# "PIEN D'INFINITA E NOBIL MERAVIGLIA"
## O LA PERVIVENCIA DE PETRARCA EN EL TONO HUMANO DEL BARROCO HISPÁNICO

**Lola Josa (Universidad de Barcelona)**
**Mariano Lambea (CSIC)**

Si el protagonista del drama barroco fue el tiempo, la música tenía que ser el arte que mejor lo supiera expresar para que, gracias a ella, también, el hombre, por primera vez, pudiera conocer la verdadera proporción de su ser.[1] Y es que a partir del siglo XVII, todo tendió a someterse a la incierta experiencia individual, al efímero instante ("eje sin centro")[2] de esa hipérbole de la Nada a la que se redujo lo humano para aquella nueva sensibilidad que, pese a la vigilancia política y religiosa, desmoronó la hegemonía de todo centro y convirtió la tradición en un legado con el que experimentar nuevos modos expresivos, quizá, también, para *descentrarla* y lograr (como se hizo) un nuevo concepto de imitación.

Por su parte, el tono humano actuó como transmisor de contenidos líricos, políticos, ideológicos y morales para provocar en el oyente una experiencia estética más emotiva que racional, debido, en gran parte, a la íntima relación entre texto poético y texto musical, que dio origen a una obra de arte unitaria y compleja, ya que a la propia expresividad de la poesía se añadió el componente musical que vino a sublimar la exposición retórica de aquélla y, en definitiva, de ambas artes. La música tradujo en bello sonido y armonía el sentido de la palabra poética, funcionando a modo de ornamento melódico, armónico y rítmico del verso, al tiempo que aprendía del lenguaje poético la construcción de su propio lenguaje. Si en el Barroco, como herencia natural también del Renacimiento, las figuras retóricas consubstanciales a la poesía exigían a la música determinados giros melódicos o armónicos o rítmicos, después, con el paso del tiempo, esos giros quedaron fijados y adquirieron carta de naturaleza en la mente y en la inspiración del compositor, convirtiéndose en procedimientos, en gestos que pasan a conformar -como en la poesía- un fondo común de tópicos que, con el tiempo, resultaron utilísimos para que el compositor asumiera la tarea de independizar a la música del dominio de la palabra. En definitiva, al siglo XVII le tocó en suerte uno de

[1] Ramón Andrés: *Tiempo y caída*, Barcelona 1994, vol. 1, p. 17.
[2] *Ibídem*.

los retos más importantes de la historia artística española que fue, mediante la música, transformar el lenguaje poético en un nuevo cauce expresivo que pudiera decirlo todo sobre el amor, núcleo temático principal de la lírica áurea. Por este motivo, en el estudio del tono humano es fundamental tener presente una serie de consideraciones, entre ellas que, a partir de Góngora, la poesía erótica tuvo como premisa creativa poner en entredicho la primacía de la experiencia, de la realidad, mediante los límites simbólicos de la lengua[3]. Como consecuencia, se establecieron unas fórmulas perfectamente elaboradas para que la palabra amorosa pudiera nutrirse del texto mismo, del sistema metafórico y lingüístico del que surgía con la pretensión de satisfacer al lenguaje en sí para que éste se convirtiera, con palabras de Dámaso Alonso, en un "arte exacto, con un frenesí, digamos, alejador, desligador de la realidad"[4].

Sin embargo, durante nuestro trabajo de edición,[5] estamos constatando que en el tono humano la música permitió que el eros barroco fuera, a parte de una erótica lingüística[6], plástica y visual[7], una erótica auditiva, sonora, que viniera a fortalecer, por un lado, una poética experimental asentada en el poder de la palabra y en sus conexiones con el resto de códigos de comunicación, y, por otro, a asentar la primacía de la invención frente a la realidad. De hecho, si comparamos la evolución de la expresión verbal de los tonos humanos respecto a la del resto de manifestaciones poéticas del siglo, comprobamos que es más renacentista, pues se sigue nutriendo de toda la imaginería petrarquista y de los lugares comunes que exigía el argumento de amor, sin llegar a acomodar entre sus versos las licencias más atrevidas que el barroco poético iba introduciendo. Fue la música la que filtró con mayor precisión y rapidez las nuevas inquietudes estéticas, convirtiéndose ella misma en un lenguaje más independiente de la tradición inmediatamente anterior, en aras de la nueva concepción

---

[3] Dámaso Alonso, a propósito de Góngora, lo explicó muy bien en las memorables páginas que dedicó a su "poesía-límite" en su libro *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid 1987, pp. 309-392.

[4] *Ibídem*, p. 311.

[5] Hasta el presente llevamos siete volúmenes editados de nuestro proyecto interdisciplinario en curso sobre la música y la poesía en la Edad de Oro. Cuatro de ellos corresponden al *Libro de Tonos Humanos* conservado en la Biblioteca Nacional (Madrid); dos al *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* conservado en la Biblioteca de Ajuda (en la capital lusa) y uno, que resulta ser una antología de este género poético-musical conservada en papeles sueltos en la Biblioteca de The Hispanic Society of America, que hemos dado en llamar *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York*. Estos volúmenes comprenden un total de 267 tonos humanos (nos referimos a "humanos" en contraposición a los "divinos" de temática religiosa que también proliferaron en esta época, aunque en menor medida, y de los cuales nosotros no nos ocupamos).

[6] Severo Sarduy: *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires 1969, p. 57.

[7] Así lo argumenta Jaime Siles: *El barroco en la poesía española. Conscienciación lingüística y tensión histórica*, Pamplona 2006, pp. 175-181.

dramática del tiempo que podía manifestarse con mayor contundencia en un arte en movimiento, como decíamos al principio. Que la palabra petrifica y la música libera se confirma en las audacias expresivas del lirismo de este género poético-musical como, por ejemplo (y al dictado de algunos parámetros de la *seconda pratica)*, en la osadía del tratamiento de la disonancia para transmitir el sentido del texto antes de llegar a utilizarse por razones específicamente musicales; logro que la propia evolución diacrónica del estilo musical acabaría por imponer. Y también fue la música la que hizo posible con suma eficacia el *decir callando*, por referir una de las paradojas lingüísticas que más preocupaban en la poesía amorosa desde el siglo XV, ya que la confabulación (si se nos permite) de la retórica poética y de la musical rompió con la convención comunicativa, la sublimó y creó un nuevo cauce de comunicación para silenciar lo consabido y trivial, lo común engañoso, y poder comunicar, en cambio, la verdad, y con ella conmover para que, en última instancia, afloraran los auténticos sentimientos de los oyentes. Por lo tanto, la música, además de que permitió a la poesía cumplir con sus pretensiones de admirar en su ejercicio público[8], consiguió como ningún otro arte, mover al público desde dentro –el objetivo artístico más elevado, según López Pinciano[9]–, gracias a su naturaleza matemática que fue la que consumó a la perfección la función lógica intrínseca a la poesía de la Edad de Oro[10].

## 1. "Così selvaggia e rebellante suole…"

En cuanto a *descentrar* la tradición, el tono humano barroco lo hizo a propósito de dos motivos temáticos clave en la lírica europea de la Edad de Oro: el triunfo de Amor y la tópica *descriptio puellae*. La melancolía, por su parte, justificó los medios con los que proceder, porque "¿para qué rasgar la tela, inaugurar el trazo, abrir la escena?"…[11] Para disiparla, precisamente, ya que ¿quién puede sufrir *si sabe cantar tan*

[8] José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco*, Barcelona 1975.

[9] Alonso López Pinciano: *Philosophía antigua poética*. Edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid 1973, vol. I, p. 249.

[10] Quizá sea ésta la razón por la que el romancero lírico es tan importante en el barroco literario hispánico. *Vid.* Aurora Egido, *Fronteras de la poesía…*, p. 26 y nuestro estudio introductorio en Mariano Lambea & Lola Josa (eds.): *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (I). *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, Barcelona- Madrid 2000, vol. I pp. 19-29.

[11] De la Flor, *op. cit*., p. 84.

