

TREINTA CANCIONES
DE
LOPE DE VEGA

PUESTAS EN MUSICA POR GUERRERO, ORLANDO
DE LASSO, PALOMARES, ROMERO, COMPANY, ETC.
Y TRANSCRITAS POR JESÚS BAL.
CON UNAS PAGINAS INÉDITAS DE
RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

(1635-1935)



RESIDENCIA

REVISTA DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES
NÚMERO EXTRAORDINARIO
EN HOMENAJE A LOPE

MADRID
1935

(1

0

3

5)

(1

9

2

BIG
7844(460)
VEG
tre

 PESETAS



TREINTA CANCIONES
DE
LOPE DE VEGA

PUESTAS EN MÚSICA POR GUERRERO, ORLANDO
DE LASSO, PALOMARES, ROMERO, COMPANY, ETC.
Y TRANSCRITAS POR JESÚS BAL.
CON UNAS PÁGINAS INÉDITAS DE
RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

(1635-1935)



RESIDENCIA
REVISTA DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES
NÚMERO EXTRAORDINARIO
EN HOMENAJE A LOPE
MADRID
1935

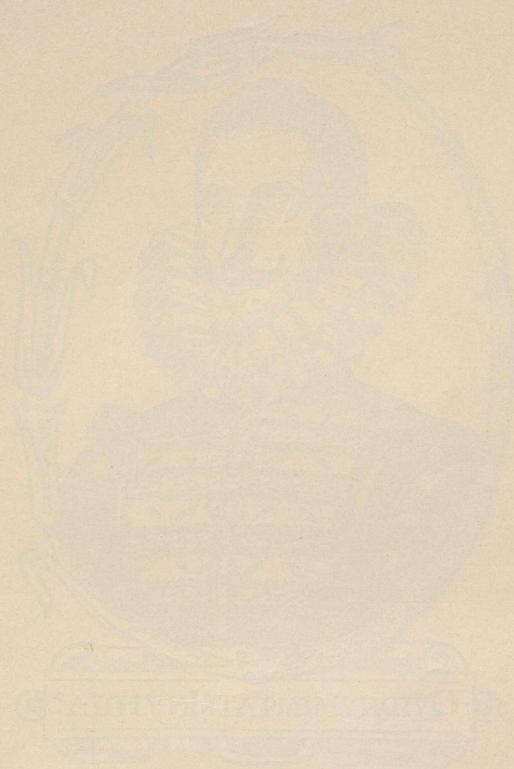


ES PROPIEDAD
DERECHOS RESERVADOS
COPYRIGHT, 1935,
BY •RESIDENCIA DE ESTUDIANTES•
PRINTED IN SPAIN

EDICION DE 2.100 EJEMPLARES
100 EN PAPEL ESPE-
CIAL NUMERADOS

Ejemplar núm. **1281**

MADRID
1935





Cope veim Venido de
 Italia. Va a besar las
 mano a V. M. como es
 Verdaderi scabi puzo mi.
 y Ubi esse libm de triun
 fo triunor novumomt iro bus
 y dedando uno 5^a la fonda
 de Chunto, y a V. M. V. M.
 scabi. y por ultimo a una, for
 de cota vacueta, y pmpu
 for cordona abia y multat ar,
 y de este nombre es carader
 impusa en el abom, y adonde
 es imposible, y la barrou
 cluder, y para dolo qruing
 no de luvim. y a V. M.
 no. Noim V. M. V. M. V. M.
 no por melle en qruing
 de fonda mi qruing
 y por fonda y no se
 deo libvare de Lopez, y
 alguna muy fonda ados
 por la casa de V. M.
 y de tanto a no comovida.
 Estando V. M. V. M. V. M.

de mi sonar.



Lope veien Venido de
 Italia. Va a besar la
 mano a V. M. como un
 Verdadero Señor feyozmo.
 y Heba esse libro de trina
 fos diuinos nuevamente impresos
 y dedicado a n. s. a la Condesa
 de Aluara, y a la Reyna V. M.
 Señal. a su gobierno aora, por
 do esta tan giesta. y siempre
 fu. cordona abien y maltratada.
 y este nombre es caritar
 impuso en el alma, de donde
 es imposible y le barrou
 chidos. y para deyr agracia
 no da la Reyna la de las
 das. de la Reyna V. M. con alobo
 no por necesidad mas por p. s. a
 de ser dar mi esclauitudo
 y por p. s. a. y no se a despo
 der librarse de Lope, y
 alguno nunca fengre a d. r.
 por la vida de V. M. y
 y ex tantos años como de f. s.
 Estau de V. M. Lope de Vega

El Rey mi señor.

LOPE, recién venido de Italia, va a besar la mano a V. Ex.^a como a verdadero Señor suyo y mío. Y lleva esse libro de Triunfos divinos nuevamente impreso, y dedicado a mi Señora la Condesa de Olivares, para que diga V. Ex.^a Señor, que soy Guzmán aora, siendo cosa tan cierta que siempre fui Cordova a bien y maltratar, y que este nombre es carácter impreso en el alma, de donde es imposible que le borren olvidos, que para decir agravios no da licencia la desigualdad. Reciba V. Ex.^a bien a Lope, no por mi hijo, mas por que ha de heredar mi esclavitud y porque sepa que no ha de poder librarse de Lopes, que alguno ruega siempre a Dios por la vida de V. Ex.^a que guarde tantos años como yo desseo.

Esclavo de V. Ex.^a

El Duque mi Señor.

Lope de Vega.

(Carta autógrafa de Lope de Vega al Duque de Sessa. Forma parte de la preciosa colección que con el nombre de Billetes de Belardo a Lucilo, procedentes de D. Alejandro Pidal y Mon, posee en la actualidad la Academia Española.)

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria 2022.

PÁGINAS
DE
RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL

A las múltiples anécdotas que corren sobre la fecundidad de Lope de Vega prefiero una todavía inédita.

Lope, tan variada y maravillosamente inventivo, veía sin embargo en sus obras a menudo un mismo tema poético; pero nunca lo repite en igual estado de espíritu: el primer de su imaginación descompone el recurso poético en matices de muy diversas ~~de~~ vibraciones. Sorprende la serie de variantes ^{con} ~~que~~ que trató tantas veces el tema Horaciano del Beatus ille, y en ellas podemos estudiarse escuadidos senderos de la fantasía, empinada en el retroque de recuerdos gratos.

También desarrolla muchas veces el tema Virgiliano Amor omnibus idem, y se observa desde luego q la repetición, lejos de emborronar la sensibilidad del poeta, la afirma, llevandola a buscar afortunadas matices, ^{siempre} ~~siempre~~ ^{siempre} muy diversa q da al mismo pensamiento. En muchas obras de los mejores tiempos de Lope revive ese tema, una vez, la forma originaria: poder del amor sobre hombres y animales; o bien aparece como lo desarrolló Tasso en el Aminta: el amor de todas las criaturas presentado como ejemplo a quien no ama; o para otra interpretación mas emotiva: el que convierte la naturaleza ~~la naturaleza~~ infunde en ella su propio, inmenso, amor:

Ayer q por el aire suspirando,
unas por otras vais enamoradas,
formando quejas dulces y amorosas,
mas q del sol a donde vais subiendo,
de amores encendidos abrasadas;
fieren, que por los montes donde eleva
su frente el montañero Guadarama,
de nieve y puros blancos, volve a trechos,
en altos rinos o a en una cueva
teneis desierta y solitaria cama;
pues q por las aguas de este rio
nadando acompañais su antiguo paso, ~~el~~
Tótor arde en amoroso fuego;
los elementos, el calor y frío.

(Rivar p. 108)

con monstruos nuevos, en este caso,
en eterna armonía ¡juntos luego! --

Otras veces ~~llega~~ en fin, llega a una concepción eminentemente dramática: el alma desarraigada, al contemplar el amor que concierne todos los seres, animales, plantas, elementos, siente por vez primera la herida de la pasión, forma que ~~contiene~~ ya al poema Caldeoniano del libro albebrío; así en la Selva sin amor, perteneciente a los últimos tiempos del poeta, Filis se siente aborrecida ante la imitación universal

-- ¿Qué novedad es ésta?

¡Hay, Dios, algo sospecho!

¡Fuego siento en el pecho!--

El valor de esta actividad inventiva de Lope resalta más recordando otro autor de producción copiosa, Tirso, que repite también a su obra, entre otros elementos de poesía, pero lo hace siempre sin variaciones; y así, invariables, reproduce ~~esta~~ igualmente Mercedes Pelejo en sus libros, páginas ^{o versos} de su propia evolución. Son autores de extraordinaria fecundidad y economizan el esfuerzo en su rapidez productiva. Pero Lope no puede limitarse a la repetición, siempre va a una re-creación del tema poético cuyo recuerdo le exalta; no puede recordarlo inerte; lo ha incorporado a su ser; vive él su poesía y la vida es continua renovación del acto que se reitera, reiteración renovada.

Mercedes Pelejo

A las múltiples anécdotas que corren sobre la fecundidad de Lope de Vega prefiero una todavía inédita.

Lope, tan variada y maravillosamente inventivo, reitera sin embargo en sus obras a menudo un mismo tema poético; pero nunca lo repite en igual estado de espíritu: el prisma de su imaginación descompone el recuerdo poético en matices de muy diversas vibraciones. Sorprende la serie de variantes con que trató tantas veces el tema Horaciano del *Beatus ille*, y en ellas podrían estudiarse escondidos senderos de la fantasía, empenada en el retoque de recuerdos gratos.

También desarrolla muchas veces el tema Virgiliano *Amor omnibus idem*, y se observa desde luego que la repetición, lejos de embotar la sensibilidad del poeta, la afirma, llevándola a buscar afortunados matices, sobre fondos muy diversos que da al mismo pensamiento. En muchas obras de los mejores tiempos de Lope reviste ese tema, unas veces, la forma originaria: poder del amor sobre hombres y animales; o bien aparece como lo desarrolló Tasso en el *Aminta*: el amor de todas las criaturas presentado como ejemplo a quien no ama; o pasa a otra interpretación más emotiva: el que contempla la naturaleza infunde en ella su propio, inmenso, amor:

Aves que por el aire discurriendo, (Rimas, p. 108.)
 unas por otras vais enamoradas,
 formando quejas dulces y amorosas,
 más que del sol a donde vais subiendo,
 de encendidos amores abrasadas;
 fieras, que por los montes donde eleva
 su frente el montañoso Guadarrama,
 de nieve y pinos blanco y verde a trechos,
 en altos riscos o en oscura cueva
 tenéis desierta y solitaria cama;
 peces que por las aguas de este río
 nadando acompañáis su antiguo paso,
 todos arden en amoroso fuego;
 los elementos, el calor y frío,
 con monstruo nuevo y espantoso caso,
 en eterna amistad júntense luego...

Otras veces, en fin, llega a una concepción eminentemente dramática: el alma desamorada, al contemplar el amor que concierne todos los seres, animales, plantas, elementos, siente por vez primera la herida de la pasión, forma que conduce ya al poema Calderoniano del libre albedrío; así en *La Selva sin amor*, perteneciente a los últimos tiempos del poeta, Filis se siente abrasada ante la incitación universal

... Qué novedad es ésta?
¡Hay, Dios, algo sospecho!
Fuego siento en el pecho...

El valor de esta actividad inventiva de Lope resalta más recordando otro autor de producción copiosa, Tirso, que repite también en sus obras extensos elementos de poesía, pero lo hace siempre sin variarlos; y así, invariados, reproduce igualmente Menéndez Pelayo en sus libros páginas enteras de su propia erudición. Son autores de extraordinaria fecundidad que economizan el esfuerzo en su rapidez productiva. Pero Lope no puede limitarse a la repetición, siempre va a una re-creación del tema poético cuyo recuerdo le asalta; no puede recordarlo inerte; lo ha incorporado a su ser; vive él su poesía y la vida es continua renovación del acto que se reitera, reiteración renovada.

TREINTA CANCIONES DE LOPE DE VEGA



A LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

J. B.

TREINTA CANCIONES DE LOPE DE VEGA

«y dilatabas tú mis pensamientos
con dulce voz que el aire suspendía»

(LOPE DE VEGA: *Elogio en la muerte de Juan
Blas de Castro.*)

REMANENTE DE ATENCIÓN AL A

33

I

ENTRE DOS ÁLAMOS VERDES

Romance a 4.

JUAN BLAS DE CASTRO

(Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Mus. Ms. E. 200.
Madrid, Biblioteca Nacional. M. 1263. Cancionero de Claudio
de la Sablonara.)

En-tre dos á - la - mos ver - des que for - man jun - tos un ar -

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major (one sharp) and 2/4 time, with lyrics 'En-tre dos á - la - mos ver - des que for - man jun - tos un ar -'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music features a simple harmonic structure with a steady accompaniment.

- co, por no des-per-tar las a - - ves, pa - sa - ba ca - llan - do al

The second system continues the musical score with three staves. The vocal line has lyrics '- co, por no des-per-tar las a - - ves, pa - sa - ba ca - llan - do al'. The piano accompaniment continues with the same harmonic and rhythmic patterns as the first system.

55

los, al - los, en men-guan-do las a-guas del cla - ro

- los,

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The vocal line begins with a half note 'los,' followed by a quarter rest, then a quarter note 'al -' and another quarter rest, and finally a half note 'los,'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of the system.

Ta - jo; pe-ro sihey des - di-chas que ven - cen a -

Detailed description: This system contains the next three measures. The vocal line continues with a half note 'Ta - jo;' followed by a quarter rest, then a quarter note 'pe-ro' and a quarter rest, and finally a half note 'sihey des - di-chas que ven -' and a quarter rest. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

- ños, que ven - cen a - - ños, que ven - cen a - - ños,

Detailed description: This system contains the final three measures. The vocal line continues with a half note '- ños, que ven -' and a quarter rest, then a half note 'cen a - -' and a quarter rest, and finally a half note 'ños, que ven -' and a quarter rest. The piano accompaniment concludes with the same rhythmic pattern.

cre - ce - rán con los tiem - cre - ce - rán con los tiem - pos pe - nas ya -
- nas, pe - nas ya - gra - vios,
cre - ce - rán con los tiem -
cre - ce - rán con los

- gra - vios, pe - nas ya - gra - vios, cre - ce - rán con los
cre - ce - rán con los tiem - pos pe - nas, pe - nas ya -
- pos pe - nas ya - gra - vios, ya - gra - vios,
tiem - pos pe - nas, pe - nas ya - gra - vios, pe -

tiem - pos pe - nas ya - gra - vios, pe - nas ya - gra - vios, pe -
- gra - vios, cre - ce - rán con los tiem - pos pe - nas, pe -
cre - ce - rán con los tiem - pos pe - nas, cre - ce -
- nas ya - gra - vios, cre - ce - rán con los tiem -

- nas, pe - - nas ya-gra-vios, pe - nas ya-gra - vios, -
 - nas ya-gra-vios, pe - nas, pe - nas ya-gra - vios, -
 - rán con los tiern - pos pe - nas ya-gra - vios, -
 - pos pe - nas, pe - - nas ya-gra - vios, ya-gra - vios, -

cre - ce - rán con los tiern - pos pe - nas ya-gra - vios, -
 cre - ce - rán con los tiern - pos pe - nas ya-gra - vios, -
 cre - ce - rán con los tiern - pos pe - nas ya-gra - vios, -

(FIN)

Aunque las cre - ción - les mién - tras que du - ran -
 las so - luer - bias puen - las noes - tén se - gu - ras,

COPLA DUO

a pe - sar de su fu - ria po - dréis jun - ta -

- ros, po - dréis jun - ta - ras,

[D.C.al S]

Entre dos álamos verdes,
que forman juntos un arco,
por no despertar las aves,
pasaba callando el Tajo.
Juntar los troncos querían
los enamorados brazos,
pero el envidioso río
no deja llegar los ramos.
Atento los mira Silvio
desde un pintado peñasco,
sombra de sus aguas dulces,
torre de sus verdes campos.
Esparcidas las ovejas
ya en el agua, ya en el prado,
unas beben y otras pacen
y otras le están escuchando.
Quejoso vive el pastor
de las envidias de Lauso,
más rico de oro que el río,
más necio en ser porfiado.
Así le aparta de Elisa
como a los olmos el Tajo,
fuerte en dividir los cuerpos,
mas no las almas de entrambos.

Tomó Silvio su instrumento,
y a las quejas de su agravio
los ruiseñores del bosque
le respondieron cantando:

«Juntaréis vuestras ramas,
álamos altos,
en menguando las aguas
del claro Tajo;
pero si hay desdichas
que vencen años,
crecerán con los tiempos
penas y agravios.

[Aunque las crecientes
mientras que duran,
las soberbias puentes
no estén seguras,
a pesar de su furia
podréis juntaros
en menguando las aguas
del claro Tajo.»]

Las fortunas de Diana.

ENTRE DOS MANSOS ARROYOS

Romance a 4.

MATEO ROMERO, «MAESTRO CAPITÁN»

(Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Mus. Ms. E. 200.
Madrid, Biblioteca Nacional. M. 1263. Cancionero de Claudio
de la Sablonara.)

En - tre dos man - sos a - rroy - - - os

que de blan - ca nie - veel sol, a rue - go deun

que de blan - ca nie - veel sol, el sol, a rue - go deun

ver - de va - - lle, en a - gua los tras - for - mó,

ver - de va - - lle, en a - - gua los tras - for - mó,

ESTRIBO.

Co - mo no sa - ben de ce - los, co - mo no sa - ben de

Co - mo no sa - ben de ce - los, co - mo no sa - ben de

Co - mo no sa - ben de ce - los, co - mo no sa - ben de

ce - los ni de pa - sio - nes

ce - los ni de pa - sio - nes

ce - los ni de pa - sio - nes

ce - los ni de pa - sio - nes

dea - mor, ni de pa - sio - nes dea -

dea - mor, ni de pa - sio - nes dea -

dea - mor, ni de pa - sio - nes dea -

dea - mor, ni de pa - sio - nes dea -

- mor, ri - en - se los a - mo - yue - los, los a - mo -

- mor, ri - en - se los a - mo - yue - los, los a - mo -

- mor, ri - en - se los a - mo - yue - los, los a - mo -

- mor, ri - en - se los a - mo - yue - los, los a - mo -

Entre dos mansos arroyos
que de blanca nieve el sol,
a ruego de un verde valle,
en agua los transformó,
mal pagado y bien perdido,
propia de amor condición,
que obliga con los agravios
y con los favores no,
estaba Silvio mirando
del agua el curso veloz,
corrido de que riendo
se burla de su dolor.
Y como por las pizarras
iba dilatando el son,
a los risueños cristales
dijo con llorosa voz:

«Como no saben de celos
ni de pasiones de amor,
ríense los arroyuelos
de ver cómo lloro yo.
Si amar las piedras se causa
de sequedad y calor,
bien hace en reirse el agua
que por fría nunca amó.
Lo mismo sucede a Filis,
que para el mismo rigor
es de más helada nieve
que los arroyuelos son.

Ellos en la sierra nacen,
y ella entre peñas nació,
que sólo para reirse
ablanda su condición.
Al castigo de sus burlas
tan necia venganza doy,
que estos dos arroyos miran
en mis ojos otros dos.
[Lágrimas que dan venganza
notables flaquezas son,
mas deben de ser de ira,
que no es posible de amor.
No me pesa a mi de amar
sujeto de tal valor
que apenas puede a su altura
llegar la imaginación;
pésame de que ella sepa
que la quiero tanto yo,
porque siempre vive libre
quien tiene satisfacción.
Por eso digo a las aguas
que risueñas corren hoy,
trasladando de su risa
las perlas y la ocasión]:
Como no saben de celos
ni de pasiones de amor,
ríense los arroyuelos
de ver cómo lloro yo.»

La más prudente venganza.

GIGANTE CRISTALINO

ANÓNIMO

(Madrid, Biblioteca Nacional. Tonos humanos. M. 1262).

Gi-gan-te cris-ta-li-no, gi-gan-te cris-ta-li-no queal
 Gi-gan-te cris-ta-li-no, gi-gan-te cris-ta-li-no queal

Gi-gan-te cris-ta-li-no, gi-gan-te cris-ta-li-no queal cie -

queal cie-lo seo-po-ni-a, el mar con blan-cas to -
 cie - lo seo - po-ni - a, el mar con blan-cas to -
 res dees - pu - ma

lo, queal cie-lo seo-po-ni-a, el mar con blan-cas to - - - -
 - lo, queal cie - lo seo-po-ni - a, al mar con blan-cas to - rres de es -

- mes dees - pu - ma fu - gi - li - va, Mas ten - lo pue - den des -
 fu - gi - ti - va, fu - gi - - li - va,
 - mes dees - pu - ma fu - gi - ti - va,
 - pu - ma fu - gi - ti - va, fu - gi - li - - va, Mas ten - lo pue - den des -

di - chas queo - bli - gan si por - fi - an, si por - fi - an, si por - fi - a
 queo - bli - gan si por - fi - a
 queo - bli - gan
 - di - chas queo - bli - gan si por - fi - an, si por - fi - an, a noes - li -

no es - li - mar la muer - te ni la vi - da, mas ten - lo
 - an, queo - bli - gan si por - fi - an, si por - fi - an, a noes - li -
 si por - fi - an, por - fi - an, si por - fi - an, a
 - mar, a noes - li - mar la muer - te ni la vi - da, mas ten - lo

pue - den des - di - chas queo - bli - gan si, des - si por - fi - an, a
 - mar, mas tan - to - bli - gan des - di - chas, des - di - chas queo - bli - gan si por
 noes - li - mar, mas tan - to pue - den des - di - chas queo -
 pue - den des - di - chas, des - di - chas, des - di - chas queo - bli - gan si por -

noes - li - mar la muer - te, queo - bli - gan si por - fi - an, a noes - li -
 - fi - an, si por - fi - an, queo - bli - gan si por - fi - an, a noes - li -
 - bli - gan si por - fi - an, queo - bli - gan si por - fi - an, a noes - li -
 - fi - an, si por - fi - an, queo - bli - gan si por fi -

- an, a noes - li - mar la muer - te ni la vi - - da.
 - mar la muer - te, a noes - li - mar la muer - te ni la vi - - da.
 - an, a noes - li - mar la muer - te, la muer - te ni la vi - - da.
 - an, a noes - li - mar, a noes - li - mar la muer - te ni la vi - - da.

