

**Tonos humanos teatrales en el
Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM)
(finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII)***

Lola JOSA

Universidad de Barcelona

lolajosa@ub.edu

Mariano LAMBEA

CSIC-IMF

lambea@imf.csic.es

Resumen

En este trabajo se dan a conocer tonos humanos teatrales para voz sola y acompañamiento de guitarra que constan en el *Cancionero Poético-Musical de Mallorca* (manuscrito de finales del siglo XVII y principios del XVIII), conservado en la Biblioteca de Catalunya, y cuya edición electrónica íntegra los autores publicarán en Digital CSIC y en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Asimismo, se comentan las fuentes literarias identificadas de donde provienen estos tonos humanos, y que resultan ser obras dramáticas de Lorenzo de las Llamosas, Juan Vélez de Guevara, Antonio de Zamora y Agustín de Salazar y Torres.

Palabras-clave

Cancionero Poético-Musical de Mallorca (siglos XVII-XVIII)

Teatro musical español (siglos XVII-XVIII)

Música y teatro (siglos XVII-XVIII)

Música y poesía (siglos XVII-XVIII)

Música y literatura (siglos XVII-XVIII)

Metodología interdisciplinaria (música y literatura)

Un nuevo legado

El fondo de manuscritos poético-musicales “a lo humano” conservado en la Biblioteca de Catalunya (Barcelona) fue estudiado en su día por Louise Stein e incluido con el debido rigor en su valiosísima obra de referencia imprescindible¹. Sin embargo,

* Este trabajo se inscribe dentro del Grupo de Investigación Consolidado «Aula Música Poética» (2009 SGR 973), financiado por la Generalitat de Catalunya.

¹ Louise K. STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 358. Stein trabajó las composiciones contenidas en las

han aparecido nuevas obras, catalogadas recientemente, que constituyen un nuevo fondo con el que hemos empezado a trabajar. Nuestro proyecto de edición electrónica a medio plazo en Digital CSIC y en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes versará, en concreto, sobre el M. 3660 (denominado *Cancionero Poético-Musical de Mallorca* [CPMM]), el M. 1637-I/13 (denominado *Cancionero Poético-Musical de Verdú* [CPMV]) y el M. 1387 (denominado en el lomo del manuscrito como *Libre de dúos* [LD], y perteneciente, ya, al siglo XVIII); fuentes, todas ellas, indizadas en nuestro reciente NIPEM².

El número de composiciones incluidas en estas tres antologías, que también, así, podrían denominarse, se distribuye de la siguiente manera: CPMM (43 obras); CPMV (20 obras); y LD (unas 50 piezas, aproximadamente, repartidas entre una égloga y cuatro dúos). Un centenar largo, por lo tanto, de composiciones que esperan, en su mayoría, su correspondiente filiación literaria, poética o dramática. Hasta el momento presente, hemos hallado varias fuentes literarias de algunas de estas composiciones, lo cual nos permite identificarlas y distinguir su pertenencia a una obra poética o a una obra dramática –sin olvidarnos, a su vez, de los géneros del teatro breve–. Y como nuestra comunicación versa, exclusivamente, sobre música y teatro, nos referiremos sólo a tonos *theatralis*, y, teniendo en cuenta los límites que la lógica impone en este tipo de actuaciones congresuales, nos centraremos, en esta ocasión, tan solo en el *Cancionero Poético-Musical de Mallorca*³.

El CPMM consta de cuarenta y tres composiciones para voz sola con acompañamiento instrumental y cifra para guitarra (sólo unas pocas de estas obras, las últimas, traen el pentagrama de la cifra vacío). Casi todas las piezas vienen anónimas. Sólo constan los nombres de los siguientes compositores: [Juan Francisco Gómez de] Navas, [Sebastián] Durón, Gabriel Guerau y Francisco Mon[jo]. Por correspondencia con otras fuentes hemos podido incluir, también, los nombres de Juan Hidalgo y Juan de Zelis, y en ulteriores investigaciones esperamos poder otorgar autoría a otros anónimos. En cuanto al teatro, hasta el momento presente, nuestra investigación nos ha dado como resultado la pertenencia segura a obras teatrales de siete tonos del cancionero, algunos de ellos significando una aportación novedosa y exclusiva para el conocimiento del teatro musical hispano. A continuación, ofrecemos una tabla descriptiva y abreviada de estos nuevos tonos *theatralis*:

cajas M. 691, 698, 701, 737, 738, 741, 743, 744, 746, 747, 749, 753, 754, 759, 762, 763, 765, 766, 767, 769, 774 y 775.

² Mariano LAMBEA (con la colaboración de Lola JOSA y Francisco A. VALDIVIA), *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*, [en línea], en *Digital CSIC*, <http://hdl.handle.net/10261/22406> (fecha de consulta: 11-VII-2010) y en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, [en línea], en <http://www.cervantesvirtual.com/> (fecha de consulta: 11-VII-2010).

³ La musicóloga norteamericana M. June Yakeley realizó una breve descripción de este cancionero, facilitando su contenido, en su artículo “New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar”, en *Revista de Musicología*, XIX, 1-2 (1996), pp. 267-286. Asimismo, los musicólogos Álvaro TORRENTE y Pablo-L. RODRÍGUEZ trataron de él en su trabajo “The Guerra Manuscript (c. 1680) and the Rise of Solo Song in Spain”, en *Journal of the Royal Musical Association*, 123, 2 (1998), pp. 147-189. Más recientemente, nuestro colega Francisco A. Valdivia lo está estudiando y analizando, arrojando luz sobre aspectos tan interesantes como la cifra de guitarra que acompaña a casi todas sus composiciones.

Título	Fuente	Compositor	Poeta	Hipotexto	Métrica
Esquivá, adorada Europa	CPMM, 1 ff. 1v-2r	Juan Francisco Gómez de Navas	Lorenzo de las Llamosas	<i>Amor, industria y poder</i>	Coplas (cuartetos)
La borrachita de amor	CPMM, 2 ff. 2v-4v	Sebastián Durón	Anónimo		Estribillo, coplas y recitado (sextillas)
Bellísima ninfa	CPMM, 12 ff. 14v-15v	¿Juan Francisco Gómez de Navas?	Lorenzo de las Llamosas	<i>Amor, industria y poder</i>	Estribillo (coplas mixtas) y coplas (sextillas)
¡Al aire se entregue...!	CPMM, 18 ff. 22v-24r	Juan Hidalgo	Juan Vélez de Guevara	<i>Los celos hacen estrellas</i>	Estribillo (sextilla) y coplas (septillas)
¡Ay, engañoso Amor!	CPMM, 22 ff. 27r-28r	Anónimo	Antonio de Zamora	<i>Baile de la gitanilla</i>	Estribillo (copla) y coplas (sextillas)
Pescadorcillo, tiende las redes	CPMM, 26 ff. 31v-32r	Sebastián Durón	Antonio de Zamora	<i>Muerte en amor es la ausencia</i>	Estribillo (copla de arte menor) y coplas (coplas reales)
¡Seguid, perdidos jóvenes,...!	CPMM, 35 ff. 39v-40v	Anónimo	Agustín de Salazar y Torres	<i>También se ama en el abismo</i>	Coplas y estribillo (sextilla)

Del resto de obras podemos inferir su adscripción a la escena a partir de la lectura de su texto poético y de determinadas características musicales, pero sin una sólida base que nos permita superar la mera hipótesis. En consecuencia, deberemos esperar a poseer mayores conocimientos por nuestra parte y mayor información sobre catalogación e informatización de fondos poéticos y literarios por parte de los archivos y las bibliotecas para, paulatinamente, ir enriqueciendo el repertorio poético-musical de nuestro teatro áureo. Sin duda, hace unas décadas, la búsqueda de fuentes resultaba mucho más laboriosa que en la actualidad, y por eso damos muchísimo valor a las aportaciones de los filólogos y musicólogos que nos han precedido en el estudio y en la investigación de una temática tan apasionante como es la estrecha relación existente entre literatura y música en aquellos tiempos pasados.