*bien*?[12] O, como dice Bernardo de Balbuena, "si en melancolías nos metemos,/ si no damos salida a las pasiones,/ espuelas a la muerte le ponemos".[13] Se debían seguir los consejos de Marsilio Ficino (*De vita triplici*), y contrarrestrar los peligros siempre inherentes a la melancolía a través de la música. Sin embargo, también el logos barroco rompía el silencio para cederle la voz y la palabra a la dama, la protagonista muda del argumento de amor de la poesía de la Edad de Oro. El tono humano a solo para tiple y acompañamiento, con música del maestro Manuel de Egüés y texto anónimo, «¡Cupidillo, niño travieso,…!», que da inicio al *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York*,[14] también es, al respecto, un extraordinario ejemplo. El lector u oyente habituado a este repertorio lírico sabrá valorar la asombrosa rareza de que sea la dama la que irrumpa con el verbo, pautando el argumento y el ritmo de la pieza. Sin embargo, cuando la dama de nuestra tradición poética culta toma la palabra tiene dos modelos que la respaldan: en primer lugar, las canciones amorosas castellanas del siglo XV, aunque escasas, escritas por mujeres con las que critican los parámetros líricos del amor cortés,[15] y aquellos poemas femeninos que, en la Edad de Oro, al ser escritos, se enfrentan, por un lado, a un discurso tipificado respecto a su propia imagen y concepción, y, por otro lado, a la condena de la elocuencia femenina.[16] Y es que, cuando escribían imitando la voz y el modo de esa poesía escrita, sentida y pensada por hombres, es como si permanecieran, igualmente, en silencio; en cambio, cuando las mujeres tomaban la pluma para responder al discurso poético masculino, más allá de la calidad poética, sobrecogen por la fuerza, la sinceridad y la angustia de la voz femenina; por hacerse en mil añicos la imagen tipificada de una dama que ni es ídolo ni dueño ni excelsa beldad.[17] En segundo lugar, está el modelo de las pastoras o pescadoras desamoradas de las églogas que se definen como leales seguidoras de la diosa Ártemis, honrada en Arcadia, y en todas las regiones montañosas y agrestes, representante de la

---

[12] Versos del tono «¡Qué bien canta un ruiseñor…!» (vv. 3-4), nº 38, editado en Lola Josa & Mariano Lambea (eds.): *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York (The Hispanic Society of America)* Madrid 2008, pp. 144-145.

[13] Bernardo de Balbuena, «Saca, pastor, y templa la vihuela» (vv. 4-6), en Andrés, *op. cit.*, vol. 2, p. 754.

[14] *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York…*, pp. 91-93.

[15] Michael Gerli: *Poesía cancioneril castellana*, Madrid 1994, pp. 14-22.

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

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

Luna, señora de las fieras y protectora de las Amazonas, las cazadoras y las mujeres independientes.

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

Por su parte, Petrarca, en los *Triunfos*, aportó otro cambio trascendental al género: a través de seis triunfos (el del Amor, la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad) crea una obra alegórica con la que exponer los diferentes estados por los que pasa el ser humano durante la vida hasta llegar a desear lo imperecedero: Dios, cristianizando, de este modo, la tradición pagana de donde provenía el género literario. A pesar de este último propósito del humanista, su «Triunfo del Amor», elaborado y escrito con una profundidad asombrosa, fue el que hizo célebre la obra. De las características que dejó establecidas con él para la tradición, las que más nos interesa destacar son, también, dos: la descripción –¡tan conmovedora!, y de tanta repercusión en la tradición poética hispánica– de los efectos del enamoramiento (III, vv. 148-184) y cómo la dama –su Laura, claro está– es la única capaz de vencer la tiranía y el poder de Amor (III, vv. 118-141), ya que el dios se atemoriza ante la virtud de Laura, y porque, además, "no existe quien pueda atar a ésta,/ tan indomable y tan salvaje suele/ de las enseñas del Amor ir lejos".[18] La dama de nuestro tono humano así se reconoce:

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

[18] Francesco Petrarca: *Triunfos*. Edición bilingüe de Guido M. Cappelli, Madrid 2003. *Triunfo del Amor* (III, vv. 130-132 ), p. 149.

En esta obra queda recogida la tradición ovidiana del *triunfo* de amor en los primeros cuatro versos de cada copla, y, en los tres últimos, la reivindicación de la condición "indomable" y "salvaje", pura, de la dama que, por su propia boca, al igual que hiciera Laura (*Cancionero*, CCCLIX, vv. 63-65),[19] la reivindica, y la convierte en la triunfadora sobre Amor, al modo con que Petrarca inmortalizó a Laura por siempre más en su «Triunfo».

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

*¡Cupidillo, niño travieso,*
*no me mires, no,*
*que yo ya te entiendo!*
*¡Depón tus arpones,*
*suspende tus fieros,*
*que no has de acertarme,*
*que estás ya muy ciego!* (vv. 1-7)

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

«*¿Quieres estarte quieto,…?*»[20] también es un solo de tiple con acompañamiento que, aunque anónimo en su texto y música bien podemos atribuir al maestro Egüés su autoría musical, como tendremos ocasión de justificar en el apartado correspondiente. En esta obra, cuyos dos primeros versos son "¿Quieres estarte quieto,/ rapaz Cupido?", la voz lírica es, también, femenina, pero, a diferencia de «¡Cupidillo, niño travieso,…!»,

[19] Francesco Petrarca: *Cancionero*. Traducción, introducción y notas de Ángel Crespo, Barcelona 1988, p. 564.
[20] *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York…*, nº 5, pp. 99-100.

es más jocosa y condescendiente con la tiranía de Cupido, que, en esta ocasión, no rivaliza con él, sino que se centra en la crueldad que ya Virgilio cantó en sus *Bucólicas* (X, 2), pero propia de las travesuras de quien es, al fin y al cabo, un niño como Horacio caracterizó en sus *Odas* (II, 12, 4). El estribillo está centrado íntegramente en ello con la gracia retórica que le confieren las interrogaciones y las exclamaciones para reprenderlo, y el diminutivo y el tratamiento infantil del apóstrofe que se despliega a lo largo de todos los versos del tono:

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

Sin embargo, el modelo de las pastoras o pescadoras desamoradas de las églogas, fieles seguidoras de Ártemis, se percibe, igualmente con fuerza, tras este sujeto lírico en los versos 23-25, al referir, parafraseando a Cicerón (*Tusculanas*, IV, 32, 69), que sólo "las hermosuras comunes" creen en la divinidad de Cupido y "ella", no. Pero hemos de advertir que los versos 11-12 y 27-28 nos presentan una pluralidad de lecturas: en primer lugar, que la condición de Amor es tan vil que no "merece" entrar ni en palacio, lugar propicio a todo tipo de juego y frivolidad; en segundo lugar, que, precisamente, ella, como dama cortesana, toma el reducto de la corte como exponente de fortaleza contra la tiranía de Cupido, lo que nos haría tomar en consideración la tradición poética femenina de la poesía cancioneril castellana, y, por último, puede tratarse de una referencia al palacio de la propia Ártemis o de otra divinidad afín a la independencia femenina. Sea como fuere, la composición de este original y desenvuelto villancico es cuidada, asentada en anáforas que ponen de manifiesto mediante la conjunción condicional ("Si…": vv. 9, 27 y 32) el engaño con que Cupido emprende sus juegos de amor. Y, lo más importante, se trata de un valioso testimonio de cómo la música ayudó excepcionalmente a la poesía a realizar uno de sus propósitos fundamentales en el siglo XVII que era ampliar los límites del *delectare* "como campo abierto que implica en sí mismo utilidad y provecho",[21] marcando un retorno al

[21] Egido, *Fronteras de la poesía*…, p. 19.

pensamiento platónico que consideraba la utilidad tras la oscuridad.[22] Todo ello, además, y a propósito de los bellos ejemplos que hemos escogido, como enseñas líricas de que, efectivamente, "costei non è chi tanto o quanto stringa,/ cos`selvaggia e rebellante suole/ da le 'nsegne d'Amore andar solinga".[23]

**2. "E veramente è fra le stelle un sole"…**

Francesco Petrarca enseñó a toda Europa a cantar la naturaleza paradójica del amor humano y a describir con deleite la belleza de una *donna* que movía al hombre a sucumbir ante ella y olvidar la contemplación del cielo y los nobles objetos:

Es un sol entre todas las estrellas,
singular en su porte, su sonrisa,
su manera de hablar y sus desdenes;
en oro recogidos sus cabellos,
o al viento sueltos, y sus ojos claros
me inflaman tanto que contento ardo.
¿Quién podrá con palabras su manera
dulce y alta igualar, y sus virtudes,
si mi estilo es al mar lo que un arroyo? [24]

Sin embargo, el neoplatonismo dignificó la experiencia del deleite visual del cuerpo femenino al convertirlo en reflejo de la bondad divina. De este modo, la mujer pasó a ser el *ídolo bello* de una lírica erótica que perseguía extremar su canto a propósito de la excelsa beldad femenina, y, conforme pasaba el tiempo, con una minuciosidad cada vez mayor, hasta llegar a ser prodigiosa en el barroco, el siglo del juego limítrofe con todo lenguaje artístico. Las consecuencias que todo ello tuvo en la lírica hispánica fueron todavía más decisivas si tenemos en cuenta la honda contención sensual que caracterizó la cultura peninsular de los siglos XV y XVI.