Gigante cristalino
al cielo se oponía,
el mar con blancas torres
de espuma fugitiva,
cuando de un tronco inútil,
cuyas ramas solían
hacer dosel a un prado,
que fué de un rayo envidia,
tenía Fabio atada
su misera barquilla,
los remos en la arena,
la red al sol tendida.
[Ya no repara en nada,
que quien de sí se olvida,
grandes memorias tiene
que a tanto mal le obligan.]
Baja fortuna corre,
poco la vida estima
quien todo lo desprecia
y a todo se retira
[que despreciarlo todo
es humildad alíva,
acción desesperada,
que no filosofía].

Mas tanto pueden
desdichas, que obligan, si porfían,
a no estimar la muerte ni la vida.

[Las atrevidas ondas
que a conquistar subían
por escalas de vidrio
las almenas divinas,
abrieron una nave
desde el tope a la quilla,
sembrando por las aguas
velas, jarcias y vidas.
Y dijo: «Si estuvieras
atada a las orillas,
como mi barca pobre,
vivieras largos días.
Dichoso yo, que puedo
gozar pobreza rica,

sin que del puerto amado
me aparte la codicia.
La soledad me mata
de un bien que yo tenía,
no los palacios altos
ni el oro de las Indias.]
Cuando anegarse veo
las naves y las dichas,
consuelo en las ajenas
la pena de las mías.

Mas tanto pueden
desdichas, que obligan, si porfían,
a no estimar la muerte ni la vida.

Memorias solamente
mi muerte solicitan,
que las memorias hacen
mayores las desdichas.

[Para regalo tuyo,
Amarilis divina,
cuando el aurora rayos,
redes, al mar tendía],
sacaba yo corales
que, como se corrian
de verse con tus labios,
más finos parecían.

[A tus hermosas manos
llevar también solía
los peces y las perlas
en una concha misma.
De mi cabaña humilde
las paredes suspiran,
adonde yo gozaba
tu dulce compañía.]
Y en tantos desconuelos
quiere el amor que sirvan
en esperanzas muertas
estas memorias vivas.

Mas tanto pueden
desdichas, que obligan, si porfían,
a no estimar la muerte ni la vida.

La Dorotea.

ro ve-ré que bien me quie-res, y sies-te don mehi-cie -
 - ro ve-ré que bien me quie-res, y sies-te don mehi-cie-res, mehi-cie -
 - ro ve-ré que bien me quie-res, y sies-te don mehi-cie-res, mi

- res, mi Dios, cla-ro ve-ré, mi Dios, cla-ro ve-ré que-bien me quie-res.
 - res, mi Dios, cla-ro ve-ré, mi Dios, cla-ro ve-ré que bien me quie-res,
 Dios, cla-ro ve-ré, mi Dios, mi Dios, cla-ro ve-ré que bien me quie-res.

Si tus penas no pruebo, Jesús mío,
 vivo triste y penado;
 dámelas por el alma que te he dado,
 que si este bien me hicieres,
 ¡ay Dios, cómo veré lo que me quieres!

Quiéreme bien, y en dárme las lo muestra,
 que es ley entre amadores
 partir como los gustos los dolores,
 que no es partir al justo
 tener tú los dolores y yo el gusto.

¿Mas qué te pido yo que tú me quieras,
 si tú, mi bien, me quieres,
 de suerte que por darme vida mueres?
 Yo soy quien no te quiero,
 pues viéndote a la muerte no me muero.

¡O quién te amara tanto, que muriera
 en un acto amoroso,
 transformada en las penas de su Esposo,
 que no es el amor cierto
 si vivo yo cuando te miro muerto!

Yo dije que te daba el alma mía,
 pues vive tú en mi pecho;
 mas ¡ay que está de tanto error deshecho!
 Pero quien cielos labra,
 pechos puede formar con su palabra.

No quiero vida yo sin ti, mi vida,
si tú mi vida eres,
en ti mismo estarás, cuando quisieres,
que yo siempre querría
estar en ti, pues eres vida mía.

¡Ay, si estuviese un hora yo contigo,
y que esta hora fuese
tan grande que mayor que el tiempo fuese,
y que tanto durase
que tus eternos años igualase!

Bien sé que soy de pobres labradores
y grosera aldeana
y que tu majestad es soberana:
mas tú, que te apocaste,
subiste mi valor cuando bajaste.

En la cuenta no vale nada el cero;
mas tú, número santo,
puesto al principio, vengo a subir tanto,
que vienes a ensalzarme,
porque te humanas tú para endiosarme.

Dame, Señor, tu Cruz, dame tus clavos,
para que no me huya:
traspasen las espinas de la tuya
mi cabeza dichosa,
corona de tus flores a tu Esposa.

Descansa un poco, dulce vida mía,
de tu Cruz en mis brazos,
tercero sea tu Cruz destes abrazos,
y así pareceremos
Dios hombre, el hombre Dios, de amor extremos.

(Soliloquios amorosos de un alma a Dios.)

HERMOSAS A LAMEDAS

ANÓNIMO

(Madrid, Biblioteca Nacional. Romances y letras de a tres voces.
M. 1370-1372).

Her - mo - sas a - la - me - das des - te pra - do flo - ri -
 des - te pra - do flo -
 des - te pra - do flo - ri -

- do a don - deen - trar el sol pre - ten - deen va - no a don - deen - trar el
 - ri - do
 - do

sol pre - ten - deen va - no , fuer - les pu - ras y le das que con
 fuer - les pu - ras y le das que
 fuer - les pu ras y le das que con

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first line of lyrics. The second system continues the vocal line and piano accompaniment for the second line of lyrics. The third system continues the vocal line and piano accompaniment for the third line of lyrics. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

man - - so tu - i - - do a las

continuar - so que con man - so tu - i - do

man - - so tu - i - do a las a- ves lle -

a - ves lle - váis el can - to lla - - no , que a las a - ves lle -

que a las a - ves lle - váis el can - to lla - - no , que a las

- váis el can - to lla - - no , que a las a - ves lle - váis el can - to lla - -

- váis el can - to lla - - no el can - to lla - - no mon - te de

a - ves lle - váis el can - to lla - - no , el can - to lla - no ,

- - no , el can - to lla - - no , mon - te de

nie - ve ca - - no a quien te mi - ra pla - ta has - ta que el sol en -



Hermosas alamedas
 deste prado florido,
 adonde entrar el sol pretende en vano;
 fuentes puras y ledas,
 que con manso ruido
 a las aves lleváis el canto llano;
 monte de nieve cano,
 a quien te mira plata,
 hasta que el sol en agua te desata.

[Con diferentes ojos
 os miran mis cuidados,
 pareciéndome espejos diferentes,
 pues veo los enojos
 de los tiempos pasados
 para llorar que los perdí presentes.
 Montes, árboles, fuentes,
 estadme un rato atentos,
 veréis que he puesto en paz mis pensamientos.

En gran lugar se puso,
 ¡oh sanctas soledades!,
 quien goza el bien que vuestro campo encierra,
 y libre del confuso
 rumor de las ciudades,
 es dueño de sí mismo en poca tierra,
 adonde ni la guerra
 sus paces interrompe
 ni ajeno yugo su silencio rompe.

Ni por oficio grave
 que el más indigno tenga
 la envidia o la lisonja le lastima,
 ni espera que la nave
 del indio a España venga
 preñada del metal que el mundo estima.
 Ya el duro mar la oprima
 o ya segura quede,
 ni le puede quitar ni dar le puede.

Ni amor con blando sueño,
 de imaginar suave,
 al suyo dió solícitos desvelos,
 ni adora tierno dueño,
 ni se queja del grave,
 ni sus méritos puso contra celos,
 que si a los mismos cielos
 no toca el señorío,
 ¿por qué ha de ser esclavo el albedrío?

Agradecida mira
 la planta que a su mano
 porque la puso le rindió tributo,
 y contento se admira
 de ver que el cortesano
 de tantas esperanzas pierda el fruto;
 que no hay rey absoluto
 como el que por sus leyes
 conoce desde lejos a los reyes.

Siempre el hombre discreto
 donde el poder alcanza
 el apariencia del vivir limita.
 Dichoso el que este efeto
 ha dado a su esperanza
 y del caer las ocasiones quita;
 si en la tierra que habita
 los ojos pone atentos,
 aun no pasan de allí los pensamientos.

Quien no sirve ni ama,
 ni teme ni desea,
 ni pide ni aconseja al poderoso,
 y con honesta fama
 en su aumento se emplea,
 sólo puede llamarse venturoso.
 ¡Oh mil veces dichoso
 quien no tiene enemigo
 y todos le codician por amigo!

El peregrino en su patria.

EN EL MÁS SOBERBIO MONTE

ANÓNIMO

(Madrid, Biblioteca Nacional. Romances y letras de a tres voces.
M. 1370-1372).

En el más so - ber - bio mon - - te que en las cris - ta - les del

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The music is written for voice and piano. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are 'En el más so - ber - bio mon - - te que en las cris - ta - les del'.

Ta - jo se mi - - ra co - mo en es - pe - - jo, lo - - co

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line continues with a quarter note D5, followed by eighth notes E5-F5, and a quarter note G5. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. The lyrics are 'Ta - jo se mi - - ra co - mo en es - pe - - jo, lo - - co'.

de ver - - se tan al to, lo - - co de ver - - se tan al to,

Detailed description: This system contains the final two measures of the piece. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. The lyrics are 'de ver - - se tan al to, lo - - co de ver - - se tan al to,'.

el desterrado Abenamar
está suspenso mirando
el camino de Madrid
descubierto por el campo,
y con los ojos midiendo
la distancia de los pasos,
quejarse quiere y no puede,
y al fin se queja llorando.
*¡Oh, terribles agravios,
sácanme el alma y ciérranme los labios!*

¡Oh camino venturoso
que a los muros derribados
de mi patria ingrata llevas,
honrada con mis trabajos!
¿Por qué me dejas a mí,
tú que vas llevando a tantos,
en los montes de Toledo,
prisión de mis verdes años?
De que seas tan común
siempre te estoy murmurando,
porque como te adoré,
de que te pisen me espanto.
*¡Oh terribles agravios,
sácanme el alma y ciérranme los labios!*

El alcaide Reduán,
más envidioso que hidalgo,
me tiene en estas fronteras
por terrero de cristianos.
Atalaya soy aquí
del Maestre de Santiago,
pero más lo soy de aquella
maestra de mis engaños,
y porque della me quejo,
que sólo en esto descanso,
amenaza mi cabeza,
y así mis agravios callo.
*¡Oh terribles agravios,
sácanme el alma y ciérranme los labios!*

EN DOS PARTES DEL CIELO

COMPAÑY

(Madrid, Biblioteca de Medinaceli. Tonos castellanos (B), 13231).

En dos par - tes del cie - lo, del cie - - -

[En] dos par - tes del cie - lo, del

En dos par - tes del

- lo e - jér - ci - los - dees - tre - llas se re -

cie - - lo e - jér - ci - los dees - tre - llas se re -

cie - - lo [e - jér - ci - los dees - tre - llas se re -

li - ran yal sol, quien ro - jo ve - lo del al - ba

- li - - ran yal sol, quien ro - - jo ve - lo del al - ba sa -

- li - - ran yal sol, quien ro - - jo ve - lo] del al - ba

sa - le [del al - ba sa - - le] co - mo na - ce mi - ran, co -
 - - le del al - ba sa - le, co - mo na - ce mi - ran, co - mo
 sa - - le del al - ba sa - le co - mo na - ce mi - ran, co - mo

- mo na - ce mi - ran en los bra - zos he - la - - dos
 na - ce mi - - ran en los bra - zos he - la - - dos
 na - ce mi - - ran [en los bra - zos he - la - - dos]

de blan - cos mon - tes y de ver - des pra -
 de blan - cos mon - tes, mon - tes y de ver - des pra - -
 de [blan - cos] mon - - tes [y de ver - des pra - -

- dos, de blan - cos mon - - tes y de ver - des, y de ver - des, y
 - dos, de blan - cos mon - tes y de ver - des pra - dos, y de ver -
 - dos, de blan - cos mon - - tes y de ver - des pra - dos, y de ver - des

de ver-des, y de ver-des pra-dos, y de ver-des pra-dos,
-des, y de ver-des, y de ver-des pra-dos, y de ver-des pra-dos.]
y de ver-des, y de ver-des pra-dos, y de ver-des pra-dos.

En dos partes del cielo
ejércitos de estrellas se retiran,
y al sol, que en rojo velo
del alba sale, cómo nace miran
en los brazos helados
de blancos montes y de verdes prados.

Las aves libres cantan,
desátase la hierba del rocío,
las fieras se levantan,
baja el pastor de la montaña al río,
y las cabras gozosas
sacuden el aljófara a las rosas.

Descubre el peregrino
casas en la ciudad y en el mar velas,
comienzan su camino
la fortuna, el trabajo y las cautelas.
¡Oh bienaventurado
el que entonces despierta sin cuidado!

El Peregrino en su patria

¡CÓMO RETUMBAN LOS REMOS!

ANÓNIMO

(Madrid, Biblioteca Nacional. Romances y letras de a tres voces.
M. 1370-1372).

Co - mo re - tum - ban los re - mos, Co - mo re - tum - ban los

re - mos, ma - dre en el a - gua, ma - dre en el a - gua con el

fres - co vien - to, con el fres - co vien - to de la

ma-ña-na, de la ma-ña-na, con el fres-co vien-to de la ma-ña-na.

GOPLA. des-per-tad

Des-per-tad, se-ño-ra mi-a, des-per-tad, des-per-tad, des-per-tad,

des-per-tad

por-que vie-nel al-ba del se-ñor San Juan, del se-ñor San Juan.

[D. C. al ff]

¡Cómo retumban los remos,
madre, en el agua,
con el fresco viento
de la mañana!
Despertad, señora mía,
despertad,
porque viene el alba
del señor San Juan.

Las flores de don Juan.

EN EL CAMPO FLORIDO

[JUAN DE PALOMARES]

(Madrid, Biblioteca de Medinaceli. Tonos castellanos (B), 13231).

En el cam - - po flo - ri - do cu - ya es - mal -

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains a vocal line with lyrics. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing a piano accompaniment. The lyrics are: "En el cam - - po flo - ri - do cu - ya es - mal -".

- la - da mar - gen Tor - mes la - va, de un ga - na - do per - di - do

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a vocal line with lyrics. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing a piano accompaniment. The lyrics are: "- la - da mar - gen Tor - mes la - va, de un ga - na - do per - di - do".

so - breu - na
ex - tran - je - to pas - tor Be - lar - does - la - ba so - breu - na pe -
so - breu - na pe - ña

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a vocal line with lyrics. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, containing a piano accompaniment. The lyrics are: "so - breu - na", "ex - tran - je - to pas - tor Be - lar - does - la - ba so - breu - na pe -", and "so - breu - na pe - ña".

pe - ña fri - a, ya - sí llo - ra - - - ba, ya - sí llo -
 - ña fri - a, ya - sí llo - ra - - - ba, ya - sí llo -
 fri - a fri - a, ya - sí llo - ra - - - ba, ya - sí llo -
 - ra - - - ba, aun - que can - tar que - ri - - -
 - ra - - - ba, aun - que can - tar que - ri - - -
 - ra - - - ba, aun - que can - tar que - ri - a que - ri - - -
 - - - a, aun - que can - tar que - ri - - - a.
 - - - a, aun - que can - tar que - ri - - - a.
 - - - a, aun - que can - tar que - ri - - - a.

En el campo florido
 cuya esmaltada margen Tormes lava,
 de un ganado perdido
 extranjero pastor Belardo estaba
 sobre una peña fría,
 y así lloraba, aunque cantar quería:
 «Dulce destierro mío,
 querido agravio, sinrazón dichosa,
 agradable desvío
 nacido de una causa tan hermosa,
 en soledades tales
 vosotros sois mis bienes y mis males.

Nadie piense que lloro
el daño que padezco en tierra ajena,
que si la causa adoro
y sus efectos son tormento y pena,
la pena es bien que adore
cuando afligido mis desdichas llore.

¿Cómo, divinos ojos,
habiendo usado tal piedad conmigo
os pude dar enojos
sin temer de los cielos el castigo?
Mas ya de vuestros cielos
bajaron rayos a abrasarme en celos.

Lo escrito y mal hablado
no es mucho, ingrata Filis, que te asombre
si como condenado
blasfemo algunas veces de tu nombre,
llorando el alma mía
diez años tristes un alegre día.

[La pena del infierno,
porque del cielo priva ofende tanto,
y así es mi mal eterno,
mayor mi pena y sin cesar mi llanto,
trayendo a la memoria
que me priva mi culpa de mi gloria.»]

EN UNA PLAYA AMENA

Canción a 3.

MATEO ROMERO, «MAESTRO CAPITÁN»

(Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Mus. Ms. E. 200.
Madrid, Biblioteca Nacional. M. 1263. Cancionero de Claudio
de la Sablonara.)

The musical score is written for three voices (Cantata a 3) and piano accompaniment. It consists of three systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line.

En u - na pla - ya me - naa me -
- na a quien el Tu - ria per - las o - fre - ci -
- a de su me - nu - daa - re - na y el mar de Es - pa - ña de cris - tal

cu - lri a, Be li - sa es - ta - ba so - las, llo -

llo -

- ran - doal son del a - gua y de las o - las, y de las o -

- ran - doal son del a -

- las, de las o - las, llo - ran - doal

- las, de las o - las, llo - ran - doal

- doal son del a - gua y de las o - las.

son del a - gua y de las o - las.

En una playa amena,
a quien el Turia perlas ofrecía
de su menuda arena
y el mar de España de cristal cubría,
Belisa estaba a solas,
llorando al son del agua y de las olas.

«Fiero, cruel esposo»
—los ojos hechos fuentes repetía,
y el mar, como envidioso,
a tierra por las lágrimas salía,
y alegre de cogerlas,
la guarda en conchas y convierte en perlas—,

«Traidor, que estás agora
en otros brazos y a la muerte dejas
el alma que te adora
y das al viento lágrimas y quejas:
si por aquí volvieres,
verás que soy ejemplo de mujeres.

[»Que en esta mar furiosa
hallaré de mi fuego la templanza,
ofreciendo animosa
al agua el cuerpo, al viento la esperanza,
que no tendrá sosiego
menos que en tantas aguas tanto fuego.]

»¡Ay tigre! si estuvieras
en este pecho donde estar solías,
muriendo yo murieras,
mas prendas tengo en las entrañas mías
en que verás que mato
a falta de tu vida tu retrato».

Ya se arrojaba, cuando
salió un delfín con un bramido fuerte,
y ella, en verle temblando,
volvió la espalda al rostro y a la muerte,
diciendo: «Si es tan fea,
yo viva y muera quien mi mal desea».

La Arcadia.

AL HUMILDE MANZANARES

ANÓNIMO

(Madrid, Biblioteca Nacional. Romances y letras a tres voces.
M. 1370-1372).

Al hu-mil-de Man-zarés quea-

-dor-nan jun-cos y li-rios, yal ce-le-lra-do Ja-

-ra - ma, yal ce-le-lra-do Ja-ra-

-ma por sus fa-mo-sos no-vi-lles

VUELTA.

¿Cuán do, fa mo - sas ri os, ve - ré los o - jos con
 que ven los mí - os, ve - ré los o - jos con que ven los mí -
 - os, con que ven los mí - os ?)

Al humilde Manzanares,
 que adornan juncos y lirios,
 y al celebrado Jarama
 por sus famosos novillos,
 donde los junta una selva
 cuyos árboles sombríos
 hacen las aguas jueces
 compitiendo con los riscos,
 un pastor pobre y ausente
 y más difunto que vivo,
 que basta decir ausente,
 mirando las aguas, dijo:
 «¿Cuándo, famosos ríos,
 veré los ojos con que ven los míos?»

¿Cuándo veré de Lucinda
 aquellos ojos divinos
 que siendo en el cielo estrellas
 son en la tierra zafiros?
 Ausentéme de sus ojos
 sobre ciertos enemigos,
 que lo fueran de mi alma
 si no quedara contigo;
 y pues asiste en tu pecho,
 hazla de mi bien testigo,
 y que no te me han quitado
 aunque te me han escondido.
 ¿Cuándo, famosos ríos,
 veré los ojos con que ven los míos?».

