, 2001 (tesis doctoral inédita).

[64] *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*. Edición de Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid: Las Edades del Hombre, 1997.

[65] *El Cançoner Musical d'Ontinyent*. Edición de Josep Climent, Ontinyent: Ajuntament d'Ontinyent, 1996.

[66] Mila Espido-Freire, "Los *lamentos* hispánicos como *tópicos semánticos* en comedias palaciegas del XVII", en *Campos interdisciplinares de la musicología*, [Actas del] V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Edición de Begoña Lolo, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. II, págs. 1137-1153.

[67] *El Cancionero de la Sablonara*. Edición de Judith Etzion, London: Tamesis Books, 1996.

[68] Margit Frenk y Gerardo Arriaga, "Romances y letrillas en el Cancionero *Tonos Castellanos–B* (1612-1620)", en *Música y Literatura en la Península Ibérica 1600-1750*, Actas del Congreso Internacional (Valladolid, 20-21 y 22 de febrero de 1995). Edición de María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997, págs. 151-168.

[69] *Vid.* los siguientes trabajos de José Vicente González Valle, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la «Ars musica» y la «Musica practica» a comienzos del Barroco», *Revista de Musicología*, X, 3 (1987), págs. 811-841; «Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 43 (1988), págs. 95-109; «Relación música/texto en la composición musical en castellano del s. XVII. Nueva estructura rítmica de la música española», *Anuario Musical*, 47 (1992), págs. 103-132; «Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII)», *Anuario Musical*, 51 (1996), págs. 39-69.

[70] *Vid.* los siguientes trabajos de Lola Josa y Mariano Lambea, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*; "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...*, vol. II, págs. 1155-1165; «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo…» y «El juego entre arte poético y arte musical…».

[71] *Vid.* los siguientes trabajos de Rubén López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000; "Los tonos humanos como semióticas sincréticas", en *Campos interdisciplinares de la musicología...*, vol. II, págs. 1167-1185.

[72] *Vid.* los siguientes trabajos de Luis Robledo, «Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII. A propósito de Juan Blas de Castro», *Revista de Musicología*, X, 2 (1987), págs. 489-499; *Juan Blas de Castro...*

[73] *Vid.* los siguientes trabajos de Louise K. Stein: Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*. Edición de Margaret Rich Greer, con un estudio de la música por Louise K. Stein, Kassel: Edition Reichenberger, 1986; *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford: Clarendon Press, 1993; "Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648", en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna.* Edición de Juan José Carreras y Bernardo J. García García, Madrid: Fundación Carlos Amberes, 2001, pág. 251-275.

[74] Alejandro Vera Aguilera, *El* Libro de Tonos Humanos *de la Biblioteca Nacional de Madrid. Estudio del manuscrito*, Universidad Autónoma de Madrid, 2001 (tesis doctoral inédita).

contribuyen positivamente al conocimiento del complejo entramado artístico y estético que se da en este tipo de obras, y que no es otro más que la perfecta colaboración entre música y literatura, entendida con amplitud de miras. Así tenemos que algunas de estas aportaciones han estudiado aspectos formales y conceptuales de esta colaboración, otros aspectos documentales e históricos y otras, en fin, aspectos teóricos, rítmicos, retóricos y semióticos. Sea como fuere, lo cierto es que para desarrollar un proceso analítico convincente y satisfactorio sobre los tonos humanos se necesita el concurso de todas ellas, y además, la perspectiva que otorga la metodología de carácter interdisciplinario.

Un proceso analítico integral sobre las composiciones que nos ocupan está aún por hacer. De su necesidad, importancia y complejidad dan fe las siguientes palabras de Margit Frenk y Gerardo Arriaga: "Sólo un estudio global nos aclarará una serie de dudas y cuestiones que por ahora tendrán que quedar sin solución"[75] y de Judith Etzion: "La exposición completa de la variedad estilística en los romances con estribillo está más allá de los límites de este trabajo [se refiere a su edición crítica del *Cancionero de la Sablonara*]".[76]

Por nuestra parte, para llevar a cabo este proceso analítico, hemos realizado un esquema formado por diversos apartados que contienen los elementos imprescindibles para lo que nosotros consideramos un análisis poético-musical satisfactorio. Nuestra intención es aplicar este proceso al mayor número posible de romances líricos, y, posteriormente, a los tonos humanos, y esperamos hallar algunos de ellos que, por su transparencia estructural o su disposición formal coherente, puedan erigirse en paradigmas para aquellos otros que igualmente posean esas cualidades, pero en menor medida o de una manera solapada o resistente a la observación. Intentaremos obtener categorías o parámetros estilísticos que resuelvan cuestiones de apreciación analítica en otras obras, e, incluso, que puedan ayudarnos en la atribución de anónimos.

El esquema que proponemos es el siguiente (aplicado únicamente a los romances con estribillo):

TÍTULO
COMPOSITOR

---

[75] Margit Frenk y Gerardo Arriaga, *op. cit.*, pág. 167.
[76] *El Cancionero de la Sablonara*..., pág. lvi.

POETA

Hipotexto **Hipertexto**

1. Estructura formal poético-musical

A· Estrofa del romance

B· Estribillo

Poesía	*Música*
A	A
B	B

2. Extensión de las secciones y de los versos en compases (especificar si son binarios o ternarios)

3. Estilo musical de cada verso, grupos de versos o sección completa

3.1 Número de voces

3.2 Melodía
- 3.2.1 Ámbitos melódicos de las voces
- 3.2.2 Movimiento ondulatorio
- 3.2.3 Movimiento quebrado
- 3.2.4 Interválica característica
- 3.2.5 Cromatismos
- 3.2.6 Ecos
- 3.2.7 Secuencias melódicas

3.3 *Compostura*
- 3.3.1 Homofonía
- 3.3.2 Imitación breve (en uno o dos compases)
- 3.3.3 Imitación extensa (en más de dos compases)
- 3.3.4 Imitación con dos temas o “pasos”
- 3.3.5 Imitación y polifonía
- 3.3.6 Pasajes a solo
- 3.3.7 Pasajes a dúo
- 3.3.8 Pasajes en diálogo
- 3.3.9 Nota pedal (tres o más compases con o sin articulación)
- 3.3.10 Patrones armónicos
- 3.3.11 Secuencias armónicas

3.4 Compás
- 3.4.1 Binario
- 3.4.2 Ternario
- 3.4.3 Cambios de compás

3.5 Ritmo
- 3.5.1 Patrones rítmicos
- 3.5.2 Danzas
- 3.5.3 Bailes
- 3.5.4 *Parlando*
- 3.5.5 Pies métricos (aplicable a versos de acentuación uniforme)
- 3.5.6 Cambios de movimiento

3.6 Modalidad
- 3.6.1 Tono
- 3.6.2 Nota final
- 3.6.3 Nota dominante
- 3.6.4 Cláusulas
- 3.6.5 Modulaciones
- 3.6.5 Claves altas (*Chiavi trasportate o Chiavette*)
- 3.6.6 Claves bajas (*Chiavi naturali*)
- 3.6.7 Transporte

4. Análisis música/texto

4.1 Trazas por
- 4.1.1 Amplificación
- 4.1.2 Disminución
- 4.1.3 Concisión
- 4.1.4 Transformación
- 4.1.5 Transmutación
- 4.1.6 Trasentonación

4.2 Disonancias
- 4.2.1 Melódicas
- 4.2.2 Armónicas (en valor igual o superior a la semibreve)

4.3 Figuras retórico-literarias

4.4 Figuras retórico-musicales

4.5 Descriptivismo musical (madrigalismos, *word painting* y *eye music*)
- 4.5.1 Sonidos
- 4.5.2 Lugares
- 4.5.3 Movimientos
- 4.5.4 Números
- 4.5.5 Teoría musical aplicada

4.6 Abstracción musical
- 4.6.1 Estados de ánimo
- 4.6.2 Sentimientos
- 4.6.3 Afectos
- 4.6.4 *Lamentos*
- 4.6.5 Otros

Antes de aplicar este esquema analítico a algún romance lírico en concreto que haya sido incluido ya en su traza correspondiente, conviene hacer ciertas observaciones en relación a algunos de sus apartados o puntos. Por ejemplo, en el apartado **1. Estructura…**, en la poesía hay que especificar la versificación y la rima, y en la música las frases musicales para cada verso y las repeticiones de palabras[77] o de versos[78], cuando las haya.

Consideramos útil el apartado **2. Extensión de las secciones…**, puesto que nos hallamos ante un repertorio en el que el estribillo de muchas de sus composiciones es considerablemente más extenso, musicalmente hablando, que la cuarteta del romance, incluso hasta tres veces más extenso. Esto es un signo indicativo de que esas piezas se aproximan, formal y estilísticamente, a la mitad del siglo XVII, llegando a sobrepasarla en algunas ocasiones. Véanse dos ejemplos en el *Libro de Tonos Humanos*: la pieza nº 39 de nuestra edición «Para qué quiero la vida»[79] que presenta 17 compases para la cuarteta en compás binario y 61 compases para los cuatro versos del estribillo en compás ternario, y la nº 45 «Antojósele a Marica»,[80] toda ella escrita en compás ternario, que destina 20 compases para la cuarteta y 61 para el estribillo, también de cuatro versos.

En el apartado **3. Estilo musical…**, y concretamente en el punto 3.2 Melodía, conviene hacer algunas matizaciones. Como todos sabemos, en los tonos humanos en los que el texto refiere estados de dolor y lamentos por amor, la música es considerada, generalmente, como un discurso afectivo en el que la melodía se erige en el recurso expresivo más importante, aunque esté ensamblada en un conjunto polifónico, como es el caso de las obras que nos ocupan.

Pondremos como paradigma, entre los muchos que hay, el romancillo lírico gongorino de «La más bella niña»,[81] mencionado anteriormente. No creemos conveniente cantar natural el penúltimo FA del primer pentagrama, como consta en el manuscrito, sino sostenido por semitonía subintelecta. De esta manera, haciendo sostenidos todos los FA de este primer pentagrama (que, en realidad, así están escritos, excepto del que hablamos) se consigue una uniformidad interválica muy expresiva, se crea como una especie de tensión alrededor de ese FA#, evolucionando en el séptimo tono (SOL), que contrasta bellamente

---

[77] Las indicaremos mediante puntos suspensivos.
[78] Las indicaremos duplicando la letra pequeña.
[79] *Vid. La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII…*, págs. 272-276.
[80] *Ibid.*, págs. 299-303.
[81] No parece justificable la inclusión de la música de esta pieza, con texto a lo divino, por parte de Querol en su *Cancionero Musical de Lope de Vega…*, vol. III, págs. 13-14 para el texto y pág. 49 de la parte musical. Véase en el anexo el ejemplo musical nº 3.

con los tres FA naturales que siguen a continuación, en los cuales se relaja dicha tensión y se conduce la pieza hacia el duodécimo tono (DO). Este contraste se asocia íntimamente con las ideas de melancolía y tristeza que expresa el texto en los versos finales de todas las cuartetas: "y ayer por casar", "que escuche mi mal", "tan largo el pesar", "de mi libertad", "morir y callar".

