

# MÚSICA Y POESÍA EN EL LIBRO DE TONOS HUMANOS (1655-1656) NECESIDAD DE LA METODOLOGÍA INTERDISCIPLINARIA PARA SU EDICIÓN

Volumen II

Mariano LAMBEA – Lola JOSA

*Resumen: A partir de la transcripción de las primeras cuarenta y cinco piezas del Libro de Tonos Humanos, y del estudio de su música y poesía, se establece la función e intención que tuvo el cancionero en la corte de Felipe IV. En el ámbito musicológico se estudian diversos aspectos de la composición en lengua romance, a la luz de los tratados musicales de la época, así como los recursos estilísticos utilizados para resaltar la expresividad de los textos poéticos. En el ámbito filológico, se ofrecen las conclusiones extraídas de su estudio métrico, de la imaginaria poética y de las fuentes y referencias literarias de los mismos.*

## MUSIC AND POETRY IN THE LIBRO DE TONOS HUMANOS (1655-1656)

*Abstract: Based on the transcription of the first 45 pieces of the Libro de Tonos Humanos, and on the study of both its music and poems, the function that the cancionero had in the Court of Felipe IV is established, as well as the aim with which it was written. In the musical side, different aspects of pieces with text in vulgar will be discussed, taking into account musical treaties of that time, as well as the stylistic resources employed to highlight the expressivity of poetic texts. In the literary side, the conclusions are offered of the study of meter, influences, poetic imagery, sources and literary references in the texts.*

### 1. La música

El objetivo de la presente comunicación es ofrecer unos breves apuntes acerca de la edición de carácter interdisciplinario que estamos reali-

zando del *Libro de Tonos Humanos*, en la cual trabajamos conjuntamente, dedicando idéntica importancia a la música y a la poesía. De esta manera, ponemos al servicio del arte musical y poético nuestros modestos conocimientos sobre musicología y filología, con el fin de llevar a cabo una empresa cuyos resultados se prevean interesantes y enriquecedores para ambas disciplinas científicas. Por otra parte, de la simbiosis entre música y poesía, surge beneficiada la obra de arte en general, puesto que alcanza una expresividad unitaria y superior al combinar los elementos técnicos y estilísticos de ambas artes.

Como todos sabemos, música y poesía van de la mano en la historia del arte y la cultura, y, particularmente, en la época que estudiamos. En este sentido recuérdense las palabras que Lope de Vega dejó escritas en la *Ierusalén conquistada*, a propósito de su amigo, el músico Juan Blas de Castro: “si vivieren tus puntos tendré vida, si vivieren mis versos tendrás fama”.<sup>1</sup> Ésta es una de las muchas referencias que demuestran la perfecta compenetración y mutua dependencia que se percibía en la música y la poesía de nuestro Siglo de Oro. No cabe duda, pues, que se hace del todo necesario recurrir al concepto de interdisciplinariedad para estudiar a fondo un cancionero poético-musical del siglo XVII, como es el *Libro de Tonos Humanos* que ahora nos ocupa. Este concepto es el que hemos seguido los editores modernos al emprender la publicación de esta obra, porque creemos que no se debe abordar el estudio científico de una recopilación como ésta –que comprende música y poesía en idéntica proporción– desde una única vertiente, en este caso, la musical. Y queremos enfatizar “en este caso” puesto que, tradicionalmente, han sido los musicólogos quienes se han encargado de editar estos cancioneros, otorgando primacía científica, analítica y divulgativa a la música en detrimento de la poesía. Sin embargo hay grandes excepciones, como el trabajo paralelo que llevaron a cabo Higinio Anglés y José Romeu con el *Cancionero Musical de Palacio*<sup>2</sup>, y, más recientemente, la edición conjunta de los *Tonos Castellanos-B* que planean Margit Frenk y Gerardo Arriaga.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Citado por ROBLEDO, Luis: *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, p. 34.

<sup>2</sup> Véase *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*. Edición de Higinio Anglés, Monumentos de la Música Española, 5 y 10, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vols., 1947-1951. Con el mismo título, edición de José Romeu Figueras, Monumentos de la Música Española, 14-1 y 14-2, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vols., 1965.