Lo referido anteriormente nos invita a considerar que los tonos humanos del siglo XVII español, en su sabia conjunción de poesía y música, fueron la culminación de toda una evolución expresiva con que ensalzar, mediante la voz, la música y todos sus resortes dramáticos el cuerpo de la dama y todos los rasgos prosopográficos de la

[22] Luis de Góngora: *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edición de Alexander A. Parker, Madrid 2002, p. 36.
[23] Petrarca, *Triunfo del Amor* (III, vv. 129-132), p. 149
[24] *Ibídem* (III, vv. 133-141).

tópica *descriptio puellæ*.[25] En esa centuria, se exaltó una belleza fragmentada a través de unas metáforas sorprendentes que buscaban franquear los límites de lo bello y lo monstruoso, dando, así, los primeros pasos de la *modernidad*.

El canon petrarquista de la belleza física femenina que se impuso durante casi tres siglos condujo a la autonomía estética convirtiendo el cuerpo femenino en simulacro de joya más que en mímesis de carne. Petrarca vino a ser el artífice de una concepción selectiva e innovadora de la belleza fijada, especialmente, en su *Cancionero*, y bajo el influjo de la escuela retratística de Avignon (donde vivió) y, especialmente, de los retratos de Giotto, por quien sintió auténtica devoción.[26] Ello hizo posible que en su *Cancionero* se llevara a cabo una aproximación (con el tiempo, famosa y canónica) entre poesía y pintura. [27]

Modificó un modelo del retrato estrictamente medieval que se edificaba sobre el principio retórico de la enumeración de las partes anatómicas en sentido descendente: de la cabeza a los pies. El nuevo canon petrarquista se mostró selectivo y tuvo la virtud de agilizar y, de algún modo, deconstruir el esquema anterior medieval, demasiado completo, previsible y pegado al cuerpo femenino real y, por lo mismo, excesivamente monótono y pesado en su representación, o, por mejor decir, en su reconstrucción poética a través de la palabra. A diferencia, lo más característico del retrato estrictamente petrarquista, que recorrió el Renacimiento español y se adentró por una brecha preciosista en las entrañas del Barroco y del tono humano, fue, esencialmente, una reducción nada drástica, pero sí infinitamente sutil en la selección de las partes del cuerpo. En consecuencia, Petrarca, para su *descriptio*, eligió cabellos, ojos, frente, mejillas y boca, como podemos observar en las seguidillas reales del tono conservado en Lisboa «Retratar, hoy, la niña pretendo», anónimo en su música y letra:[28]

1 Retratar, hoy, la niña pretendo
pero no hallo,
hoy, de sus perfecciones debujo
para el retrato.

[25] Lola Josa & Mariano Lambea: «Los resortes dramáticos del tono humano barroco», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 2 (2008), pp. 159-174.

[26] G. Pozzi: «Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie», *Intorno al codice. Atti del III Convegno della Associazione italiana di Studi Semiotici*, Firenze 1976, pp. 37-76.

[27] G. Contini: «Petrarca e le Arti figurative», *Francesco Petrarca. Citizen of the World*, Padova 1974, pp. 115-131.

[28] Lambea, Mariano & Josa, Lola (eds.): *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII.* (III). *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, Madrid 2004, vol I, pp. 80-81.

2 Sus dorados cabellos son rayos 5
si los desata,
y, si acaso los prende, culebras
de oro enroscadas.

3 Dilatada su frente de nieve
es plaza de armas, 10
donde Amor, cuando sale a la guerra,
toma la blanca.

4 Son sus ojos los tiros de Dió[n]
que todo allanan,
y sus niñas ministran el fuego 15
como atalayas.

5 Es de nácar y fuego la boca;
una granada
que respira encendida en sí misma;
pólvora y bala. 20

6 Munición de diamantes sus dientes,
menudas balas,
y mordidas de dulce ponzoña
son plata herbada.

7 La garganta es estrada encubierta 25
de nieve blanca,
por do viene el aliento y socorro
para esta plaza.

8 Solamente sus pies por lo breve
y por lo nada 30
armas son que se ven, prohibidas,
menos de marca.

Para potenciar esta visión selectiva, Petrarca renunció al resto de las posibilidades anatómicas, como la nariz,[29] rescatada sólo en el siglo XVII: obsérvese así en la quinta estrofa del dúo «¡Óiganos retratar un prodigio…!» del compositor Cristóbal Galán y con "letra humana en esdrújulos" del actor y cantante Alonso Olmedo; dúo perteneciente, en este caso, a una antología asentada ya en la lírica del pleno barroco, como es la que recopilamos en el anteriormente referido *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York*:[30]

[29] Remitimos al estudio de A. Quondam: *Il naso di Laura. Lingua e poesia lírica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara 1991.

[30] *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York…*, pp. 134-135.

1 ¡Óiganos retratar un prodigio
único en donaire y belleza!
Fílida, al pintar tu hermosura,
tímido el pincel colorea.

2 Márgenes en tu frente descubre 5
cándida quien del mar toma tierra;
ánimo que del golfo se libra,
pálido en la orilla se anega.

3 Ébano se reparte en dos arcos
lúgubres que fabrican tus cejas; 10
bélicos, pues que traen por carcajes
párpados con diluvios de flechas.

4 Délficos luminares tus ojos,
créditos, confianzas desprecian;
águila que examina sus rayos, 15
Ícaro llorará su soberbia.

5 Índice, tu nariz me señala
términos que divide ella mesma;
pródiga, no dilata defectos;
mísera, perfecciones abrevia. 20

6 Próvida, si perfecta tu boca,
ámbares, si pronuncias, alienta;
nácares, si enroscan tus labios;
néctares resplandecen tus perlas.

7 Hércules, tu garganta de nieve; 25
ínclita todo cielo sustenta;
fábrica que se informa en cristales
frígidos que en dos copos se yelan.

El canon petrarquista enfatizó, en cambio, la presencia de la mano y la convirtió en elemento de seducción por su misma expresividad, como vemos en la cuarta estrofa del romance lírico «En una concha de Venus» del *Libro de Tonos Humanos*:[31]

[1] En una concha de Venus,
la nueva madre de Amor,
Filis entraba una tarde,
que esta Venus le engendró.

2 El barquero que la lleva, 5
viendo luces de otro sol,
por dos estrellas se rige,
de las almas, perdición.

[31] *Libro de Tonos Humanos…*, vol I, p. 42.

3 Ufano el bajel camina,
y, con uso de razón, 10
rasgando la tersa plata
aljófar le tributó.

4 Metió la mano en el agua
Filis, y, a su resplandor,
los peces que aspiran muerte 15
ciegas mariposas son.

Los miembros más nobles (la parte superior hasta el busto) pasaron a ser descritos con metáforas suntuarias: flores, astros, piedras preciosas, que apuntaban a dos objetivos de carácter eminentemente pictórico: el color y el esplendor.[32] Lo observamos en el romance lírico «La niña de más estrellas», también de la recopilación carmelita:[33]

[1] La niña de más estrellas
que tiene el cielo diamantes,
el búcaro de claveles
y el brinco de los donaires.