EN ESTA LARGA AUSENCIA

ANÓNIMO

(Turin, Biblioteca Nazionale. Ms. qm. III, 36.
 Signatura moderna: 1-14.)

En es - ta lar-gau - sen - cia, don - de mi

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is written in a simple, folk-like style with some grace notes. The lyrics are written below the notes.

des-en - ga-ñoy lu me - mo - ria a - ca - ban mi pa - cian - cia, co -

The second system continues the melody and accompaniment. It features similar rhythmic patterns and harmonic support. The lyrics continue across the two staves.

- mien - za mi do - lor la tris - tes - to - ria, dis - cur - so deu - na

The third system concludes the piece. The melody ends with a final cadence, and the accompaniment provides a steady harmonic base. The lyrics finish with the word 'deu-na'.

vi - da bien em - ple - a - da, pe - ro mal per - di -

- da, bien em - ple - a - da, pe - ro mal per - di - da.

En esta larga ausencia,
 donde mi desengaño y tu memoria
 acaban mi paciencia,
 comienza mi dolor la triste historia,
 discurso de una vida
 bien empleada, pero mal perdida.

Aquí, donde se viste
 de dos albas el sol en noche oscura,
 eternamente triste,
 ausente de tu luz serena y pura,
 vive mi alma asida
 al cuerpo triste de quien eres vida.

Aquí, para cuidado
 tan desigual, la muerte me reserva
 que falte a mi ganado
 del Tormes agua y de su prado hierba,
 que ausente el dueño mío
 ni hierba lleva el prado ni agua el río.

¿Cuándo, señora mía,
 verá mi alma ausente y lastimada
 de tu sereno día
 el alba destes montes coronada?
 Mas ¿quién habrá que aguarde
 un bien que huye y que se alcanza tarde?

MAÑANICAS FLORIDAS

ANÓNIMO

(Madria, Biblioteca Nacional. Romances y letras de a tres voces.
M. 1370-1372).

Ma-ña-ni-cas flo-ri-das del — fri-o in-vier-no,
 pues sois ri-gu- - ro sas y Dios es tier-no,

Ma-ña-ni-cas flo-ri-das del fri-o in-vier-no del
 ri-gu- - ro sas y Dios es tier-no y

Ma-ña-ni-cas flo-ri-das del fri-o in-vier-no del
 ri-gu- - ro sas y Dios es tier-no y

del - fri-o in-vier-no, re-cor-dad a mi Ni-ño, re-cor
 y Dios es tier-no,

fri-o in-vier-no re-cor-dad a mi Ni-ño
 Dios es tier-no

fri-o in-vier-no re-cor-dad a mi Ni-ño, re-cor
 Dios es tier-no

-dad a mi Ni-ño, que duer-me al hie-lo, re-cor
 re-cor-dad a mi Ni-ño, que duer-me al hie-

-dad a mi Ni-ño, que duer-me al hie-lo

-dad a mi Ni - ño, que duer - meal hie - -

- lo, re - cor - dad a mi Ni - ño, que duer - meal

re - cor - dad a mi Ni - ño que duer - meal hie -

Mañanas di - cho - sas del fri - o di - ciem - bre,
 aun-quel cie - los siem - pre da flo - res y ro - sas,
 lo COPLA hie - lo

lo [FIN]

[D.C.]

Mañanicas floridas
 del frío invierno,
 recordad a mi Niño
 que duerme al hielo.

Mañanas dichosas
 del frío diciembre,
 aunque el cielo os siembre
 de flores y rosas,
 pues sois rigurosas
 y Dios es tierno,
 recordad a mi Niño
 que duerme al hielo.

El Cardenal de Belén.

DE PECHOS SOBRE UNA TORRE

ANÓNIMO

(Turin, Biblioteca Nazionale. Ms. gm. III, 36.
Signatura moderna: 1-14.)

De pe-chos so-bre una tor-re que la mar com-ba-te y
las a-guas cre-ce Be-li-se llo-ran-do lá-gri-mas

The first system of musical notation is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of a vocal line and a lute accompaniment line. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "De pe-chos so-bre una tor-re que la mar com-ba-te y las a-guas cre-ce Be-li-se llo-ran-do lá-gri-mas".

cer-ca, mi-ran-do las fuer-tes na-ves que se van al in-ga-la-ter-ra,
tier-nas, di-cien-do con vo-ces tris-tes a quien el al-ma-le-lla-va:

The second system continues the melody. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "cer-ca, mi-ran-do las fuer-tes na-ves que se van al in-ga-la-ter-ra, tier-nas, di-cien-do con vo-ces tris-tes a quien el al-ma-le-lla-va:". There are some performance markings like [b] and [H] in the vocal line.

Ve-te, cru-el, ve-te, cru-el, que bien me que-

The third system concludes the piece. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "Ve-te, cru-el, ve-te, cru-el, que bien me que-". The system ends with a double bar line and a repeat sign. There are performance markings like [b] and [H] in the vocal line.

da en quien ven - gar - me de tu a - gra - vio pue - - da.

De pechos sobre una torre
que la mar combate y cerca,
mirando las fuertes naves
que se van a Ingalaterra,
las aguas crece Belisa
llorando lágrimas tiernas,
diciendo con voces tristes
a quien el alma le lleva:

«¡Vete, cruel, que bien me queda
en quien vengarme de tu agravio pueda!»

Aunque más parezca a Dido
en las burlas y en las veras,
no quedo con sólo el yerro
de tu espada y de mi afrenta,
que me queda en las entrañas
retrato del falso Eneas,
aunque inocente, culpado,
si los pecados se heredan.
¡Vete, cruel, que bien me queda
en quien vengarme de tu agravio pueda!

Lo que yerro pudo hacer
deshará yerro por fuerza,
mataréme por matarle
y moriré porque muera.
No pienses que por dejarle
en el lugar que le dejas
queda seguro de mí,
que aún tiene España Lucrecias.
¡Vete, cruel, que bien me queda
en quien vengarme de tu agravio pueda!

ENCONTRÁNDOSE DOS ARROYUELOS

ANÓNIMO

(Madrid, Biblioteca Nacional. Romances y letras de a tres voces.
M. 1370-1372.)

En - con - trán-do-se dos a - rro - yue - los, en - con -

En - con - trán-do-se dos a - rro -

trán - do-se dos a - rro - yue - los, en - con - trán - do - se,

trán - do-se dos a - rro - yue - los, en - con - trán - do - se,

- yue - los dos a - rro - yue - los, en - con - trán - do - se,

en - con - trán - do - se dos a - rro - yue - los al pa - sar, (al pa - sar)

en - con - trán - do - se dos a - rro - yue - los al pa - sar

en - con - trán - do - se dos a - rro - yue - los al pa - sar de un ver -

de un ver - de va - - lle, de un ver - de va - -

de va - -

- lle, u - noa o - tro se ti - - ran, u - noa o - tro se

lle, u - noa o - tro se ti - - ran,

lle, u - noa o - tro se ti - - ran, u - noa

ti - - ran per - las, ri - fan y sal - tar y ri - ñen y co -

per - las se ti - ran per - las, ri - fan y sal - tar y ri - ñen y co -

o - tro se ti - ran per - las, ri - fan y sal - tar y ri - ñen y co -

- - ren, y co - - ren al son de las a - - guas -

- - ren, y co - - ren al son de las a - - guas -

ren, [y co - ren] al son de las a - - guas -

y por que sea - mar - sen, me - ten

y por que sea - mar - sen, me - ten

paz can - tan - do las a - ves, las a - ves, me - ten

lan - do can - tan - do las a - ves, me - ten paz can -

paz can - tan - do las a - ves, me - ten paz can -

paz can - tan - do las a - ves, me - ten paz can - tan - do, can -

lan - do, can - tan - do las a - ves; can - tan -

lan - do, can - tan - do las a - ves, can - tan - do las

- tan - do las a - ves. COPLA

a - ves

Ba - ja - la un a - ro yo - lo que bras él e - rael va - lle su yo man - ve - ni - des - can -

- so deu-na fuer-te - ci - - - - - la - - - - - a, - - - - -
 - a en-com - lo-is en - tur - re - - - - - ma - - - - - a,
 - so y por cual i - rá - de - - - - - lar - - - - - so;
 le,

(D. C.)

Encontrándose dos arroyuelos
al pasar de un verde valle,
uno a otro se tiran perlas,
riñan y saltan y riñen y corren
al son de las aguas,
y porque se amansen,
meten paz, cantando, las aves.

Bajaba un arroyo manso
de una fuentecilla fría,
y otro que tras él venía
encontróle en un remanso;
era el valle su descanso,
y por cuál irá delante,
uno a otro se tiran perlas,
riñan y saltan y riñen y corren
al son de las aguas,
y porque se amansen,
meten paz, cantando, las aves.

Si riñen con tal rigor
por pasar los arroyuelos,
¿cómo pasará sin celos
quien tiene competidor?
Notable fuerza de Amor,
pues por cuál irá delante,
uno a otro se tiran perlas,
riñan y saltan y riñen y corren
al son de las aguas,
y porque se amansen,
meten paz, cantando, las aves.

L A V E R D E P R I M A V E R A

ANÓNIMO

(Madrid, Biblioteca Nacional. Romances y letras de a tres voces.
M. 1370-1372).

La ver-de pri-ma-ve-ra de mis flo-ri-das a-ñas
 pa-sé, min-do, cau-ti-vo en tus pri-sio-nes y en
 la ca-de-na fie-ra de tus lo-cos en-ga-ños llo-re ya mí-ra-
 zón tus sín-ra-zo-nes, a-mar-gas con-fu-sio-nes

- nas del tiem-po que has - tra - i - do cie - ga mi al - may lo - co
 cie - ga mi al - may lo - co mi sen - ti - do
 mi sen - ti - do, cie - ga mi al - ma lo - co
 al - may lo - co mi sen - ti - do cie - ga mi -
 do, y lo - co mi sen - ti - do, y lo - co mi sen - ti - do,
 mi sen - ti - do, mi sen - ti - do.
 al - may lo - co mi sen - ti - do

La verde primavera
 de mis floridos años
 pasé, mundo, cautivo en tus prisiones,
 y en la cadena fiera
 de tus locos engaños
 llore ya mi razón tus sinrazones,
 amargas confusiones
 del tiempo que has traído
 ciega mi alma y loco mi sentido.

Mas ya que el fiero yugo
 que mi cerviz domaba
 desata el desengaño con su afrenta,
 y al mismo fuego enjugo
 que un tiempo me abrasaba
 la ropa que escapé de la tormenta,
 con voz libre y exenta
 al desengaño santo
 consagro altares y alabanzas canto.

Quedará la memoria
 de mis yerros pasados
 firmada con mis lágrimas y nombre,
 y la doliente historia
 de mis años malvados
 por ejemplo que a todo el mundo asombre,
 y sépase que un hombre
 tan ciego y tan rendido
 su vida escribe y llora arrepentido.

Quédate, falso amigo,
 para agradar a aquellos
 que siempre están contentos y gozosos,
 que tus fueros maldigo;
 para huir siempre dellos
 no me tendrán tus lazos engañosos
 que un tiempo tan premiosos
 tuvieron, aunque injusto,
 asida el alma y engañado el gusto.

Cuanto contento encierra
contar su herida el sano
y en la patria su cárcel el cautivo,
entre la paz la guerra,
y el libre del tirano,
tanto en contar mi libertad recibo,
¡oh mundo, oh fuego vivo!,
pues fuiste al alma mía
cárcel, herida, guerra y tiranía.

Engañóme la sombra,
por tanto allá te queda,
toro eruel a quien la capa dejo,
que ya suyo me nombra
la que lo eterno hereda,
la gracia que es del alma luz y espejo.
Ya dejo al hombre viejo,
y en medio de mis años
consejos doy y cuento desengaños.

Letra de *Romances y letras de a tres voces*.

La verde primavera
de mis floridos años
pasé cautivo, amor, en tus prisiones,
y en la cadena fiera
cantando mis engaños,
lloré con mi razón tus sinrazones,
amargas confusiones
del tiempo que has tenido
ciega mi alma y loco mi sentido.

Mas ya que el fiero yugo
que mi cerviz domaba
desata el desengaño con su afrenta,
y al mismo sol enjugo
que un tiempo me abrasaba
la ropa que saqué de la tormenta,
con voz libre y esenta
al desengaño santo
consagro altares y alabanzas canto.

Cuanto contento encierra
contar su herida el sano
y en la patria su cárcel el cautivo,
entre la paz y guerra,
y el libre del tirano,

tanto en cantar mi libertad recibo,
¡oh mar, oh fuego vivo!,
que fuiste al alma mía
herida, cárcel, guerra y tiranía.

Quédate, falso amigo,
para engañar a aquellos
que siempre están contentos y quejosos,
que desde aquí maldigo
los mismos ojos bellos
y aquellos lazos dulces y amorosos
que un tiempo tan hermosos
tuvieron, aunque injusto,
asida el alma y engañado el gusto.

Quede por las cortezas
de aquestos verdes árboles,
ingrata fiera, con mi fe tu nombre;
imprima en las durezas
de aquestos blancos mármoles
mi ejemplo amor, que a todo el mundo asombre,
y sépase que un hombre
tan ciego y tan perdido
su vida escribe y llora arrepentido.

Lope: *La Arcadia*.

¿A QUIÉN CONTARÉ MIS QUEJAS?

Décimas a 2.

MATEO ROMERO, «MAESTRO CAPITÁN»

*(Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Mus. Ms. E. 200.
Madrid, Biblioteca Nacional. M. 1263. Cancionero de Claudio
de la Sablonara.)*

¿A quién con-ta-ré mis que-jas cuen-do deo-ir-las te

guar-des, pues que ya ben-go co-ber-des pie-dras, pa-re-des y re-jas?

¿Ya-dón-de-i-ré si me de-jas, sien-do el-al-ma que me a-

-ni-ma? Vuel-ve, vuel-ve, se-ño-ra, yes-li-ma el mal con que mea-tor-

Vuel-ve, vuel-ve, se-ño-ra, yes-li-ma el mal con que

- men - - tas, que es lás - ti - ma que no sien - las lo que a las pie - dras las -

me a tor men. las

- li - - ma, lo que a las pie - dras las - ti - - ma, las - ti - - - ma .

lo que a las pie - dras las - ti - - - ma

¿A quién contaré mis quejas
cuando de oírlas te guardes,
pues que ya tengo cobardes
piedras, paredes y rejas?
¿Y adónde iré si me dejas,
siendo el alma que me anima?
Vuelve, señora, y estima
el mal con que me atormentas,
que es lástima que no sientas
lo que a las piedras lastima.

Si el largo tiempo no fuerza
mis agravios y tus daños,
en la mitad de mis años
habré de morir por fuerza;
que si la vida se esfuerza
con una flaca esperanza,
vana fué la confianza
de pensar que una mujer,
en dejando de querer,
deje de tomar venganza.

Porque de varios caminos
has hecho prueba en mi fe,
que quien sin pasión los ve
dice que son desatinos,
vuelve tus ojos divinos

a mis lágrimas humanos,
que vengarse es de tiranos;
baste que para mi mengua
remita el tiempo a mi lengua
los agravios de tus manos.

[Yo me acuerdo, hermosa Isbella,
y estas selvas son testigos,
que juramos ser amigos
junto aquesta fuente bella,
y que mirándote en ella,
por más señas, te di aviso
del loco amor de Narciso;
mas ¿qué mayor que querer
persuadir una mujer
que aborrece lo que quiso?

Deste mi penar se arguye,
según lo tengo por fuerte,
que aun hasta la propia muerte
de los desdichados huye;
el alma me restituye,
si la estimas en tan poco;
pero en vano te provooco,
que puesto que me la des,
no querrá vivir después
en aposento de loco.]

La Arcadia.

¡AY AMARGAS SOLEDADES!

ANÓNIMO

*(Turin, Biblioteca Nazionale. Ms. gm. III, 36.**Signatura moderna: 1-14.)*

¡Ay a - mar - gas so - le - da - des de mi ve - lí -

- si - ma Fi - lis, des - tie - rro lien em - ple - a - do

del a - gra - vio que le hi - ce ! ¡Ay ho - ras tris - tes, ay

ho - ras tris - tes, cuán di - fe - ren - te soy del que me vis - tes!

¡aún di - fi - ren - te soy del que me vis - tes, del que me vis - tes, del que me vis - tes!

¡Ay, amargas soledades
de mi bellísima Filis,
destierro bien empleado
del agravio que la hice!
Envejecense mis años
en estos montes que viven,
que quien sufre como piedra
bien es que en piedras habite.
¡Ay, horas tristes,
cuán diferente estoy del que me vistest!

Con cuánta razón os lloro,
pensamientos juveniles,
que al principio de mis años
cerca del fin me pusistes.
Retrato de mala mano,
mudable tiempo, me hiciste;
sin nombre no me conocen
aunque despacio me miren.
¡Ay, horas tristes!, etc.

Letra ha sido sospechosa
que clara y oscura sirve,
que por no borrarla toda,
encima se sobrescribe.
Pienso a veces que soy otro,
hasta que el dolor me dice
que quien le sufre tan grande
ser otro fuera imposible.
¡Ay, horas tristes,
cuán diferente estoy del que me vistest!

AL SON DE LOS ARROYUELOS

Pasacalle de 1.º tono de 3 para este tono.

JOSEPH MARIN

(Ms. propiedad de Mr. J. B. Trend.)

Al son de los arroyue - los can - tan las
a - ves de flor en flor, can - tan las a - ves de flor en
flor que no hay más glo - ria — quea - mor ni ma - yor pe - na que

ce - - los, que no hay más glo - ria que a - mor ni ma - yor pe -

(FIN) COPLAS

- na que ce - - los. Por es - las sel - vas a - me - nas, al

son dea - rro - yos so - no - ros, can - tan las a - ves a co - - ros de

ce - los ya - mor las pe - nas. Sus - nan del a - gua las ve -

nas ins-tru-men-to na-tu-ral, y co-mo el dul-ce cris-tal

va des-a-tan-do los hie-los,

[D.C.]

Al son de los arroyuelos
cantan las aves de flor en flor
que no hay más gloria que amor
ni mayor pena que celos.
Por estas selvas amenas,
al son de arroyos sonoros,
cantan las aves a coros
de celos y amor las penas.
Suenan del agua las venas,
instrumento natural,
y como el dulce cristal
va desatando los hielos,
al son, etc.
[De amor las glorias celebran
los narcisos y claveles,
las violetas y penseles
de celos no se requiebran.

Unas en otras se quiebran
las ondas por las orillas,
y como las arenillas
ven por cristalinos velos,
al son, etc.

Arroyos murmuradores
de la fe de amor perjura,
por hilos de plata pura
ensartan perlas en flores.
Todo es celos, todo amores,
y mientras que lloro yo
las penas que amor me dió
con sus celosos desvelos,
al son de los arroyuelos
cantan las aves de flor en flor
que no hay más gloria que amor
ni mayor pena que celos.]

La Dorotea.

II

DIFERENCIAS SOBRE EL CANTO LLANO DEL CABALLERO

ANTONIO DE CABEZÓN

*(«Obras de música para tecla, arpa y vihuela...
recopiladas y puestas en cifra por Hernando de
Cabezón, su hijo». Madrid, 1578.)*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. It begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff continues the accompaniment with a steady bass line and harmonic support.

The third system shows a more complex texture. The upper staff includes a long, sustained note (possibly a fermata) over several measures, while the lower staff has a more active, rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns.

The fourth system concludes the piece. The upper staff has a melodic line that becomes more active towards the end, while the lower staff provides a final accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of B-flat major (one flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features similar rhythmic complexity in both staves, with the upper staff showing more melodic movement and the lower staff providing harmonic support. The notation includes various rests and dynamic markings.

The third system of musical notation shows a continuation of the musical themes. The upper staff has a more active melodic line, while the lower staff has some rests in the first measure before rejoining the texture. The overall texture is dense and rhythmic.

The fourth system of musical notation features a more active bass line in the lower staff, with many sixteenth notes. The upper staff continues with its melodic and rhythmic patterns, maintaining the complex texture of the piece.

The fifth system of musical notation concludes the page. It shows the final measures of the system, with both staves continuing their respective parts. The notation includes various rests and dynamic markings, leading to the end of the system.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. The bass line is more rhythmic and simpler than the treble line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The music continues with similar rhythmic complexity. A fermata is placed over the first note of the treble staff in the second measure. The bass line continues with its rhythmic accompaniment.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The music continues with similar rhythmic complexity. The bass line features some sixteenth-note runs.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The music continues with similar rhythmic complexity. The bass line features some sixteenth-note runs.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The music continues with similar rhythmic complexity. The bass line features some sixteenth-note runs.

The first system of musical notation consists of a treble and bass staff. The treble staff features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system continues the musical piece. The treble staff maintains its intricate melodic line, and the bass staff continues with its accompaniment. The key signature remains one flat (B-flat).

The third system concludes the musical piece. The treble staff ends with a final cadence, and the bass staff concludes with a sustained chord. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat).

[Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

Sombras le avisaron
que no saliese,
y le aconsejaron
que no se fuese,
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.]

El Caballero de Olmedo.

SIENDO DE AMOR SUSANA REQUERIDA

ORLANDO DE LASSO

(Madrid, Biblioteca de Medinaceli. Tonos castellanos (B), 13231).