<sup>3</sup> Véase FRENK, Margit y ARRIAGA, Gerardo: “Romances y letrillas en el Cancionero *Tonos Castellanos-B* (1612-1620)”. En: *Música y Literatura en la Península Ibérica 1600-1750. Actas del Con-*

El *Libro de Tonos Humanos* es una fuente conocida ya desde hace décadas por la musicología española. Fue descrita por Higinio Anglés y José Subirá,<sup>4</sup> quienes incluyeron una relación de primeros versos en su catálogo, como haría Miguel Querol<sup>5</sup> años más tarde. Hasta el día de hoy nadie, que sepamos, ha publicado esta colección de manera íntegra. Sabemos, por Alfonso de Vicente, que Danièle Becker ha trabajado en este repertorio durante años y que, incluso, lo ha transcrito en su totalidad, pero, de momento, no lo ha dado a la luz pública.<sup>6</sup> Diversos musicólogos han publicado piezas sueltas del cancionero, como, por ejemplo, Felipe Pedrell, Miguel Querol y la propia Danièle Becker, entre otros.<sup>7</sup>

Nuestra edición constará de cuatro volúmenes. El primero de ellos se publicó a finales del año 2000, en la serie "Monumentos de la Música Española" que edita el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.<sup>8</sup> En este volumen se han publicado los cuarenta y cinco primeros tonos de los doscientos diecinueve<sup>9</sup> de que consta el manuscrito. Con esta cantidad de obras, el *Libro de Tonos Humanos* se erige en la fuente más importante de música y poesía del siglo XVII, en el ámbito de la polifonía profana. Prácticamente con él acaba la moda o costumbre –impulsada a principios del siglo XVI con el *Cancionero Musical de Palacio*– de compilar piezas de música vocal polifónica, de contenido y temática diversa, que son obra de diferentes compositores y poetas, y que conformaban el repertorio con que se deleitaba la corte –en nuestro caso la de Felipe IV–, la aristocracia o con el que cualquier músico, compositor o maestro de capilla disponía como manual de ensayo o de carácter didáctico.

---

greso Internacional (Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995). Edición a cargo de María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 151-168.

<sup>4</sup> ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. I, 1946, pp. 266-274.

<sup>5</sup> Véase *Música barroca española. Polifonía profana. Cancioneros españoles del siglo XVII*, vol. I. Edición de Miguel Querol Gavaldá, Monumentos de la Música Española, 32, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970, pp. 23-28.

<sup>6</sup> Cfr. VICENTE, Alfonso de: "Becker, Danièle". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio, (dir.), Madrid, SGAE, vol. II, 1999, p. 327.

<sup>7</sup> Véase LAMBEA, Mariano: *Íncipit de poesía española musicada ca. 1465 - ca. 1710*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2000.

<sup>8</sup> *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. I. Libro de Tonos Humanos*, vol. I. Monumentos de la Música Española, 60, Barcelona: CSIC, 2000. La edición y el estudio crítico de la música y de la poesía han sido realizados, respectivamente, por el Dr. Mariano Lambea y la Dra. Lola Josa.

<sup>9</sup> Hay un número indeterminado de tonos, entre tres y cinco, cuyo texto no llegó a copiarse.

La recopilación fue llevada a cabo por Diego Pizarro, “tiple y copista del convento del Carmen Calzado de Madrid”,<sup>10</sup> quien trabajó en ella por espacio de seis meses, concretamente desde el 3 de septiembre de 1655 hasta el 3 de febrero de 1656, según consta en el manuscrito. Sin embargo, no todas las piezas fueron trasladadas por él, ya que hay una docena de tonos que fueron copiados por otra mano, que curiosamente resulta mucho más pulcra y cuidadosa que la del propio Pizarro. La cronología del *Libro de Tonos Humanos* está clara en lo referente al momento final de su compilación, pero para establecer el marco cronológico adecuado es preciso recurrir a las fechas biográficas de los compositores, de los poetas y a los testimonios de algunos textos poéticos en los que se recogen acontecimientos históricos perfectamente datables. Hemos procedido en estos sentidos y hemos llegado a la conclusión de que la mayoría de las composiciones del *Libro de Tonos Humanos* fueron escritas entre 1621 y 1643, teniendo en cuenta, obviamente, que algunas obras serían compuestas alrededor, incluso, de 1656.