*Salgáis norabuena*
*a los campos hoy,*
*dando amor y celos,*
*sin celos ni amor.*
*Perla de las niñas del alba,*
*niña de los ojos del sol.*

[2] La que en dos pardos luceros
lleva, cuando al campo sale,
todos los rayos del día
para letras de los aires.

[3] Cuyos calzados jazmines,
en pisando a Manzanares,
llueven sobre sus arenas
primaveras y cristales.

[4] Corriendo una tarde el soto
por las flores de su margen,
un pie le mordió de invidia
Amor, disfrazado en áspid.

[5] Volvió a sus labios su nieve
el veneno penetrante;
¿por qué menos?, que tan ciego
no ofendiera un dios [a] un ángel.

[6] Y, desta suerte, a la niña,
con las fuentes y las aves,
la gala le cantan todas
las zagalejas del valle:

[32] María Pilar Manero: «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pel*ayo LXVIII (1992), pp. 5-71.

[33] *Libro de Tonos Humanos…*, vol I, pp. 43-44.

[Copla]

Salid porque os vean
de Amor vencedora
el sol y la aurora
que siempre os desean,
porque con vos
sean mayores sus rayos,
que cielos ni mayos
no se ven sin vos.
*Perla de las niñas del alba,*
*niña de los ojos del sol.*

A4

La niña la niña de mas estrellas tiene el Cielo Diamantes el

bucaros de Clauelles y el brinco de los donaires de los donaires

Estribillo. Salgais nora buena A los campos oy A los campos oy dando Amor y

celos sin Celos ny Amor dando Amor y celos sin Celos ny Amor. Perla de la niñas del

Alua niña de los ojos del sol Perla de las niñas del Alua niña de los ojos del

sol Niña de los ojos del sol niña de los ojos del sol.

La que en dos pardos Luceros
llena quando al Campo sale
todos los Rayos del dia
para Aurras delos Aires

Cuyos cabellos Jazmines,
en pisando a Mancanzanas,
Ulcieron sobre sus Arenas
Primaueras y Jaciñales,

A4

La niña de mas estrellas ff. tiene el Cielo diamantes el

bucaros del Clauelles y el brinco delos donaires ff.

Estribillo. Salgais nora buena A los campos oy dando Amor y celos ff.

Sin Celos ni Amor dando Amor y celos sin celos ni Amor niña delos ojos del sol Per:

la de las niñas del Alua niña delos ojos del sol niña de los ojos del sol.





La niña la niña de mas estrellas tiene el Cielo diamantes el bucaros de clau:

uelles y el brinco de los cristales.

Estribillo. Salgais Nora buena A los campos oy dando Amor y celos Amor y ce =

los sin Celos ny Amor dando amor y celos sin Celos ni Amor niña delos ojos del sol delos

ojos del sol Perla de las niñas del Alua niña niña Delos ojos del sol delos ojos del:

sol.

Corriendo Vna tarde Asoro
por las flores de su Alagen
vn Dios lemordio de gnuscha
Amor disfracado en el Pied

Bolvio a sus lauios su Reuna
el veneno penetrante
porque menos que tan ceuo
no ofendiera vn Dios, vn Angel.

Vdestamente ala Niña
con las fuentes y las aues
la gala le cantan todas
Las Zagaleszas del valle

Estribillo

Salgais.

La niña de mas estrellas ff. tiene el Cielo diamantes el

bucaro de Clauelles y el brinco de los donaires brinco el brinco de los donaires.

Estribillo. Salgais nora buena A los campos oy dando Amor i Celos sin Celos ni A:

mor dando Amor y celos sin celos ni Amor niña delos ojos del sol Perla de las:

niñas del Alua niña delos ojos del sol del sol Niña delos ojos del sol de los ojos del sol.

# 12. La niña de más estrellas

A 4

Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 14v-16r [20v-22r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º]
[Tiple 2º]
[Alto]
[Bajo]

La
La
La ni - ña de más es - tre -
La ni - ña de más es -

4
ni - ña, la ni - ña de más es - tre - llas que
ni - ña, la ni - ña de más es - tre - llas que
llas, la ni - ña de más es - tre - llas que
tre - llas, la ni - ña de más es - tre - llas que

9
tie - ne el cie - lo dia - man - tes, el
tie - ne el cie - lo dia - man - tes, el
tie - ne el cie - lo dia - man - tes, el
tie - ne el cie - lo dia - man - tes, el

Este nuevo retrato intensificó la luz y su imaginería gracias a los ideales neoplatónicos; seleccionó delicadamente el color, insistiendo, preferentemente, casi de manera única, en el blanco que domina cara, cuello y pecho, seguido de cerca por el amarillo (el oro del cabello abundante y preponderantemente suelto) y por el rojo y el rosa de labios y mejillas, potenciando el contraste en el verso. Muy pocos toques de viola y azul; y el verde, si lo hay, corresponde al paisaje, que puede ser emblemático, cuando el retrato emerge de la pastoral o se funde en ella, como se observa magníficamente en el tono «A vencer blancas auroras» del compositor Carlos Patiño, maestro de capilla de la corte de Felipe IV:[34]

1 A vencer blancas auroras,
y a dar a la primavera
matices de nuevas flores,
sale como el sol Sirena.

*Y en su belleza,* 5
*avecillas cantando*
*la luz celebran.*

2 Los jazmines, que a la planta
de su pie debe la tierra,
a la blancura divina 10
mueren de sus manos bellas.

3 Crece en ondas de cristal,
envidioso de la arena,
de sus márgenes el río,
viendo que sus manos besa. 15

4 Con lo mismo que reciben
pagan el favor de verla,
los remansos, si la imitan,
las fuentes, si la bosquejan.

5 Sopla el céfiro en los sauces, 20
y, en las hojas que saltea,
verde lira de esmeralda
rompe el silencio a la selva.

[34] *Ibídem*, p. 54.

Carlos Patiño

1ª Auencer blancas Auroras yadar ala primauera matices denueuas flores salecomoelsol

salesale sale sirena salecomoelsol sirena

yensubelleza belleza salus celebran celebran

salus celebran yensu belleza Auecillas cantando salus

celebran Auecillas cantando salus celebran

2 Los Jasmines ala planta
depupie deue la tierra
Ala blancura diuina
mueren desu manos bellas

3ª Crece enondas de christal
en Vidrioso dela arena
desu marjenes el Rio
viendo su manos besa

A4

1ª Auencer blancas Auroras yadar ala primauera matices denueuas flores

salecomoelsol sirena

yensubelleza salus celebran salus celebran yensu

belleza salus celebran Auecillas cantando salus

celebran

4ª Auencer blancas auroras yadar ala prima uera matices denueuas flores

sale comoelsol sirena sale comoelsol sirena

yensubelleza Auecillas cantando salus celebran yensubelleza Auecillas

cantando cantando salus salus celebran yensubelleza

Auecillas cantando salus celebran yensubelleza Auecillas cantando

salus celebran

4 Con lo mismo se reciben
pagan el sabor de besar
los remansos silaymitan
las fuentes silabos quejan

5ª Sopla el cefiro entre los sauces
y entrelas ojas que saltea
Verde tira de mayal da
rompe el silencio Alasaua

todo

A4

1ª Auencer blancas Auroras yadar ala primauera matices denueuas flores

sale como elsol sirena

yensubelleza Auecillas cantando

cantando salus celebran yensubelleza salus celebran yensu

belleza Auecillas cantando salus celebran

# 30. A vencer blancas auroras

A 4

Carlos Patiño

E: Mn, M. 1262
ff. 40v-41r [46v-47r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º] A ven - cer blan -
[Tiple 2º] A ven - cer blan -
[Tiple 3º] A ven - cer blan -
[Tenor] A ven - cer blan -

2
cas au - ro - ras, y_a dar a la pri - ma - ve - ra ma - ti - ces, ma - ti - ces,
cas au - ro - ras, y_a dar a la pri - ma - ve - ra ma - ti - ces de nue - vas
cas au - ro - ras, y_a dar a la pri - ma - ve - ra ma - ti - ces, ma -
cas au - ro - ras, y_a dar a la pri - ma - ve - ra ma - ti - ces, ma -