Siendo de amor Susana requerida

Siendo de amor, [siendo de amor] Susana

Siendo de amor Su-

Siendo de a-

Siendo de amor,

- ri - da, [Sien - do dea - mor] Su - sa - na
 re - que - ri - da, Su - sa - na re - que - ri - da, [Su - sa -
 - sa - na re - que - ri - da, [Su - sa - na re - que - ri - da
 - mor Su - sa - na re - que - ri - da, [Su - sa - na re - que - ri - da, Su -
 [sien - do dea - mor] Su - sa - na re - que - ri - da,

re - que - ri - da, Por co - di - ciar dos
 - na re - que - ri - da] Por co - di - ciar dos
 Por co - di - ciar, Por co - di - ciar dos vie - jos
 - sa - na re - que - ri - da Por co - di - ciar dos
 [re - que - ri - da Por co - di - ciar, por co - di - ciar dos

vie - jos su bel - dad, Fué to - daen sí
 vie - jos su bel - dad, Fué to - daen sí [fué
 su bel - dad, Fué to - daen sí, fué to - daen sí
 vie - jos su bel - dad, Fué to -
 vie - jos su bel - dad, Fué

muy bis - ley a - fli - gi - da, [Fué to - daen sí]
 to - daen si muy] bis - te ya - fli - gi - da, [muy bis - te
 fué to - daen si muy bis - te ya - fli - gi - da, muy bis - te
 - daen si muy bis - te ya - fli - gi - da, muy
 to - daen sí, fué to - daen si muy

muy bris - ley a - fli - gi - - da
 ya - fli - gi - da muy bris - ley a - fli - gi - da] Por
 ya - fli - gi - da muy bris - ley a - fli - gi - da Por
 bris - te ya - fli - gi - da Por no per - der, por no
 bris - te ya - fli - gi - da, ya - fli - gi - da, Por no per - der, por

Por no per - der su hon - ray cas - ti - dad . Y
 no per - der su hon - ray cas - ti - dad Y di -
 no per - der su hon - ray cas - ti - dad Y di -
 per - der su hon - ray cas - ti - dad Y di -
 no per - der su hon - ray cas - ti - dad Y di -

di - joan - sí: Si por des - le - al - tad, Con - sien - lo en vues - tra
 - joan - sí: Si por des - le - al - tad Con - sien -
 - jo an - sí: Si por des - le - al - tad Con - sien - lo en vues - tra
 - joan - sí: Si por des - le - al - tad
 - joan - sí: Si por des - le - al - tad Con -

vil con - cu - pis - cen - cia, Per - di - da
 - lo en vues - tra vil con - cu - pis - cen - cia, Per - di -
 vil, en vues - tra vil con - cu - pis - cen - cia, Per -
 Con - sien - lo en vues - tra vil con - cu - pis - cen - cia, Per -
 - sien - lo en vues - tra vil con - cu - pis - cen - cia, Per -

soy, per - di - da soy; si ha - go re - sis - ten - cia, Por fal - se -
 da soy; si ha - go re - sis - ten - cia Por fal - se - dad
 - di - da soy; — si ha - go re - sis - ten - cia, Por fal -
 - di - - da soy; si ha - go re - sis - ten - cia, Por fal - se -
 - di - - da soy; si ha - go re - sis - ten - cia, Por fal - se - dad yo

- dad yo per - de - ré el ho - nor; Mas es me - jor mo -
 yo per - de - ré el ho - nor; Mas es me - jor; [mas es me - jor] mo -
 - se - dad yo per - de - ré el ho - nor; Mas es me - jor, me - jor mo -
 - dad yo per - de - ré el ho - nor; Mas es me - jor
 per - de - ré el ho - nor; Mas es me - jor; mas es me - jor

- rir con i - no - cen - cia, ————— Que con pe - car, o - fen - der al

- rir con i - no - cen - cia [mo - rir con i - no - cen - cia] Que con pe - car o - fen - der al

- rir con i - no - cen - cia, mo - rir con i - no - cen - cia, Que con pe - car o - fen - der al

mo - rir con i - no - cen - cia —————

mo - rir con i - no - cen - cia —————

Se - ñor, que con pe - car — que con pe - car, o - fen - der al Se - ñor.

Se - ñor que con pe - car, que con pe - car] o - fen - der al Se - ñor.

Se - ñor, que con pe - car, o - fen - der — al Se - ñor.]

Que con pe - car, — o - - fen - der al Se - ñor.]

Que con pe - car, que con pe - car, o - fen - der al Se - ñor.]

Siendo de amor Susana requerida
por codiciar dos viejos su beldad,
fué toda en sí muy triste y afligida
por no perder su honra y castidad.
Y dijo así: Si por deslealtad
consiento en vuestra vil concupiscencia,
perdida soy; si hago resistencia,
por falsedad yo, perderé el honor;
mas es mejor morir con inocencia
que con pecar ofender al Señor.

Letra de *Tonos Castellanos*.

Susanne un jour d'amour sollicitée
Par deux vieillards convoitans sa beauté,
Fust en son coeur triste et desconfortée
Voyant l'effort fait à sa chasteté.
Elle leur dict: si par desloyauté
De ce corps mien vous avez jouissance,
C'est fait de moy, si je fay resistance,
Vous me ferez mourir en deshonneur;
Mais j'aime mieux perir en innocence,
Que d'offenser par peché le Seigneur.

Letra del original de Orlando de Lasso.

«Gimió Susana entonces, y lo que dijo no
puso mal Glaridano en estos versos:

Siendo de amor Susana requerida,
estándose lavando en una fuente,
de dos jüeces que lascivamente
vieron desnuda y de virtud vestida.

Dijo llorando: ¡Ay, sola y combatida
por todas partes del dolor presente,
pues morirá mi honor, si lo consiente,
y si lo niega, perderé la vida!

¡Ay muerte victoriosa, no me asombres,
pues la vida del alma, que pretendo,
muriendo gozará más altos nombres!

Porque será mejor, si me defiendo,
caer sin culpa en manos de los hombres
que con pecar en las del Dios que ofendo.»

Lope: *Pastores de Belén*.

OTRAS VECES ME HABÉIS VISTO

ANÓNIMO

(Turin, Biblioteca Nazionale. Ms. gm. III, 36.
Signatura moderna: 1-14.)

The image shows a musical score for the song "Otras veces me habéis visto". It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line.

O - tras ve - ces ma - ha - beis vis - so, al - tas y pin - ta - das
pe - ñas tra - er mas a - le - grial Ta - jo mis po - bres ca - bras yo -
- ve - - - jas Mas co - mo can - ta - rá con tan - - ta
pe - na el que de - ja su bien en tie - rra - je - na, el que de - ja su

bien en tie - ma a - je - na, en tie - ma a - je - na.

Otras veces me habéis visto,
altas y pintadas peñas,
traer más alegre al Tajo
mis pobres cabras y ovejas.
De lo alto destes montes
descubría la ribera
que a su alabanza obligan
manos, voz, versos y cuerdas.
Entonces, querida patria,
ya por mi mal extranjera,
cantaba alegres canciones
y agora tristes endechas.

Mas cómo cantaré, con tanta pena,
el que deja su bien en tierra ajena.

Venganzas injustas hacen
perder la naturaleza,
y el amor de tierra extraña
nuevamente al hombre engendra.
Fui desdichado en la mía
y soy dichoso en la ajena,
que a veces sirve en el templo
la más desecheda piedra.

De donde libre nací
tanta envidia me desecha
que soy como esclavo agora
que al son del hierro se queja.

Mas cómo cantaré, con tanta pena,
el que deja su bien en tierra ajena.

Dejo un tesoro escondido
cubierto con cinco letras
adonde descansa el Tormes
de haberse quebrado en peñas.
Si el nacer importa mucho,
son tan grandes las estrellas
que el mismo efecto se alcanza
en propias y extrañas tierras;
pero al fin, cuando llorar
quiere de mí bien la ausencia,
amor propio y tierra propia
a lo contrario me esfuerzan.

Mas cómo cantaré, con tanta pena,
el que deja su bien en tierra ajena.

Letra del *Cancionero de Turin*.

R I O D E S E V I L L A

ANÓNIMO

(Turin, Biblioteca Nazionale. Ms. qm. III, 36.
Signatura moderna: 1-14.)

The musical score is written in a single system with three staves. The top staff is the vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics underneath. The middle and bottom staves are the guitar accompaniment. The score is divided into three systems of music. The first system contains the first two lines of music. The second system contains the next two lines. The third system contains the final two lines, ending with a double bar line and the word "[FIN]".

Ri - o de Se - vi - lla, quién te pa - sa - se, quién te pa - sa - se, aunque la
mi ser - vi - lla se me mo - ja, se me mo - ja - se, aunque la mi ser - vi - lla se me
mo - ja - se, quién te pa - sa - se, quién te pa - sa - se. Ri - o de Se - vi - lla, de
ha pa - sa do el al - may no

Río de Sevilla,
quién te pasase,
aunque la mi servilla
se me mojase.

Río de Sevilla,
de barcos lleno,
ha pasado el alma
y no puede el cuerpo;
quién te pasase,
aunque la mi servilla
se me mojase.

Río de Sevilla,
de arenas de oro.
desa parte tienes
al bien que adoro;
quién te pasase,
aunque la mi servilla
se me mojase.

Río de Sevilla,
rico de olivas,
por ti lloran mis ojos
lágrimas vivas;
quién te pasase,
aunque la mi servilla
se me mojase.

(Letras del
Cancionero de Turin.)

Río de Sevilla,
quién te pasase
sin que la mi servilla
se me mojase.

Sali de Sevilla
a buscar mi dueño,
puse al pie pequeño
dorada servilla.

Como estoy a la orilla
mi amor mirando,
digo suspirando:
quién te pasase
sin que la mi servilla
se me mojase.

(Lope:
Amar, servir y esperar.)

Río de Sevilla,
cuán bien pareces
con galeras blancas
y ramos verdes.

(Lope:
Lo cierto por lo dudoso.)

¡OH QUÉ BIEN QUE BAILA GIL!

ANÓNIMO

(Madrid, Biblioteca de Medinaceli. Tonos castellanos (B), 13231).

¡Oh qué bien que bai - la Gil, oh que bien que bai - la
 ten-ba da - do Gil, gran con - ten-ba da - do

Gil con las mo-zas de Ba-ra - jas {con a} las mo-zas de Ba-ra - jas la cha-
 Gil a) jas, la cha - co-naa las so-na - jas d=d. y el vi lla roal y el vi-

The musical score is written in 2/4 time and consists of three systems. The first system contains the first two lines of lyrics. The second system contains the third line of lyrics, with a 'd=d.' marking above the final measure. The third system contains the fourth line of lyrics, also with a 'd=d.' marking above the final measure. The music is arranged in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The melody is primarily in the treble clef, with accompaniment in the bass clef. There are several accidentals, including sharps and naturals, throughout the score.

yel vi-lla-noal tam - bo - ril, al tam - bo - ril, yel vi - lla-noal tam-bo-ril, al tam-bo-ril

tam-bo - ril, al tam - bo - ril, al tam - bo - ril, yel vi - lla-noal tam-bo - ril, al tam-bo - ril, al tam-bo - ril, al tam - bo - ril, yel vi - lla-noal tam-bo - ril,

al tam-bo-ril, al tam - bo - ril. **COPLA** Fuéa Ba - ra - jas Gil lla -
di - cen que en bai -

al tam-bo-ril, al tam - bo - ril.

- ma - do de las mo - zas del lu - gar ^{1ª} por-que ^{2ª} ma-do gran con-

- lar es hom - bre muy a - fa - gar

[al 3]

Oh qué bien que baila Gil
con las mozas de Barajas
la chacona a las sonajas
y el villano al tamboril.

Fué a Barajas Gil llamado
de las mozas del lugar
porque dicen que en bailar
es hombre muy afamado.
Gran contento ha dado Gil
a las mozas de Barajas,
la chacona a las sonajas
y el villano al tamboril.

(Letra de Tonos Castellanos.)

Oh qué bien que baila Gil
con las mozas de Barajas
la chacona a las sonajas
y el villano al tamboril.

Oh qué bien, cierto y galán
baila Gil tañendo Andrés.
O pone fuego en los pies
o al aire volando van;
no hay mozo que tan gentil
agora baile en Barajas
la chacona a las sonajas
y el villano al tamboril.

¿Qué moza desecharía
un mozo de tal donaire
que da de coces al aire
y a volar le desafía?
A lo menos más sutil
cuando baila se hace rajas
la chacona a las sonajas
y el villano al tamboril.

(Letra de Lope
en *Al pasar del arroyo*.)

MADRE, LA MI MADRE

ANÓNIMO

(Turin, Biblioteca Nazionale. Ms. gm. III, 36.
 Signatura moderna: 1-14.)

Ma-dre, la mi ma-dre, guar-das me
 y la de-ja a-biar-ta, ta, cuan-do me la

po-néis, que si yo no me guar-do mal-me,
 ce-tréis, que si yo no me guar-do,

que si yo no me guar-do, mal
 mal-me, mal me guar-da-réis, que si yo no me
 mal-me guar-da-réis,
 me, mal-me-guar-da-réis, que si

guar - do, mal - me, mal - me,
 que si yo no me guar - do, mal - me
 yo no me guar - do, mal - me, mal -
 mal me guar - da - réis. COPLA Co - mo es el a - mor hi - jo
 llaves y llave - ro ha - ce
 guar - da - réis.
 me guar - da - réis.
 de un he - rre - ro, con que sin ru - mor a - bre cual - quier puer - ta
 con pri - mor

Madre, la mi madre,
 guardas me ponéis;
 que si yo no me guardo,
 mal me guardaréis.

Como es el amor
 hijo de un herrero,
 llaves y llavero
 hace con primor,
 con que sin rumor
 abre cualquier puerta
 y la deja abierta
 cuando la cerréis;
 que si yo no me guardo,
 mal me guardaréis.

Si amor avasalla
un tierno deseo,
escalar le veo
fosos y muralla,
que allí do se halla
su encendido fuego
cordura o sosiego
jamás la hallaréis;
que si yo no me guardo,
mal me guardaréis.

Si la voluntad
por sí no se guarda,
.....
miedo o calidad
romperá en verdad
por la misma muerte,
hasta hallar la suerte
que vos no entendéis;
que si yo no me guardo,
mal me guardaréis.

Quien tiene costumbre
de ser amorosa,
como mariposa
se va tras su lumbré,
aunque muchedumbre
de guardas le pongan
y aunque se dispongan
h[acer] lo que hacéis;
que si yo no me guardo,
mal me guardaréis.

Letra del *Cancionero de Turin*. El mismo
estribillo en Lope: *El mayor imposible*.

M A D R E , L A M I M A D R E

PEDRO RIMONTE

(«Parnaso español de Madrigales, y Villancicos
a quatro, cinco et seys, compuesto por Pedro Ri-
monte»... Amberes, MDCXIV.)

Ma-dre, la mi ma-dre, guar - dar - me - que - réis ;
si él la de-jaa - hier-ta, mal la - os - tra - réis,

Ma - dre, la mi ma-dre, guar - dar - me - que - réis; mas si

mas } si yo no me guar-do, mal me guar - da - réis, mas si yo no me
que }

yo no me guar-do mal me guar-da - réis, mas si yo no me guar-do

guar - do, mal - me - guar - da - réis,

mal - me guar - da - réis,

RESPONSION.

Ma-dre, la mi ma-dre, guar-dar - dar -

Ma-dre, la mi ma - dre, guar - dar - me que -

Ma-dre, la mi ma-dre, guar - dar - me que - réis, guar -

Ma - dre

Ma-dre, la mi ma - dre, guar - dar - me - que - réis,

- me que - réis, guar-dar - me que - réis, ma - dre, la mi

- réis, ma-dre, la mi ma-dre, guar - dar - me que -

- dar - me que - réis, ma-dre, la mi ma-dre, guar -

la mi ma-dre, guar - dar - me que - réis,

ma-dre, la mi ma-dre, guar-dar-me que-réis,

ma-dre, guar-dar-me que-réis, ma-dre, la mi ma-dre, guar-

-réis, ma-dre, la mi ma-dre, guar-dar-me que-réis,

-dar-me que-réis, guar-dar-me que-réis, ma-dre, la mi

ma-dre, la mi ma-dre, guar-dar-me que-réis,

me que-réis, guar-dar-me que-réis,

-dar-me que-réis, guar-dar-me que-réis, mas si

ma-dre, la mi ma-dre, guar-dar-

ma-dre, guar-dar-me que-réis, guar-dar-me que-réis, ma-dre, ma-

ma-dre, la mi ma-dre, guar-dar-me que-réis, mas si

mas si yo no me guar-do, mal me guar-da - réis, mas si
yo no me guar-do, mal me guar - da réis, mas si yo no me guar-do, mal me
me ————— mas si yo no me guar - do, mal me guar -
de; mas si yo no me guar - do, mal me guar -
yo no me guar-do, mal me guar - da - réis

yo no me guar - do, mal me guar-da - réis, mas si yo no me
guar - da réis, mas si yo no me guar-do, mas si yo no me
- da - réis, mas si yo no me guar-do, mal me guar - da réis, mas si
- da - réis, mas si yo no me guar-do, mas si yo no me guar-do,
mas si yo no me guar-do, mas si yo no me guar - do,

(FRT)

guar-do, mas si yo no me guar-do, mal me guar-da-réis.
 guar-do, mas si yo no me guar-do, mal me guar-da-réis.
 yo no me guar-do, mal me guar-da-réis, mal me guar-da-réis.
 mas si yo no me guar-do, mal me guar-da-réis.
 mas si yo no me guar-do, mal me guar-da-réis.

COPLA

Co-mo es el a-mor un fuer-le gue-me-ro,
 qui-so en mi el pri-me-ro mas-brar su ri-gor,

(D.C. AL DUO)

gus-té de su ar-dor ya-bri-le la puer-ta;

Madre, la mi madre,
 guardarme queréis;
 mas si yo no me guardo,
 mal me guardaréis.

Como es el amor
un fuerte guerrero,
quiso en mí el primero
mostrar su rigor;
gusté de su ardor
y abríle la puerta;
si él la deja abierta,
mal la cerraréis,
que si yo no me guardo,
mal me guardaréis.

Del aire y del hielo
queréis defenderme,
probáis a esconderme
de invidias del suelo,
mas si desde el cielo
vengo a padecer,
mal podréis hacer
lo que pretendéis,
que si yo no me guardo,
mal me guardaréis.

Letra del libro de Rimonte. El mismo
estribillo en Lope: *El mayor imposible*.

MOLINILLO QUE MUELES AMORES

JUAN DEL VADO

(Madrid, Biblioteca Nacional. Papeles sueltos.)

Mo-li - ri - llo que mue - les a - mo - ras, pues - que mis o - jos el

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The middle staff is the right-hand piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment in bass clef. The music is in a simple, folk-like style.

a - gua te dan, el a - gua te dan, no co - ja des - de - nas quien

The second system of the musical score continues the piece. It also consists of three staves: vocal line, right-hand piano accompaniment, and left-hand piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The musical notation includes various rhythmic values and rests, with some measures containing a fermata symbol.

siem-bra fa-voresqueaun-que me sus-ten-tan, ma-lar-me po-drán, no co-ja des-

-de-nes quien siem-bra fa-voresqueaun-que me sus-ten-tan, ma-lar-me po-drán. ^[FIN] Mue-la una vez des-can-

-soy con-tien-to, si pue-den te-ner-le mis pe-nas y ma-las. No di-gas, mo-

- li - no que fuís - te de vien - to, que mue - las con a - gua de lá - gri - mas ta - les,

[D.C. al 5º]

y si me ha - ces a - ques - tos fa - vo - res, o - tros que es - pe - ran en - vi - dia te dan .

Molinillo que mueles amores,
 pues que mis ojos el agua te dan,
 no coja desdenes quien siembra favores,
 que aunque me sustentan matarme podrán.

Muele una vez descanso y contento,
 si pueden tenerle mis penas y males.
 No digas molino, que fuiste de viento,
 que mueles con agua de lágrimas tales.
 Y si me haces aquestos favores,
 otros que esperan envidia te dan.
 No coja desdenes quien siembra favores,
 que aunque me sustentan matarme podrán.

(Letra que da Juan del Vado.)

Molinito que mueles amores,
 pues que mis ojos el agua te dan,
 no coja desdenes quien siembra favores,
 que dándome vida matarme podrán.

Molínico que mueles mis celos,
 pues agua te dieron mis ojos cansados,
 muele favores, no muelas cuidados,
 pues que te hicieron tan bello los cielos.
 Si mis esperanzas te han dado las flores
 y ahora mis ojos el agua te dan,
 no coja desdenes quien siembra favores
 que dándome vida matarme podrán.

(Letra de Lope
 en *San Isidro Labrador de Madrid*.)

ARROJÓME LAS NARANJICAS

ANÓNIMO

(Madrid, Biblioteca de Medinaceli. Tonos castellanos (B), 13231).

A - rro - jó - me - las na - ran - ji - cas con los ra - mos del blan - co - za - har, con las

ra - mos del blan - co - za - har, a - rro - jó - me - las ya - rro - jé - se - las

ya - rro - je - se - las, a - rro - jó - me - las ya - rro - jé - se - las y vol - vió - me - las
a - rro - jó - me - las ya - rro - jé - se - las y vol - vió - me - las a a - rro - jar, y

ya - rro - jé - se - las y vol - vió - me - las aa - rro - jar, y vol - vió - me - las aa -

aa - rro - jar, y vol - vió - me - las aa - rro - jar, y vol - vió - me - las aa -

- voi - vió - me - las aa - rro - jar, y vol - vió - me - las aa - rro -

- rro - jar. De sus ma - nos hi - zoun di - a la ni - ña ti - ros dea -
y de na - ran - jas y flo - res ba - las de su ar - bi - lle -

COPIA

rrro - jar.

jar.