Nuestro cancionero recoge las muestras artísticas más granadas del repertorio vocal de cámara que se interpretaba en la corte<sup>11</sup>, lugar idóneo para cantar “los mejores tonos”, utilizando palabras del copista Sablonara.<sup>12</sup> El *Libro de Tonos Humanos* se emparenta con otras fuentes similares en contenido y funcionalidad, como pueden ser, por ejemplo, los *Tonos Castellanos-B* (datados entre 1612 y 1620) y el *Cancionero de la Sablonara* (de 1625), por citar dos ejemplos paradigmáticos. En ellos, diversos metros como romances con o sin estribillo, canciones, décimas, folías, letrillas, li-ras, endechas, sextinas, seguidillas, octavas, coplas, e incluso sonetos, se aglutinan todos bajo el molde poético-musical genérico denominado “tono humano”, cuyos rasgos estilísticos –en el caso concreto de los cancioneros mencionados– pueden resumirse en las siguientes constantes: composición polifónica vocal de cámara, es decir, un cantor por cuerda, para dos, tres o cuatro voces,<sup>13</sup> de extensión entre corta y media, de temática

<sup>10</sup> Véase BECKER, Danièle: *Las obras humanas de Carlos Patiño*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1987, p. 11. Sin embargo, respecto a los años escribe: en “el convento del Carmen Calzado madrileño, donde se copió el *Libro de Tonos Humanos* en 1654-1655 [sic]”. Cfr., además, con su voz “Cancionero”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana... Op. cit.*, vol. I, p. 32.

<sup>11</sup> Cfr. ROBLEDO, Luis: *Op. cit.*, la parte o capítulo dedicado a la “vida y entorno”.

<sup>12</sup> En la dedicatoria a Wolfgang Wilhelm, conde de Neuburg y Duque de Baviera, el copista Sablonara afirmaba que había “buscado y recogido los mejores tonos que se cantan en esta corte, a dos, a tres y a cuatro [voces] para presentarlos a Vuestra Alteza”. Véase *El Cancionero de la Sablonara*. Edición de Judith Etzion, London, Tamesis Books, 1996, p. xx.

<sup>13</sup> Un tono excepcional a seis voces, divididas en dos coros de tres voces cada uno, titulado «En la margen de un arroyo» se halla en los ff. 199v-201r [205v-207r] del *Libro de Tonos Humanos*.

profana (aunque pueden haber versiones divinizadas),<sup>14</sup> con acompañamiento instrumental no escrito por lo general<sup>15</sup> y con la variedad tipológica y formal a la que hemos aludido antes. Posteriormente, y conforme avanza el siglo XVII, el tono humano irá adquiriendo otras fisonomías, denominándosele "area", "aria", "tonada", "solo", "dúo", pasando a designar una composición, en muchas ocasiones, para voz solista o dúo con acompañamiento instrumental (arpa, clave, tiorba, guitarra, etc.), y en estrecha relación con el mundo de la escena, aunque siguen componiéndose tonos con textos religiosos.

Al abordar ahora la exposición de los rasgos técnicos y estilísticos fundamentales del tono humano polifónico, hemos de ser necesariamente breves y ofrecer una síntesis de los más significativos, ya que han sido tratados más por extenso en el primer volumen de nuestra edición.<sup>16</sup>

En relación a la melodía –y a pesar de la perceptible adscripción estilística de nuestro cancionero a los parámetros expresivos del *stile antico*, el cual, como ya sabemos, otorgaba idéntica relevancia melódica a cada voz–, estos tonos presentan una conciencia melódica restringida a las voces superiores –generalmente dos tiples intercambiables–, cuya versatilidad destaca sutilmente del conjunto polifónico, ya que de hecho se reparten el protagonismo melódico en pasajes determinados. También hay que tener en cuenta que los compositores intentaban expresar los contenidos emocionales y descriptivos de los textos poéticos, y para ello utilizaban con más profusión las figuras menores que no las mayores, más del gusto de los maestros de la polifonía clásica en sus amplias líneas melódicas. Cerone lo decía en su tratado:

*"en las [obras] de cámara y a lo humano (...) pónese [el texto] no solamente debajo de semimínimas, mas también de las corcheas, olvidándose en todo del uso de la máxima y longa, por ser figuras muy largas y muy pesadas"*<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Por ejemplo en el *Libro de Tonos Humanos*, la composición «Dulce prisión de albedríos» (nº 29 de nuestra edición) trae la siguiente indicación: "Está la letra al Santísimo y guión en el legajo 8..." (f. 40r [46r]; letra y guión hoy perdidos).

<sup>15</sup> En algunas fuentes sí se conserva el guión para el bajo. El *Libro de Tonos Humanos* trae la parte del bajo continuo escrita en el propio cancionero, en la pieza anónima «Lloren mis ojos» (nº 71; f. 82r [88r]).