Si bien aquí puede apreciarse cierto sabor tradicional o popular en la música, hay otras piezas en las que la melodía nada tiene que ver con el ámbito popular, ya que es de propia inspiración y creación del compositor. Un ejemplo de ello lo tenemos en el romance lírico de compositor anónimo «Heridas en un rendido»,[82] también referido anteriormente. Obsérvese el grado de elaboración de la línea melódica del tiple 1º en la primera sección, la amplitud de sus valores y la extensión de sus ámbitos (hasta de una décima); y la prestancia melódica se extiende también a las demás voces.

Pondremos ahora un ejemplo de intercambio o préstamo melódico, influencias mutuas o lugares comunes. Se da este caso entre dos obras, en un breve pasaje al principio de ambas, pero significativo. Se trata, por una parte, del romancillo «Ligera y temerosa»,[83] y, por otra, del romance «El basalisco encarnado».[84] Obsérvese la melodía del tiple 1º en su primer verso en «Ligera y temerosa», y compárese con la que trae también para el primer verso y en la misma voz «El basalisco encarnado».

Nos hemos detenido especialmente en este punto 3.2 Melodía porque es un recurso musical de primer orden y se adapta muy bien para explicar algunos aspectos de la relación música/texto. Además de los resultados analíticos que se extraen de los ejemplos expuestos, en relación a la cronología de las piezas, su estilística y otros detalles, pretendemos también poner de relieve la conveniencia de elaborar un índice de melodías de romances y tonos humanos, y no sólo de las cuartetas, sino también de los estribillos y las coplas. Sería interesante y útil crear un catálogo de melodías para observar sus correspondencias, concordancias, tópicos, lugares comunes, préstamos, reutilizaciones, etc., un catálogo similar al que hicimos en su momento sobre poesía puesta en música.[85] Evidentemente habría que partir de unos criterios de selección melódica en las piezas homofónicas y en aquellas que presenten una adscripción popular evidente, pero esto no entra ahora en los límites de este trabajo.

---

[82] Véase en el anexo el ejemplo musical nº 2.
[83] Véase en el anexo el ejemplo musical nº 7.
[84] Véase en el anexo el ejemplo musical nº 8.
[85] Mariano Lambea, *Íncipit de poesía española musicada ca. 1465 – ca. 1710*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

En el punto 4.5 Descriptivismo musical, correspondiente al apartado **4. Análisis música/texto**, se contemplan los madrigalismos, la pintura textual o sonora (*word painting*), la música visual (*eye music*), y cualquier otro sistema de plasmación o imitación musical de fenómenos de la naturaleza, sonidos de animales y pájaros, movimientos físicos en accidentes naturales, ascensos y descensos, analogías entre determinados aspectos gráficos de la notación musical, o incluso de la teoría, y otros momentos o situaciones de parecida índole, todo ello en su relación con el sentido del texto. Estos momentos de subordinación de la música al significado del texto están muy relacionados con la retórica musical, y, de la misma manera que "el arte del bien decir" posee un vocabulario de figuras, sería interesante también crear un repertorio de situaciones descriptivas de carácter musical (con su correspondiente nomenclatura técnica en relación a intervalos, ritmos, tonos, cláusulas, giros melódicos, etc.) que funcionaran en perfecto ensamblaje con las frases o palabras portadoras de metáforas, imágenes y demás recursos expresivos presentes en los textos poéticos.

El punto 4.6 Abstracción musical es un concepto semejante al anterior pero que trata de situaciones más abstractas, como son los sentimientos, las emociones, los afectos, las pasiones y estados de ánimo, y otros similares. En muchos tonos humanos se dan fragmentos concretos, generalmente no muy extensos, en los que determinados intervalos melódicos o armónicos caracterizados por un fuerte componente disonante vienen a subrayar de manera efectista el contenido semántico del texto.

Quisiéramos comentar aquí el punto 4.6.4 *Lamentos*. La forma denominada *lamento*, presente en varios romances líricos y entendida como un fragmento poético-musical de expresión triste y sentida, "se caracteriza —en palabras de Espido-Freire— por su comienzo en monosílabos de queja o vocativos, con un tratamiento musical que subraya y dilata su desarrollo, sobre valores largos, entrecortados por silencios, creando una atmósfera peculiar de suspiros".[86]

Ahora conviene aplicar este esquema analítico a algún romance lírico. Lo haremos sobre uno que ya conocemos, el titulado «Heridas en un rendido», el cual ha sido incluido en su traza correspondiente, concretamente, en la de *amplificación*. Como es lógico no todos los puntos del esquema serán utilizados en esta pieza, sino sólo aquellos que sean más necesarios para nuestro propósito.

---

[86] Así puede observarse en los versos "¡Ay, Floris!, quien te mira, / arde, tiembla y suspira" pertenecientes al estribillo del tono «En el mar de las sirenas», nº 11 de nuestra edición, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*, pág. 156. Véase en el anexo el ejemplo musical nº 9.

Aplicación del esquema analítico

TÍTULO: «Heridas en un rendido»

COMPOSITOR: Anónimo

POETA: Con variantes respecto a un romance de Antonio Hurtado de Mendoza

Hipotexto	**Hipertexto**
Romance	Romance lírico en *LTH*
Cinco cuartetas	Ocho cuartetas (cinco del hipotexto —una de ellas, la 5ª, claramente modificada—, más tres de nuevo cuño).
Estribillo de tres versos	Estribillo de seis versos, de los cuales tres pertenecen al estribillo original y los otros tres son de nueva invención. Estos últimos figuran intercalados a partir del primer verso del estribillo base.

1. Estructura formal poético-musical

A-B

Poesía	*Música*
A	A
8-	a…[87]
8a	b
8-	c
8a	d…
B	B
5c	ee[88]
7d	ff
5c	gg
7f	hh
7g	ii
5c	jj

2. Extensión de las secciones y de los versos en compases

[87] Los puntos suspensivos indican las repeticiones de fragmentos de texto.
[88] La duplicación de letras indica repetición musical.

A: 27 cc.[89]
8-: 10 cc.
8a: 5 cc.
8-: 5 cc.
8a: 10 cc.
Compás ternario
B: 75 cc.
5c, 7d, 5c: 33 cc.
7f, 7g, 5c: 42 cc.
Compás ternario

3. Estilo musical de cada verso, grupos de versos o sección completa

3.1 Número de voces

4 voces

3.2.1 Ámbitos melódicos de las voces
[Tiple 1º]: MI3-SOL4[90]
[Tiple 2º]: DO3-SOL4
[Alto]: LA2-DO4
[Bajo]: SOL1-RE3
3.2.4 Interválica característica
Cuarta disminuida cc. 25-26

3.3 *Compostura*

Sección A, cuarteta

a: imitación extensa (cc. 1-10)

b: imitación breve y homofonía (cc. 10-14)

c: homofonía (cc. 14-18)

d: imitación y polifonía (cc. 18-27)

Nota pedal de cuatro compases, articulada de dos en dos, sobre el V grado (alto: cc. 24-27)

Sección B, estribillo

e, f, g: homofonía, pasajes a solo, imitación y polifonía (cc. 28-60)

h, i, j: imitación breve, imitación extensa, homofonía, imitación y polifonía (cc. 61-102)

e: breve secuencia armónica (cc. 29-32)

3.4 Compás

Ambas secciones están en compás ternario (proporción menor: C3/2)

---

[89] El hecho de que no coincida la suma de compases de los cuatro versos con los de la sección se debe a un efecto de encabalgamiento, pues, en ocasiones, en un mismo compás, se da el final de un verso y el principio de otro.

[90] Para la numeración de las octavas he escogido el código nº 4 de los que trae el *New Grove*, por ser uno de los más difundidos en nuestro país. *Vid*. Llewelyn S. Lloyd, "Pitch notation", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Ed. Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 14, pág. 788.

3.6 Modalidad

3.6.1 Tono: X natural

3.6.2 Nota final: LA

3.6.3 Nota dominante: MI (final de la sección A)

3.6.4 Cláusulas

A

a: IV (c. 10)

b: VII (c. 14)

c: III (c. 18)

d: V (c. 27)[91]

B

e, f, g: III (c. 41); IV (c. 49); I (c. 60)

h, i, j: I (c. 74); III (c. 81); I (c. 88); I (c. 102)[92]

3.6.6 Claves bajas (*Chiavi naturali*)

[Tiple 1º]: DO 1ª

[Tiple 2º]: DO 1ª

[Alto]: DO 3ª

[Bajo]: FA 3ª

4. Análisis música/texto

4.1 *Trazas*

4.1.1 Amplificación

El romance lírico presenta un desarrollo temático y estilístico del hipotexto (romance de Antonio Hurtado de Mendoza)

4.2 Disonancias

4.2.1 Melódicas

A

Tiple 1º (cc. 25-26): Cuarta disminuida en el último verso de la cuarteta "quien mata que no quien muere", extrapolable a los últimos versos de las restantes cuartetas: "donde no cabe otra muerte"; "la razón porque aborrece"; "en un acierto que ofende"; "la razón con que se pierde"; "primero que a tus desdenes"; "muero yo tan justamente"; "sin triunfo de quien lo vence".

4.2.2 Armónicas

B

Compás 51: 7ª en 1ª inversión sobre el III#, con la 5ª disminuida, en el verso "que abrasando se hiela".

Compás 55: mismo intervalo y mismo verso que el anterior, pero sobre el VI#

Compás 101: 7ª en 1ª inversión sobre VII, con la 5ª disminuida por el SIb en la 3ª desde el bajo, en el verso "de matar siempre".

4.3 Figuras retórico-literarias

A

Paradojas en los dos últimos versos de las cuartetas 1ª, 2ª, 3ª y 5ª

Paradoja en la 4ª cuarteta

Apóstrofe y anáfora en las cuartetas 6ª y 7ª

---

[91] Final de sección sin cláusula al uso. Se constata el reposo cadencial del bajo.

[92] Final de composición sin cláusula al uso. Se constata el reposo cadencial del bajo.