Más razones y ejemplos del alma del conceptismo poético

Todo este repertorio forma parte del fervor por conjugar el conceptismo poético y el alma de la música que fue *in crescendo* a lo largo del siglo XVII, y que Calderón de la Barca defendió e incorporó a su teatro, consiguiendo que con tanta excelencia lo acataran sus discípulos. Poetas (fuesen líricos o dramáticos) y compositores quisieron mover los afectos, provocar en el oyente y espectador un impulso mucho más emotivo que racional, y para conseguirlo, si los pintores no dudaron en acentuar toda la carga “patética” de su obra a través del color y la composición, músicos y poetas dramáticos hicieron lo propio apoyándose en la fusión de las artes para sumarse al reto histórico de poner a prueba escénicamente, y con convicción, el poder de la música. Obviamente, durante la segunda mitad del siglo, la comedia destinada a los escenarios de los corrales tuvo que sucumbir ante el poderío del maridaje artístico de la fiesta cortesana⁴ gracias a

⁴ Cfr. Sebastian NEUMEISTER, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 103-114.

la cual el barroco lírico alcanzó la cumbre de su extremosidad expresiva.

Dicho esto, no sorprende comprobar que la evolución del tono humano⁵ se cumpla en manos de Calderón y su escuela, pues sólo él supo, como nadie, servirse de la escenografía y la música en beneficio del contenido poético. Con la libertad y el eclecticismo que caracteriza su genio creador, supo prescindir de las estrictas exigencias musicales, y acomodarlo todo rigurosamente al imperio de la palabra y del drama⁶. ¿Y por qué él? Porque era el responsable de un teatro que tenía como objetivo plantear una serie de cuestiones trascendentales que conciernen, sobre todo, al individuo y su problemática vital, existencial, y, a su vez, tenía que hacerlo con la máxima eficacia estética tras convertirse en el principal dramaturgo de la corte al morir Lope de Vega. No casualmente, Calderón se presenta como el nuevo maestro con el estreno, en ese mismo año de 1635, de *El mayor encanto, amor*: la primera fiesta mitológica que disfrutó de tal éxito que se convirtió en la base de más dramas mitológicos, zarzuelas, comedias armónicas... A partir de entonces, creó y asentó la llamada fiesta teatral cortesana porque la consideraba, esencialmente, fruto de esa conjunción del conceptismo poético y el *alma* de la música, y, de este modo, a su vez, el teatro de corte se convirtió, junto con la poesía, en la mejor posibilidad “para un nuevo florecimiento de la mitología clásica”⁷, ya que ésta se descubrió como el óptimo conductor para la hermandad poético-musical por las múltiples posibilidades que los mitos brindaban (y brindan) para adecuarse a toda realidad humana.

Precisamente, las fiestas mitológicas de Calderón y sus seguidores eclipsaron todos los espectáculos de la época porque fusionaban maravillosamente el asombro estético con la hondura filosófica⁸. De la mano de Calderón, Antonio de Solís, Juan Bautista Diamante, Juan Vélez de Guevara, Agustín de Salazar y Torres, Bances Candamo, Lorenzo de las Llamosas, entre otros, convirtieron la mitología clásica en un potencial con el que dramatizar, extremando las consecuencias estéticas, el alma y el conceptismo de los valores y las utopías de la España y de la Europa del barroco⁹. Imaginemos, también, por un momento cuánto permitió experimentar formalmente la mitología a una poética (la hispánica) anhelosa de jugar con todos los resortes de la voz y que, por otra parte, disponía de una fórmula teatral como la de la Comedia Nueva al servicio de un texto dramático entendido, a su vez, como poema. Fórmula teatral que se fue beneficiando de la mixtura sensitiva a la que terminaron aspirando los artistas, para que el oído cediera sus funciones a la vista y ésta pudiera identificarse con aquél; los trazos con la voz y ésta, con todo, al tiempo que ponía a prueba sus propios límites y funciones. Por esta razón, podemos encontrar versos en los que, asombrosamente, mientras las necesidades líricas se sobreponen de un modo explícito para realizar el tono humano, al mismo tiempo, se expresan vertebradas por el paradójico afán de silencio.

Otro acontecimiento crucial fue cuando Isabel de Borbón se asentó en España y,

⁵ Denominado, también, “solo humano”, “tonada a lo humano” o definiciones similares. Para el nuevo lector que se aproxime a nuestros trabajos le informaremos que los tonos humanos son composiciones poético-musicales de los siglos XVII y XVIII con texto en castellano y sobre temática profana.

⁶ NEUMEISTER, *Mito clásico* cit., pp. 66-67.

⁷ NEUMEISTER, *Mito clásico* cit., p. 30.

⁸ NEUMEISTER, *Mito clásico* cit., p. 68.

⁹ NEUMEISTER, *Mito clásico* cit., pp. 33-34.

tras ella, penetró la influencia del *ballet cortesano*¹⁰, género genuinamente francés en el que se conjugaban coreografía, escenografía, poesía, música vocal e instrumental. Sin embargo, fue con la segunda esposa de Felipe IV, Mariana de Austria, cuando se abrieron todas las posibilidades espectaculares al teatro palaciego¹¹, y pese a que terminó siendo el gran cerco para el éxito de la ópera en España, paradójicamente (pues se fijó, aquí, desde su nacimiento, como un espectáculo aristócrata), al amparo de celebraciones de aniversarios, onomásticas, natalicios y varias circunstancias políticas se empezó a crear un teatro mítico-musical que propició la creación de otros géneros musicales breves como la mojiganga y la jácara entremesada, la loa musicada y el baile dramático que, ya a finales de siglo, se introdujeron en zarzuelas y comedias.

El *CPMM* nos brinda un ejemplo magnífico con «¡Ay, engañoso Amor!», perteneciente al *Baile de la gitanilla* de Antonio de Zamora, incluido entre la segunda y tercera jornada de su comedia *La poncella de Orleans*. Se trata de un tono creado a partir de los versos que canta la propia protagonista del baile que comparte reparto con “tres hombres”, “tres mujeres” y un alcalde¹². El estribillo del testimonio lírico lo constituyen los primeros versos que se le escuchan cantar, desde dentro, a la gitana, aun sin haberse presentando escénicamente¹³, ya que cuando aparece lo hace cantando la primera, tercera y última copla de las diez que tiene el tono humano¹⁴. El resto son obra del poeta responsable del testimonio que recoge el *CPMM* y que siguen el trazo fijado por el canon de los retratos pictóricos y poéticos de la época, con el añadido de las características propias de la mujer morena introducidas por la sensibilidad barroca y que tan pertinentes son, además, al tratarse de una hermosa gitana. En ningún verso del tono se recoge alusión alguna ni al alcalde, a quien le lee la buenaventura tras haberla acusado de hechicera, ni al resto de hombres y mujeres que son sus vecinos, y con quien el alcalde empieza a hablar tras haberlos visto bailar.