6
ma - ti - ces de nue - vas flo - res sa - le co - mo_el sol Si - re -
flo - res, sa - le co - mo_el sol, sa - le, sa - le,
ti - ces de nue - vas flo - res, sa - le co - mo_el
ti - ces de nue - vas flo - res, sa - le co - mo_el sol Si - re -

Se agruparon, de una manera flexible, pero con cierta y lógica delimitación, un número variable de metáforas o comparaciones para cada una de las partes del cuerpo femenino: al cabello le correspondía el oro, el sol, el ámbar, los topacios; al rostro, la nieve y las rosas, el lirio y la azucena; a la frente, el cristal; a los ojos, los zafiros y la esmeralda; a la boca, el rubí o el coral; al cuello, el marfil; al pecho, el mármol.[35] Pero la poesía de Petrarca, al deconstruir, distorsionar o hiperbolizar determinados elementos de la composición en detrimento de otros, modificó la imagen femenina misma, con variaciones significativas en cuanto a la concepción de la propia belleza y a los cauces retóricos para expresarla, y ello dio pie a que, conforme se difundió el retrato petrarquista, se experimentara con él en aras de la extremosidad expresiva que fue apoderándose del espíritu barroco.[36]

Y es que el siglo XVII quebró la *dispositio* de este canon y fragmentó la representación del mismo, puesto que la literatura erótica del barroco fue una forma de alterar los límites inconsistentes de la realidad desde los límites simbólicos del lenguaje, como decíamos en un apartado anterior, y como puede comprobarse, asimismo, con la lectura detenida de los poemas que le transcribimos al lector en el presente trabajo. La distorsión compositiva y el dominio de ciertos elementos corporales sobre otros, o la competencia entre ellos, hizo que el retrato buscara ser una impresión visual de las facciones y una exaltación de éstas como fetiches corporales. Fenómeno resultante de llevar el principio de selección petrarquista "al paroxismo".[37] Por no referir (porque no es éste el lugar para hacerlo) las sátiras y burlas que se escribieron al final de un proceso estético e ideológico necesitado de la desmitificación de esa misma belleza representada con tanto esmero y cuidado, ya fuera pictórica o poéticamente.[38]

La autonomía de los elementos anatómicos respecto, ya no del modelo natural y real de mujer, sino de la propia composición figurativa, condujo a la hiperbolización del detalle como motivo central de una recreación nueva, y a la pugna de los elementos mismos por acaparar el espacio de la estructura métrica destinada a la presentación de un canon coherente de belleza. De este modo, se produjo una suerte de competencia por el protagonismo entre los diversos elementos del cuerpo, como, por ejemplo, entre la

---

[35] María Pilar Manero: «Los cánones del retrato femenino en el Canzoniere. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento», *Cuadernos de Filología Italiana*, Número extraordinario (2005), pp. 247-260.

[36] *Ibídem*, p. 252.

[37] C. G. Dubois: *El Manierismo*, Barcelona 1980.

[38] En el *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* contamos, precisamente, con un tono que representa la corriente absolutamente contraria a la que nos ocupa en este trabajo. Véase *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York…*, pp. 131-133.

mano y los ojos, a cual más bello y tentador para suscitar el deseo erótico; entre la mano y el pie que aparecen cortando y haciendo brotar flores, respectivamente, remitiendo al mito de Flora, y al ciclo de las estaciones y a la renovación de la materia, pues la diosa recoge flores con la mano y les permite nacer de nuevo con el simple toque del pie en la tierra:[39]

1 A desafíos del sol
salió Amarilis una tarde,
mas, si ella no, ¿quién pudiera
con el sol desafiarse?

1 [=2] Rindiendo sus dos luceros
hermosos, negros y graves,
con dulce imperio las vidas,
por feudo las libertades.

2 [=3] A tanta pompa de rayos,
desvanecidas las aves
segunda aurora saludan,
primera deidad del valle.

3 [=4] Nueva primavera admiran
los campos en su semblante
que, como lo vieron flor,
como a su Flora la aplauden.

4 [=5] Grillos al diciembre piden
los fugitivos cristales,
y por verla más atentos
su curso suspenden fácil.

5 [=6] Airoso se halló Cupido
con sus flechas y carcajes,
ministro de ejecuciones
de sus arcos de azabache;

6 [=7] que al prendido de su adorno
y a lo airoso de su talle,
de invidiosos y cautivos
se vieron iguales partes.

7 [=8] Salió y, admirado, el sol
se retiró de cobarde,
que, como se halló corrido,
ni quiso más triunfos darle.

8 [=9] Hermosa como ella misma,
desmintiendo vanidades,
que lo que tiene de ingrata
es lo que le falta de ángel.

[39] Mariano Lambea & Lola Josa (eds.): *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII.* (II). *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, Madrid-Barcelona 2003, vol. II, pp. 57-58.

A4

1ª A desa fios del sol salio amarilis Vna tarde mas siellano quien pudiera

con el sol desa fiarse con el sol desa fiar se

Pues mis penas os fio ecos ecos suaues Pues mis penas os fio ecos

ecos ecos sua ues suaues oigalas Amarilis Porß sea blande oiga

las amarilis porß sea blande Porque sea

blande Porß sea blande,

a 1 Vin diendo sus dos luceros
hermosos negros y graues
con dulce imperio las Vidas
Por feudo las libertades

2ª A tanta Pompa de Rayos
de Vanecidas las Aues
segunda Aurora saludan
Primera Deidad del Valle.

a 3 nueua Primauera admiran
los campos en su sen blante
ß Como los Vieron flor
como su sol da Vaa splenden
grillos Ad di ciembre piden
los fugitiuos christales
y por ueslas mas atentos
su curso sus pendan facil

5 A yroso se hallo cupido
con sus flechas y lanzas
ministro de ejecuciones
de sus arcos de abana che

a 6 ß Al prendido de su Adorno
y a lo airoso de su talle
de yn bidiosos y lauriles
se Vieron y guales partes

1ª Adesa fios del sol salio Amarilis Vna tarde mas siellano quien pu

diera con el sol desa fiar se

Pues mis penas os fio ecos ecos suaues suaues Pues mis penas os fio ecos ecos

ecos suaues suaues oiga las Amarilis Porß sea blande oigalas Ama

rilis porß sea blande Porque sea blande Porß sea blande.



A4

1ª Adesa fios del sol salio amarilis Vna tarde mas siellano quien pudiera

70 con el sol desa fiarse

Pues mis penas os fio ecos ecos ecos suaues suaues Pues mis penas os fio ecos

ecos suaues suaues oigalas Amarilis Porß sea blande oigalas Ama

rilis Porß sea blande oigalas amarilis Porß sea blande Porß sea blande

7ª Salio ya de mirado el sol
se retiro de co barde
ß como se hallo corrido
no quiso mas triunfos darle

8 hermosa como ella misma
des mintiendo vanidades
ß lo que tiene de yngrata
es lo que le falta de Angel

A4

1ª A desa fios Adesa fios del sol salio amarilis Vna tarde mas siella no quien pu

diera con el sol desa fiarse con el sol desa fiar se

Pues mis penas os fio ecos ecos ecos suaues suaues Pues mis penas os

fio ecos ecos ecos suaues sua ues oigalas Ama rilis porß sea

blande Porß sea blande oigalas Amarilis Porß sea blande

Porque Porß sea blande

# 59. A desafíos del sol

A 4

## Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 69v-70r [75v-76r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º]
A de - sa - fí - os,

[Tiple 2º]
A de - sa -

[Alto]
A de - sa - fí - os del sol,

[Bajo]
A de - sa - fí - os del

4
a de - sa - fí - os del sol sa - lióA - ma - ri - lis u - na
fí - os del sol sa - lióA - ma - ri - lis u - na
a de - sa - fí - os del sol sa - lióA - ma - ri - lis u - na tar -
sol sa - lióA - ma - ri - lis u - na, u - na

11
tar - - - de, mas, sie - lla no, ¿quién pu - die - - -
tar - - - de, mas, sie - lla no, ¿quién pu -
- - - de, mas, sie - lla no, ¿quién pu - die - - -
tar - - - de, mas, sie - lla no, ¿quién pu -