Anáfora de conceptos paradójicos en la cuarteta 8ª
B
Oximoron

4.4 Figuras retórico-musicales
A
Las repeticiones[93] del fragmento del primer verso "en un rendido" y del último verso "quien mata que no quien muere" de la cuarteta, en varios compases y en algunas voces, a pesar de que son literarias, pueden entenderse desde el punto de vista musical, siempre y cuando las consideremos ampliamente desde la perspectiva de la repetición alterada o *traductio*.[94] Por otra parte conviene señalar que el alto es la única voz que no repite los fragmentos referidos, pero cuando los canta, lo hace en un ámbito melódico reducido a la cuarta descendente LA-MI, los grados más significativos del tono en el que está escrita la pieza.
El *polyptoton*[95] se da entre las dos voces inferiores, a partir de los cc. 3 y 6, respectivamente, y entre las superiores, a partir de los cc. 18 y 20, respectivamente.
La *catabasis*[96] se da en las dos voces superiores, en los cc. 20-27. Son líneas melódicas descendentes que reflejan el pesar y el tono lastimero del verso "quien mata que no quien muere".
La *parrhesia*[97] tiene lugar en el tiple 1º, cc. 25-26, con un intervalo de cuarta disminuida
B.
La pausa que figura al inicio de esta sección tiene una importancia retórica considerable que implica un problema de comprensión hermenéutica del texto poético y otro de interpretación musical. Siempre suele hacerse una pausa entre cuarteta y cuarteta, y aún entre cuarteta y estribillo, por diversas razones[98], pero en el caso que nos ocupa la pausa es de un compás entero y está escrita en todas las voces, lo cual indica un interés concreto por parte del compositor. En nuestra opinión, es una pausa dramática, "que aísla el romance de su estribillo […], que separa la muerte de la vida, o, mejor dicho, que, hermenéuticamente, nos explica que el silencio tras la muerte es el mismo silencio antes de la vida: «quien mata que no quien muere. [pausa] Fuego en la nieve que abrasando se hiela». Magnífico juego de opósitos propio de la estética barroca".[99] En cuanto a la interpretación musical, el

[93] Dice López Cano: "Repetimos lo que no se ha entendido bien, lo que no queremos que se olvide, aquello que, por su importancia, merece ser subrayado, lo fundamental", en su libro *Música y retórica en el barroco*..., pág. 124.

[94] "La repetición por *traductio* implica un atenuación o amplificación del significado original del fragmento musical repetido", *ibid.*, pág. 134.

[95] "Es la repetición de un mismo fragmento musical, en otra voz", *ibid.*, pág. 138. Para González Valle, el polyptoton "en música se traduce por la repetición de una melodía a otra altura variando un poco su desarrollo para causar más efecto", en su artículo «Música y retórica: una nueva trayectoria de la "Ars Musica" y la "Musica Practica"…», pág. 833.

[96] "Descensión, humillación o servidumbre. Expresada en música por medio de melodías descendentes", *ibid.*, pág. 830.

[97] "Expresar algo odioso de manera tolerable. En música se traduce con intervalos aumentados o disminuidos, armónicos o melódicos, para expresar la corrupción, el pecado, adversidad o vacilación" (*ibid.*, pág. 835).

[98] Cfr. Luis Robledo, *Juan Blas de Castro*..., pág. 80a, donde dice: "Carballo alude a tres posibles causas de que el oyente pierda el sentido del texto al acabar una estrofa del romance. Una es que se repita el último verso; esto es frecuente, y así lo vemos puesto en práctica por Juan Blas. Otra es que el cantor haga una pausa para descansar, lo que es comprensible y hasta obvio. La que queda es para nosotros mucho más importante; consiste «… en tocar el instrumento…». Si, como parece, el instrumento toca después de haberse cantado una estrofa, podemos conjeturar que llevaría a cabo alguna suerte de glosa, o quizá la última frase musical a modo de *ritornello*."

[99] *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*..., pág. 82.

movimiento de la cuarteta será lento y el del estribillo más rápido, aunque ambas secciones estén escritas en el mismo compás, y no haya indicación alguna en el manuscrito de cambio de movimiento, mediante las palabras que solían utilizarse a tal efecto, y que sí aparecen en otras piezas, como, por ejemplo, en «¡Qué bien sienten mis suspiros…!»,[100] donde indicaciones agógicas como *aspacio* y *más aspacio* así lo señalan. La figura retórica que hace referencia a esta pausa que comentábamos es la *aposiopesis*.[101]
La *anabasis*[102] se da en las dos voces interiores (cc. 29-32). El fuego y la nieve son elementos que implican cierto concepto de elevación y altura, expresado en estas líneas melódicas ascendentes. Este mismo pasaje presenta una sinonimia.[103] Por otra parte, la *traductio* se da en muchos lugares de este estribillo.
También puede observarse un caso de *parrhesia*[104] en el penúltimo compás de la obra.

4.5 Descriptivismo musical (madrigalismos, *word painting* y *eye music*)
4.5.2 Lugares
En el tono humano que nos ocupa podemos observar un caso de madrigalismo en la *anábasis* citada anteriormente, en el verso "Fuego en la nieve" (cc. 29-32).

4.6 Abstracción musical
4.6.2 Sentimientos
Para la pieza que tratamos, véanse los puntos 4.2 Disonancias y 4.2.1 Melódicas donde se recoge la idea de morir por amor. Téngase en cuenta también la *catabasis* citada anteriormente, en el verso "quien mata que no quien muere".
4.6.4 *Lamentos*
El principio de «Heridas en un rendido» da la sensación de un inicio de *lamento* por el intervalo reiterado de 2ª menor.

En la fase de investigación sobre el romancero lírico en la que nos hallamos, y con los objetivos que nos hemos propuesto, a partir de ahora centraremos nuestros análisis poético-musicales en aquellas piezas que presenten música y poesía de nuevo cuño, sin referencias populares o popularizantes evidentes. Y esto por dos razones: en primer lugar, porque en la parte del repertorio que ahora estamos estudiando, es decir, el *Libro de Tonos Humanos* y el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, son contadísimas las composiciones que pueden presentar referente popular en sus melodías o poesías, y, en consecuencia, no vale la pena ahora abordar su estudio, sino postergarlo para otro momento de la investigación y conforme vayamos avanzando en la confección de nuestra monografía

[100] Nº 6 de nuestra edición, *ibid.*, pág. 132, cc. 69 y 74.
[101] "Es una figura para expresar reticencia. En música se traduce por medio de una pausa general en todas las voces para significar muerte o fin", González Valle, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la "Ars Musica" y la "Musica Practica"…», págs. 831-832.
[102] "Ascensión, elevación o exaltación. Se aplica en música por medio de melodías ascendentes", *ibid.*, pág. 830.
[103] "La repetición de un fragmento musical transportado a otro nivel", López Cano, *Música y retórica en el barroco…*, pág. 134.
[104] López Cano recoge esta definición de *parrhesia*: "Es cuando entre dos voces aparecen fuertes e inusuales disonancias como consecuencia del movimiento natural de la línea melódica de cada una de ellas", (*ibid.*, pág. 173) y añade que "en música vocal, frecuentemente es asociada al concepto de 'miedo'" (*ibid.*, pág. 174).

sobre el romancero lírico del siglo XVII. Y, en segundo lugar, porque, en este período que nos ocupa, la poesía ha adquirido una gran prestancia artística y estética en lo que se refiere a imaginería, complejidad conceptual y recursos estilísticos, y, por consiguiente, la música que le ha de otorgar expresividad ha de ser nueva y estar inspirada exclusivamente en ella, sin necesidad de recurrir a giros y rasgos de carácter popular que eran comunes en décadas anteriores y que conformaban el bagaje de material sonoro reutilizable por el compositor. Ahora la música ha de ser nueva y estar a la altura artística y estética de la poesía. Estamos de acuerdo con López Cano cuando, refiriéndose a cuestiones analíticas, dice que, "seguramente, la investigación musicológica encontrará nuevos planos de referencia para la música de los tonos ampliando las tres clases citadas"[105] —y, por las tres clases citadas entiende la música proveniente de "romances, canciones o géneros de canciones populares o tradicionales transmitidas vía oral", los "tipos o géneros de danza/baile popular o cortesana" y los "tipos-esquemas de bajos (*grounds*) […] sobre diseños de bajos y patrones rítmico-armónicos bien definidos"—.[106] En efecto, una música construida a partir de estos diseños estructurales ya no es pertinente para los tonos humanos que estamos estudiando y analizando ahora (evidentemente que hay las lógicas excepciones, sobre todo, en el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*). En consecuencia, ante músicas de creación original se precisa ese otro plano de referencia para su investigación y análisis, concretamente, uno de carácter interdisciplinario: el que nos puede ofrecer las trazas poético-musicales, el cual nos ayudará, sin duda, a deslindar los límites estilísticos del romancero lírico.

[105] López Cano, «Los tonos humanos como semióticas sincréticas…», pág. 1169.
[106] *Ibid.*, pág. 1168.

ANEXO

Tabla sinóptica

Trazas por:	**Definiciones**	**Ejemplos**
amplificación	Desarrollo temático y estilístico del hipotexto.	«Heridas en un rendido» (*LTH*, I: 37-38 / 110-115)
disminución	Se aminora el hipotexto tanto en su extensión como en el desarrollo del tema.	«La más bella niña» (*CP-MHL*: nº 64)
concisión	Se abrevia el hipotexto sin disminuirlo temáticamente.	« Rayaba el sol por las cumbres» (*CP-MHL*: nº 128)
transformación	Conversión métrica del hipotexto en romance.	«Ligera y temerosa» (*LTH*, I: 49 / 195-197)
transmutación	Conversión de los efectos y los fines del hipotexto.	«Los ganados de Fileno» (*LTH*, I: 61 / 288-291)
trasentonación	Variación parcial o total del valor connotativo de la entonación poética del hipotexto.	«El basalisco encarnado» (*CP-MHL*: nº 9)

Poemas y ejemplos musicales

«Ligera y temerosa» (nº 1)

Hipotexto[107]

Corcilla temerosa,
cuando sacudir siente
al soberbio aquilón con fuerza fiera
la verde selva umbrosa,
o murmurar corriente
entre la hierba, corre tan ligera
que al viento desafía
su voladora planta:
con ligereza tanta,
huyendo va de mí la ninfa mía,
encomendando al viento
sus rubias trenzas, mi cansado acento.

El viento delicado
hace de sus cabellos
mil crespos nudos por la blanca espalda,
y habiéndose abrigado
lascivamente en ellos,
a luchar baja un poco con la falda,
donde, no sin decoro,
por brújula, aunque breve,
muestra la blanca nieve
entre los lazos del coturno de oro;
y así, en tantos enojos,
si trabajan los pies, gozan los ojos.