- mó - res co - men - zó su ba - te - ri - a con - tra mí que la mi ra -
- ri - a;

- ba; yo las ba - las le ti - ra - ba por da - lle más que ti - rar,

Arrojóme las naranjicas
con los ramos del blanco azahar,
arrojómelas y arrojeselas
y volviómelas a arrojar.

De sus manos hizo un día
la niña tiros de amores,
y de naranjas y flores
balas de su artillería;
comenzó su batería
contra mí que la miraba;
yo las balas le tiraba
por dalle más que tirar,
arrojómelas y arrojeselas
y volviómelas a arrojar.

(Letra de *Tonos Castellanos*.)

Naranjitas me tira la niña
en Valencia por Navidad,
pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azahar.

A una máscara sali
y paréme a su ventana;
amaneció su mañana
y el sol en sus ojos vi.
Naranjitas desde allí
me tiró para furor;
como no sabe de amor
piensa que todo es burlar,
pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azahar.

Naranjitas me tira la niña
en Valencia por Navidad,
pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azahar.

(Letra de Lope
en *El bobo del colegio*.)

POR LA PUENTE, JUANA

ANÓNIMO

(Turin, Biblioteca Nazionale. Ms. gm. III, 36.
Signatura moderna: 1-14.)

Por la puen - te, Jua - ná, que
 Por la puen - te, Jua - ná, que no por el
 Por la puen - te Jua -

no por el a - gua por la puen - te Jua -
 a - gua, que no por el a - gua por la puen - te Jua -
 - ná que no por el a - gua por la puen - te Jua -

- ná que no que no por el a - gua FIN
 - ná que no que no por el a - gua

COPLA A - go - ra que el tiem - po con las ma - nos fran - cas

A - go - ra que el tiem - po con las ma - nos fran - cas

de jaz - mín y ro - sa con - po - ne la ca - ra

de jaz - mín y ro - sa con - po - ne la ca - ra

de jaz - mín y ro - sa con - po - ne la ca - ra

Por la puente, Juana,
que no por el agua.

Agora que el tiempo
con las manos francas
de jazmín y rosa
compone tu cara
y da a tus cabellos
el oro de Arabia,
a tus dientes perlas
y a tus labios grana,
tu provecho busca,
mira que te engañan
de mancebos locos
las promesas falsas.
No aguardes que el mismo,
con la mano helada,
marchite las rosas,
vuelva el oro en plata.
Vas por agua ahora
desnuda y descalza
sin ver que los tiempos
pasan como el agua.

Tiene el interés
una puente larga
que llega a las Indias
sin llevar armada:
paso de discretas
y puente que pasan
los cuerpos vestidos,
enjutas las almas.

Por la puente, Juana,
que no por el agua.

Si a la primavera
de tu edad dorada
en tierras baldías
siembras esperanzas,
al estío ardiente
cogerás turbada
arrugas del rostro,
del cabello canas.
Los papeles tiernos
no te engañen, Juana,
que al fin son papeles,
plumas y palabras;

si llovieren ojos,
hechiceras ansias,
tápate en los tuyos,
que no pase el agua,
y si por ventura
sirenas te cantan,
a sus dulces versos
los oídos tapa,
porque no hay sonido
de vihuela y arpa
que iguale al que hace
la plata con armas.
La puente que digo
las tiene a la entrada,
ahora está abierta,
cerrarán si tardas.

Por la puente, Juana,
que no por el agua.

(Letra del
Cancionero de Turín.)

Don Diego.

Señores músicos, ¿saben
la letra que ahora se canta:
*Por la puente, Juana,
que no por el agua?*

.....
.....

Músicos (cantando).

Por la puente, Juana,
que no por el agua.

(*Aléjase la barca.*)

(Lope, *Por la puente, Juana*,
acto III.)

POR LA PUENTE, JUANA

LASERNA

(Madrid, Biblioteca Municipal. Ms.)

Acto 3.º ... de la Barca.

y Por la puen-to Jua-na, que no por el a-gua, y que no por el
a-gua.

Si no acavado de pasar la Barca mientras esta música; se repetirá otra vez con ritornelo.

(Lope: *Por la puente, Juana*, acto III.)

COMENTARIO DEL TRANSCRIPTOR

La época de estas canciones es, en general, la del mismo Lope de Vega: Felipe II, Felipe III y Felipe IV; Herrera y su Monasterio del Escorial; el Greco y Ribalta; Montañés y Hernández; Ribera, Zurbarán y Velázquez; últimos días de Santa Teresa, de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León; Calderón y Cervantes. En Europa, Montaigne, Giordano Bruno, Galileo; Shakespeare y la *Dafnis* de Opitz y Schütz; Bernini y Rembrandt, Orlando de Lasso y Palestrina, Monteverdi y su *Orfeo*. El Barroco.

Muchas veces se ha empleado el término «barroco», en un cierto sentido peyorativo, para designar lo que es desmesurado, profuso, inextricable, desordenado. Pero, salvo algunos casos, el barroco es, precisamente, medida, orden, lógica. La obra, de grandes dimensiones, ciertamente, se proyecta teniendo en cuenta el lugar en que va a ser emplazada. La perspectiva es quien da los módulos. El detalle se sacrifica al conjunto. La obra barroca se prolonga en el paisaje circundante, sin el cual no tendría sentido, a la vez que el paisaje es traducido por la obra. Concepto «escénico» de la obra de arte, en una palabra.

Expresión de tal estética es el teatro del barroco, donde todos los elementos plásticos literarios y musicales crean una unidad superior. Lope no puede prescindir de la música ni de la danza en su teatro. Y, además de razones de gusto personal por la música y de intenciones «costumbristas», quien haya presenciado una representación de Lope con las músicas y las danzas que él señala, se habrá dado cuenta de la unidad indestructible que forman esas artes con las propiamente dramáticas. Pero abandonemos aquí este sugestivo tema de la música en el teatro de Lope¹.

Lo que debemos señalar es la gran pasión que Lope tuvo siempre—en la vida como en el teatro, en la lírica como en la novela—por la música. Sus obras están esmaltadas de las más finas observaciones sobre la música y los músicos de su tiempo, con detalles preciosos para nuestra organografía y

¹ El Centro de Estudios Históricos prepara actualmente un extenso estudio sobre esta materia.

para la ejecución de infinidad de canciones y bailes. La educación musical de Lope y su sensibilidad para el arte de los sonidos se revela en múltiples pasajes de su obra. Sus personajes llegan a decir cosas como ésta:

Quien templar puede escuchar
Sufirá una melecina.

Barbieri ha dicho alguna vez, hablando de ciertos pasajes de *La Dorotea*, que «quien tal escribió no sólo conocía la música teóricamente, sino que estaba iniciado hasta en los más pequeños accidentes, reservados por lo regular sólo al que hace frecuente práctica del arte»¹. Sin embargo, no pretendemos hacer de esta afirmación un artículo de fe, pues la amistad de Lope con varios ilustres músicos pudo dar al poeta un cierto barniz teórico de la música que él, con su característico desenfado para estas cosas, utilizaría luego con todo el aire de un experto músico práctico.

Las canciones que presentamos corresponden parte al teatro y parte a la lírica y novelística lopianas. Pero la procedencia de los manuscritos musicales parece indicar que estas canciones, aun cuando pertenecientes algunas a la escena, debieron de tener su más reiterado marco en los salones aristocráticos de la época. Algunos grandes señores se preciabán de cultivar la música reuniendo en torno suyo los mejores cantantes y compositores. Parece ser, sin embargo, que España no ha intensificado su afición a la música como otros países donde la lectura a primera vista de una parte de un madrigal era simplemente indicio necesario de toda educación esmerada². Qué habría hecho un elegante español de aquellos tiempos con una partícula de Orlando de Lasso o de Gesualdo da Venosa no nos interesa, porque la música española de entonces no

¹ Francisco Asenjo Barbieri: «Lope de Vega, músico, y algunos músicos españoles de su tiempo». *Gaceta Musical Barcelonesa*, año III-IV, núms. 118-129, diciembre 1863 a marzo 1864.

² V. Thomas Morley: *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597).

se parecía gran cosa a esas músicas complicadas y sutiles. La polifonía hispánica ha buscado reiteradamente la válvula de seguridad de la monodía, como si experimentase un cierto miedo de sí misma ante la natural tendencia hacia una creciente complicación. Y así, por ejemplo, cuando Juan Vázquez o Guerrero producían sus villancicos, canciones o madrigales, de una graciosa y nada intrincada polifonía, no faltaba el vihuelista que extrajese de entre las cuatro o cinco voces una —la más interesante melódicamente— y fuese las restantes en las entrañas armoniosas de la vihuela. Esta tendencia al *solo* es lo que ha facilitado el dilettantismo musical en la España de entonces. El Don Fernando de *La Dorothea* cantaba acompañándose con la guitarra. Y de ese mismo personaje, que en la vida se llamó Lope de Vega, nos dice Montalván en su *Fama postuma* que antes de cumplir doce años «tenía todas las gracias que permite la juventud curiosa de los mozos, como es danzar, cantar y traer bien la espada». Como dato contradictorio curioso transcribiremos unas palabras de Leonor en *El milagro por los celos*:

Vos tenéis traza de hacer malos pasos de garganta; que un hombre tan principal cómo ha de ser buen cantor? Que es propio de un gran señor escribir y cantar mal.

Hasta qué punto habrá que tener en cuenta este dato no es cosa que pueda dilucidarse en estas breves notas. El caso es que en numerosos pasajes de las obras de Lope aparece el español, noble o plebeyo, que sabe cantar o tañer un instrumento. El propio rey Felipe III, «después de haber cumplido con los despachos de su real obligación, la mayor parte de su gusto y entretenimiento gasta en ella [la música]», según cuenta Sañonara en la dedicatoria de su Cancionero. Y con ello se afirma la tradición de reyes músicos como Alfonso el Sabio y Carlos V.

Pero, insístimos, a la educación musical del español de entonces no se le exigía, probalmente, alardes como los que Morley nos cuenta de sus compatriotas. Nuestro repertorio profano, por demás significativo en la tradición española, no alcanzó nunca las complejidades «madrigalescas» de los de otros países. No faltan, es cierto —aunque, a nuestro juicio, como excepción—, ejemplares refinadísimos de polifonía extranjera. España no estaba aislada del mundo, ni mucho menos. Sabía en todo momento qué músicas estaban naciendo en Europa.

Pero siempre ha demostrado una voluntad estética claramente definida e insobornable. Y por eso tomaba de las demás provincias musicales solamente aquello que buenamente podía servir a sus designios creadores. ¿Cuáles eran éstos? O, en una palabra, ¿en qué consiste el genio de nuestra música? Habrá que decirlo en lengua inglesa: «directness». Esta es la palabra que resume las mejores cualidades de la música española más auténtica, la que más brevemente expresa lo que con locuciones familiares denominamos «ir al grano», «no andar por las ramas»¹. Es sorprendente el modo decidido con que nuestros músicos prescindían de técnicas prestigiosas de última moda perfectamente conocidas por ellos y siguen su busca de la expresión más directa. Y cuando alguna vez se les va la cabeza, sus pies no pierden el contacto con la tierra, es decir, con lo folklórico. Pero la simplicidad de los medios expresivos no implica, desde luego, rudeza ni primitivismo. Consiste precisamente en la elaboración de los medios al uso, hasta su cristalización en formas simples. En la época de Lope el madrigal europeo llega a extremos exageradamente «literarios», mientras en España se producen canciones tan directa y musicalmente expresivas, dramáticas, como las que aparecen en este cuaderno. Pues bien; tan lógica—biológica—consecuencia de la evolución de la música universal son estas canciones como aquellos madrigales. Con la diferencia de que éstos representan el crisol donde vemos fundirse las nuevas conquistas técnicas, mientras que aquéllas son el producto de ocultas elaboraciones. En España el crisol no se exhibe.

**

Hemos dicho que la época de estas canciones es la de Lope. Debemos añadir que rebasada por algunos ejemplos, como podrá observar el lector en la descripción de las fuentes utilizadas. Desde las *Diferencias sobre el canto del Caballero*, de Antonio de Cabezón (mediados del siglo xvi), hasta la canción *Por la puente, Fraana*, de Laserna (fines del xviii),

¹ Esta cualidad de «directness» es uno de los rasgos característicos que Mr. J. B. Trend ha descubierto en la música de Manuel de Falla (Trend: *Manuel de Falla and spanish music*). Y en éste como en otros aspectos de la música del maestro andaluz vemos confirmadas aquellas palabras del maestro Pedrell: «Trazad una línea recta desde Juan del Encina... y sin bifurcarse un momento, siempre latente, aunque eclipsada por la invasión exótica, esa línea irá a parar, indefectiblemente, en la partitura del músico nacionalista últimamente llegado que se sienta digno de escribir y cantar en el modo de la nación». (Felipe Pedrell: *Cancionero musical popular español*, I, pág. 39.)

esta antología se compone, en primer lugar, de músicas escritas para textos lopianos auténticos—que son las que forman la primera parte— y en seguida de aquellas canciones que de algún modo son aludidas o utilizadas por Lope en sus obras. La canción de Laserna la damos como muestra de la música que se escribía en el XVIII para el teatro del Fénix, y viene a decirnos cuán arrumbado estaba ya el repertorio musical de la primera mitad del siglo XVII. Las *Diferencias*, de Cabezón, nos traen dentro de su envoltura exquisita la melodía de aquella canción cargada de misterio:

Que de noche le mataron
al Caballero...

popular en los tiempos en que Cabezón la utilizó para sus variaciones, y que Lope, con un instinto tan genialmente poético como musical, captó para hacerla resonar en todo un drama—*El Caballero de Olmedo*—. En las representaciones de esta obra no debería faltar nunca la música de Cabezón, reiterada en diversos momentos del drama, pues ella sola es suficiente para crear la atmósfera de tragedia y sombra necesaria en la escena.

*
**

Nuestra intención es ofrecer a los músicos y aficionados de hoy una edición práctica de estas canciones, desprovista en lo posible de todo lastre erudito. Por eso, en lugar de hacer aquí el análisis de cada una de estas músicas, exponiendo sus analogías y diferencias con otras nacionales y extranjeras contemporáneas suyas, sus orígenes y descendencia, hemos preferido dar la síntesis que antecede, accesible aun a los no versados en arte musical, y decir ahora cuatro palabras sobre la significación concreta de este grupo de obras.

El estilo madrigalesco—esto es, el estilo más alto y refinado de la época (el motete aparte), en el que el contrapunto entrelaza sus más medidas guirnaldas y el timbre de la voz humana de consuno con la armonía ilumina cada palabra del texto—no ofrece en esta colección ejemplares bien definidos. *Madre la mi madre*, de Pedro Rimonte, es, sin duda, un ejemplo de trabajada polifonía, y con su escritura a cinco voces está muy dentro de las corrientes europeas de la época. Pero no es propiamente un madrigal; el motivo no es como aquellos, elaboradísimos, con que trabajaban los madrigalistas europeos, sino el de una canción popular de aquel tiempo,

con su ritmo ternario de danza—canción tan en boga que la hemos de encontrar, tratada con muy otro estilo, en el Cancionero que se conserva en la Biblioteca Nacional de Turín—. La forma—estribillo y coplas—no deja lugar a dudas. *Siendo de amor Susana requerida*, es decir, *Susanne un jour d'amour sollicite*, único ejemplar de autor extranjero dentro de la colección, no viene a romper este clima—por obra armoniosa de la casualidad—a pesar de ser de uno de los más genuinos representantes del madrigalismo europeo, y tal vez por eso la encontramos en el repertorio español de aquellos tiempos. Polifonía exquisita la de esta obra de Orlando, pero no enrevesada y pintoresca como en tantas otras composiciones de su autor.

Entre dos mansos arroyos es tal vez la que más se acerca al concepto pintoresco del madrigal europeo. No por su forma, que es bien típica de nuestros romances del XVII, sino por el empeño en servir, en «mimar» las palabras del texto. La parte del estribillo que dice «riense los arroyuelos» es un caso ejemplar de música madrigalesca.

Algún momento análogo, pero desde luego de menor extensión, podremos encontrarlo en *Gigante cristalino*, curiosa muestra de una especie de madrigalismo tardío.

La canción «espiritual» de Guerrero *Si tus penas no pruebo, Jesús mío*, nos plantea un caso típico de música expresivista, de noble empaque y fina escritura, pero que sabe mantenerse en un terreno estrictamente musical, no servil, respecto de la letra. Cuando, por ejemplo, cada voz exclama «¡mi Dios!», estamos más cerca del recitativo que del madrigal. Y en toda la obra vemos cómo la música se va ajustando al texto, cómo cada voz en su movimiento melódico es fiel a la letra; hasta en la prosodia perfectamente servida por la melodía silábica. El problema de la expresión en música de un determinado sentimiento se yergue una vez más con esta canción de Guerrero. Nadie se atrevería a negar el apasionado sentido místico de esta canción, de esta música tan «expresiva». Sin embargo, la verdad es que la letra de que se sirvió Guerrero para componer esta canción comenzaba así:

Tu dorado cabello,
zagala mía, etc.¹

En dos partes del cielo constituye un ejemplo de polifonía un tanto pintoresca. Es, tal vez, en toda la

¹ Véase más adelante párrafo dedicado a *Si tus penas no pruebo*.

antología, la obra más cargada de intenciones «literarias». El maravilloso texto de Lope aparece iluminado por una auténtica luz matinal.

Algún que otro rastro madrigalesco puede descubrirse en las canciones *En una playa amena, En el campo florido, Encontrándose dos arroyuelos* y alguna más, pero lo que las distingue principalmente es su carácter de «canción», exento de preocupaciones imitativas y cuyo tono expresivo es general para toda la pieza: triste, alegre o discretamente melancólico¹. En este grupo podemos incluir los romances *De pechos sobre una torre, En el más soberbio monte, Al humilde Manzanares, ¡Ay amargas soledades!*, etc., todos ellos con un estribillo. La parte narrativa se ajusta casi silábicamente al verso octosílabo; el estribillo es siempre de una mayor libertad formal y de carácter muy lírico.

Y queda, finalmente, un grupo de canciones de ritmo muy definido, que indudablemente pertenecen al género «villancico», de alcurña natamente hispánica: *Cómo retumban los remos, Madre, la mi madre* (del Cancionero de Turín), *Mañanicas floridas, ¡Oh qué bien que baila Gill, Río de Sevilla, Arroja las naranjas* y *Por la puente, Juana* (Cancionero de Turín), algunas de las cuales están lindando con el baile y otras caen francamente dentro de él.

Los dos *A quién contaré mis quejas* y *¡Ay amargas soledades!*, que exigen ser acompañados sobre un instrumento que realice la armonía, pertenecen por su espíritu al tipo de las canciones no madrigalescas que hemos señalado y son muestra de una forma bastante escasa en la producción española de la época.

Los solos *Molinico que mueles amores* y *Al son de los arroyuelos* constituyen sendos ejemplos de lo que eran las «tonadillas» y «letrillas» y los «tonos» de la segunda mitad del siglo xvii.

El procedimiento de escritura de todas las canciones que presentamos es en general una mezcla de polifonía y homofonía, con predominio de esta última, es decir, que la escritura parece pensada verticalmente, por acordes, aunque, además de cier-

tos pasajes puramente contrapuntísticos, la sabia conducción de las voces nos está advirtiendo siempre que detrás de esa homofonía hay una fuerte ciencia polifónica.

* * *

Aun cuando no pretendamos entrar en muchos detalles paleográficos, creemos obligación—de todo transcriptor de música antigua—dar ciertas explicaciones sobre el criterio seguido en la transcripción de las presentes canciones.

Los valores de las figuras han sido reducidos a su cuarta parte; así, una negra en esta edición representa una redonda (*semibreve*) del original. El compás de dos por ocho equivale al compasillo, de acuerdo con el mismo criterio. Esta reducción al cuarto de los valores primitivos puede parecer exagerada. Pero obedece al deseo de que el músico práctico «piense» esta música con el carácter que en su tiempo tenía. Un músico moderno que vea una canción escrita en notación del siglo xvi y que sepa el «tempo» a que hay que cantarla, indefectiblemente se imaginará esa música como rapidísima. Lo que nosotros perseguimos es todo lo contrario: que estos compases de dos por ocho o de tres por ocho lo cante muy despacio al mismo tiempo que la vista resta importancia rítmica a valores «gráficamente» pequeños, y convierte cada compás en una «parte». Así nacerá en la mente del cantante el verdadero sentido rítmico de esta música, que es un ritmo amplio, de grandes líneas, sin la periodicidad de acentos que tienen, por ejemplo, un andante o un allegro modernos.

Cuando se pasa de un dos por ocho a un tres por ocho, la negra con puntillo vale teóricamente lo mismo que la negra del compás precedente, y así lo indicamos. Pero ello no quiere decir que en la práctica no deba alterarse un poco el «tempo» según el carácter del nuevo pasaje.