También podemos encontrar el pie y el cabello compitiendo entre sí, venciendo al resto de los elementos para abrazarlos todos y unirlos con la curva que esboza la unión de los extremos: el cabello y los pies. Pero es que, además, el barroco poético, a la superposición de los elementos anatómicos descoyuntados, dotados de vida propia, suma una nueva posibilidad cromática que busca, no el matiz, sino el contraste: el rojo del rubí de la boca con el blanco de las manos; el blanco de las manos con el oro del cabello; el arco del cielo de las cejas con la luz de los ojos… La belleza corporal fue considerada por el neoplatonismo como signo visible de la perfección moral de la dama, que traducía y anticipaba su virtud, verdadera fuente de salvación para el enamorado de los apetitos carnales que ella, sin embargo, suscita. Por lo tanto, la representación de la dama modélica resume sus encantos físicos y espirituales: rubia, aunque el barroco reivindicó el cabello oscuro en función de su estética del *claroscuro*;[40] así lo podemos observar en el romance lírico «La morena de más gracias» con algunos versos del poeta cortesano Antonio Hurtado de Mendoza:[41]

1 La morena de más gracias
que tiene flores abril,
rosas ofrece hoy al prado
que le pueden competir.

*Muera de amores yo que la vi,* 5
*más bella que todas,*
*aquí llorar con dos soles*
*y reír con una aurora.*
*¡Tened, advertid,*
*que hay más de la morena!* 10
*Mas, ¡ay de mí!,*
*que es linda y es discreta.*
*Mas, ¡ay de mí!,*
*de amores muero yo que la vi.*

[40] *Libro de Tonos Humanos…*, vol I, pp. 25-26
[41] *Ibídem*, pp. 47-48.

A4

1ª La morena de mas gracias q̃ tiene flores abril q̃ tiene — Abril

Rosas o frecs oy al prado que le pueden competir

muera de amores muera yo q̃ la ui muera de amores yo q̃ la ui — mas bellas q̃

todas aqui llorar ondo solas y se yr con vna Aurora tened — aduertid

q̃ ay mas de la morena mas ay de mi q̃ es linda y es dir creta mas ay de my mas

ay de mi muera de amores muera yo q̃ la vi muera de amores yo q̃ la vy

2ª Llorando los Belos tiene
Pero tan valiente soy
Fidigo q̃ con la muerte
Se las puede competir.

3ª Ofrece rosas sus axos
Para q̃ puedan decir
q̃ no por falta de agua
Marchitas salir la vy.

4 Con vn hermoso rebozo
me dio a entender vn Jazmin
q̃ quito de sus christales
perlas que uan a salir

5 No se fidiga q̃ llore Porq̃ me puede decir
si llorare, Pero aduierte q̃ no es el llanto Poty

A4

1ª La morena de mas gracias q̃ tiene flores abil q̃ tiene flores Abil

Rosas o frecs oy al prado q̃ le pueden competir

De amores muera yo q̃ la vy — tened — aduertid

q̃ ay mas de la morena mas ay de my q̃ es linda y es dir creta mas ay de

mi mas ay de my de amores muero yo que la vy

24

A4 1ª La morena de mas gracias q̃ tiene flores abril q̃ tiene flores Abril

Rosas o frecs oy al prado q̃ le pueden competir

De Amores muera yo que la vy — tened — aduertid

q̃ ay mas de la morena mas ay de mi mas ay de my q̃ es linda y es dir

creta mas ay de my mas ay de my de Amores muero yo que la vy

6 Mas vale biuir penando q̃ a desengaños morir
q̃ es mui cruel enemigo y es mexor de sarlo Aby,

A4

1ª La morena de mas gracias q̃ tiene flores Abril q̃ tiene — flores Abril

Rosas o frecs oy al prado q̃ le pueden competir

De Amores muera yo q̃ la vy — tened — ya duertid

q̃ ay mas de la morena mas ay de my mas ay de my q̃ es linda y es dir

creta mas ay de mi mas ay de my De amores muero yo q̃ la vy

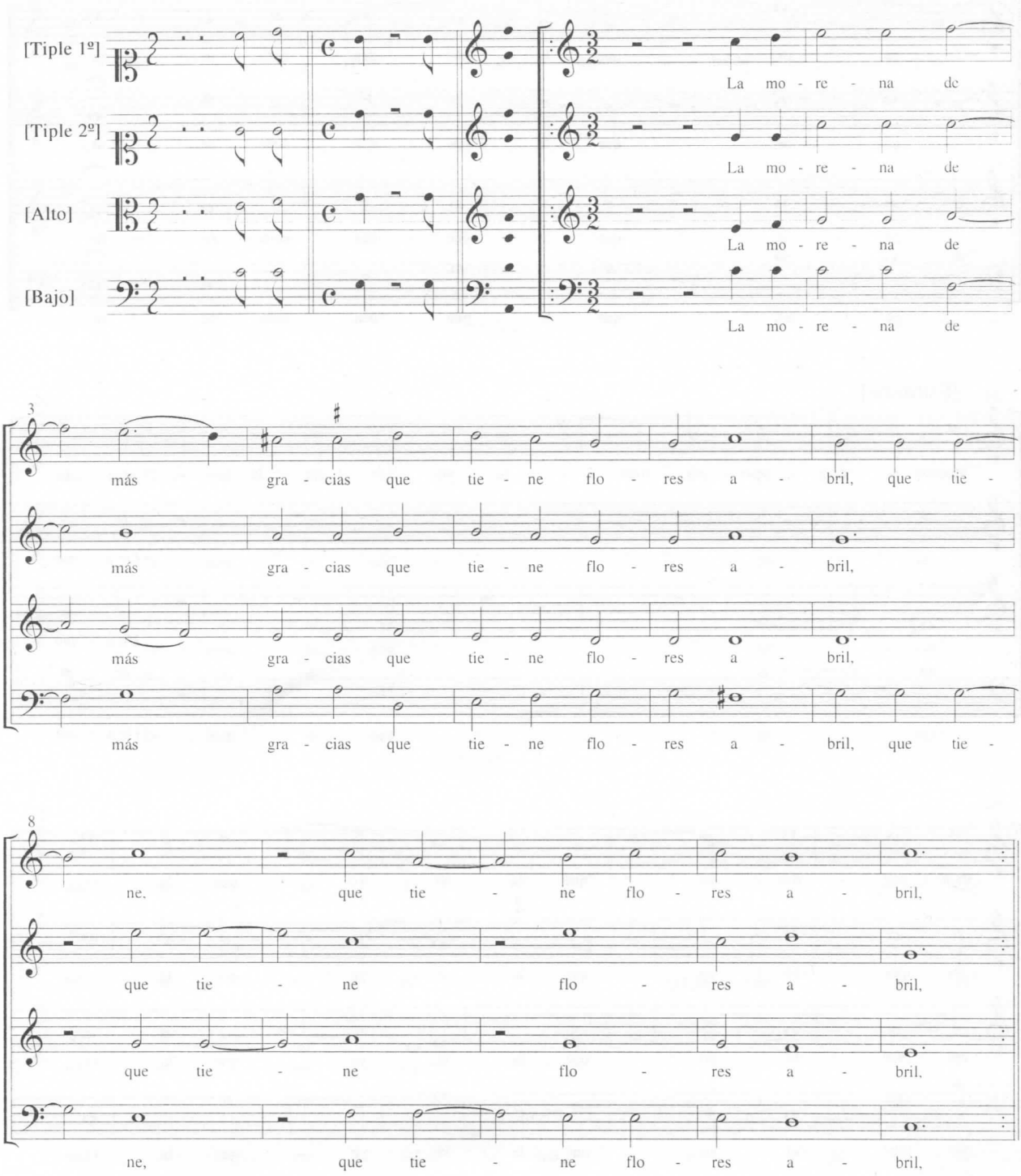
# 18. La morena de más gracias

A 4

Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 23v-24r [29v-30r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa



Y en la tercera estrofa de otro romance lírico no menos bello que el anterior que lleva por título «Campos que sale Belisa»:[42]

1 Campos que sale Belisa,
aquella deidad hermosa,
de cuyos divinos soles
son todos los cielos sombra.

2 Flores nieva su donaire 5
en tan abundante copia
que, más que [a] la primavera,
deben a sus pies las rosas.

3 Los negros rayos del pelo
blancos lazos aprisionan 10
que, de lástima del día,
al viento no los tremola.

4 De las luces de sus ojos,
de las perlas de su boca,
quedando invidioso el sol, 15
huyó cobarde la aurora.

[42] *Libro de Tonos Humanos…*, vol II, pp. 47-48.