Con aquel dulce brío
que me da el soplo escaso
del viento al descubrir su planta bella,
sigo, esforzando el mío,
su fugitivo paso,
no más por alcanzalla que por vella;
ella, mi intento viendo,
vuelve a mí la serena
süave luz, y enfrena
mi dulce alcance, el mismo efecto haciendo
sus luces soberanas
en mí que en Atalanta las manzanas.

Yo, pues, ciego y turbado,
viéndola como mide
con más ligeros pies el verde llano
que del arco encorvado
la saeta despide
del Parto fiero la robusta mano,
y viendo que en mí mengua
lo que a ella le sobra,
pues nuevas fuerzas cobra,
apelo de los pies para la lengua,
y en alta voz le digo:
«No huyas, ninfa, pues que no te sigo.

»Enfrena, oh Clori, el vuelo,
pues ves que el rubio Apolo
pone ya fin a su carrera ardiente;
ten de ti misma duelo,
deponga un rato solo
el honesto sudor tu blanca frente.
Bastante muestra has dado
de crüel y ligera,
pues en tan gran carrera
tu bellísimo pie nunca ha dejado
estampa en el arena,
ni en tu pecho crüel mi grave pena.

»Ejemplos mil al vivo
de ninfas te pondría
(si ya la antigüedad no nos engaña),
por cuyo trato esquivo
nuevos conoce hoy día
troncos el bosque y piedras la montaña;
mas sírvate de aviso
en tu curso el de aquella,
no tan cruda ni bella,
a quien ya sabes que el pastor de Anfriso
con pie menos ligero
la siguió ninfa, y la alcanzó madero».

Quédate aquí, canción, y pon silencio
al fugitivo canto,
que razón es parar quien corrió tanto.

[107] Luis de Góngora, *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, pág. 27-29.

Romance lírico del *LTH*

Ligera y temerosa,
fatigada corcilla,
por el bosque te llevas,
por el aire caminas.

Pues ya la prisa 5
será correr
hacia la herida.

Amante y presurosa,
lastimadas fatigas,
por la cumbre las selvas, 10
por el agua las g[u]ijas.

La flecha voladora,
venturosa desdicha,
en el aire que lleva
es donaire la vida. 15

Con alas vas airosa,
aliñada avecilla,
por el monte ligera,
por el aire mentida.

Con plumas engañosas, 20
lisongeras se aliñan
por el bruto que vuela,
por el ave que pisa.

Alientos mentirosos,
no cobradas porfías, 25
en desmayos al vuelo,
en desaires al día.

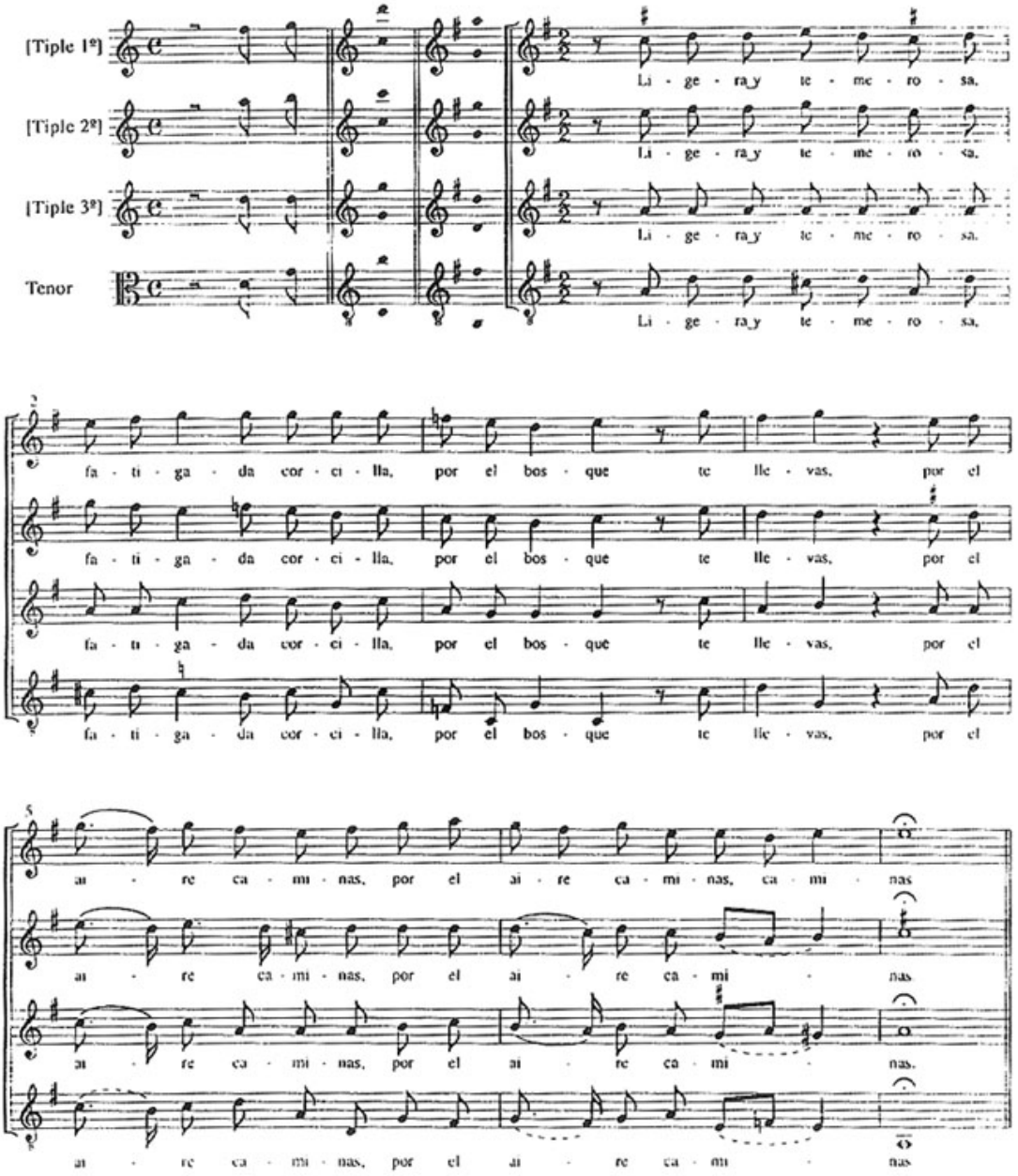
Pesares y venturas
amorosa codicias,
en la fuga que logras, 30
en el campo que miras.

De arco, más hermosa
te coronas vencida
de las flechas de Clori,
con el ala divina. 35

Pues ya la prisa…

♠

Ejemplo musical nº 1



«Ligera y temerosa» (*LTH*, I: 195)

«Heridas en un rendido» (nº 2)

Hipotexto[108]

Heridas en un rendido
nunca fueron de valiente,
y más flaqueza descubre
quien mata, que no quien muere.
A sangre mil veces fría 5
es segunda vez aleve
rigor, que busca más vida
donde no cabe otra muerte.
No es crueldad en la hermosura
no querer a quien la quiere, 10
sino el ser no más que amalla
la razón por que aborrece.
Piérdase la vida, el alma,
y todo llegue a perderse
por ella, y sólo se logre 15
la razón con que se pierde.
Hoy mi muerte, Anfrisa hermosa,
si es tu gusto, la desees,
mírale en lisonjas mías,
primero que en tus desdenes. 20

Estribillo

Fuego en la nieve,
y en belleza que vive
de matar siempre.

[108] *Obras poéticas de Don Antonio Hurtado de Mendoza*. Edición y prólogo de Rafael Benítez Claros, Madrid: Real Academia Española, Gráficas Ultra, 1947, 3 vols; pág. 172, vol. 2.

Romance lírico del *LTH*

Heridas en un rendido
nunca son de brazo fuerte,
y más flaqueza descubre
quien mata que no quien muere.

Fuego en la nieve 5
que abrasando se hiela
de lo que enciende.
Fuego, mil veces fuego,
en belleza que vive
de matar siempre. 10

A sangre mil veces fría
es, segunda vez, aleve
rigor que busca más vida
donde no cabe otra muerte.

No es crueldad en la hermosura 15
no querer a quien la quiere,
sino el ser no más que amada
la razón por que aborrece.

Amar y ofender amando,
¿qué desdicha lo merece?, 20
¿y qué puede hacer un alma
en un acierto que ofende?

Piérdase la vida y alma,
y todo llega a perderse
por ella, y sólo se logra 25
la razón con que se pierde.

Si mi muerte, Clori hermosa,
es tu gusto, ya la debes
a tiernas lágrimas mías
primero que a tus desdenes. 30

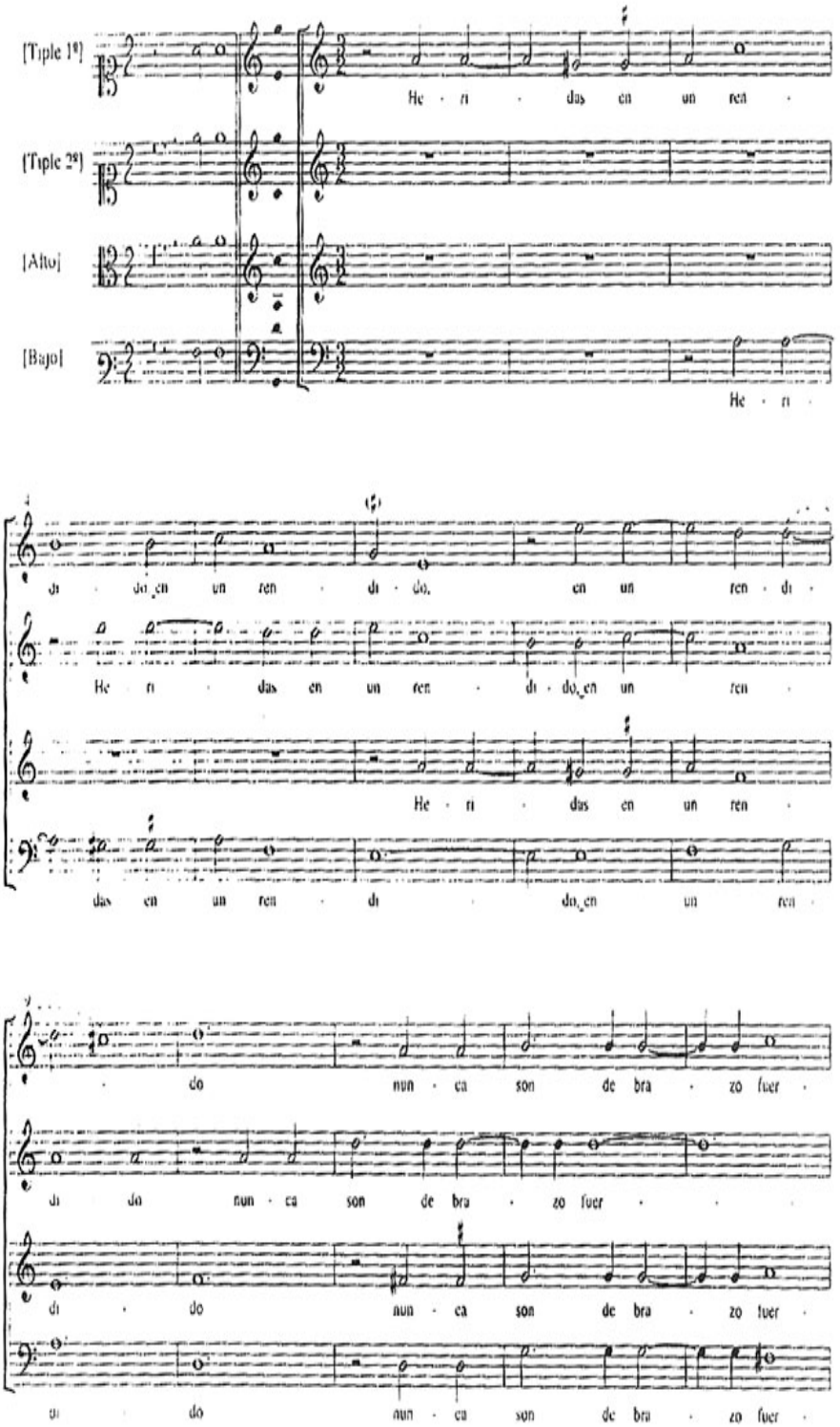
Si una vida, aun siendo suya,
ninguno quitarla puede,
¿cómo, señora, a tus manos
muero yo tan justamente?