Siempre que la claridad de escritura lo permite utilizamos solamente dos pautas. La voz de tenor va escrita en notas reales y no a la octava aguda, como suele escribirse. Excepto, como verá el lector, en *Siendo de amor Susana requerida* y *Madre, la mi madre*, de Rimonte. En las notas que sobre cada canción damos más adelante indicamos la clave en que está escrita cada voz, detalle importante para aquellos que tengan en cuenta las llamadas «claves transportadas»¹. Por razones de simplicidad, siem-

¹ En general, el repertorio profano español en esta época se ajusta al sistema de los *timbres*, esto es, una música única para todas las estrofas de la misma canción. Este procedimiento, que es el de la canción popular, se opone, por naturaleza, al madrigalismo, en el que cada palabra exige un giro especial de la música. En estas canciones nuestras el compositor pone en música no cada estrofa, ni la primera ni la enésima, sino la atmósfera expresiva que se desprende de la totalidad del poema. (Sobre esta cuestión, véase Ch. van den Borren: «Les musiciens de Ronsards». *La Revue Musicale*, número dedicado a Ronsard, 1924, pág. 48 y sigs.)

¹ Quien desee estudiar este asunto, deberá consultar el trabajo de Theodor Kroyer: «Zur Chivetten-Frage». *Festschrift für Guido Adler*.

pre que todas las voces cantan una misma letra ponemos ésta en una sola línea.

Como no se trata de una edición crítica, prescindimos de dar variantes, erratas, etc., de cada texto. Con las indicaciones bibliográficas que acompañan a cada canción podrá el estudioso analizar esas cuestiones en sus propias fuentes.

La colocación de la letra es problemática en la mayoría de los casos. El criterio que seguimos en esta edición no pretende ser definitivo, pero aspira a ser lógico.

El lector habrá encontrado en alguna canción cierta discrepancia entre el texto que va con la música y el que damos aparte. Ello se debe a que, por un lado, hemos respetado variantes introducidas por el músico y que pueden tener alguna justificación desde el punto de vista rítmico o vocal, y, por otro, deseamos dar las versiones literarias más autorizadas.

Los accidentales que van entre corchetes son los que, de acuerdo con la práctica de la época, cada cantor debía suplir sin que fuese necesario que estuviesen escritos. En esta cuestión hemos tenido en cuenta principalmente lo que dicen nuestros tratadistas clásicos. Claro está que siempre queda un margen para la interpretación de ciertos casos en el cual pueden moverse los criterios más opuestos.



Y ahora unas ligeras indicaciones para la interpretación de esta música.

El compás no tiene valor rítmico, sino métrico. Por tanto, no se debe acentuar la primera parte como si en efecto fuese fuerte, en contraposición a la segunda, o a la segunda y tercera, consideradas débiles. Aquí el dar y el alzar debe servir exclusivamente para la buena medida. El ritmo nace, por encima de las barras de compás, del sentido de la frase musical y de los acentos prosódicos del texto. Cada voz, por otra parte, debe conservar absoluta independencia rítmica con respecto a las demás.

El «tempo» no puede prescribirse exactamente para cada canción. Depende del carácter del texto poético, de la escritura contrapuntística, etc., etc. Cuanto más sencilla sea la polifonía, mayor velocidad admite su ejecución, pero no por esto sólo ha de interpretarse el movimiento, pues habrá que tener en cuenta el carácter de la obra. En general puede decirse que el límite máximo de velocidad—considerando cada compás de dos por ocho sim-

plemente como el valor de una negra del compás moderno—es el andante.

No damos indicación expresiva alguna, puesto que en los originales faltan en absoluto, según costumbre de la época. Esta es una cuestión personal que cada grupo de cantantes ha de resolver según su propio criterio. En esto, desde luego, ha de conservar cada voz la misma independencia que en la cuestión rítmica, haciendo resaltar todo trazo importante de su melodía y fundiéndose con las demás en momentos menos interesantes. Podrán hacerse «crescendi» y «diminuendi» individuales, pero no de conjunto como en la música moderna. Los matices «forte» y «piano» han de darse por planos y nunca pasando de uno a otro por grados insensibles.

Deberá tenerse un cuidado especial con relación al texto poético. Él es en última instancia el que decide en cuanto a matices expresivos. Las palabras han de ser pronunciadas con toda corrección y claridad, pues su recta prosodia es la que da en la mayor parte de los casos la verdadera acentuación melódica y el «color» buscado por el músico. Las letras de Lope resultan excesivamente largas si se cantan enteras. Creemos que dos o tres estrofas bastan para cada canción. Al gusto y fina intuición poética del lector dejamos el elegirlos. Un problema surgirá, probablemente, al colocar la letra de las estrofas sueltas: ya sea por los acentos prosódicos, que no siempre se corresponden en los versos simétricos, ya por la repetición de algunas palabras debida a necesidades expresivas o formales de la música, el nuevo verso no encaja naturalmente en el molde musical que deja el verso correspondiente de la primera letra. En ese caso hay que recurrir al procedimiento—señalado por teóricos españoles de la época—de desdoblar los valores largos y ligar los cortos, es decir, de una negra hacer dos corcheas—sobre la misma nota, desde luego—o de dos semicorcheas hacer una corchea. Siempre teniendo en cuenta la acentuación melódica fijada con los versos de la primera estrofa.

Estas músicas no están concebidas para grandes masas de cantantes—téngase presente que se trata de verdadera «música de cámara»—y por tanto deben ser interpretadas por coros reducidos. Un solo cantante por cada parte, siempre que la calidad de las voces lo permita, es el mejor medio para lograr las más finas y «humanas» interpretaciones. Cuando falta alguna voz, su parte puede ser interpretada, según práctica muy corriente en aquella época, por una viola o un violoncello.

Con esta edición pretendemos poner la música clásica española al alcance de todo género de aficionados. Según este designio y la tradición a que hemos aludido al principio, no dudamos en autorizar la interpretación de algunas de estas canciones por un solo cantante, encargándose de las demás veces un instrumento cualquiera (clave, guitarra... y hasta el piano). Esto, bien entendido, para la práctica en la intimidad.

**

Fuentes utilizadas en la presente colección:

Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón; libro impreso en Madrid el año 1578. El ejemplar utilizado por nosotros se conserva en la Biblioteca del Monasterio del Escorial.

Tonos Castellanos (A). Manuscrito de la segunda mitad del siglo XVI. Se conserva en la Biblioteca del palacio de Medinaceli, Madrid. Signatura: 13230.

Tonos Castellanos (B). Manuscrito de la primera mitad del siglo XVII. Biblioteca de Medinaceli. Signatura: 13231. Estos dos manuscritos de *Tonos Castellanos* han sido descritos por Mr. J. B. Trend en su catálogo de la biblioteca musical de la casa de Medinaceli.

Parnaso español de Madrigales y villancicos a quatro, cinco et seys, de Pedro Rimonte, impreso en Amberes en 1614. Un ejemplar se guarda en la Bibliothèque Nationale de Paris. La transcripción nuestra está hecha sobre una copia del ejemplar que se conserva en la biblioteca de Christ Church, Oxford.

Cancionero de Claudio de la Sablonara. Colección manuscrita que Claudio de la Sablonara—copista en la capilla real desde 1599 a 1633—ofreció al Duque Wolfgang Guillermo de Baviera, entusiasta admirador de la música que había oído a dicha real capilla. El manuscrito original se conserva en la Staatsbibliothek de Munich. Signatura: Mus. Ms. E. 200.

Una copia, hecha por encargo de Barbieri—que es la que hemos utilizado para las presentes transcripciones—, se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid (M. 1263).

Romances y letras de a tres voces. Manuscrito de la primera mitad del siglo XVII, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Signatura: M. 1370, 1371, 1372. Primera mitad del siglo XVII.

Cancionero de Turín. En la Biblioteca Nazionale de Turín se guarda una colección manuscrita de canciones y villancicos españoles de fines del siglo XVI. Signatura antigua: Ms. qm III, 36. Moderna: 1-14.

Tonos Humanos. Manuscrito de mediados del siglo XVII. Contiene doscientos veintidós tomos, según puede leerse en el propio manuscrito. Biblioteca Nacional de Madrid. Signatura: M. 1262.

Canciones y villanescas espirituales de Francisco Guerrero... a tres, y a quatro, y a cinco voces. Venecia, 1589. Este libro se encuentra completo en el Colegio del Patriarca, de Valencia.

Libro de Tonos de Joseph Marin. Segunda mitad del siglo XVII. Según puede leerse en Mitjana (*Encyclopédie de la Musique*, de Lavignac, tomo dedicado a España y Portugal, página 2080), Barbieri poseía un volumen manuscrito que ostentaba la siguiente inscripción: «Este libro es de D. Miguel Martín músico de Su Magestad en el qual se incluyen los tonos siguientes escritos por Fray Martin Garcia de Olague religioso de la Sanctissima Trinidad y horgamista insigne de dicho Convento y compuestos por Don Joseph Marin». La presente transcripción de *Al son de los arroyuelos* ha sido hecha sobre una copia del original adquirido en Londres por el profesor J. B. Trend el año 1927.

Las canciones *Molinillo que mueles amores*, de Juan del Vado, y *Por la puente, Juana*, de Laserna, nos fueron comunicadas por Mr. Trend, y sus originales se conservan en Madrid, Bibliotecas Nacional y Municipal, respectivamente.

**

He aquí algunas observaciones sobre cada canción en particular y sus autores:

ENTRE DOS ÁLAMOS VERDES. Restablecemos el orden de las estrofas, alterado en el cancionero de Sablonara. Los versos de la copla a dúo, que van entre corchetes, no constan en *Las fortunas de Diana*, y obedecen a necesidades de orden formal de la música. El romance, en la letra suelta que da Sablonara, está dividido en cuartetos numerados, y solamente al final de la última se indica el estribillo *Juntaréis vuestras ramas*. Esa numeración parece indicar que el estribillo había de cantarse cada cuatro versos octosílabos del romance. Sin embargo, el hecho de que dicho estribillo aparezca solamente al final de la letra suelta parece indicar estar en contradicción con el dato anterior.

Las claves usadas en el original son, del agudo al grave: *sol en segunda* para las dos voces superiores, *do en segunda* y *do en cuarta*.

El autor de la música es el gran amigo de Lope Juan Blas de Castro, «único músico», como alguna vez le llamó el Fénix. Nació en Aragón hacia 1560.

Alrededor de 1594 era músico de cámara del duque de Alba, y en esa época conoció a Lope. Es el pastor Brasildo de *Pastores de Belén* y de *La Arcadia*. Las obras de Lope están llenas de alabanzas a Blas de Castro. En 1605 era músico de cámara de Felipe III. Por encargo de Felipe IV, sus obras se recogieron y guardaron en el archivo de Palacio «para que sirvieran de ejemplo a las generaciones venideras»; pero la fatalidad quiso que ese tesoro tan celosamente guardado pereciese en el incendio del Palacio Real en 1734. Aunque no nos quedasen los bellos ejemplos del *Cancionero de Sablonara*, la gloria de este músico habría llegado hasta nosotros gracias a los elogios de Lope, quien justamente le decía en la *Jerusalén conquistada*:

Si vivieran mis versos tendrás fama.

Ciego y apartado del mundo en los últimos años de su vida, murió en agosto de 1631.

ENTRE DOS MANSOS ARROYOS. Los versos que en la letra aparte figuran entre corchetes faltan en el original, lo cual indica que la letra para cantar termina con la estrofa *Al castigo de sus burlas*, etc., seguida del estribillo. En el cancionero los versos están agrupados en cuartetos numerados, como en la canción anterior, pero, a diferencia de ésta, el estribillo aparece al final de las cuartetos 4 y 8, como si hubiera de cantarse cada dieciséis versos del romance.

Las claves en que están escritas las cuatro voces de este romance son: *do en primera* las dos superiores, *do en tercera* el tenor y *fa en cuarta* el bajo.

La música de este romance es de Mateo Romero, conocido en su tiempo por «el Maestro Capitán». Nació en Flandes, pero probablemente de ascendencia española, llegó a España en 1586, ingresando como cantorillo de la Capilla Flamenca de Palacio. En 1593 fué nombrado cantor de dicha capilla, y en 1598 sucede a Felipe Rogier en la dirección de la misma. Fué maestro de música de Felipe IV y alcanzó en su tiempo una fama inigualable. Su música renovó notablemente la producción musical española. Romero murió en 1647.

GIGANTE CRISTALINO. Los versos que van entre corchetes no constan en el manuscrito de *Tonos Humanos*. Análogamente a lo que hemos visto en las canciones anteriores, la letra suelta que figura en el manuscrito está dividida en cuartetos numerados, pero en cambio no se indica el lugar del estribillo *Mas tanto pueden*, etc. La cuarteta que comienza *Memorias solamente* está después de la que empieza sa-

caba yo corales. Sus cuatro voces están escritas en las siguientes claves: la primera y la segunda, en *sol*; la tercera, en *do en segunda*; la cuarta, en *do en tercera*.

No consta nombre de autor en el manuscrito.

SI TUS PENAS NO PRUEBO. El libro de Francisco Guerrero no da más letra que la que va con la música, un tanto diferente, por cierto, del texto de Lope, que es el que hemos conservado en la letra aparte. Tales circunstancias parecen indicar que no ha de cantarse más que la primera estrofa. Además, la analogía métrica entre *Si tus penas no pruebo, Jesús mío*, y *Si tus penas no pruebo, ¡oh Jesús mío!*, desaparece al destruir Guerrero la sinalefa. Por otra parte, pasajes musicales como los que corresponden a las palabras *mi Dios* difícilmente se acomodarían, ni en lo métrico ni en lo expresivo, a las sílabas correspondientes en el último verso de las demás estrofas.

Las claves empleadas son: *do en primera* para las dos voces superiores y *do en tercera* para la inferior.

El autor de la música, Francisco Guerrero, nació en Sevilla el año 1528¹. Su vocación musical se manifestó desde los primeros años de su niñez, como él mismo nos cuenta. Discípulo de su hermano Pedro y, más tarde, de Cristóbal de Morales. A los dieciocho años, maestro de capilla en la catedral de Jaén. Más tarde, cantor en Sevilla y sucesor de Morales en la catedral de Málaga. En 1588 emprende el viaje a Jerusalén; con este motivo visita las más importantes ciudades de Italia. En Venecia concierta la edición de unos libros—entre ellos, probablemente, *Canciones y villanescas*—, que el gran Giuseppe Zarlino se encarga de corregir entretanto Guerrero visita Jerusalén². Muere en Sevilla en 1599. Su fama se extendió por todo el mundo. Sus obras han sido impresas en Sevilla, Lovaina, Venecia, Roma y París. Las *Canciones y villanescas* son obras de juventud que, por su carácter profano, Guerrero no quiso imprimir hasta que sus letras fueron vueltas a lo divino.

Este hecho de las *Canciones y villanescas* nos plantea un problema, interesantísimo para los lopistas. El licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, en su prólogo a las *Canciones* de Guerrero, dice que

¹ Importantes datos sobre este músico—y en general sobre todos los músicos de esta época—, en los papeles de Barbieri que se conservan en nuestra Biblioteca Nacional.

² Sobre este viaje escribió un libro, *El viaje de Jerusalem que hizo Francisco Guerrero...* (1596), del cual se hicieron varias ediciones.

éste accedió a estampar dichas canciones bajo la condición de que las profanas «se convirtiesen a lo divino, y otras que por ser morales se quedaron en su primer estado», y añade que este libro fué el primero que salió de manos de Guerrero. Despreciamos por el momento este dato; nos es suficiente con el de que *Si tus penas no pruebo* se imprime en Roma el año 1583 (seis años antes que el libro completo) formando parte de *Il secondo libro delle laudi spirituali*, de Soto de Langa. Lope tenía entonces veintiún años.

Pero, por otra parte, la noticia que nos da Mosquera de Figueroa se confirma con el hallazgo que hemos hecho de la primitiva forma de esta canción. En el manuscrito de *Tonos Castellanos* (A) encontramos, bajo el nombre de Guerrero y con la misma música que *Si tus penas no pruebo*, una canción que dice:

Tu dorado cabello,
zagala mía,
me tiene fuerte atado.
Suéltame, pues el alma ya te he dado;
y si esto no hicieres,
amor, me quejaré cuán cruel eres.

Por tanto, ya tenemos el primer dato importante: la música de Guerrero no fué compuesta para las palabras que figuran en los *Soliloquios*, de Lope. Queda ahora esta pregunta, que brindamos a los lopistas: ¿es del Fénix esa vuelta a lo divino de la canción que comenzaba: «Tu dorado cabel|lo»? ¿O se habría hecho tan célebre esta canción de Guerrero vuelta a lo divino que Lope la pusiese al frente de su *Soliloquio VII*? En el primer caso tendríamos un *Soliloquio* escrito por Lope antes de sus veintiún años. En el segundo, una estrofa que no es del poeta.

HERMOSAS ALAMEDAS. En la parte de *alto* del manuscrito se lee: «Otro tono a 3». La parte de la letra que damos entre corchetes no consta en el manuscrito de *Romances y letras*. La primera estrofa ofrece variantes que no hemos respetado: «que vences a la plata» en lugar de «a quien te mira plata».

Las claves del original son: *sol, do en segunda y do en cuarta*.

EN EL MÁS SOBERBIO MONTE. En el manuscrito no consta más letra que el primer verso. El texto que publicamos ha sido fijado por el Sr. Montesinos.

En el cancionero de Turín, en unos folios añadidos, encontramos este mismo romance con la misma música, salvo pequeñas variantes. En la letra

suelta que allí se da aparece el estribillo cada doce versos, coincidiendo con el texto del Sr. Montesinos.

Las claves en que aparecen escritas las tres voces son: *do en primera, do en segunda y do en cuarta*.

Ni en *Romances y letras de a tres voces* ni en el códice de Turín consta el nombre del autor de la música.

EN DOS PARTES DEL CIELO. La letra del manuscrito de *Tonos Castellanos* presenta ligeras variantes con respecto al texto autorizado de *El peregrino en su patria*, que es el que publicamos.

Las tres voces de esta canción están escritas en las siguientes claves: *sol, do en primera y do en tercera*.

Como autor de la música figura en el manuscrito Company, de cuya vida nada sabemos. Esta misma canción se encuentra, con algunas variantes, en *Romances y letras de a tres voces* atribuida a Guerrero. (¿Pedro, Francisco?)

CÓMO RETUMBAN LOS REMOS. En *Romances y letras de a tres voces* no figura más letra que el primer verso. El texto poético que damos es el de *Las flores de don Juan*. La misma canción, con algunas variantes, se encuentra también en el *Cancionero de Turín*.

Las claves en *Romances y letras* son: *sol, do en segunda y do en cuarta*. En la versión de Turín: *sol, do en primera y do en tercera*, y la canción está escrita una cuarta aguda con respeto a la que publicamos.

EN EL CAMPO FLORIDO. El texto literario de *Tonos Castellanos* no comprende más que las cinco primeras estrofas y presenta algunas variantes, que no hemos respetado, prefiriendo dar el texto publicado por el Sr. Montesinos en la *Revista de Filología Española*¹.

Esta canción se encuentra también en el *Cancionero de Turín*, atribuida a Juan de Palomares, y con la letra vuelta a lo divino, en *Romances y letras de a tres voces*.

Las voces están escritas, de la más aguda a la más grave, en las claves de: *sol, do en segunda y do en tercera*.

Gracias al manuscrito de Turín podemos saber quién fué el autor de esta canción —cuya boga nos la está indicando el hecho de aparecer en tres cancioneros de la época—, y es curioso que sólo para ella se rompa el absoluto anónimo en que aparecen las canciones del códice de Turín. Juan de Palomares es el autor de la música con que debían cantar

¹ «Contribución al estudio de la lírica de Lope de Vega», *R. F. E.*, año 1925, t. XII, pág. 284.

se algunos versos de *La Dorotea*. No debe confundirse con el otro Palomares que Lope ensalza como maravilloso guitarrista. Juan de Palomares falleció antes de 1609, pues en *La bella mal maridada*, que se publica en ese año, se dice:

ARTANDRO. ¿No murió?
TEODORO. Sí, ya murió.

Esto es lo que con más certeza sabemos de él.

EN UNA PLAYA AMENA. La letra del *Cancionero de Sablana* presenta algunas variantes, como «Turía» en lugar de «Tajo»—que no respetamos, prefiriendo dar el texto de *La Arcadia*. La estrofa que va entre corchetes no consta en el cancionero.

Las claves del original son las siguientes: *sol, do en primera y do en tercera*.

El autor de la música es Mateo Romero, de quien ya hemos hablado en las notas a *Entre dos mansos arroyos*.

AL HUMILDE MANZANARES. En este romance hemos sustituido la letra de *Romances y letras de a tres voces*—que comienza «Cuando la serena noche»—por la de Lope, ya que al frente de la música se lee esta indicación: «Al humilde Manzanares de nro S. P. Ign^o. Heu quã sordet terra ex^a.», que indica, sin duda, que la música pertenece al, por lo visto, entonces bien conocido romance de Lope. Este detalle, con algún otro por el estilo, nos hace pensar que el manuscrito de *Romances y letras* procede de algún convento de jesuitas. En la letra suelta encontramos la *Vuelta* cada doce versos del romance, lo mismo que sucede en la letra de Lope.

Las voces están escritas en *do en primera, do en tercera y do en cuarta*.