<sup>16</sup> Cfr. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*, pp. 70-84.

<sup>17</sup> CERONE, Pedro: *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica*, Bologna, Forni editore, 1969, 2 vols. Edición facsímil de la de Nápoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, vol. I, p. 514.

El contrapunto imitativo es el recurso técnico por excelencia de la *prima prattica*. Está presente en las piezas del *Libro de Tonos Humanos*, pero tratado de otra manera, con una intención motivica diferente, más libre, para captar mejor el sentido de la poesía. Las imitaciones son sólo de primeras palabras, como si fueran pequeños motivos musicales al estilo madrigalesco, que quedan fijados en la memoria y en la sensibilidad del oyente. Recurramos de nuevo al teórico bergamasco:

*“Las invenciones de los madrigales han de ser breves, no más largas del valor de dos semibreves, o de tres siendo a compás menor; y es, porque si las invenciones fueren largas, no serían para madrigales; mas, fueran propias de los motetes y misas”*<sup>18</sup>.

En relación al tratamiento de la disonancia destacaremos un aspecto muy concreto que se da en nuestro cancionero y que señala claramente la diferencia entre el estilo antiguo polifónico y el nuevo estilo más proclive a la expresividad melódica. Nos referimos a los retardos, disonancia muy común en la música renacentista y que aparece amortiguada por su preparación. En los tonos humanos esta preparación empieza a no tenerse en cuenta, ya que se deshace la nota ligada que prepara la disonancia y se convierte en lo que en nuestra terminología se conoce como retardo desligado con carácter de apoyatura preparada. Para ello es necesario articular esa nota al dar del compás mediante otra sílaba del texto, para que disuene y cobre así mayor énfasis, acentuación y sentido dentro del verso, a pesar de mantenerse preparada musicalmente. Cabe destacar que esta nueva situación viene señalada en el manuscrito –no siempre con la regularidad y uniformidad que desearíamos– con un rasgo o trazo similar a nuestra ligadura moderna de expresión o de articulación, lo cual es bastante significativo, en el sentido de reflejar mediante la escritura un mayor interés en respetar la prosodia del texto poético. El siguiente paso será atacar la disonancia sin preparación, recurso que amplía en gran manera el vocabulario expresivo de nuestros compositores y los aleja cada vez más del *stile antico*, aproximándolos poco a poco hacia la doctrina estilística de la *seconda prattica*, hacia la representación musical de los afectos y sentimientos contenidos en el texto.

Podríamos seguir analizando otros elementos que configuran la técnica compositiva de los tonos humanos como, por ejemplo, la estructura modal-tonal, el acompañamiento instrumental, el uso de la nota pedal,

<sup>18</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 692.

los acordes de séptima y otros acordes alterados, y el cromatismo, pero es momento ya de dar paso a la filología para que nos aclare muchos aspectos interesantísimos sobre la poesía, pues no en vano la música, en este contexto que estudiamos, imita, o ayuda a describir, determinados fenómenos de la naturaleza o situaciones más abstractas como sentimientos, emociones o cualquier otra manifestación espiritual, que se contienen y describen en los textos a los que acompaña. Nos hallamos ante poesía puesta en música, y poesía de muy elevada categoría artística, como la que servía de inspiración a los madrigales italianos o las chansons francesas más elaboradas. En este sentido, pues, nuestro tono humano viene a ser un género autóctono –afín a esas formas poético-musicales consagradas ya por la musicología– que debe ocupar sin más dilación el lugar que le corresponde en la historia de la música y la literatura españolas y universales.

## 2. La poesía

*“Más tardó en hablar don Quijote que en acabarse la cena; al fin de la cual uno de los cabreros dijo:*

*—Para que con más veras pueda vuestra merced decir, señor caballero andante, que le agasajamos con prompta y buena voluntad, queremos darle solaz y contento con hacer que cante un compañero nuestro (...); el cual es un zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y escribir y es músico (...), que no hay más que desear. (...)*

*De esa manera, Antonio, bien podrás hacernos placer de cantar un poco, porque vea este señor huésped qué tenemos; que también por los montes y selvas hay quien sepa de música (...); así, te ruego por tu vida que sientes y cantes el romance de tus amores que te compuso el beneficiado tu tío, que en el pueblo ha parecido muy bien.*

*—Que me place —respondió el mozo.*

*Y sin hacerse más de rogar, se sentó en el tronco de una desmochada encina, y (...) comenzó a cantar (...):*

*Yo sé, Olalla, que me adoras,  
puesto que no me lo has dicho  
ni aun con los ojos siquiera,  
mudas lenguas de amoríos...”<sup>19</sup>*

<sup>19</sup> CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de La Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1975 (5ª), I, 11, pp. 115-116.