¡Qué morir tan desdichado!, 35
sin pena de quien lo siente,
sin dolor de quien lo mira,
sin triunfo de quien lo vence.

Fuego en la nieve…

♠

Ejemplo musical nº 2



14

te, y más fla - que - za des - cu - bre quien ma - ta

te y mas fla que - za des - cu bre

te y más fla que - za des - cu - bre

te, y mas fla - que - za des - cu - bre quien

19

que no quien mue - re. mue - re.

quien ma - ta que no quien mue - re.

quien ma - ta que no quien

ma - ta que no quien mue - - - re. quien

24 [Estribillo]

que no quien mue - re

que no quien mue - re

mue - - - - - re

ma - ta que no quien mue - re

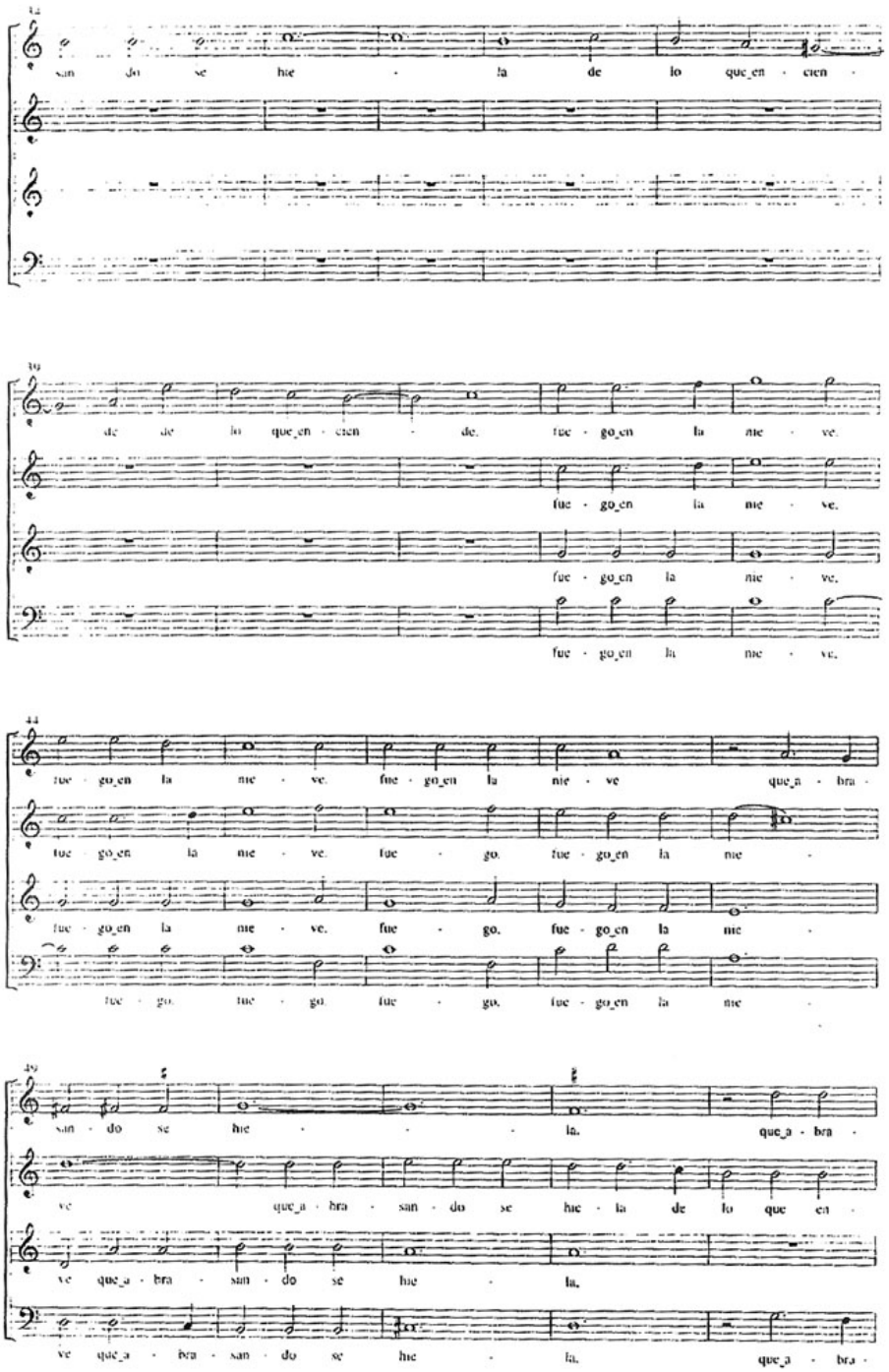
29

Fue - go en la me - ve, fue - go en la me - ve que a - bra

Fue - go en la me - ve, fue - go en la me - ve.

Fue - go en la me - ve, fue - go en la me - ve

Fue - go en la me - ve, fue - go en la me - ve


39
san do se hie - la de lo que en - cien -
de de lo que en - cien - de. fue - go en la nie - ve.
fue - go en la nie - ve.
fue - go en la nie - ve.
fue - go en la nie - ve.
44
fue - go en la nie - ve. fue - go en la nie - ve que a - bra -
fue - go en la nie - ve. fue - go. fue - go en la nie -
fue - go en la nie - ve. fue - go. fue - go en la nie -
fue - go. fue - go. fue - go. fue - go en la nie -
49
san - do se hie - - - la. que a - bra -
ve que a - bra - san - do se hie - la de lo que en -
ve que a - bra - san - do se hie - la.
ve que a - bra - san - do se hie - la. que a - bra -

54

san - do se hie - la de

cien - - - de, de lo que_en - cien - de, de

que_a - bra - san - do se hie - la de

san - do se hie - la de lo que_en - cien - de de

59

lo que_en - cien - de Fue - go, mil ve - ces

lo que_en - cien - de Fue - go, mil ve - ces fue - go,

lo que_en - cien - de Fue - go, mil

lo que_en - cien - de Fue - go

64

fue - go, fue - go, mil ve - ces, en be - lle - za que

fue - go, fue - go, mil ve - ces,

ve - ces fue - go, fue - go, en be -

fue - go, fue - go, fue - go, en be - lle - za que

69

vi - ve de ma - tar siem - - - pre.

en be - lle - za que

lle - za que vi - ve de ma - tar siem - - -

vi - ve de ma - tar siem - pre.

74

siem - pre en be - lle - za que vi - ve de ma - tar

vi - ve de ma - tar siem - pre, de ma - tar siem - pre.

pre. en be - lle - za que vi - ve de

en be - lle - za que vi - ve de ma - tar siem

79

siem - pre. siem - pre, en be - lle - za que

en be - lle - za que vi - ve de ma - tar siem - pre, en be

ma - tar siem - pre, en be - lle - za que vi - ve de

pre, siem - pre, en be - lle - za que vi - ve

84

vi - ve de ma - tar siem - pre.

lle - za que vi - ve de ma - tar siem - pre.

ma - tar siem - pre. fue - go, fue - go, mil

de ma - tar, de ma - tar, siem - pre.

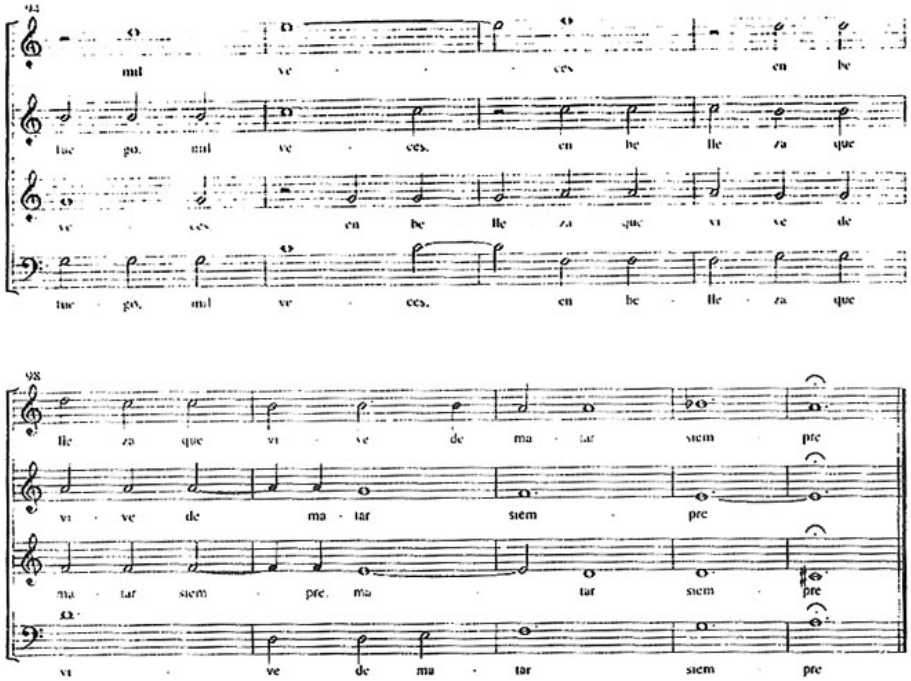
89

fue - go, fue - go, mil ve - ces fue - go, mil ve - ces,

fue - go, fue - go, mil ve - ces fue - go, mil ve - ces

ve - ces fue - go, fue - go, mil ve - ces fue - go, mil

fue - go, fue - go, mil ve - ces fue - go, mil ve - ces



«Heridas en un rendido» (*LTH*, I: 110-115)

«La más bella niña» (nº 3)

Hipotexto[109]

La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy vïuda y sola,
y ayer por casar,
viendo que sus ojos
a la guerra van,
a su madre dice,
que escucha su mal:
dejadme llorar
orillas del mar.