EN ESTA LARGA AUSENCIA. La letra de Lope se encuentra bajo el título de *Décimas de un galán olvidado* en el *Cancionero del duque de Estrada*, publicado por E. Mele¹. Con arreglo a este texto hemos corregido algunas erratas del *Cancionero de Turin*.

Fué canción muy famosa en su tiempo según un personaje de *La villana de Getafe* del propio Lope². Y tal vez debido a ello la encontramos, con variantes, en *Romances y letras de a tres voces*.

Las claves en esta versión de Turin son: *sol, do en primera y do en tercera*.

MAÑANICAS FLORIDAS. En *Romances y letras de a tres voces* se encuentra esta música con una letra

que empieza «Soberana María»; pero sobre la tercera voz hay la indicación «Mañanicas floridas», que nos advierte que el tono pertenece a esta última letra. Por eso no hemos dudado en sustituir el primer texto por el auténtico de Lope. Lo mismo que hemos hecho en *Al humilde Manzanares*.

Las claves empleadas son las de *do en primera, do en segunda y do en cuarta*.

DE PECHOS SOBRE UNA TORRE. Este romance se encuentra, en dos versiones casi idénticas, en el *Cancionero de Turin*: la primera en el folio 16 y la otra en unas hojas añadidas al final del manuscrito. En la primera en lugar de «torres» dice «peñas». El texto literario que damos aquí es una refundición de los ya citados corregida en lo que afecta al mejor sentido según otras versiones conocidas.

El estribillo aparece en el primer caso cada cuatro versos y en el segundo cada ocho.

Como habrá observado el lector, el tema de este romance es el mismo que el de la canción *En una playa amena*, y alude a la partida de Lope con la Armada Invencible y al triste abandono en que deja a su esposa Isabel.

Las tres voces están escritas en las siguientes claves: *sol, do en segunda y do en tercera*.

ENCONTRÁNDOSE DOS ARROYUELOS. Conservamos el texto literario de *Romances y letras* porque presenta variantes imprescindibles desde el punto de vista musical. Con el texto publicado por Crawford¹ sería imposible cantar esta música.

Por lo que indica nuestro manuscrito—tal vez error del copista—, el *da capo* debe ir al comienzo de la canción; es decir, incluye los dos primeros versos: «Encontrándose dos arroyuelos | al pasar de un verde valle». Sin embargo, teniendo en cuenta el mejor sentido, y apoyándonos en infinidad de casos análogos, creemos que la repetición debe hacerse desde «uno a otro se tiran perlas», o sea en la forma que conservamos en la letra suelta.

Indudablemente se trata de una canción acompañada con algún instrumento, pues el original no da más que la voz del *bajo* para la cople, con la indicación: «Cople que canta el baxo». Al acompañamiento que hemos puesto a ese pasaje no debe dársele otro valor que el de indicación de la forma y estilo en que el acompañante debe realizar la armonía implícita en el *bajo*. Cada cual puede hacerlo según su gusto y fantasía. Téngase en cuenta que la práctica de la época obligaba a improvisar esos acompañamientos.

¹ *Bulletin Hispanique*, 1901. Véase también «Romancero de Barcelona» en *Revue Hispanique*, t. XXIX, pág. 145.

² —... Diganos, por su vida, un toncillo,
—¿Sabe, por dicha, «En esta larga ausencia»?
—¿Quién no sabe ese tono en todo el mundo?

¹ *Revue Hispanique*, t. XIX, pág. 455.

Las claves empleadas en esta canción son: *do en primera, do en segunda y do en cuarta.*

LA VERDE PRIMAVERA. En vista de las importantes variantes que ofrece esta canción respecto al texto autorizado de *La Arcadia*, damos las dos versiones, corrigiendo en la de *Romances y letras* solamente algunas indudables erratas.

Claves, del agudo al grave: *sol, do en primera y do en tercera.*

¿A QUIÉN CONTARÉ MIS QUEJAS? La letra que da Sablonara se limita a las tres primeras estrofas de Lope, invertido el orden de la segunda y tercera. Las que aparecen entre corchetes pertenecen al texto autorizado de *La Arcadia*.

En esta canción—que canta Olimpio en *La Arcadia*—resuena un viejo tema de la lírica castellana. El marqués de Astorga lo bordaba con las mismas palabras en las estrofas que dirigía a su amiga. Francisco de Salinas lo cita como popular en el siglo XVI. En la lírica galaicoportuguesa aparece de mano del rey Don Dionís. Y el campesino español de nuestros días lo canta todavía.

Para la ejecución de estas *décimas a dos voces* se necesita un acompañamiento instrumental que realice por completo la armonía esquematizada en las dos voces—extremas—del original. No hay inconveniente en recurrir a un conjunto de instrumentos de arco o a una—y mejor, dos—guitarras. Pero lo más factible será utilizar un clave o un arpa. Los instrumentos, además de completar los acordes, doblarán las dos partes escritas, y en el caso de un arpa o un clave, el bajo podrá estar doblado por una viola. Como indicación para realizar este acompañamiento servirán los que publicamos con la copia de *Encontrándose dos arroyuelos* y con la canción *Molínico que mueles amores*.

Algunos datos sobre Mateo Romero «Capitán» se encontrarán en las notas a *Entre dos mansos arroyos*.

Las claves en que está escrito el original de esta canción son: *do en primera y do en cuarta.*

¡AY AMARGAS SOLEDADES! Hemos corregido la letra del *Cancionero de Turin* de acuerdo con los textos autorizados de este romance. En la letra de dicho *cancionero* aparece el estribillo ¡«Ay horas tristes!» cada doce versos del romance, mientras que en los otros textos se repite cada ocho versos. El lector decidirá según su gusto.

He aquí otro dúo como el anterior que exige también la realización de un acompañamiento instrumental, en la misma forma que hemos indicado para aquél.

Las claves que constan en el original son las de *do en primera y en tercera línea.*

AL SON DE LOS ARROYUELOS. La transcripción de este pasacalle ha sido hecha sobre una copia del original, amablemente facilitada por Mr. J. B. Trend, propietario del manuscrito de Marín. En éste consta solamente la primera estrofa; las restantes, que van entre corchetes, las hemos tomado de la edición de *La Dorotea*.

El acompañamiento de guitarra es el que da en cifra el propio autor. Si, a falta de guitarra, se desea acompañar esta canción sobre un instrumento de tecla o con arpa—recuérdese que Dorotea, al ir a cantar esta canción, dice: «Al clavicordio me llevo a divertirme»...—, transpórtese una octava grave la parte instrumental. Y en ese caso no habrá inconveniente en completar la escritura, añadiendo algunas octavas en el bajo, completando algunos acordes, rematando algunos diseños contrapuntísticos solamente iniciados en el original, etc., etc.

«Ya están presos los que hicieron el hurto de Don Pedro Aponte. Son tres capitanes de caballos, dos clérigos; el uno se llama Jusepe Marín, músico de la Encarnación, el mejor que haya en Madrid, el que mató a Don Tomás De Labaña y se fué a Roma, donde se ordenó»... Nada mejor que estas palabras tomadas de los *Avisos*, de Barrionuevo, para presentar al autor de *Al son de los arroyuelos*. Marín había nacido en 1619; en 1644 entra como tenor en la capilla del convento de la Encarnación; en 1656 (28 de junio) escribe Barrionuevo las palabras arriba transcritas; poco después logra huir de la prisión, y tras de bastantes años de aventuras y de un posterior arrepentimiento ejemplar, muere en Madrid el 17 de marzo de 1699. Todas las obras de Marín tienen una profunda raigambre española, un indudable sentimiento popular. Este músico es la viva antítesis de Francisco Guerrero: éste consagra toda su vida a la composición de música religiosa; Marín no nos ha legado—que sepamos—más que una obra de ese carácter.

DIFERENCIAS SOBRE EL CANTO LLANO DEL CABALLERO. El tema o *canto llano* aparece en la voz superior. Luego pasa a ocupar otras posiciones, dos veces en la parte del *tenor* (una de ellas sirviendo de bajo) y una en la correspondiente al *alto*. Esta melodía es la que seguramente se cantaba con los cuatro primeros versos—populares—de la letra que nos da Lope en su *Caballero de Olmedo*.

Estas *diferencias* constituyen una de las joyas de nuestra música antigua. Aparte su extraordinaria musicalidad, tienen el interés de ser de las primeras

variaciones que se han escrito en el mundo ¹. Y desde el punto de vista instrumental representan un avance de dos siglos con relación a los grandes maestros del órgano ².

Los valores han sido reducidos solamente a la mitad.

Pueden ejecutarse estas *diferencias*—según nos advierte el propio título del libro—en cualquier instrumento de tecla, en arpa o en vihuela (muerto este último instrumento, lo sustituiremos por la guitarra).

Antonio de Cabezón nació en 1510. En 1528 entró al servicio del Emperador, y en ese puesto pasó el resto de su vida. Falleció el 26 de marzo de 1566, recibiendo sepultura en la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid. Su figura es una de las más gloriosas de nuestra historia musical ³.

Este *canto del caballero* aparece en diversas obras de Lope, además de la ya mencionada. En *Del pan y del palo* y en el *Auto de los Cantares* se encuentra vuelta a lo divino. Y más o menos variado o parodiado en *El Santo negro Rosambuco*. La popularidad de este cantar dura todo el siglo XVII. Probablemente dió origen al *Baile famoso del caballero de Olmedo* atribuido a Lope.

SIENDO DE AMOR SUSANA REQUERIDA. La transcripción ha sido hecha del manuscrito de *Tonos castellanos* (A). La página está cortada por su borde superior, quedando del nombre del autor solamente las letras finales. Esta circunstancia ha hecho que alguna vez se haya leído «Navarro» donde debe decir «Orlando» ⁴. Esta misma música se encuentra en las obras de Orlando de Lasso con los versos franceses que damos aparte. Se publicó en 1560 ⁵. La misma letra la encontramos con música de Bachius en 1556. Ferrabosco la da también con una música ligeramente parecida a la de Orlando en la

Música transalpina de Yonge. Giles Farnaby toma el soprano de la canción de Orlando y lo utiliza como *cantus firmus* en su canción a cuatro voces «Susanna fair» (1598). William Byrd utiliza el mismo tema literario en su «Susanna fair» de los *Psalms and Sonnets* (1588) y en su otra «Susanna fair» de *Songs of Sundry Natures* (1589) ¹. Nos encontramos, pues, ante un tema que gozó del máximo favor entre los músicos de la segunda mitad del siglo XVI. Y en España debió alcanzar gran éxito con la música de Lasso, pues la encontramos además de en *Tonos castellanos*, en un manuscrito que se guarda en el Colegio del Patriarca de Valencia ², y lo más curioso es que siempre en traducción castellana, lo cual parece indicar que había tomado carta de naturaleza en nuestras tierras y que no se trataba de una penetración intrascendente del repertorio extranjero.

La versión de Lope parece ser la consecuencia natural de esa boga extraordinaria. La identidad entre el primer verso de la canción y el primero del soneto de Lope nos lleva a creerlo así. El autor de *Pastores de Belén* tenía en el oído la versión castellana de la canción de Orlando. Sin embargo, nada nos atrevemos a afirmar en este asunto, que brindamos a nuestros amigos lopistas.

Las claves del manuscrito son: *sol en segunda, do en segunda, dos voces en do en tercera y el bajo en fa en cuarta*.

El compás de dos por cuatro equivale al mayor del original (dos *semibreves* en cada compás), conservándose por tanto la reducción de los valores a la cuarta parte, como hemos hecho en las otras transcripciones.

OTRAS VECES ME HABÉIS VISTO. No hay seguridad de que sea de Lope esta canción, aun cuando se le ha atribuido. Por eso la ofrecemos al lector en esta segunda parte. El texto literario es el que da el *Cancionero de Turin*.

En cuanto al número de versos que hayan de cantarse antes del estribillo «Mas cómo cantará con tanta pena», nos atenemos a lo dicho en las notas a los primeros romances de esta colección.

Las claves del original son: *sol, do en primera y do en tercera*.

RÍO DE SEVILLA.—Damos las letras del *Cancionero de Turin* y las que aparecen en las comedias de

¹ A España corresponderá siempre el honor de haber inventado la *variación*. En los libros de vihuela de Narváez (1538), Mudarra (1546), Valderrábano (1547) y Pisador (1552), se encuentra gran cantidad de *diferencias* que se adelantan en muchos años a las que corrientemente se consideran como las primeras.

² Véase Higiní Anglés: *La música en España* (Apéndice a la traducción española de la *Historia de la música* de J. Wolf. Ed. Labor), pág. 376.

³ Felipe Pedrell publicó las obras de Cabezón en cuatro volúmenes de su *Hispanias. Schola Musica Sacra*.

⁴ J. B. Trendl: «Catalogue of the music in the Biblioteca Medinaceli», Madrid. *Extrait de la Revue Hispanique*, t. LXXI, pág. 497.

⁵ Hay otras impresiones en 1567, 1579 y 1581. Véase el tomo XIV de las Obras completas de Orlando de Lasso, editadas por Sandberger.

¹ Grove's Dictionary; Artículo «Orlando de Lasso».

² Descrito por Mn. Higiní Anglés: *Pujol*, t. I, pág. XVII. En este manuscrito aparece «Siendo de amor Susana requerida», sin nombre de autor, pero en compañía de otras obras en que consta el nombre de Orlando.

Lope: *Amar, servir y esperar y Lo cierto por lo dudoso*.

Estas seguidillas debieron de alcanzar una gran popularidad a fines del siglo xvi y principios del xvii, pues se encuentran, más o menos variadas, en varios manuscritos y obras impresas de aquella época.

La música del original está escrita en las claves de *sol*, *do en primera* y *do en segunda*.

¡OH QUÉ BIEN QUE BAILA GIL! Por razones rítmicas hemos preferido reducir los valores del original a su mitad en lugar de hacerlo a la cuarta parte, como en las demás transcripciones de esta colección. La primera frase, en dos por cuatro, es un *villano* —baile cantado de aquella época, cuya melodía más general consta en una *ensalada de Romances y letras de a tres voces* y vive todavía hoy en algún pueblo de la provincia de Cáceres, donde la hemos recogido—, y la segunda, a tres por cuatro, corresponde, como los versos indican, a la *chacóna*, otro baile popular entonces.

Las claves en que aparecen escritas las voces del original son: *sol*, *do en segunda* y *do en cuarta*.

MADRE, LA MI MADRE. La primera de las dos versiones que publicamos de esta canción, es decir, la del *Cancionero de Turín*, es anónima. Mucho más simple y anterior que la de Rimonte, está, sin duda, mucho más cerca de la melodía original que entonces debía ser popularísima.

Henríquez Ureña, en su *Versificación irregular*¹, dice: «Tampoco sin su testimonio [el de Cervantes] y el del Maestro Gonzalo de Correas sabríamos que era seguidilla, y no endecha, el conocido cantar, seguramente muy antiguo, que Cervantes cita en la novela *El celoso extremeño* (donde Loaysa está descrito como hábil en cantar *coplas de la seguida*) y en la comedia *La entretenida* (jornada tercera, donde se dice: «toquen unas seguidillas»)».

En *El mayor imposible*, de Lope (jornada segunda), se dice:

DIANA.	Cantad algo.	
Músicos.		Una letrilla,
	aunque no es nueva, diremos
		Madre, la mi madre,
	guardas me ponéis,	
	que si yo no me guardo,	
	mal me guardaréis.	

Esta misma seguidilla se encuentra en otras obras de Lope: *Los melindres de Belisa*, *El aldehuela*, *Entremés de daca mi mujer*, y en *Céfalo y Pocris*, de Calderón. Y ya en el siglo xv utilizaba este mismo tema el marqués de Santillana¹.

La versión de Rimonte, más complicada de forma que la de Turín, probablemente se cantaba con acompañamiento, como el romance *Entre dos álamos verdes* (pág. 1), y por tanto habrá que realizar la armonía de los dúos y doblar las voces de la *responción* con un instrumento de tecla o con un arpa en la forma que dejamos indicada en el mencionado romance de Juan Blas de Castro.

Pedro Rimonte nació en Zaragoza. Fué durante muchos años *maestro de música de cámara* de los archiduques Alberto e Isabel, gobernadores de los Países Bajos. Publicó dos libros de música sacra (Amberes, 1607 y 1614), además de su *Parnaso*. Fué maestro de Diego Pontac.

Las claves de *Madre, la mi madre*, de Turín, son: *do en primera*, *do en segunda* y *do en cuarta*. Las del villancico de Rimonte: las dos voces más agudas, en *do en primera*, y las restantes, *do en tercera*, *do en cuarta* y *fa en cuarta*.

MOLINILLO QUE MUELES AMORES. En el original de Juan del Vado no consta más que la melodía y el bajo. En caracteres más pequeños queda indicado el resto del acompañamiento que completa la armonía. Como, por regla general, este acompañamiento se improvisaba, el lector puede modificarlo a su antojo, dentro del estilo de la época.

Esta canción pertenece al *baile de la naranja* que da Lope en su *San Isidro labrador de Madrid*, baile que todavía se conserva hoy en algunas comarcas españolas.

Juan del Vado fué un conocido compositor del siglo xvii. Violinista, con su hermano, en la Capilla Real desde 1635.

Las claves de esta canción son: *do en primera* para el *triple* y *fa en cuarta* para el *bajo* tañido.

ARROJÓME LAS NARANJAS. El tema literario de esta canción se encuentra reiteradamente en la época que estudiamos: Valdiviello, *Romancero espiritual* (Madrid, 1659); Lope, en *El lobo del colegio* y en el *Entremés del Soldadillo*, y Foulché-Delbosc, en sus *Séguedillas antiguas*, de la primera mitad del siglo xvii. Y hoy todavía se canta en algún pueblo de la provincia de Cáceres, donde hemos recogido en 1931 una versión que comienza:

¹ Véase Foulché-Delbosc: «Séguedillas antiguas». *Revue Hispanique*, 1901.

² Pág. 132.

¹ Véase Menéndez Pidal: *La primitiva poesía lírica española*.

Arrojóme la portuguesilla
naranjitas de su naranjal...

coincidiendo con la que da Torres Villarroel y de la
que éste dice

que ahora cien años
nueva se llamaba.

Las claves del original son: *sol, do en segunda y
do en tercera.*

POR LA PUENTE, JUANA. La letra de la versión de
Turín no se encuentra—excepto el estribillo—en
las obras de Lope. No obstante, el Sr. Montesinos
nos dice que es sorprendente el aire lopesco de esa
letra. Dejemos este problema a los especialistas en
la literatura del Fénix.

Por curiosidad, y como muestra de cuán perdido
estaba en el XVIII el estilo musical de la época de

Lope, damos la música que el tonadillero Laserna
puso para la escena de la barca en *Por la puente,
Juana*. El original no da más que el canto y el bajo;
en caracteres pequeños va nuestra realización de la
parte instrumental.

Las claves del villancico de Turín son: *do en pri-
mera, do en tercera y do en cuarta.*

* * *

Réstanos dar las más expresivas gracias a los se-
ñores J. B. Trend y Ripollés, que nos han facilitado
copias de algunos originales que no se encuentran
en Madrid, y al Sr. Montesinos, que tuvo la amabi-
lidad de fijar los textos literarios para esta edición.

JESÚS BAL Y GAY.

RAMO A LOPE

DE

J. R. J.

(ESTA TARDE ESTARÁS CONMIGO EN EL PARAÍSO)

EL OASIS

AL OCASO ALEGRE

(CANCIÓN)

LA GRACIA

LA LUNA FELIZ

(CANCIÓN)

LA PLENITUD

2540 15
Canción

¡Risas bajas del viento,
la murmuración del viento!
¡Cómo se hallan
las estrellas y las flores!

Toda la vida es música,
las voces mizas (pequeñas
(el ego más fuerte
¿no son los dos rivales?)
¡Gritos del viento
Gritos de mujer y hombre.

¡Una misma canción
No se trata de cosas!
¡Acepto también
¡Inferno siempre es solo!

J. R. J.

EL OASIS

VERDE brillor sobre el oscuro verde.
Nido profundo de hojas y rumor,
donde el pájaro late, el agua vive
y el hombre y la mujer callan, tapados
(el áureo centro abierto en torno
de la desnudez única)
por el azul redondo de luz sola
en donde está la eternidad.

Pabellón vivo, firme plenitud,
para descanso natural del ansia,
con todo lo que es, fué, puede ser,
abierto en concentrada suma;
abreviatura de edén sur,
fruta un poco mayor (amparo solo
de la desnudez única)
en donde está la eternidad.

Color, jugo, rumor, curva, olor ricos
colman con amplitud caliente y fresca,
total de gloria y de destino,
la entrada casual a un molde inmenso
(encontrado al azar de horas y siglos,
para la desnudez única)
mina libre de luz interna y sola
en donde está la eternidad.

(1931)

AL OCASO ALEGRE

LA armonía toca
a que yo rompa la sombra,
a que yo coja
tu rosa.

La corriente tiembla
a que yo duerma mi tierra,
a que yo prenda
tu estrella.

La fresca se alza
a que yo abra las alas,
a que yo vaya
a tu alma.

(1925)

LA GRACIA

ESTÁ en el aire, como uno,
como una más bella que nosotros,
más bella que ninguna, que ninguno;
de todo toma luz, color, esencia;
y si el aire se aumenta y se conmueve,
se echa en el viento, y viene y va,
con el deleite de sentirse ella,
sobre el alto verdor en flor mecido.