El *Baile de la gitanilla* debió ser un baile muy popular. Nos lo dice, por ejemplo, una modesta variante textual que ofrece el testimonio del *CPMM* que remite al vestido del personaje, descrito, brevemente, en la acotación de Antonio de Zamora. Con el tiempo, el tono humano difundió el encanto del solo de la gitana, ya que el musicólogo Federico Sopena lo trae a colación como ejemplo de “mezcla deliciosa” acompañada con guitarra¹⁵. Por su parte, José Subirá, gran especialista del teatro musical hispano, también la cita al hablar en su *Historia de la música* de piezas procedentes de la música vocal acompañada instrumentalmente¹⁶, y, asimismo, Alejandro Vera a propósito de

¹⁰ Cfr. Danièle BECKER, “El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 de agosto de 1986), ed. Sebastian NEUMEISTER, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, vol. I, pp. 353-364.

¹¹ BECKER, “El teatro palaciego” cit.

¹² Antonio de ZAMORA, *Comedias nvevas con los mismos saynetes con que se executaron*, Madrid, Diego Martínez Abad, 1722, tomo I, p. 305.

¹³ ZAMORA, *Comedias nvevas* cit., p. 306.

¹⁴ ZAMORA, *Comedias nvevas* cit., pp. 307-308.

¹⁵ Cfr. *Historia de España*, Ramón MENÉNDEZ PIDAL (fundador), Madrid, Espasa-Calpe, 1985, tomo XXIX, parte II, p. 487.

¹⁶ Cfr. José SUBIRÁ, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat editores, 1953, p. 459.

Santiago de Murcia que trabajó como músico de teatro a finales del siglo XVII¹⁷. Este tono es la única fuente poético-musical conocida hasta el presente que contiene la melodía del baile, y resulta evidente que su expresividad y musicalidad radica en el aire que le impongan cantante e instrumentistas en la interpretación, así como en un ritmo movido y en la gracia de la pronunciación del tónico ceceo de la gitanilla.

En cuanto al teatro mítico-musical, la obra más temprana del repertorio que hemos presentado del *CPMM* es «¡Seguid, perdidos jóvenes,...!»¹⁸, la única fuente poético-musical conocida hasta el presente de la preciosa zarzuela *También se ama en el abismo* de Agustín de Salazar y Torres, escrita para las fiestas reales en celebración del cumpleaños de Mariana de Austria el 22 de diciembre de 1670, y, asimismo, para defender la licitud moral de las Comedias, siguiendo la estela de *Fineza contra fineza* y *Fieras afemina Amor* de Calderón de la Barca, donde lo humano y lo divino quedan representados mediante el poderío de Amor, porque “todo con él respira y alienta”¹⁸. Con *También se ama...*, Salazar y Torres participó en el asentamiento¹⁹ de la zarzuela de dos jornadas como género literario (aún no como género musical) que correrá pareja a la gran comedia musical calderoniana y que, por lo tanto, también es de temática mitológica, pero con una resolución dramática y escénica mucho más festiva que esta última.

Los versos de «¡Seguid, perdidos jóvenes,...!» que musicó un compositor anónimo pertenecen al inicio del segundo acto de la zarzuela, cuando el gracioso Ascálafo y Glauco aparecen en escena descendido con dificultades por un monte, y la celosa Circe, decide invitar a su palacio al hermoso hijo de Poseidón, enamorado de Scila. Para seducirlo, recurre a un eco musical que termina guardando silencio cuando una ninfa, con un velo en el rostro, prosigue cantando mientras le conduce al palacio²⁰. Y el canto de la ninfa es, en sí, el tono humano del *CPMM*. Se trata de una pieza en la que la sobriedad melódica es la característica principal y en la que la prosodia musical se adapta perfectamente por la presencia de palabras esdrújulas en los versos. En el estribillo, destacamos la indicación *eco* en la repetición de las palabras “cántico” y “ánimo” que indican una interpretación *piano*, es decir, con descenso de la intensidad sonora, al tiempo que el juego del eco que preludia el canto de la ninfa queda resaltado e integrado en el tono. También se dan algunas progresiones melódicas (secuencias) sobre la palabra “sigue” que dinamizan el discurso musical en su conjunto y lo dramatizan; lo acomodan a la acción, al tiempo dramático y escénico, pues la ninfa canta mientras camina y guía a Glauco que la sigue con asombro.

¹⁷ Cfr. Alejandro VERA, “Santiago de Murcia (1673-1739): new contributions on his life and work” en *Early Music*, XXXVI/4, (2008), pp. 597-608.

¹⁸ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Fieras afemina Amor. Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969, tomo I, p. 2032.

¹⁹ Consolidación que dura de 1661 a 1675. Cfr. BECKER, “El teatro palaciego” cit., p. 356.

²⁰ Cfr. Agustín de SALAZAR Y TORRES, *Cythara de Apolo, loas y comedias diferentes...* (segunda parte), Madrid, Antonio González de Reyes, 1694, pp. 155-193: pp. 177-178, [en línea], en *Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca Complutense. Colección Digital Complutense*, <http://www.ucm.es/BUCM/atencion/25403.php> (fecha de consulta: 11-VII-2010). Se conservan varias ediciones de esta obra en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca de Catalunya. Cfr. también la siguiente edición moderna: Agustín de SALAZAR Y TORRES, *También se ama en el abismo y Tetis y Peleo*, ed. Thomas Austin O’CONNOR, Kassel, Reichenberger, 2006, pp. 131-132.

A este tono, le sigue cronológicamente «¡Al aire se entregue...!»²¹, con versos de la popular zarzuela de dos jornadas *Los celos hacen estrellas y el amor hace prodigios* de Juan Vélez de Guevara, estrenada en el antiguo Alcázar de Madrid, y, al igual que *También se ama en el abismo*, el 22 de diciembre de 1672, para el cumpleaños de Mariana de Austria, y con las mismas pretensiones artísticas y dramáticas. Posiblemente el compositor de este tono sea el autor de la música de toda la zarzuela²², Juan Hidalgo, a excepción de una pieza a nombre de Guerau, razón por la cual tampoco se puede descartar a este compositor como posible autor de la obra, puesto que en este *CPMM* ya figuran algunas piezas escritas por él. La característica más sobresaliente de este tono es su bondad melódica, con giros e intervalos muy acertados. Las figuraciones en valores breves sobre palabras como “aire” o “veloz” constituyen un tópico en la música de nuestro barroco y están aquí presentes como es de rigor. Y lo mismo sucede con los cromatismos (en este caso descendentes) sobre palabras que expresan dolor, lamento o aflicción (“si gime la pena o canta el dolor”), en perfecto maridaje con el momento de transición que supone el canto de Isis, en la segunda jornada de la obra, a propósito de la alegría que le genera su metamorfosis. Pero lo más sobresaliente de esta pieza es que en ella hay una exigencia en el arte del canto por las dificultades de la línea vocal y de la declamación, característica condicionada por la trama de la zarzuela y el personaje en sí que obliga a una “clara asociación” –según palabras de Flórez–²³ entre la voz y la identidad de quien canta, para advertir, desde el canto mismo, del desengaño a que lleva toda apariencia física; intención absolutamente barroca y contraria a la convención dramática de la Comedia que había triunfado en los corrales, en la que la voz no identificaba al personaje.