«Pues me distes, madre,
en tan tierna edad
tan corto el placer,
tan largo el pesar,
»y me cautivastes
de quien hoy se va,
y lleva las llaves
de mi libertad,
dejadme llorar
orillas del mar.

»En llorar conviertan
mis ojos, de hoy más,
el sabroso oficio
del dulce mirar,
»pues que no se pueden
mejor ocupar,
yéndose a la guerra
quien era mi paz,
dejadme llorar
orillas del mar.

»No me pongáis freno,
ni queráis culpar,
que lo uno es justo,
lo otro por demás.
»Si me queréis bien,
no me hagáis mal:
harto peor fuera
morir y callar,
dejadme llorar
orillas del mar.

[109] Luis de Góngora, *Romances*. Edición de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 2000, págs. 157-160.

»Dulce madre mía
¿quién no llorará,
aunque tenga el pecho,
como un pedernal,
»y no dará voces 45
viendo marchitar
los más verdes años
de mi mocedad?
dejadme llorar
orillas del mar. 50

»Váyanse las noches,
pues idos se han
los ojos que hacían
los míos velar;
»váyanse, y no vean 55
tanta soledad,
después que en mi lecho
sobra la mitad.
Dejadme llorar
orillas del mar.» 60

Romance lírico del *CP-MHL*[110]

La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy vïuda y sola,
y ayer por casar,

Dejadme llorar 5
orillas del mar.

Viendo que sus ojos
a la guerra van,
a su madre dice,
que escuche mi mal. 10

«Pues me distes, madre,
en tan tierna[111] edad,
tan corto placer,
tan largo el pesar.

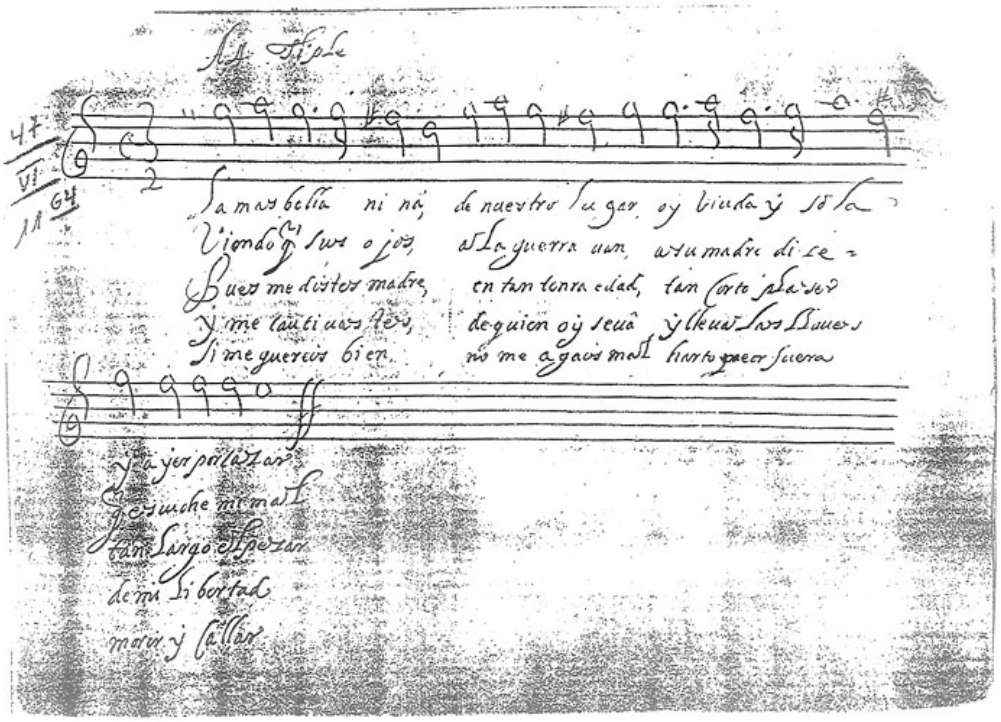
»Y me cautivastes, 15
de quien hoy se va
y lleva las llaves
de mi libertad.

»Si me queréis bien,
no me hagáis mal: 20
harto peor fuera
morir y callar».

Dejadme llorar…

[110] Transcribimos sólo la voz del tiple 1º (ms. 47-VI-11, f. 65).
[111] En el ms. "tenra".

Ejemplo musical nº 3



«La más bella niña» (*CP-MHL*: nº 64, ms. 47-VI-11, f. 65r)

«Rayaba el sol por las cumbres» (nº 4)

Hipotexto

« Novela desdichada. Puesto en música por el P. M. F. Filipe de la M. de D.»[112]

TONO XVII

Rayaba el sol por las cumbres
de dos erguidos escollos,
que, siendo paz de la orilla,
son siempre guerra del golfo,
cuando de espumas ceñido 5
volaba un bajel medroso
de tres galeras bastardas
en la ambición y en el modo.
Donde a Génova pasaba,
peregrinando sus golfos, 10
un amante peregrino,
en su patria y en sí solo.
Amor le lleva sin guía,
porque ha dejado sus ojos
en los ojos de su dama 15
donde él se quedaba todo.
Viendo, en fin, ya del contrario
vecinos los remos corvos,
y que en su desdicha pueden
más los brazos que los soplos, 20
" ¡generosas ondas —dice—,
que os paráis a mis sollozos,
cuánto más bien emplearais
en mi curso vuestro enojo!
Vientos, de quienes fiaba 25
la esperanza sin asombro,
pruebe, como antes los daños,
esta vez vuestros socorros.
Turquesas lunas me siguen
de envidia del sol que adoro, 30
y, pues del sol soy cautivo,
cautiven las lunas otros".

¡Ay, pobre peregrino,
cautivo sobre cautivo!
Tu mal no es ordinario: 35
forzado a un remo,
al otro voluntario.

Romance lírico del *CP-MHL*

Rayaba el sol por las cumbres
de dos erguidos escollos,
que, siendo paz de la orilla,
son siempre guerra del golfo.

¡Ay, pobre peregrino, 5
cautivo sobre cautivo!
Tu mal no es ordinario:
forzado a un remo,
al otro voluntario.

Cuando de espumas ceñido 10
volaba un bajel medroso
de tres galeras bastardas
en la ambición y en el modo.

Alas prestan a su vuelo
los suspiros amorosos 15
de un peregrino que Denia
notó su paso y su voto.

" ¡Generosas ondas —dice—,
que os paráis a mis sollozos,
cuánto más bien acallarais 20
con vuestro curso mi asombro!

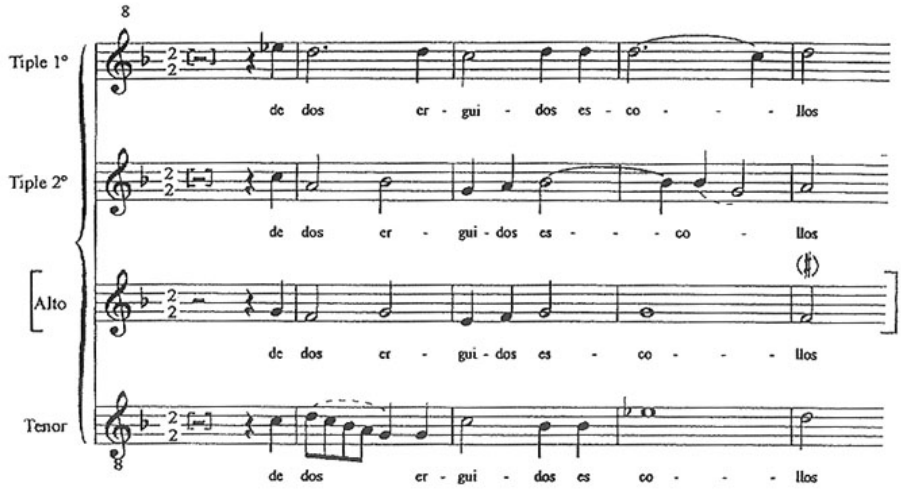
Turquesas lunas me siguen
de envidia del sol que adoro,
mas, pues del sol soy cautivo,
cautiven las lunas otros." 25

¡Ay, pobre peregrino, ...

♠

[112] [Melo], *La avena de Tersícore*, en *op. cit.*, 65-66. En cuanto a "novela", entiéndase como sinónimo de "ficción" (*Aut.*).

Ejemplo musical nº 4



"Rayaba el sol por las cumbres" (*CP-MHL*: nº 128, transcripción de Mariano Lambea)

«Los ganados de Fileno» (nº 5)

Hipotexto[113]

Los ganados de Fileno,
mayoral de Guadarrama
con el ardor del estío,
nievan toda la montaña.
Destruyen todo lo verde
y toda maleza talan,
sin mirar que ofenden hoy
lo que han menester mañana.
En sus arroyos veloces,
ya se brindan, ya se paran,
por pagarles en cristal
lo que bebieron en plata.
Con el aurora amanecen,
antes que el sol se levanta,
a saquear de las flores,
todo el rocío del alba.

Romance lírico del *LTH*

Los ganados de Fileno,
mayoral de Guadarrama,
en el ardor del estío
nievan toda la montaña.

Mas, no se llame guerra
la que hacen
los ganados en la sierra,
porque los mansos corderos,
en los floridos pensiles,
si pacen verdes abriles,
esquilman blancos eneros.

Con el aurora despiertan,
y, antes que el sol, se levantan
a saquear en la hierba
todo el tesoro del alba.

De sus balidos, las voces
intiman guerra a las plantas,
y las que en ellas es queja,
es para el campo amenaza.

En escuadrón se componen
las ovejas, aunque mansas,
para pasar a cuchillo
las flores de la campaña.

De la corona del monte
lo más soberano ultrajan,
pisándole sus diamantes,
cortando sus esmeraldas.

En los arroyos veloces,
ya se brindan, ya se bañan
por pagarles en vellón
lo que les deben en plata.

No se libran en las cumbres
las banderas de las ramas,
pues ganan las más altivas
los asaltos de las cabras.

Destruyen todo lo verde,
y hasta las raíces talan,
sin reparar que hoy ofenden
lo que han menester mañana.