¡Qué claro y qué constante
en el azul su cuerpo trasparente,
que lo convierte en tienda de su dicha;
sobre el agua, qué plenamente exacto
al movimiento líquido
que encuentra en sostenerlo su destino;
qué rico entre lo verde
de la tierra espresada en alegría,
con posibilidad de fruto eterno!

Hasta ella puede sonreír la vida
en la hora sola y nueva,
cuando las galerías contra el sur
exijen en sus límpidas corrientes
la forma libre, representativa
de la felicidad humana;
y mar y cielo, al fondo único,
componen, limitados por la tierra,
costas de soledad, ventura y gloria,
del hondo verdadero paraíso.

(No hay más que ir a ella,
llegar en vibración suprema a ella,
y ella es de nosotros;
pues para ella hemos venido,

sin ella no podemos ser
ni no ser, irnos ya sin ella).

Las sendas naturales
que por tierra, aire, agua, fuego,
conducen a su cuerpo y a su alma
en oriente, poniente, sur y norte,
las tenemos que abrir con alma y cuerpo,
entera embriaguez embelesada
de pájaro, de flor, de ola, de llama:
la locura conciente.

Y ¡qué feliz el que la alcanza
en el presente único;
quien puede sorprenderla en su ansia de nosotros;
instante universal en que concurren
para nosotros y ella,
ante la complacencia de lo eterno,
todas las primaveras!

(1931)

LA LUNA FELIZ

¡RAYOS bajos de la luna,
amanecer de la noche!
¡Cómo se hablan
las estrellas y las flores!

Tocan las alas la música,
las hojas miran que oyen
(luego más tarde
¿vendrán los dos ruiseñores?)
Orilla del agua viva
brillan la mujer y el hombre.

¡Luna madura de junio,
día de azules colores!
¡Alegre sombra
de que son eco los soles!

(1926)

LA PLENITUD

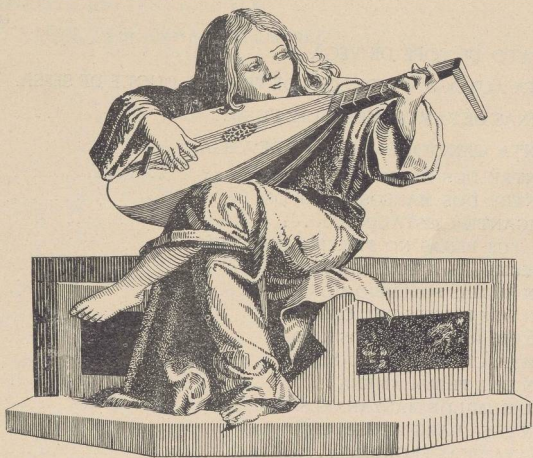
DELANTE está el carmín de la emoción.
Y al fondo de la vida,
por el suave azul nublado,
entre las cobres hojas últimas
que se curvan en éstasis de gloria,
la eterna plenitud desnuda.

(Y el agua una se ve más.
El color es más él, más solo él,
el olor solo tiene un ámbito mayor,
el calor todo se oye más.

Y grita
en el aire, en el agua,
sobre el calor, sobre el olor, sobre el color,
ante el carmín de la pasión segunda,
la esterna plenitud desnuda).

¡Armonía sin fin, gran armonía
de lo que se despide sin cuidado,
en luz de oro para luego verde,
que ha de ver tantas veces todavía,
ante el carmín de la ilusión,
la interna plenitud desnuda!

(1934)



ÍNDICE

	<u>PÁGINAS</u>
RETRATO DE LOPE DE VEGA.....	IV
CARTA AUTÓGRAFA DE LOPE DE VEGA AL DUQUE DE SESSA.....	V
PÁGINAS DE RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL.....	VIII
TREINTA CANCIONES DE LOPE DE VEGA:	
ENTRE DOS ÁLAMOS VERDES.....	I
ENTRE DOS MANSOS ARROYOS.....	7
GIGANTE CRISTALINO.....	11
SI TUS PENAS NO PRUEBO, JESÚS MÍO.....	15
HERMOSAS ALAMEDAS.....	18
EN EL MÁS SOBERBIO MONTE.....	21
EN DOS PARTES DEL CIELO.....	24
¡CÓMO RETUMBAN LOS REMOS!.....	27
EN EL CAMPO FLORIDO.....	29
EN UNA PLAYA AMENA.....	32
AL HUMILDE MANZANARES.....	35
- EN ESTA LARGA AUSENCIA.....	37
MAÑANICAS FLORIDAS.....	39
DE PECHOS SOBRE UNA TORRE.....	41
ENCONTRÁNDOSE DOS ARROYUELOS.....	43
LA VERDE PRIMAVERA.....	47
¿A QUIÉN CONTARÉ MIS QUEJAS?.....	50
¡AY AMARGAS SOLEDADES!.....	52
AL SON DE LOS ARROYUELOS.....	54
DIFERENCIAS SOBRE EL CANTO LLANO DEL CABALLERO... ..	59
SIENDO DE AMOR SUSANA REQUERIDA.....	63
OTRAS VECES ME HABÉIS VISTO.....	71
RÍO DE SEVILLA.....	73
¡OH QUÉ BIEN QUE BAILA GIL.....	75

	<u>PÁGINAS</u>
MADRE, LA MI MADRE.	78
MADRE, LA MI MADRE.	81
MOLINILLO QUE MUELES AMORES.	87
ARROJÓME LAS NARANJICAS.	90
POR LA PUENTE, JUANA	93
POR LA PUENTE, JUANA	96
COMENTARIO DEL TRANSCRIPTOR.	97
RAMO A LOPE, DE JUAN RAMÓN JIMENEZ.	xv

IMPRESA DE S. AGUIRRE,

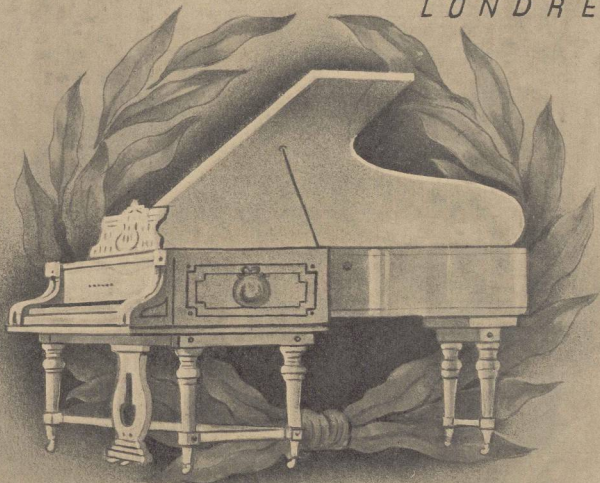
ÁLVAREZ DE CASTRO, 40,

TELÉFONO 30366

1935

PIANOS

C. BECHSTEIN-C. RÖNISCH
BERLIN
COLLARD & COLLARD
LONDRES



J. HAZEN

FUENCARRAL, 43 TEL. 10.867. MADRID

PUBLICACIONES
DE LA
RESIDENCIA DE ESTUDIANTES
PINAR, 23 MADRID

ÚLTIMO LIBRO PUBLICADO:

ENSAYOS SOBRE EL SENTIDO DE LA CULTURA ESPAÑOLA

POR FEDERICO DE ONÍS; 5 PTAS.

OTRAS PUBLICACIONES DE LA RESIDENCIA:

«AZORÍN».
Al Margen de los Clásicos.
3,50 ptas.
El Licenciado Vidriera. 3,50
pesetas.
Un pueblecito. 3,50 ptas.
*Fiesta de Aranjuez en honor
de «Azorín».* 1,50 ptas.

BERCEO, GONZALO DE.
El Sacrificio de la Misa (edi-
ción de Antonio G. Sola-
linde). 1,50 ptas. (Ago-
tado.)

CABRERA, BLAS.
¿Qué es la electricidad? 3,50
pesetas.
Principio de Relatividad. 7,50
pesetas.

CAMBÓ, FRANCISCO DE A.
*La Crisis económico-financie-
ra y la Conferencia de Gé-
nova.* 2,50 ptas.

CASTELLARNAU, J. M.^a
*La Imagen Óptica; Telescopio
y Microscopio.* 3,50 ptas.

CLEMENTE DE DIEGO, FE-
LIPE.
*Las Fuentes del Derecho Ci-
vil Español.* 7,50 ptas.

COROMINAS, PEDRO.
*El Sentimiento de la Riqueza
en Castilla.* 3,50 ptas.

GONZÁLEZ HONTORIA, MA-
NUEL.
*El Protectorado francés en
Marruecos y sus enseñan-
zas para la acción española.*
4 ptas.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.
Platero y yo. 6 ptas.

MACHADO, ANTONIO.
Poesías Completas. 4 ptas.

MORENTE, MANUEL G.
*La Filosofía de Henri Berg-
son.* 3 ptas.

ONÍS, FEDERICO DE.
Disciplina y Rebelión. 1 pta.

ORS, EUGENIO D'.
De la Amistad y del Diálogo.
2 ptas. (Agotado.)
*Grandeza y Servidumbre de
la Inteligencia.* 2,50 ptas
Aprendizaje y Heroísmo. 2
pesetas.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ.
Meditaciones del Quijote. 5
pesetas. (Agotado.)

PARDO BAZÁN, CONDESA DE.
*Porvenir de la Literatura des-
pués de la Guerra.* 1 pta.

PIRRO, ANDRÉ.
*Jean Sebastián Bach auteur
comique.* 1,50 ptas.

ROLLAND, ROMAIN.
Vida de Beethoven. (Traduc-
ción de Juan Ramón Jimé-
nez.) 3,50 ptas.

SÁNCHEZ (Edic. de GALO).
*Constituciones Bailie Mira-
betti* (1328). 1,50 ptas.

TORNER, EDUARDO M.
Cuarenta canciones españolas.
Armonizadas para canto
coral. 7,50 ptas. (encua-
dernado).

TURRÓ, RAMÓN.
*La Base Trófica de la Inteli-
gencia.* 3 ptas.

UNAMUNO, MIGUEL DE.
Ensayos, tomos I, II, III,
IV, V, VI, VII. 3,50 ptas.
cada tomo.

ZULUETA, LUIS DE.
La Edad Heroica. 2,50 ptas.

LIBRERÍA
y Casa Editorial

HERNANDO, S. A.

IMPRESORES
y Libreros

de la Academia Española

Despacho: ARENAL, 11. — MADRID

Oficinas, talleres y almacenes: QUINTANA, 31 y 33

Fundada esta Casa editorial en 1828, cuando se iniciaba en España el movimiento bibliográfico, ha podido seguirle paso a paso y favorecerle, con sus grandes esfuerzos e iniciativas, en su poderoso desenvolvimiento, a la vez que ella iba gradual y positivamente aumentando en importancia y crédito y sus operaciones se ensanchaban hasta lograr el favor que hoy le dispensa su numerosa clientela en todas las naciones de la tierra. Así, con su trabajo perseverante, en que no desmaya, ha llegado a colocarse al nivel de los mejores centros editoriales de España y América.

Esta casa fué la primera que dedicó su actividad a la difusión del material, menaje y mobiliario escolar, y a dar a conocer los libros de la primera y segunda enseñanza, abarcando ya hoy todo cuanto se refiere a Ciencias, Literatura y Artes.

La vastísima extensión de los edificios construídos expresamente para sus almacenes, talleres, oficinas y dependencias; lo numeroso del personal y la acumulación ordenada y metódica de todos los elementos indispensables para el puntual servicio de sus favorecedores, permite a la

LIBRERIA Y CASA EDITORIAL HERNANDO

llevar a cabo, en beneficio de los autores y del público, una rapidísima y eficaz propagación de los libros en España y en América.

Sus numerosísimas publicaciones están contenidas en los tres catálogos siguientes:

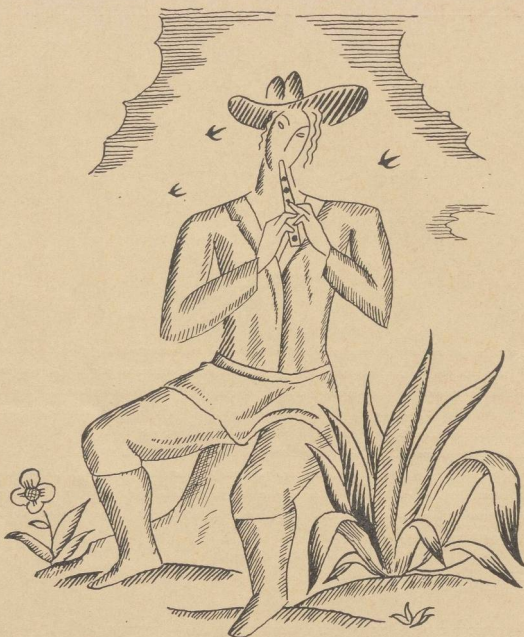
1.º De obras de primera enseñanza. Libros de utilidad para los Maestros, y menaje, material de enseñanza, mobiliario y efectos para toda clase de establecimientos docentes.

2.º De libros de texto para los Institutos, Escuelas Normales, Seminarios y Carreras especiales.

3.º De obras de Literatura, Historia, Ciencias, Artes, Medicina, Filología, etc., etc.

De todos y de cualquiera de ellos se remite gratis un ejemplar a quien lo pida a esta Casa editorial.

C
U
A
R
E
N
T
A
C
A
N
-



C
I
O
N
E
S
E
S
P
A
Ñ
O
L
A
S

Armonizadas por EDUARDO M. TORNER

Este libro es una selección de la lírica tradicional española, y en él están representados los principales caracteres melódicos y rítmicos de nuestro folklore musical. Se ha excluido de él toda canción que no tuviese su pasado tradicional, no por preocupación erudita, sino por ser las canciones tradicionales de mayor valor artístico. Estas canciones, pulimentadas por el rodar de varios siglos, responden fielmente al sentir popular y constituyen la música pura por excelencia. En el arte popular, la refundición del tema por cada individuo ejerce una influencia purificadora, y ese es el misterio de la emoción que a todos nos produce la ingenua lírica campesina. Esta colaboración popular y secular es el punto de referencia que encontramos en nuestro espíritu las canciones tradicionales y que hace que al sentimiento de patria vaya siempre unido en nosotros el de la música y la poesía de nuestra vieja tradición.

PRECIO DEL LIBRO ENCUADERNADO EN TELA INGLESA: 7,50 ptas.

PUBLICACIONES DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

DOS OBRAS MONUMENTALES

SUMMA ARTIS HISTORIA GENERAL DEL ARTE

POR

MANUEL B. COSSIO

Y

JOSÉ PIJOAN

ES EL ESFUERZO MÁS POTENTE QUE SE ESTÁ REALIZANDO EN LA ACTUALIDAD, NO SÓLO EN NUESTRO PAÍS, SINO EN EL MUNDO, PARA OFRECER LA MÁS COMPLETA Y ORIGINAL HISTORIA DE LAS CIVILIZACIONES Y EL TESORO MÁS COMPLETO E INÉDITO DE REPRODUCCIONES DE ARTE.

ALGO ÚNICO QUE DEBEN CONOCER.

PIDA EL FOLLETO ILUSTRADO

HISTORIA UNIVERSAL ESPASA-CALPE

REDACTADA POR LOS 40 ESPECIALISTAS MÁS NOTABLES DE EUROPA, BAJO LA DIRECCIÓN DE WALTER GOETZ, DE LA UNIVERSIDAD DE LEIPZIG. LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA SE DEBE A MANUEL GARCÍA MORENTE, DECANO DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL. COMPLETA EN DIEZ TOMOS.

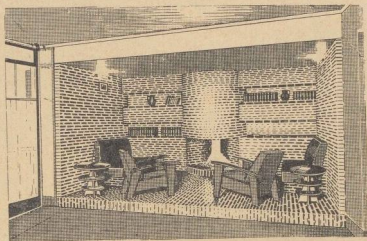
ES UNA VERDADERA RENOVACIÓN EN LOS SISTEMAS HISTÓRICOS. LA PARTE GRÁFICA ES COMPLETAMENTE ORIGINAL E INÉDITA.

PIDA FOLLETOS

Todos los grabados de esta Revista, así como los de estas obras maestras, están hechos en los Talleres de ESPASA-CALPE, S. A., Ríos Rosas, 24.

Examine estas obras en su librería, o en

ESPASA-CALPE, S. A.—CASA DEL LIBRO, Avenida Pi y Margall, 7.—Madrid.



ALBERGUE DE CARRETERA DE BAILÉN

EN el cruce de
la carretera de
Madrid - Cór-
doba - Sevilla -
Cádiz y Ma-
drid-Jaén-Gra-
nada - Málaga,
kilómetro 297.

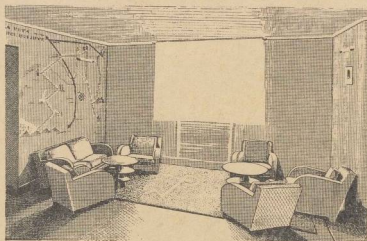
Habitación individual, 12,50 ptas.; para dos personas, 20 ptas.; ídem de
mecánico, 5 ptas. Almuerzo o comida, 8 ptas.; ídem de mecánico, 5,50 ptas.
Garaje, 5 ptas. Los funcionarios públicos disfrutan descuento del 20
al 30 por 100, según tiempo de estancia. - Informes: PATRONATO
NACIONAL DEL TURISMO, Medinaceli, 2. MADRID

LEÓN SÁNCHEZ CUESTA

LIBRERO

MAYOR, 4.

MADRID



ALBERGUE DE CARRETERA DE MANZANARES

EN la carrete-
ra de Madrid-
Córdoba - Se-
villa - Cádiz,
kilómetro 176.

Habitación individual, 12,50 ptas.; para dos personas, 20 ptas.; idem de mecánico, 5 ptas. Almuerzo o comida, 8 ptas.; idem de mecánico, 5,50 ptas. Garaje, 5 ptas. Los funcionarios públicos disfrutan descuento del 20 al 30 por 100, según tiempo de estancia. - Informes: PATRONATO NACIONAL DEL TURISMO, Medinaceli, 2. MADRID

B I O L



COMPOSICION:
Fosfato tricalcico . . . 60
Carbonato calcico . . . 30
Carbonato magnésico . . 9
Fluoruro de calcio . . . 1
Granulado al 10 %

Por su composición debe administrarse durante el embarazo como elemento de nutrición de la madre y del feto; durante la lactancia; en la primera infancia; y también a los sobrecargados por el trabajo físico o intelectual, y en las enfermedades constitucionales, como clorosis, anemia, astenias, etc.

DE VENTA EN:

FARMACIA GAYOSO

CALLE ARENAL — MADRID



REFUGIO DE ALIVA

En los Picos de Europa (Santander), una de las montañas de más espectacular belleza de España. Interesantes excursiones en invierno y verano. Caza mayor.

Precio único de pensión completa, 25 pesetas. Habitación individual sin pensión, 5 pesetas; idem de dos camas, 6 pesetas. Almuerzo y comida, 9 pesetas. - Informes: PATRONATO NACIONAL DEL TURISMO, Medinaceli, 2, MADRID.

"HOTEL GRAN VIA"

AVENIDA PI Y MARGALL, 3

220 HABITACIONES CON BAÑO
EN EL MEJOR SITIO DE MADRID



PENSIÓN DESDE 21 PESETAS
RESTAURANT DE PRIMER ORDEN
CAFÉ, CERVECERIA Y BILLARES

TELEGRAMAS Y TELEFONEMAS: «GRANVIOTEL - MADRID»

REVISTA DE FILOLOGÍA

Se publica en cuadernos trimestrales, formando cada año un tomo de unas 450 páginas. Comprende estudios de bibliografía, historia de la civilización, lengua, literatura y folklore, y da información bibliográfica de cuanto aparece en revistas y libros, españoles y extranjeros, referente a la filología española.

Director: R. MENÉNDEZ PIDAL.

Redactores: A. ALONSO, A. CASTRO, V. GARCÍA DE DIEGO, T. NAVARRO TOMÁS, F. DE OSÍS, A. G. SOLALINDE.

Secretario de Redacción: H. SERFÍS.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

España, 20 pesetas año. Extranjero, 22 pesetas año.— Suscripción a la tirada aparte de la «Bibliografía», 4 pesetas año.—Número suelto: España, 5 pesetas. Extranjero, 5,50 pesetas. Colecciones completas y tomos sueltos: se venden al mismo precio de suscripción.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS MEDINACELI, 4.—MADRID

R E S I D E N C I A

REVISTA DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

APARECE LOS MESES DE FEBRERO, ABRIL, MAYO, OCTUBRE, NOVIEMBRE Y DICIEMBRE

SUSCRIPCIÓN ANUAL: 10 PTAS.

EXTRANJERO: 12 PTAS.

Este extraordinario de RESIDENCIA corresponde, para los señores suscriptores, a los números 4, 5 y 6 de 1934.

ANUNCIOS (6 INSERCIÓNES)

UNA PLANA.....	300	PESETAS
MEDIA PLANA.....	180	>
CUARTO DE PLANA.....	100	>

ADMINISTRACIÓN: FINAR, 23, MADRID. TELÉF. 50910

ULPGC. Biblioteca Universitaria



872852

BIG 784.4 (460) VEG tre