«Esquiva, adorada Europa» y «Bellísima ninfa» son los tonos que se seguirían en el tiempo por tener como hipotexto la deslumbrante “fiesta Real” cantada *Amor, industria y poder* que Lorenzo de las Llamosas escribió para la celebración del cumpleaños de Carlos II, en 1692, cuando ya estaba casado con la melómana Mariana de Neoburgo que, desde su llegada a Madrid, en 1690, se esforzó por aclimatar los estilos musicales a los que estaba acostumbrada en la corte de Düsseldorf²⁴. Podríamos decir que se trata de una obra muy próxima a la ópera italiana por el gran fausto y dimensiones espectaculares con que se quiso rendir homenaje al Rey. Los dos tonos del *CPMM*, con música de Juan Francisco Gómez de Navas, son la única fuente poético-musical conocida hasta el presente de esta obra del poeta. En el primero de ellos, encontramos una música compuesta para las cuatro estrofas, con un marcado contraste entre la primera sección (los cuatro primeros versos en compás binario y en octosílabos) y la segunda sección (los cuatro últimos, en compás ternario y en hexasílabos), lo que

²¹ Al final de este trabajo incluimos la reproducción de la primera página de este tono y de nuestra transcripción poético-musical a notación moderna.

²² Se trata de la zarzuela más antigua de la que se ha conservado prácticamente toda la música. Cfr. María Asunción FLÓREZ, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006, p. 274.

²³ FLÓREZ, *Música teatral* cit., p. 283.

²⁴ Trajo oboístas, flautistas y músicos de cuerda de Alemania, piezas musicales de sus compositores favoritos como Johann Paul Agricola, Giovanni Battista Mocchi o Georg Andreas Kraft. Cfr. Pablo L.-RODRÍGUEZ, “Sebastián Durón (1660-1716)” en *Semblanzas de compositores españoles*, 19 (febrero, 2010), [en línea], <http://www.march.es/publicaciones/semblanzas/pdf/Duron.pdf> (fecha de consulta: 11-VII-2010).

produce una sensación de gran dinamismo en toda la pieza. Las secuencias o progresiones melódicas sobre los cuatro últimos versos de la primera copla expresan a la perfección la reiteración o anáfora; giro estilístico que se prolonga en la segunda copla, y que en la tercera y cuarta permite no abundar ya en las descripciones de la belleza de la ninfa (1ª) y en la fecunda naturaleza que el llanto de Júpiter genera (2ª), sino definir a Europa como una nueva diosa Flora (3ª) y concluir el tono con la súplica del dios de dioses (4ª). Es decir, con incuestionable talento, el compositor supo convertir la progresión melódica de la última cuarteta, a propósito de la anáfora, en acertado prelude del ruego amoroso con que el soberano divino se rinde ante la belleza de Europa. De hecho, el hipotexto, perteneciente a la segunda jornada, ofrece tres versos más en los que Júpiter empieza a apuntar una amenaza, en el caso de que Europa lo desprecie (amenaza que la ninfa interrumpe airada)²⁵. En cambio, el responsable (o responsables) del tono humano supieron silenciar la soberbia divina en aras de una modesta súplica. «Bellísima ninfa» presenta un equilibrio y una expresión contenida en ambas secciones, pues ambas están extraídas de cantos (en la primera jornada) de dos desamoradas: Florinda (ninfa de Diana que se recrea cantando) y Europa que suplica a la ninfa que la conduzca a Diana de quien sería (dice) eficiente servidora²⁶. Una interpretación sensible, por lo tanto, con atención esmerada al texto poético es la condición imprescindible para realzar el valor musical de este tono. El inicio melódico de las dos secciones, especialmente el del estribillo, nos trae a la memoria el del famoso tono de Manuel Correa con texto de Lope de Vega «Gigante cristalino»²⁷.

Por su parte, *Amor, industria y poder* es un magnífico exponente de cómo las representaciones poético-musicales sólo pudieron gestarse desde *l'effimero barocco* de un Estado absolutista que (como cualquier otro) tenía la capacidad asombrosa de generar representaciones que terminaban por convertirse en metáforas de su propio poder, cada vez más complejas y, estéticamente, más sorprendentes, para lo cual, no sólo la mitología, sino que, con mucha más eficacia, la música fue imprescindible, a sabiendas, no sólo de que es una extraordinaria transmisora de ideas, sino de que el sonido se movía con entidad propia (como creían los compositores del período) y, en consecuencia, debía someterse a todas las tensiones de la escenificación y de la dramatización. En esta fiesta cantada de Lorenzo de las Llamosas, por ejemplo, la ingeniería florentina y romana resultó esencial para la máxima excelencia auditiva y visual para las nubes, los corazones, la aparición y desaparición del dios de dioses (Júpiter) y su aliado: Amor; personajes tan prodigiosos que requieren de escenas portentosas para todos los sentidos²⁸.

Y, por último, está «Pescadorcillo, tiende las redes», tono humano creado a partir de un pasaje a solo de la zarzuela *Muerte en amor es la ausencia* con música de Sebastián Durón y texto de Antonio de Zamora, escrita para celebrar el cumpleaños del Rey en 1697. Se trata de la segunda comedia puesta en música que Durón compuso para

²⁵ Cfr. Lorenzo de las LLAMOSAS, *Amor, industria y poder: fiesta real representada y cantada*. Madrid, s. n., 1692, fol. 19r-v. Se conservan dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España bajo las siglas R/18431 y R/18681. Sobre este último existe una fallida edición moderna: Lorenzo de las LLAMOSAS, *Obra completa y apéndice*, ed. César A. Debarbieri, Lima, César A. Debarbieri, 2000, p. 214.

²⁶ Cfr. LLAMOSAS, *Amor* cit., fol. 12r. Cfr. LLAMOSAS, *Obra completa* cit., p. 181.

²⁷ Cfr. LAMBEA, *Nuevo Incipit* cit.

²⁸ Cfr. BECKER, “El teatro palaciego” cit., pp. 353-354.

festejos cortesanos, y con ella buscó un lucimiento musical que no había alcanzado un año antes, a propósito del mismo motivo de celebración, en *Salir el amor del mundo* (con texto de José de Cañizares). Para esta nueva ocasión, compuso una sinfonía inicial de tres partes (de la que, lamentablemente, sólo se ha conservado la parte del acompañamiento) y fijó una plantilla instrumental amplia, con clarines, violines y timbal. Si tenemos en cuenta que la reina Mariana de Neoburgo fue una de la figuras más importantes de la etapa cortesana del compositor (posteriormente, terminaría sus días sirviéndola, en su exilio, como capellán), entenderemos esa inclinación que le caracteriza hacia procedimientos italianizantes y a combinarlos con la tradición heredada de Juan Hidalgo.