Mas, no se llame guerra…

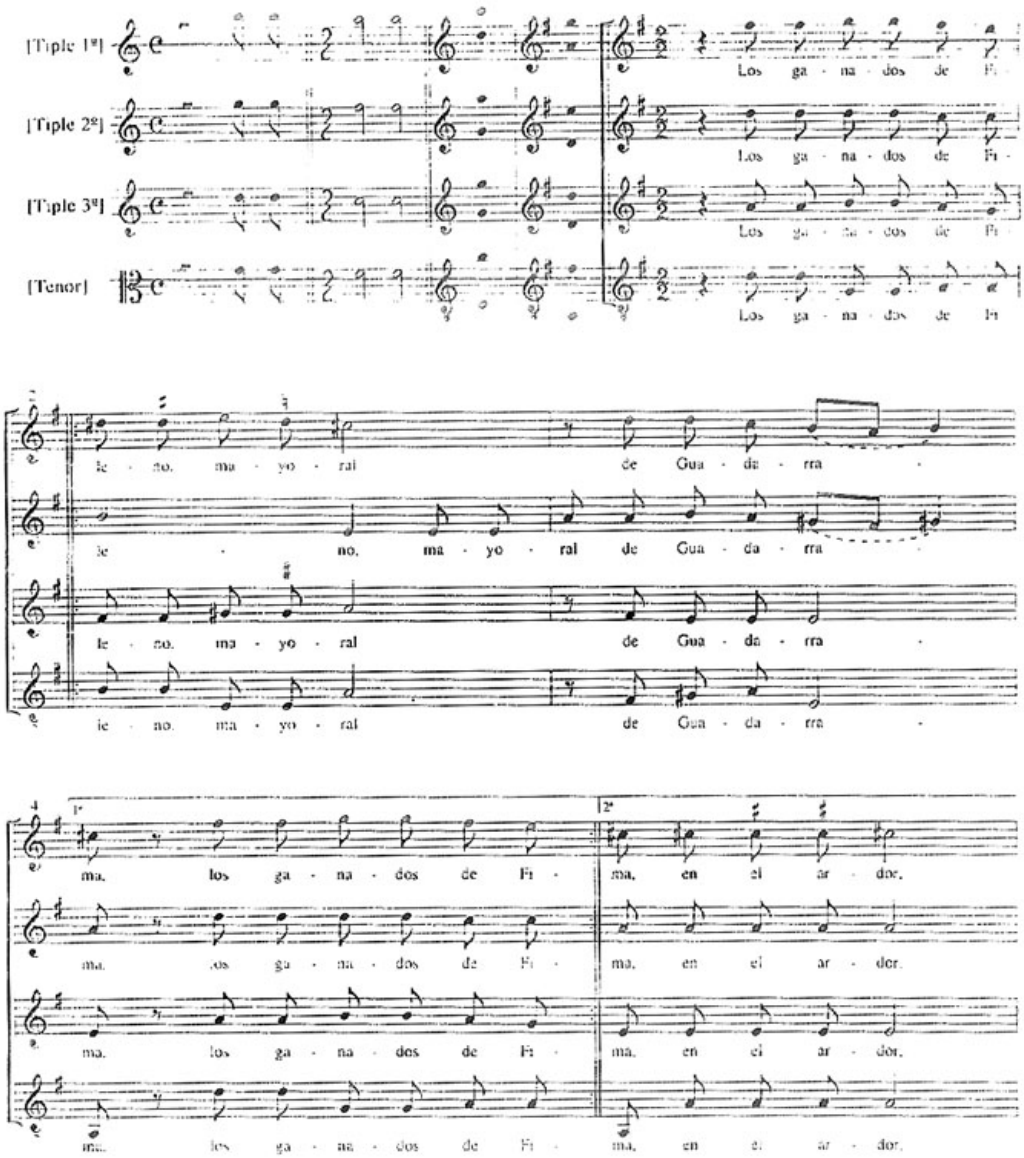
♠

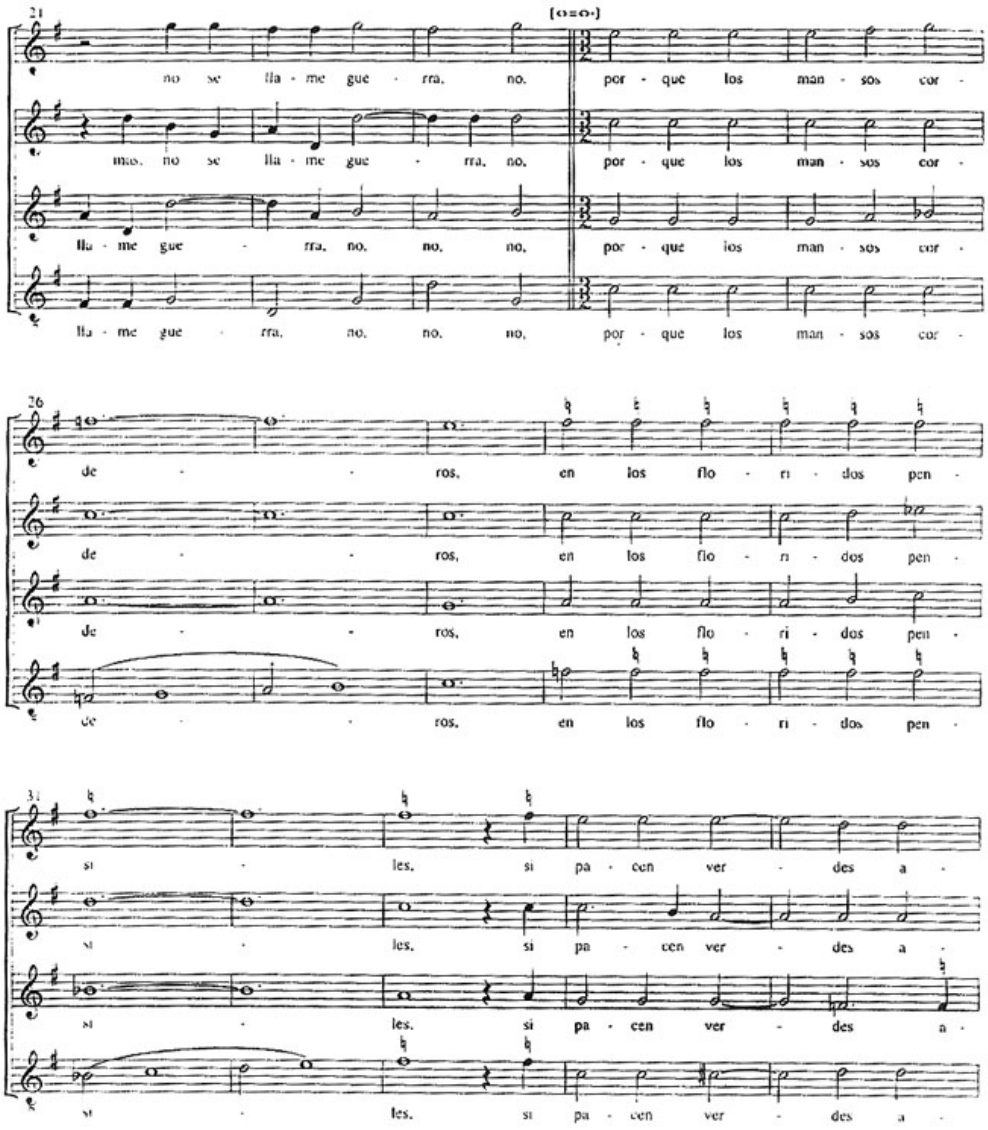
[113] *Tonos a lo divino y a lo humano…*, págs. 123-124.

Ejemplo musical nº 5

E: Mn. M 1262 Transcripción musical: Mariano Lambea

ff.52v-53r [58v-59r] Edición de la poesía: Lola Josa





“Los ganados de Fileno” (*LTH*, I: págs. 288 y 290)

«El basalisco encarnado» (nº 6)

Hipotexto

«La terrible hermosura. Puesto en música por el mesmo Maestro [P. M. F. Luis de Cristo]»[114]

TONO XII

El basalisco encarnado,
aquel de las manchas verdes,
volviendo amarillo el mundo,
agora, de rojo viene.
Leonida es, la de la corte 5
o de palacio, el rompiente
león; ¡qué será!, pues rompe
promesas como billetes.
Antojósele a la niña
que era lindeza el ser sierpe, 10
porque oyó que las hermosas
han jurado de crüeles.
Juntóse, que no juntara,
contra mí todos desdenes;
hizo bien, que mis cuidados 15
pecarán por todos siempre.
Plegue a Dios que no le embarguen
sus filos los de la muerte,
probando que en sinrazones
nunca han podido vencerles. 20
Extreme de la hermosura
sólo los dulces arneses
y págase de mi sangre,
si no sale más valiente.

¡Recoger, recoger, a prisa, 25
que en campaña está Leonida!
Ello es infelice hazaña,
que podiendo, en vez de flores,
vengáis poblar de dolores,
hoy, Leonida, la campaña. 30
Ello es una gloria extraña:
hacer de la muerte risa.
¡Recoger, recoger, a prisa,
que en campaña está Leonida!

Romance lírico del *CP-MHL*

El basalisco encarnado,
aquel de las manchas verdes,
por volver pálido el mundo,
¡oh, qué sangriento que viene!

¡Recoger, recoger, aprisa 5
que en campaña está Leonida!

Leonida es la de la corte.
Si acaso ¿no es león rompiente?
¡Que sí será!, pues que rompe
promesas como billetes. 10
Antojósele a la niña
que era lindeza el ser sierpe,
porque oyó que las hermosas
han jurado de crüeles.
Juntóse, que no juntara, 15
contra mí todos desdenes;
hizo bien, que mis cuidados
pecarán por todos siempre.