A4

1ª Campos q̃ sale belita aquella deidad hermosa de cuios di vinos soles

son todos los cielos sombra

q̃ de las lucis bellas q̃ la coronan todos los que la miran todos

todos son mariposas q̃ de las lucis bellas q̃ la coro

nan coronan todos los q̃ la miran

son mariposas

2ª flores nieua su donaire
en tan abundante copia
q̃ mas q̃ la prima uera
de uen arus pies las rosas

3ª los negros rasos del pelo
blancos lacos aprisionan
q̃ de las tinas del dia
al viento no los tremola

4 De las lucis de sus ojos
de los perlas de su boca
q̃ dando yn bidioso el sol
huio cobarde la Aurora

1ª Campos q̃ sale belita aquella deidad hermosa de cuios di vinos soles

son todos los cielos sombra

q̃ de las lucis bellas q̃ la coronan todos los q̃ la miran

son mariposas q̃ de las lucis bellas q̃ la coro nan todos los

q̃ la miran la miran son mariposas

mariposas son mariposas,





A4

1ª Campos q̃ sale belita aquella deidad hermosa de cuios diuinos so

58 les son todos los cielos sombra

q̃ de las lucis bellas q̃ la coronan q̃ la coronan todos los q̃ la

miran todos todos todos los q̃ la miran son mariposas q̃ de las lucis bellas

q̃ la coronan todos los q̃ la miran la miran

son mariposas son mariposas,

5ª oy de uere si lo florido
Aus alegres li son jas
q̃ donde esta su hermosura
el abril y el mayo sobran

6. Dichosos los q̃ en el fuego
de tanta llama amorosa
sin el riesgo de abrasarse
la luz solamente gozan

A4

1ª Campos q̃ sale belita aquella deidad hermosa de cuios diuinos so

les son todos los cielos los cielos sombra

q̃ de las lucis bellas q̃ la coronan todos los q̃ la miran son mariposas q̃ de las

lucis bellas q̃ la coronan todos los q̃ la miran son mariposas

q̃ de las lucis bellas q̃ la coronan q̃ la coronan todos los q̃ la miran todos los

q̃ la miran todos son mariposas

# 47. Campos que sale Belisa

A 4

Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 57v-58r [63v-64r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º]
[Tiple 2º]
[Alto]
[Tenor]

Cam - pos que sa - le Be -

li - sa, a - que - lla dei - dad her - mo - sa, de cu - yos di - vi - nos so - - -

[o = o.]

les son to - dos los cie - los, los cie - los som - - - - bra.

Blanca, grácil, evanescente, con ojos de zafiro y dulce y armoniosa voz, como insisten mucho los tratados de amor en sus efectos mágico-eróticos, puesto que el encanto de la sonrisa era la mejor expresión de las profundidades anímicas y el mejor pretexto para musicar un poema:[43]

[1] En el mar de las sirenas
vi, Fabio, la margarita
en las perlas de una boca,
en los encantos de oírla.

*¡Ay, Floris!, quien te mira,*
*arde, tiembla y suspira,*
*y quien oye tu voz,*
*ciego y cobarde,*
*suspira, tiembla y arde.*

[2] Los claveles ruiseñores
fragante y roja armonía
desatan, y, en vez de pluma,
blandos piropos la pintan.

[3] A los blasones de Orfeo
vence hermosísima y linda;
su lira siguen los montes;
él [y] los montes su lira.

*¡Ay, Floris!, quien te mira…*

[4] No sé si es aire o si es fuego
lo que tu garganta explica;
llama sonora me abrasa,
Euro celestial me inspira.

[5] Ésta sí, que no atención,
de mis sentidos me priva
cuando en esta vida gozo
música de la otra vida.

[6] Las cuerdas se vuelven locas
cuando la mano divina
o las toca con la nieve,
o con el cristal las trina.

*¡Ay, Floris!, quien te mira…*

[43] *Libro de Tonos Humanos…*, vol I, pp. 42-43.

A4.

En el Mar de las Si re nas Vifa bis Vifa bis la Margari ta

En las perlas de vna bo ca en los encantos de oirla en los en

cantos de oyrla

Estribillo.

Ay flo ris flo ris quiente mi ras Arde Tiembla y sus-

suspi ras y quien oye tu Voz Ciegos y co bar de y co bar:

de suspiras Tiembla, y Arde suspi ra tiembla y Arde.

Los Claueles Vuiseñores
fragante y Voca Armonia,
desatan Jenuz de pluma
blandos Pinpos la pintan

A los Blasones de Orfeo
Vence hermosissima flonda
su Arpa seguen los Montes
el los Montes su Arpa

El Arrullo
Ayflores

A4.

En el Mar de las Sirenas Vifa bis la Margarita en las perlas

de vna boca en los encantos de oyrla

en los en cantos de oyrla de oyr la.

Estribillo.

Ay flo ris Ayflo ris quiente mi ras Arde Tiembla y sus-

suspi ras y quien oye tu Voz Ciegos y co bar de Sus-

pira Tiembla y Arde, suspira tiembla y Arde.



B

En el Mar de las Sirenas en el Mar vi fa bis la Margarita En las

perlas de vna boca en los en cantos de oyrla

en los en cantos de oyrla de oyrla.

Estribillo.

Ay flo ris quiente Mi ras Arde Tiembla y, sus

pi, sus pi ras y quien oye tu Voz Ciegos Ciegos y co bar de Ciegos y co bar:

de Ay Suspira Tiembla, y Arde.

No se ris Arpe, o ses fuego;
el que tu garganta espira,
llama sonora me abrasa,
Auro celestial me enfrena.

Estas si que no atencion,
Vemos sentidos me pasma,
quando en esta vida poco,
musica de la otra vida.

Las guerdas se buelven lazos,
quando la mano Diuina,
ó las toca con la Vrna,
ó con el cuchillo las tiranas,

El Arrullo

En el Mar de las Sirenas de las Sirenas vi fa bis Vifa bis la Margari-

ta En las perlas de vna boca en los en cantos de oyrla

en los en cantos de oyrla de oyrla.

Estribillo.

Ay flo ris quiente mi ras Arde Tiembla y sus pira

y quien oye tu Voz Ciegos y co bar de Ciegos y co bar de Suspira Tiem-

bla y Arde Suspira tiembla y Arde.

# 11. En el mar de las sirenas

A 4

Anónimo

E: Mn, M. 1262
ff. 13v-14r [19v-20r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa

[Tiple 1º]
[Tiple 2º]
[Tiple 3º]
[Tenor]

En el
En el mar de

En el mar de las si -
mar de las si - re - nas, en el
En el mar de las si - re - nas
las si - re - nas, de las si - re - nas vi,

re - nas vi, Fa - bio, la mar - ga - ri - - -
mar vi, Fa - bio, la mar - ga - ri -
vi, Fa - bio, la mar - ga - ri -
Fa - bio, vi, Fa - bio, la mar - ga - ri - - -

En fin, "la honestidad de un alma bellísima, precisamente, también, por su virtud".[44] Por eso encontramos lo sensual en lo espiritual, y por eso, asimismo, nos resulta tan atrayente el neoplatonismo de la época que elevó la belleza femenina a canon de la misma Belleza como reflejo del alma universal:

> Para el ojo, y para el espíritu, que como los espejos reciben las imágenes de un cuerpo cuando está presente y lo pierden cuando está ausente, la presencia continua de un cuerpo hermoso les es necesaria para que su luz los ilumine.[45]

Con esta concepción de la hermosura física, el cuerpo femenino quedó fijado como obra de arte divina que debía sublimarse hasta la irrealidad:[46]

1 Palabras y plumas, Cintia,
o bien escriban o canten,
más por razón que por uso
todas las llevó tu aire.

*Todo Cintia lo alegra* 5
*con su donaire,*
*y es que son sus dos ojos*
*soles de un valle.*

2 Dejar de ser elemento,
y al cielo llega a pararse; 10
lo que va de un sol a dos
se muestra el tuyo más grande.

3 Atrevidas competencias
nunca admitirán tus partes,
pues de vencer cuanto quieran 15
tiene tu hermosura talle.

4 Singulares perfeciones
goza tu imperio de ángel,
siendo quien lo alcanza todo
y la que no alcanza nadie. 20

5 Tu poder quiso obstentar
naturaleza; informarte
dándote una perfeción
que cual tuya dice y hace.

---

[44] Manero, «Los cánones del retrato femenino…», p. 258.