A propósito de *Salir el amor del mundo*, ya se hizo célebre el solo «Sosieguen, descansen» con vihuela de arco en el que se combina un aria, un recitativo (secciones de origen italiano) con unas coplas (propias de la tradición hispánica), hasta llegar a convertirse en cantata de cámara²⁹. Algo muy similar ocurrió con el tono humano del *CPMM*, creado a partir de un amplio pasaje del final de la primera jornada de la zarzuela, con un tratamiento a cuatro voces de manera recurrente que culmina con un pasaje a solo en boca de la diosa Juno³⁰. Precisamente, este fragmento a solo es el hipotexto del tono. La sobriedad de la melodía y el equilibrio entre las dos secciones de la pieza (estribillo y copla) son los atributos esenciales para la reina de los dioses a quien se le hace cantar, por ello, con una perfecta prosodia musical, con exacta correspondencia entre acentuación verbal y musical, facilitada, sin duda alguna, por las palabras esdrújulas de cada verso.

En nuestros trabajos, como hemos referido en otras ocasiones, hemos podido constatar la manera como se desarrolló un nuevo concepto de tono humano que se dramatizó en su ejecución y en su elaboración. En cambio, y a diferencia de lo que ocurría en Italia, en él la palabra puesta en música y cantada tuvo muchísima más importancia en su significación poético-musical que no en su realización estética, siendo éste uno de sus atributos más sobresalientes, y lo es porque viene condicionado, como ya sabemos, por una cultura esencialmente poética. Pero la fiesta calderoniana fue original en la Europa del momento, también, porque, para poder definirse, supo mantenerse equidistante de la tradición musical eclesiástica, vinculada sólo a la liturgia, y de la música operística cuya función era, exclusivamente, estética³¹. Por eso mismo, el estilo recitativo, entre otras razones, tuvo tanta importancia en nuestro teatro lírico, porque permitía una dicción más diáfana en el canto entendido, fundamentalmente, con una predominante intención transmisora. De ahí que, también, en el teatro musical de palacio, los recitativos ariosos acostumbraban a ponerse en boca de un dios o mensajero de dioses cuando la acción dramática había llegado ya, o poco le faltaba, a su clímax, reservando la discreción del romance lírico para experimentar con el *nuovo stilo* y realizar las florituras pertinentes³². Un hermoso ejemplo lo tenemos en un “solo humano” de Sebastián Durón, titulado «La borrachita de amor», cuyo hipotexto no

²⁹ Cfr. RODRÍGUEZ, “Sebastián Durón” cit.

³⁰ Sebastián DURÓN. *Muerte en amor es la ausencia*. Partitura manuscrita conservada en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura M/1365, ff. 4v-7r. El texto de esta comedia puede consultarse también en los MSS/15095 y MSS/16323 de la mencionada biblioteca.

³¹ Cfr. NEUMEISTER, *Mito clásico* cit., p. 67.

³² BECKER, “El teatro palaciego” cit., p. 354.

hemos podido hallar todavía, aunque su adscripción teatral parece segura por el recitado, precisamente, que refiere la ingratitud de una “deidad rigurosa” (v. 33). El tono de nuestro *CPMM* es el único que permite la reconstrucción íntegra de la pieza, puesto que las otras fuentes conocidas son incompletas. El tono consta de tres secciones musicales claramente diferenciadas: estribillo, coplas y recitado. Para el estribillo, el maestro Durón utilizó los recursos expresivos habituales en el estilo musical de la época, tales como, diseños melódicos en valores breves para los versos que transmiten diferentes estados anímicos como la risa, el frío o la vergüenza; es decir, emociones que se expresan con movimientos rápidos y nerviosos; valores largos para versos que connotan un largo languidecer, y pausas que fragmentan la melodía y entrecortan el texto para el llanto y el sollozo.

Coda

A quienes nos dedicamos al estudio y edición crítica de obras poético-musicales del siglo XVII, conservadas tanto en cancioneros colectivos como en papeles sueltos, no siempre nos resulta fácil distinguir (como tuvimos ocasión de comentar en otros trabajos)³³ entre obras destinadas a la cámara, o al salón, y obras destinadas a la escena. Entre otros motivos, porque no consta nunca el nombre del poeta ni tampoco otros indicios literarios explícitos; omisiones éstas tan elocuentes para los coetáneos del barroco y que, en cambio, suponen una obsesión (casi) para la ignorancia del investigador contemporáneo. Aunque también es cierto que la presencia de determinados tópicos o imágenes presentes en los textos pueden inducirnos indefectiblemente a adscribir alguna composición a su obra teatral correspondiente. Incluso podemos atrevernos a afirmar tras nuestros años de trabajo que las composiciones a varias voces (cuatro sería el máximo, en este sentido), de extensión entre media y larga, que muestren un grado de dificultad técnica considerable debido a la densidad y complejidad de su entramado polifónico y contrapuntístico, no serían aptas para su interpretación en escena, entre otras cuestiones porque sería difícil su memorización y ensamblaje. Por el contrario, las piezas a solo y a dúo, de extensión entre media y breve, dinámicas y directas en su exposición, y más delimitadas en su cometido, serían, en principio, interpretadas en el teatro. Incluso hallamos piezas a cuatro voces que por su sencillez y brevedad también son susceptibles de ser cantadas intercaladas entre los versos de alguna Comedia en la que la didascalia correspondiente lo especificará claramente (“entran cuatro y cantan”, por ejemplo). Estas composiciones estarían escritas en homofonía o en contrapunto imitativo muy sencillo. Pero téngase en cuenta también que muchos tonos humanos son fruto de escenas de obras dramáticas; diálogos, monólogos, soliloquios convertidos en piezas para la cámara o el salón con el pertinente arreglo por parte del compositor y, quizá, también, de manera inversa, muchas composiciones concebidas originariamente para la cámara y, dependiendo de su calidad melódica y amplia aceptación, podían haberse reducido y adaptado para la

³³ Cfr. Lola JOSA y Mariano LAMBEA, “Lisonjas ofrezca Agustín Moreto: intertextualidad poético-musicales en algunas de sus obras”, en *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV, 7-8 (2008), pp. 153-172.

escena, aunque este último proceso creativo es difícil de demostrar³⁴. Sea como fuere, en ambos casos, la tónica general es la escasez de fuentes y la dispersión de las mismas. No obstante, las composiciones conservadas en la Biblioteca de Catalunya que hemos presentado en este trabajo nos han permitido ofrecer en estas páginas algunas consideraciones más que esperamos sean de utilidad y contribuyan al mejor conocimiento de la música en nuestro teatro barroco, tal y como es el propósito que anima nuestras investigaciones.

Textos poéticos, facsímiles y transcripciones poético-musicales

A continuación se incluyen los textos poéticos y varios fragmentos de facsímiles y transcripciones poético-musicales de las siguientes composiciones:

1. Esquiva, adorada Europa
2. La borrachita de amor
12. Bellísima ninfa
18. ¡Al aire se entregue...!
22. ¡Ay, engañoso Amor!
26. Pescadorcillo, tiende las redes
35. ¡Seguid, perdidos jóvenes,...!