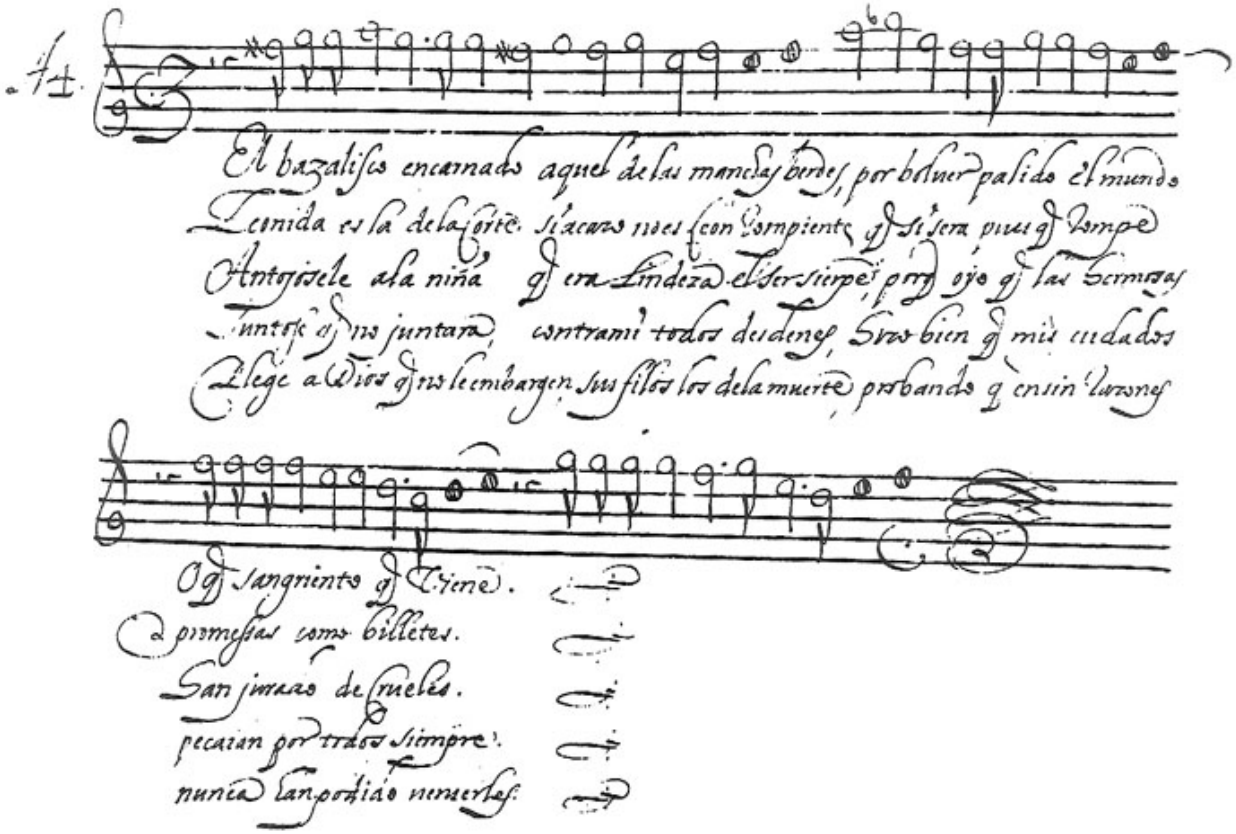
Plegue a Dios que no le embarguen
sus filos los de la muerte, 20
probando que en sinrazones
nunca han podido vencerles.

¡Recoger, recoger, aprisa,...

♠ ♠
♠

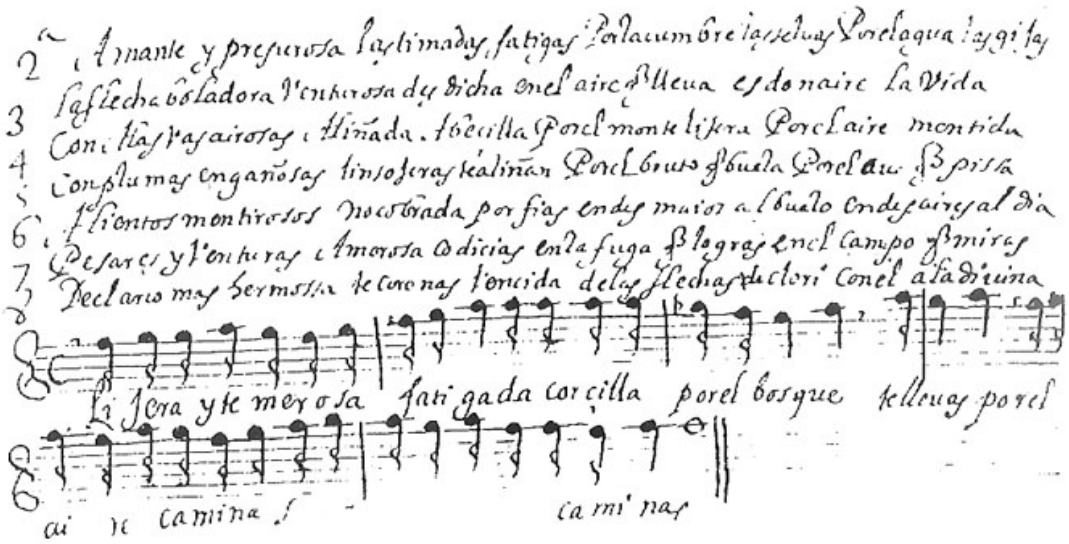
[114] *Ibid.*, págs. 53-84 y 60 de la segunda numeración.

Ejemplo musical nº 6



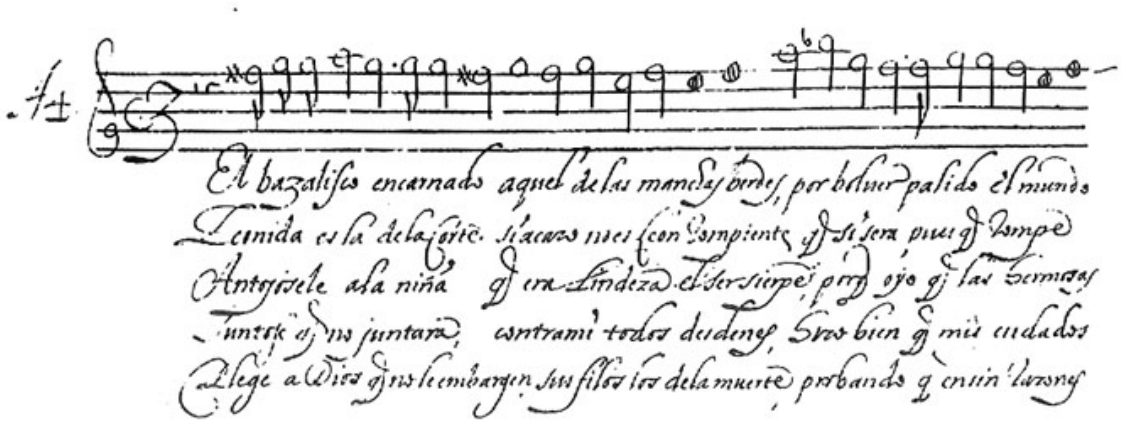
«El basalisco encarnado» (*CP-MHL*: nº 9, ms. 47-VI-11, f. 9v)

Ejemplo musical nº 7



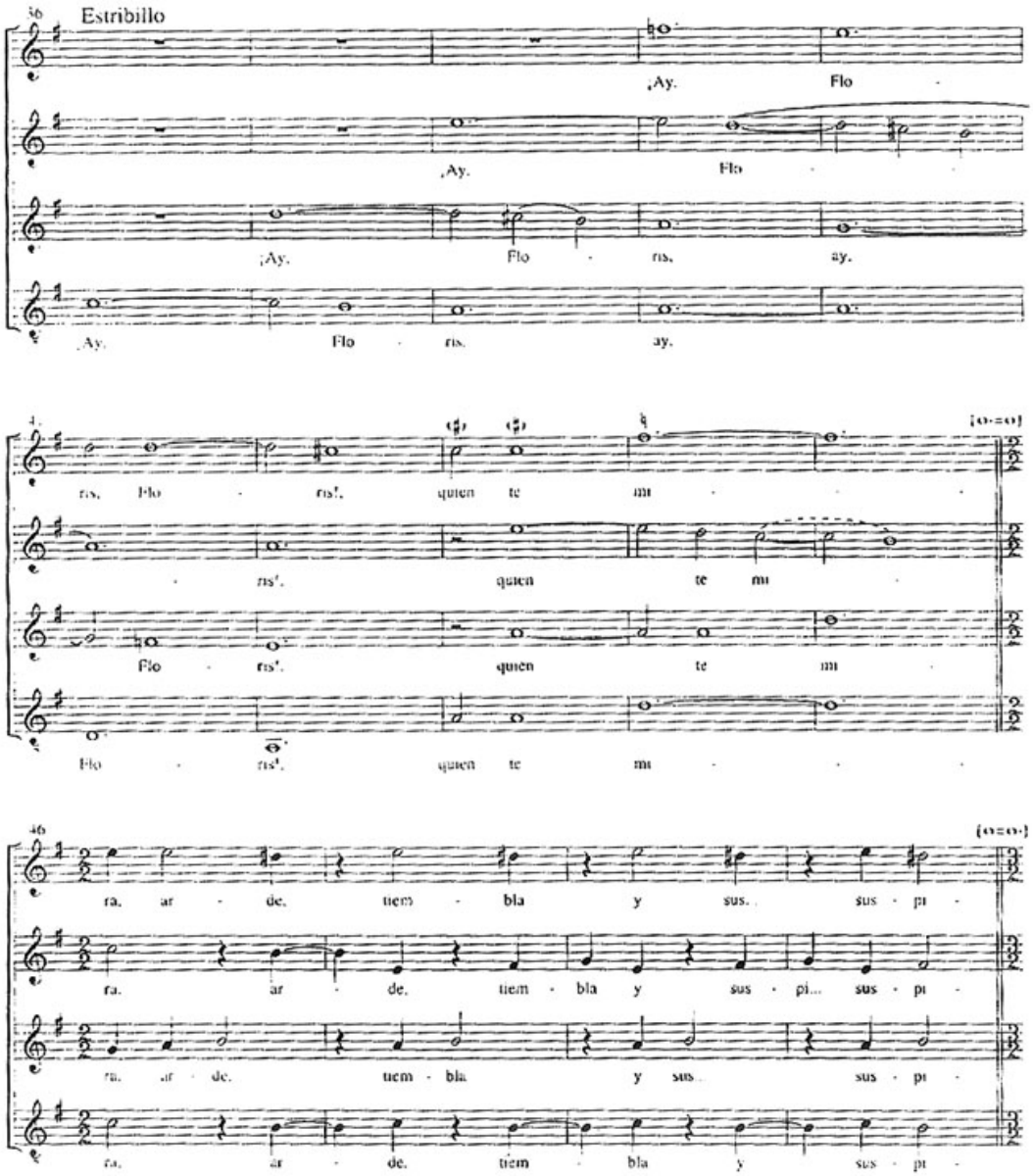
«Ligera y temerosa», Biblioteca Nacional (Madrid), Ms. 1262, f. 31v [37v]

Ejemplo musical nº 8



«El basilisco encarnado» (*CP-MHL*: nº 9, ms. 47-VI-11, fol. 9v)

Ejemplo musical nº 9



«En el mar de las sirenas» (*LTH*, I: pág. 156)