[45] Marsilio Ficino: *Comentario al «Simposio» o «Banquete» de Platón*, en Pedro R. Santidrián (ed.), *Humanismo y Renacimiento*, Madrid 2007, p. 85.

[46] Mariano Lambea & Lola Josa (eds.): *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII.* (IV). *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, Madrid 2005, vol. III, pp. 80-81. Tono musicado por el famoso compositor Manuel Correa.

6 El sol vive en tu hermosura 25
entre divinos volantes,
acogiéndose a ella mesma
por no padecer ultrajes.

En consecuencia, la belleza hiperbólica y *descentrada*, transmitida con el poder del canto, extremó genuinamente la tradición petrarquista, y dejó convertida a la dama del tono humano del Barroco en "infinita y noble maravilla".[47]

[47] Petrarca, *Triunfo de la Fama* (II, 1), p. 267.

Pe Torres

A4

1a Palabras y plumas Bintia o bien escriuano canten mas por razon q̃ porque todos

las lleno tu aire todas las lleno tu aire todas

todo Bintia lo alegra con su donaire aire con su donaire aire y es q̃ son sus dos

ojos soles de vn valle de un valle todo Bintia lo alegra con su donaire

aire si es q̃ son sus dos ojos soles de vn valle todo todo

Bintia lo alegra con su donaire Ayre con su donaire

2a Dexar de ser elemento
ya el cielo le gaa parar se
la guarda de vn soldado
se muestra el suyo mas grande

3a Atreuidas competencias
nunca ad mitiran su parte
pues de vencer cuanto quieran
tiene tu hermosura talle

4 Singulares perfecciones
goca tu imperio de Angel
siendo quien lo alcanza todo
y la no alcanza nadie

A4

1a Palabras y plumas Bintia o bien escriuano canten mas por razon q̃ porque todos las lle

no tu aire todas las lleno tu aire todas

todo Bintia lo alegra con su donaire Aire y es q̃ son sus dos

ojos soles de un valle todo Bintia lo alegra con su donaire

y es q̃ son sus dos ojos soles de vn valle todo todo Bintia lo alegra con

su donaire Ayre con su donaire



A4

1a Palabras y plumas Bintia o bien escriuano canten mas por razon q̃ porque todas

28 todas las lleno tu aire todas las lleno tu aire todas las lle

todo Bintia lo alegra con su donaire aire todo todo con su donaire ayre con su donaire

Aire y es q̃ son sus dos ojos soles de un valle soles soles de un valle todo Bintia lo alegra

todo con su donaire aire con su donaire aire y es q̃ son sus dos ojos soles soles de un

valle todo todo Bintia lo alegra lo alegra con su donaire aire con su donaire

5a tu poder quiso obstentar
natura toda ynformarte
dandote vna perfecion
q̃ cual tuya dice y hace

6 el sol biue en tu hermosura
entre diuinos bolantes
aciendose della mesma
porno padecer vl trajes

Esta la letra de los pus y quien el legajo A 12. numeros.

A4

1a Palabras y plumas Bintia o bien escriuano canten mas por razon q̃ porque todas las lleno

tu aire todas las lleno tu aire todas las lleno

todo Bintia lo alegra con su donaire aire todo con su donaire aire con su donai

re aire y es q̃ son sus dos ojos soles de vn valle todo Bintia lo a

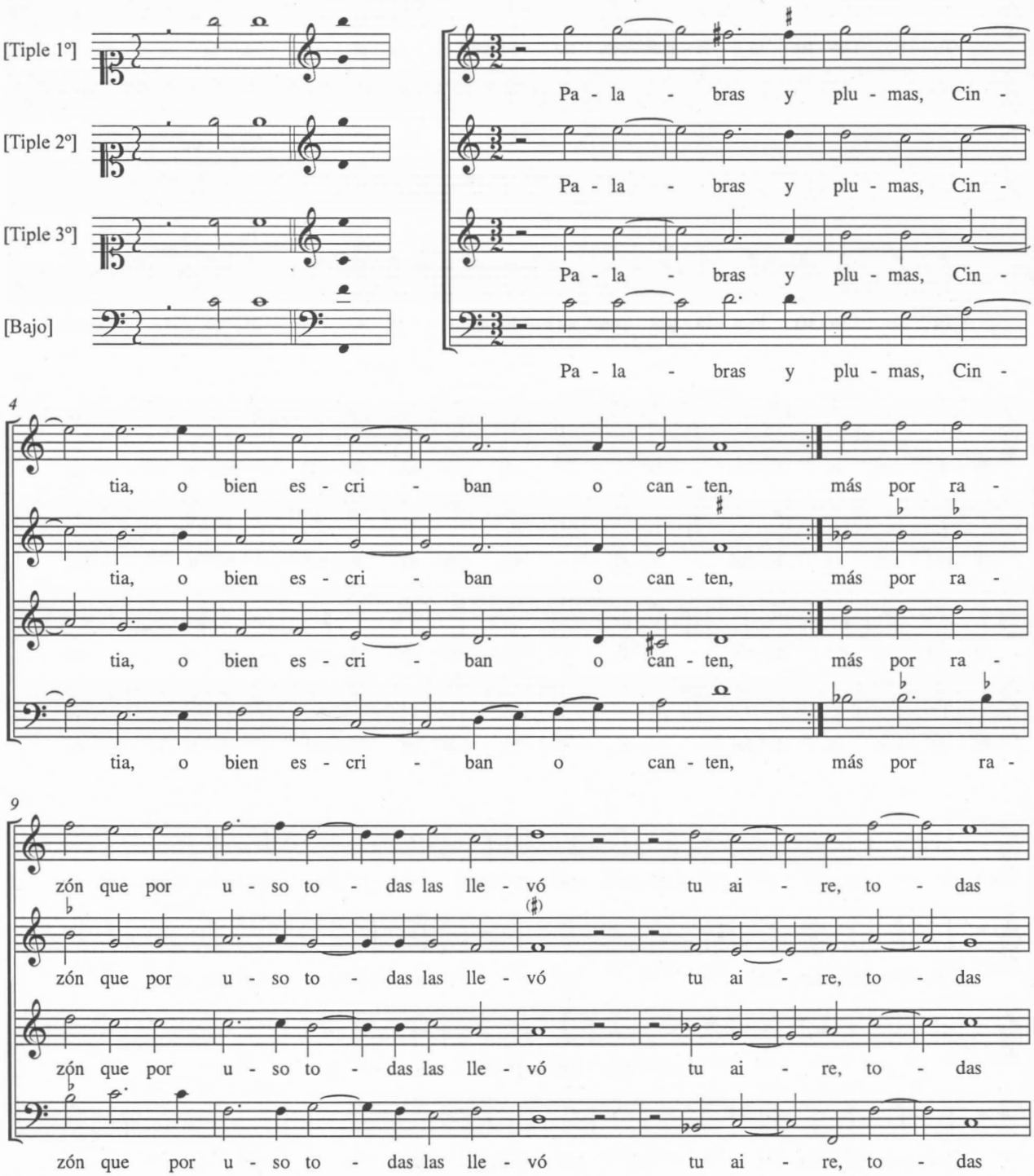
legra todo con su donaire aire con su donaire y es q̃ son sus dos ojos soles de un valle

todo Bintia lo alegra con su donaire Aire con su donaire

# 114. Palabras y plumas, Cintia

A 4

Padre Correa

E: Mn, M. 1262
ff. 127v-128r [133v-134r]

Transcripción musical: Mariano Lambea
Edición de la poesía: Lola Josa