³⁴ En este sentido citaremos unos párrafos del musicólogo Carmelo Caballero que resumen lúcidamente el trasvase entre ambos repertorios, el teatral y el camerístico o de salón, a propósito de las obras de Calderón, pero, obviamente, extrapolables a otros autores: «las tonadas procedentes de las óperas de Calderón [...] se transmitieron y difundieron independientemente de la escena [...] bajo la forma de tonadas estróficas o tonos humanos con estribillo y coplas, Así pues, desde un punto de vista puramente musical podríamos contemplar las óperas calderonianas como una sucesión de tonos humanos -cada uno de los cuales define y unifica una escena dramática- que, a modo de eslabones, se engarzan y encadenan, unas veces por yuxtaposición y otras mediante pasajes de enlace, estilísticamente similares, pero formalmente mucho menos articulados. Cada eslabón es una entidad musical autónoma que puede desgajarse del conjunto y funcionar independientemente. Dado que el estilo musical es notablemente homogéneo para todas las composiciones en lengua romance a lo largo de buena parte del siglo XVII, esto permite a los fragmentos operísticos imbricarse en otras formas musicales, migrar a otros géneros y reaparecer bajo diversos ropajes, sin modificar sustancialmente su perfil». Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, “En trova de lo humano a lo divino. Las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*, eds. Emilio CASARES RODICIO y Álvaro TORRENTE, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, vol. I, pp. 95-115: pp. 108-109.

1. Esquiva, adorada Europa

Coplas

[1ª]

Esquiva, adorada Europa,
 cuyos ojos soberanos
 siempre son en el tormento
 de mi amoroso cuidado
 (cuando alumbran, soles; 5
 cuando duermen, astros;
 cuando animan, luces;
 cuando matan, rayos),

2ª

escucha de mi dolor
 el humilde amable llanto, 10
 pues al caudal que (¡infelice!)
 a mis ardores desato
 se bordan las flores,
 se visten los mayos,
 se anegan los riscos, 15
 se riegan los campos

3ª

no sólo porque de rosas
 catre te ofrezca el verano,
 cuanto por lograr que, donde
 se estampe tu pie sagrado, 20
 pises desdeñosa
 el matiz que, ufano,
 gala a ti te pide,
 cuando a mí, desmayo.

4ª

Y ahora, pues de mi acento 25
 oyes tan tierno el cuidado,
 que, en vez del monte, le vuelve
 ecos el céfiro blando,
 respóndele al ruego
 tan tierno el halago, 30
 que los sustos queden
 sólo desairados.

Coplas Solo de Navas

Es quiva! adorada europa Cuios ojos Souera nos Siempre son en el tormento demiamoroso

Es quiva adorada europa Cuios ojos sovera nos siempre son en el tormento de miamoroso

da do quando alumbran solaf quando duermen astros q.do animan luzes quando matan Vias

1. «Esquiva, adorada Europa». Solo

Música: [Juan GÓMEZ DE] NAVAS. Letra: [Lorenzo DE LAS LLAMOSAS]

Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Biblioteca de Catalunya, M. 3660, f. 2r

BC, M. 3660

1. ESQUIVA, ADORADA EUROPA

-1-

CPMM, ff. 1v-2r

Solo

Música: [Juan GÓMEZ DE] NAVAS. Letra: [Lorenzo de las LLAMOSAS]

[Tiple]

[Acompañamiento]

[Guitarra]

Coplas

[1ª] Es- qui- va, a- do-
 2ª es- cu- cha de
 3ª no só- lo por-
 4ª Ya ho- ra, pues

2

ra- da Eu- no- pa, cu- yos o- jos so- be- ra- - nos
 mi do- lor el hu- mil- de a- ma- ble llan- - to,
 que de ro- sas ca- tre te o- faz- ca el ve- ra- - no,
 de mi a- cen- to o- yes tan tier- no el ui- da- - do,

5

siem- pre son en el tor- men- - to de mi a- mo- ro-
 pues al cau- dal que, in- fe- li- - ce, a mis ar- do-
 man- to por lo- gar que, don- - de se es- tam- pe tu
 que, en vez del mon- te, le vuel- - ve e- cos el cé-

© AULA MÚSICA POÉTICA, 2010

© Lola JOSA - Mariano LAMBEA

1. «Esquiva, adorada Europa». Solo

Música: [Juan GÓMEZ DE] NAVAS. Letra: [Lorenzo DE LAS LLAMOSAS]

Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Biblioteca de Catalunya, M. 3660, f. 2r

Transcripción poético-musical (fragmento): Lola JOSA & Mariano LAMBEA

2. La borrachita de amor

[Estribillo]

-La borrachita de amor:

¡ay, que se ríe!

-¡Ay, que tirita!

-¡Ay, que se quema!

-¡Ay, que solloza!

-¡Ay, que se corre,

si sabe que llora!

5

Coplas

[1ª]

La de los ojuelos negros,
la que mata si se enoja
y aun al Amor, pues deidades
son para ella poca cosa.

10

2ª

La guapa de Manzanares;
la que se mantiene a roncas;
la que a una mirada suya
todas las vidas zozobra[n].

15

3ª

Intentaba disculpar
su interior dolor la moza,
sin ver que, a efectos del alma,
hasta por los ojos brotan.

4ª

Cacerías que disgustan
todo su seno ocasionan,
pues no es siempre divertible
lo que se oye a todas horas.

20

5ª

Sobresaltado un zagal
su condición belicosa
tuvo, mientras que del alma
no se borró su memoria.

25

6ª

Pero ya desengañado
no sé si canta o si llora,
mas sólo sé que se explica
su pasión en esta forma:

30

Recitado

Muera quien te adorare,
 ¡oh, deidad rigurosa!,
 pues en tu culto
 sólo hallará ejemplo 35
 que illustre la inconstancia
 en su memoria.

Véase el escarmiento
 de quien tu engaño ignora,
 pues logra mal 40
 o nunca, o tarde,
 hallar la aceptación
 en lo que logra.

¡Felice desengaño!,
 infeliz, si te enoja, 45
 que, en quien es lo viviente,
 en consecuencia,
 aunque se libre,
 nunca se enoja.

Pues sólo mi escarmiento 50
 la vida logra
 en que tú obedecida
 quedas gustosa
 sin el que te idolatra,
 porque te enoja. 55

Solo Humano Duron.

Lavorachita dea mor Ay que se rie Ay que ti rita Ay que se que ma Ay

Laborachita de amor Ay que se rie Ay que ti rita ay que se que ma ay

que sollo za ay q se co rre si saue q llora ay q =

que so llo za ay q se co rre si saue q llora ay q =

2. «La borrachita de amor». Solo humano

Música: [Sebastián] DURÓN. Letra: [ANÓNIMO]

Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Biblioteca de Catalunya, M. 3660, f. 2v

BC, M. 3660
CPMM, ff. 2v-4v

2. LA BORRACHITA DE AMOR

Solo humano

-4-

Música: [Sebastián] Durón . Letra: Anónimo

[Tiple] *Estribillo*

[Acompañamiento] *Estribillo*

[Cifra]

La bo-rra- chi- ta dea- mor:

4

¡Ay, que se ri- e! ¡Ay, que ti- ri- ta!