Semejante escena no es pura literatura. Miguel de Cervantes lo que hace es recrear lo que empezaba a ser deleite cortesano en el último decenio del siglo XVI.<sup>20</sup> No es capricho del novelista que el cabrero sienta una honda satisfacción porque Antonio –cabrero, también– ponga en música romances que, sobre sus amores, escribe para él su tío: después de 1580, Lope de Vega y Luis de Góngora emprendieron una revolución en la poesía española a golpe de romances ‘nuevos’ –llamados, asimismo, ‘artísticos’–, y éstos, cómo no, en el caso de Lope, eran versiones octosilábicas de sus amores, en las que lo pastoril y lo morisco le proporcionaban las máscaras poéticas con que ocultarse. Pero acabamos de llamar romances ‘nuevos’ o ‘artísticos’ a una realidad poético-musical que, sin embargo, ¿qué tenía de artístico que no tuviera el romance del conde Arnaldos, por ejemplo? Y si se les denomina ‘nuevos’ para diferenciarlos de los romances viejos ¿por qué los del poeta Rodríguez tuvieron que ser retirados de la I y II parte de la *Flor de Moncayo*?<sup>21</sup> Sin lugar a dudas, la filología ha estado perdiéndose entre una terminología imprecisa, y lo cierto es que tampoco la musicología le ha ayudado demasiado a subsanar su error.

Hace ya más de treinta años que un maestro como José. F. Montesinos manifestaba su disconformidad con los nombres dados al romancero que nace en 1580, y, a pesar de no dejar de llamarlo como todo el mundo, proclamaba que estaba necesitado de un “título nuevo”.<sup>22</sup> También fue único Montesinos por la fuerza con que proclamó la necesidad de analizar este romancero con rigor y editarlo, conjuntamente, musicólogo con filólogo;<sup>23</sup> y, por su misma sabiduría, fue único al reconocer, con suma humildad, que el filólogo jamás podría decir la última palabra sobre el romancero ‘nuevo’ sin el beneplácito del musicólogo, y viceversa –por supuesto–. Por este motivo, hoy, la que esto escribe tiene que decir que gracias al ejemplar trabajo del musicólogo, compañero de edición del *Libro de Tonos Humanos*, a sus conocimientos acerca de la desgraciada trayectoria editorial del romancero que inaugura el Barroco, y a su ausencia de recelos hacia la tarea filológica, podemos denominar el romancero

<sup>20</sup> Años en los que se escribe la mayor parte del *Quijote* de 1605. Véase OROZCO DÍAZ, Emilio: *Cervantes y la novela del Barroco*. Edición, introducción y notas de José Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1992, pp. 127-128.

<sup>21</sup> Preguntas semejantes lanzó MONTESINOS, José F.: “Algunos problemas del Romancero Nuevo”. En: *Estudios de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 132, n. 1.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 117: “Es posible que una de las causas de que los progresos logrados en el estudio del Romancero nuevo no nos satisfagan, sea que eruditos y musicólogos no han podido o sabido colaborar en el planteamiento y solución de estos problemas”.

'nuevo' o 'artístico', romancero lírico. Y no cabe mejor adjetivo para una poesía que era escrita para ser musicada y cantada, a pesar de lo que postuló, en su momento, Ramón Menéndez Pidal.<sup>24</sup> Por lo tanto este romancero nació, al mismo tiempo, de una necesidad poético-musical. Además, ningún otro adjetivo rinde más tributo al siglo XVII español, puesto que fue en textos de Góngora y de Cervantes donde, por primera vez en lengua castellana, el derivado de *lira* vio la luz.