10

¡Ay, que se que- ma! ¡Ay, que so-

17

llo- za! ¡Ay, que se co- ne, si

© AULA MÚSICA POÉTICA, 2010

© Lola JOSA - Mariano LAMBEA

2. «La borrachita de amor». Solo humano

Música: [Sebastián] DURÓN. Letra: ANÓNIMO

Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Biblioteca de Catalunya, M. 3660, f. 2v

Transcripción poético-musical (fragmento): Lola JOSA & Mariano LAMBEA

12. Bellísima ninfa

Estribillo

*Bellísima ninfa,
 ¿adónde de Diana
 los castos favores
 de nobles temores
 defensa serán? 5
 Felice y humana,
 y, cuando más vana,
 siguiendo sangrienta,
 armada en sus coros
 (menos de flechas* 10
 que de altos decoros)
 seré quien errores
 de ciegos amores,
 esquiva, maltrate; 15
 airada, castigue,
 siendo en mis rigores
 quien más se ensangrienta,
 quien menos se obligue.*

Coplas

1^a ¿De qué sirve que ignores
 este tormento, 20
 si el discurso padece
 con el recelo,
 y la memoria sólo
 le hace más nuevo?

2^a Como oculto su nombre 25
 cuando me quejo,
 es su mal más prolijo
 con el misterio,
 y hago sólo una enigma
 de voz y afecto. 30

* Le falta una sílaba.

3ª

Ni entiendo lo que callo
 ni lo que siento,
 porque el decoro niega
 en mi silencio
 y el idioma que en aire
 cifra mi aliento.

35

Enti. Solo humano

Bellísima ninfa adonde de diana los caros fauores de nobles temores defensa se

Bellísima ninfa adonde de diana los caros fauores de nobles temores de fensa se

ran felice y humana y quando mas vana siguiendo sangrienta armada en sus corsos menos de

ran felice y humana y quando mas vana siguiendo sangrienta armada en sus corsos menos de

12. «Bellísima ninfa». Solo humano

Música: ¿Juan GÓMEZ DE NAVAS?. Letra: [Lorenzo DE LAS LLAMOSAS]

Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Biblioteca de Catalunya, M. 3660, f. 14v

BC, M. 3660

12. BELLÍSIMA NINFA

-33-

CPMM, ff. 14v-15v

Solo humano

Música: ¿Juan Gómez de Navas? Letra: [Lorenzo de las Llamosas]

[Tiple] *Estribillo*

Be-llí-si-ma nin-fa, ¿a-dón-de de Di-

[Acompaña
uniento]

[Guitar]

5

a-na los cas-tos fa-vo-res de no-bles te-mo-res de-

10

fen-sa se-nán? fe-li-ce y hu-ma-na, y, uan-do más

15

va-na, si-guien-do san-guien-ta, ar-ma-da en sus co-ras

© AULA MÚSICA POÉTICA, 2010

© Lola JOSA - Mariano LAMBEA

12. «Bellísima ninfa». Solo humano
 Música: ¿Juan GÓMEZ DE NAVAS?. Letra: [Lorenzo DE LAS LLAMOSAS]
 Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Biblioteca de Catalunya, M. 3660, f. 14v
 Transcripción poético-musical (fragmento): Lola JOSA & Mariano LAMBEA

18. ¡Al aire se entregue...!

[*Estribillo*]

*¡Al aire se entregue
mi acento veloz!,
y dígame el aire
que antes me escuchó
si gime la pena
o canta el dolor.*

5

Coplas

[1ª]

En este nuevo alentar
de mi dudoso sentir;
aquel sin cantar, gemir,
es ya gemir sin cantar,
y por si logro trocar
por lo alegre lo feroz,
¡al aire se entregue...!

10

[2ª]

Si dulce mi acento suena,
ya bien me puedo alegrar,
que no se deja engañar
tan fácilmente una pena.
Y pues la triste cadena
rompió del cielo el favor,
¡al aire se entregue...!

15
20

Nota bene: La segunda copla de esta pieza no consta en el *CPMM*. La copiamos de la edición de la zarzuela de Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas*, disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Solo humano

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of six systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The music is written in a 3/4 time signature. The lyrics are written in a cursive hand below the vocal line. The lyrics are: "Al ayre se entregue miacento velo z Ayre se entregue miacento ve lo z Ayre se entregue miacento ve lo z y diga meel ay re diga digameel ay miacento ve lo z y digameel ay re diga digameel ay".

Al ayre se entregue miacento velo z Ayre se entregue

Al ayre se entregue miacento ve lo z Ayre se entregue

miacento ve lo z y diga meel ay re diga digameel ay

miacento ve lo z y digameel ay re diga digameel ay

18. «Al aire se entregue». Solo humano

Música: [Juan HIDALGO]. Letra: [Juan VÉLEZ DE GUEVARA]

Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Biblioteca de Catalunya, M. 3660, f. 22

BC, M.3660

CPMM, ff. 22v-24r

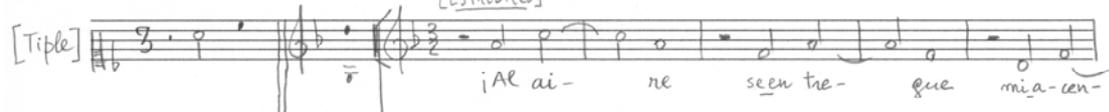
18. ¡AL AIRE SE ENTREGUE...!

Solo humano

- 50 -

Música: [Juan Hidalgo]. Letra: [Juan Vélez de Guevara]

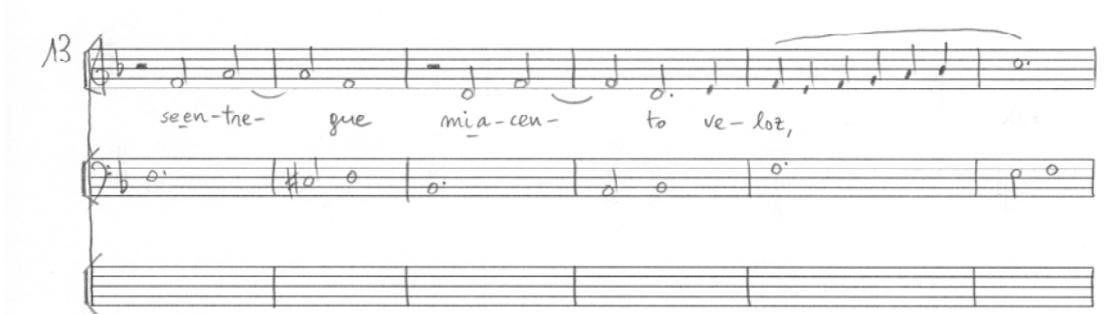
[Estribillo]

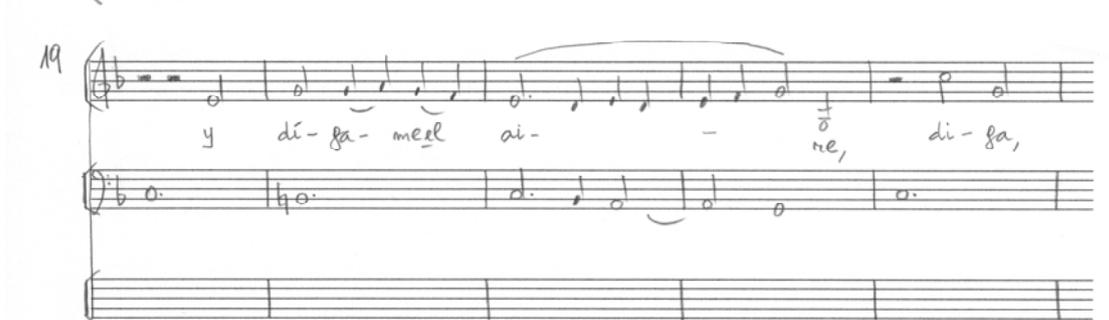
[Tiple]  ¡Al ai- re se en tre- que mia-cen-

[Acompañamiento] 

[Guitarra] 

6  - to ve- loz, al ai- re

13  se en tre- que mia-cen- to ve- loz,

19  y dí- fa- me al ai- re, dí- fa,

© AULA MÚSICA POÉTICA, 2010

© Lola JOSA - Mariano LAMBEA

18. «Al aire se entregue». Solo humano

Música: [Juan HIDALGO]. Letra: [Juan VÉLEZ DE GUEVARA]

Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Biblioteca de Catalunya, M. 3660, f. 22v

Transcripción poético-musical (fragmento): Lola JOSA & Mariano LAMBEA

22. ¡Ay, engañoso Amor!