A tenor de los primeros cuarenta y cinco romances líricos y otras letras que hemos editado del *Libro de Tonos Humanos*, hemos podido constatar, efectivamente, que estamos ante un repertorio en el que el arte poético del romancero lírico está ya evolucionado: la temática morisca ya no aparece; las voces ya no cantan para *contar* una historia, sino que cantan para intensificar el lirismo del romance; el virtuosismo descriptivo de cada cuarteta está en perfecta armonía con una música muy dada a la experimentación con nuevos modos expresivos; los romances agrupados bajo lo bucólico-pastoril –a excepción de «En una concha de Venus» (nº 10) y «De los ojos de Gileta» (nº 19), romances de los más tempranos–, tampoco son ya doloridos monólogos; el mundo rústico aparece, asimismo, como una transformación de lo pastoril rústico de los primeros años, es decir, que ahora las pastoras rústicas ya no serán tales, sino que serán “mujeres”, sin más, en contraposición a las “deidades” cortesanas; por influjo de ello, la dama –que no pastora–, si bien cumple con los requisitos de la tipificación de la *descriptio puellae*, también puede ser, al mismo tiempo, una “zagala”, o tener el cabello de color oscuro, así como los ojos; por su parte, los subgéneros romanceriles tienen sus fronteras difuminadas, consecuencia de los préstamos propios de un género a otro –lo que se puede apreciar en la catalogación temática que hemos realizado de los romances y letras–; y por último, los estribillos. Conforme más tardío es el romance, mayor protagonismo tienen en él, en cuanto al clímax poético, y mayor es, paralelamente, su complejidad musical. Pero lo más asombroso es que esto es así con mucha más probabilidad, si el romance en cuestión es una manifestación del dolor del yo poético. Aquí, sin embargo, no termina la razón del mencionado asombro, puesto que, cumpliendo fielmente con el juego de opósitos tan del gusto barroco, cuando se dan dichas condiciones –temática del dolor por el amor del yo poético y el desdén de la dama, junto a la complejidad musical del estribillo–, éste último, en su

---

<sup>24</sup> MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero Hispánico. Hispano-portugués, americano y sefardí*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, vol. II, p. 158.

mayoría, es una alegre seguidilla que crea un claroscuro –si se me permite– con el denso conceptismo de las cuartetos.

Y, en cuanto a los poetas, qué decir. Bastante satisfechos nos encontramos por haber rastreado la pluma de seis de ellos ante una anonimidad de un cien por cien –como era de rigor en el romancero lírico–. Contamos con versos de Antonio Hurtado de Mendoza –el favorito del conde-duque de Olivares y, por lo tanto, de la corte de Felipe IV en su primera andadura–, del Príncipe de Esquilache –don Francisco de Borja y Aragón–, de los menos conocidos Manuel de León Marchante y Damián Cornejo –el poema de éste último es pretexto de uno de los más sustanciosos romances líricos del repertorio trabajado–, y, con brillo especial, reluce el romancillo lírico «Ligera y temerosa» (nº 21), hipertexto, nada menos, de la «Corcilla temerosa» de Góngora.

\* \* \*

Una vez terminada la música del romance, don Quijote rogó a Antonio que algo más cantase, pero “no lo consintió Sancho Panza”, que así dijo a su amo: “Bien puede vuestra merced acomodarse desde luego adonde ha de posar esta noche; que el trabajo que estos buenos hombres tienen todo el día no permite que pasen las noches cantando”.<sup>25</sup> Sea, pues, la voluntad de Sancho. Y para quien quisiera más deleite romanceril, le emplazamos a la publicación del ramillete de los primeros cuarenta y cinco romances líricos y otras letras del *Libro de Tonos Humanos*.

---

<sup>25</sup> Quijote, I, 11, p. 118.

## 8. Es, en el mar de la corte

A 4

Phelippe de la Cruz

E: Mn, M. 1262  
ff. 8v-10r [14v-16r]

Transcripción musical: Mariano Lambea

Edición de la poesía: Lola Josa

Tiple 1<sup>o</sup> Es, en el mar  
 Tiple 2<sup>o</sup> Es, en el mar  
 Alto Es, en el mar  
 Bajo Es, en el mar

de la cor - te, dul - ce si - re - na Ma - ri - ca; ai -  
 de la cor - te, dul - ce si - re - na Ma - ri - ca; ai -  
 de la cor - te, dul - ce, dul - ce si - re - na Ma - ri - ca; ai -  
 de la cor - te, dul - ce si - re - na Ma - ri - ca; ai -

ro - sa tor - men - ta en quien to - dos los hom - bres pe - li - gran.  
 ro - sa tor - men - ta en quien to - dos los hom - bres pe - li - gran.  
 ro - sa tor - men - ta en quien to - dos los hom - bres pe - li - gran.  
 ro - sa tor - men - ta en quien to - dos los hom - bres pe - li - gran.

Primera sección del tono humano "Es, en el mar de la corte" (*La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*, p. 137).