Estribillo

*¡Ay, engañoso Amor!
¡Ay, traidor Cupidillo,
que la buenaventura
no la tengo y la digo!*

Coplas

[1^a]

Ve eztoz ojueloz 5
cuyoz bullizioz
saltan a rayoz,
miran a brincoz.
¡Veloz, puez, hombre!
¡No hay maz hechizoz! 10

2^a

Ve que en mi pelo
todoz zon rizo; z
parezen crezpoz
pero zon rizo.
¡Veloz, puez, hombre! 15
¡No hay maz hechizoz!

3^a

Ve que la frente
da al papel lizo,
quedan en bla[n]co,
zeñoz ezcritoz. 20
¡Veloz, puez, hombre!
¡No hay maz hechizoz!

4^a

Ve en miz mejillaz,
que ze han unido
ezcarcha y rozaz, 25
fuego y armiño.
¡Veloz, puez, hombre!
¡No hay maz hechizoz!

5^a

Ve que entre amboz
la nariz quizo 30
partir el campo
maz no el [¿c?]a[¿r?]mino.

- ¡Veloz, puez, hombre!
¡No hay maz hechizoz!*
- 6^a
- ¿No ve en mi boca
zeñir Cupido
púrpura a líniaz,
perlaz a hiloz?
*¡Veloz, puez, hombre!
¡No hay maz hechizoz!* 35
- 7^a
- ¿En la garganta
no ve que han zido
aun los collarez?
¡Mira qué lindoz!
*¡Veloz, puez, hombre!
¡No hay maz hechizoz!* 40
- 8^a
- ¿En cada mano
zalir no haz vizto
zincos zaetaz
de cada tiro?
*¡Veloz, puez, hombre!
¡No hay maz hechizoz!* 45
- 9^a
- Eztrecho el talle,
¿no ve que lo hizo
Amor del aire
que dio un zuzpiro?
*¡Velo, puez, hombre!
¡No hay maz hechizoz!* 50
- 10^a
- ¿Ve ezte manejo?,
¿ve ezte garbillo,
mantilla blanca,
lazo pajizo?
*¡Veloz, puez, hombre!
¡No hay maz hechizoz!* 55
- 60

Entr.

Ay engañoso amor Ay traidor Cupidillo que la buena ventura no la tengo o la digo

Ay engañoso amor ay traidor cupidi llo *patro* que la buena ventura no la tengo o la digo

Cop.

Beztos o juelos Cuiz rullizos Saltan a vaiz miran a vrinos veloz veloz pues

Beztos o juelos Cuiz rullizos Saltan a vaiz miran a vrinos veloz veloz pues

hom broz no ai maz echizos

1.^a = Ved en mi pelo tolos son rizo parecen crez por deo son rizo = veloz =
 2.^a = Ve la frente da al papel lizo budan en blanco zetas ez cuiz = veloz =
 3.^a = Ve en miz mejillas q se an onido ez carchay maz fuyoy amirioz = vela =

4.^a = Ved en tu an boz la nariz quizo parir el campo maz no el amino = veloz =
 5.^a = Miu en mi boca cenir cupido fuy pura alimioz per laz diloz = veloz =
 6.^a = En la garganta no ve que an zido aun loz collárez miran melindoz = veloz =

hombroz no ay marechi zoz.

7.^a = En esta mano zahir no haz visto zincoz actoz de cadavro = veloz =
 8.^a = El trecho el talle no ve que le hizo amor del agua quido on zuzgiaz = veloz =
 9.^a = Ve este mango ve ez te deruillo mantilla blanca lazo pajizo = veloz =

fin

22. «¡Ay, engañoso Amor!». Otro solo
 Música: ANÓNIMO. Letra: [Antonio DE ZAMORA]
 Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Biblioteca de Catalunya, M. 3660, ff. 27r-28r

BC, M. 3660
CPMM, ff. 27r-28r

22. ¡AY, ENGAÑOSO AMOR!
Otro solo

-63-

Música: Anónimo. Letra: [Antonio de Zamora]

[Tiple] *Estribillo*

[Acompañamiento]

[Cifra]

6

¡Ay, trai- dor Cu- pi- di- lló, que la

12

bue-na-ven- tu- ra no la ten-go y la di- go,

19

que la bue-na-ven- tu- ra no la ten-go y la di-

© AULA MÚSICA POÉTICA, 2010

© Lola JOSA - Mariano LAMBEA

22. «¡Ay, engañoso Amor!». Otro solo
Música: ANÓNIMO. Letra: [Antonio DE ZAMORA]
Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Biblioteca de Catalunya, M. 3660, ff. 27r-28r
Transcripción poético-musical (fragmento): Lola JOSA & Mariano LAMBEA

26. Pescadorcillo, tiende las redes

Estribillo

*Pescadorcillo,
tiende las redes,
porque un tiempo de todo
mi amor se vengue,
cuando crueles 5
bramen los aires,
giman las ondas,
ardan los peces.*

Coplas

- 1^a
- Si trémula surca
del páramo undoso 10
el cántico dulce
la vaga corriente,
la cólera mía
sus plácidas auras
en ráfagas trueque. 15
*Tiende las redes,
porque un tiempo de todo
mi amor se vengue.*
- 2^a
- Colérico el ceño
que intrépido inspira 20
en lástimas, antes,
los júbilos trueque,
y al próspero golfo
las lástimas mías
de escándalos pueblo. 25
*Tiende las redes,
porque un tiempo de todo
mi amor se vengue.*
- 3^a
- Si víboras fieras
los trágicos celos 30
la pólvora escupen
que al ánimo enciende,
hoy Júpiter vea
que, en áspides, Juno
su tósigo vierte. 35
*Tiende las redes,
porque un tiempo de todo
mi amor se vengue.*

Solo Estri^o

Pescadorcillo tiende las redes por quanto tiempo de toda mi amor se venga quando Cruel

bramen los ayres Jiman las ondas ardan los pozos.

26. «Pescadorcillo, tiende las redes». Solo
 Música: [Sebastián DURÓN]. Letra: [Antonio DE ZAMORA]
Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Biblioteca de Catalunya, M. 3660, f. 31v

BC, M. 3660

26. PESCADORCILLO, TIENDE LAS REDES

CPMM, ff. 31v-32r

Solo

-73-

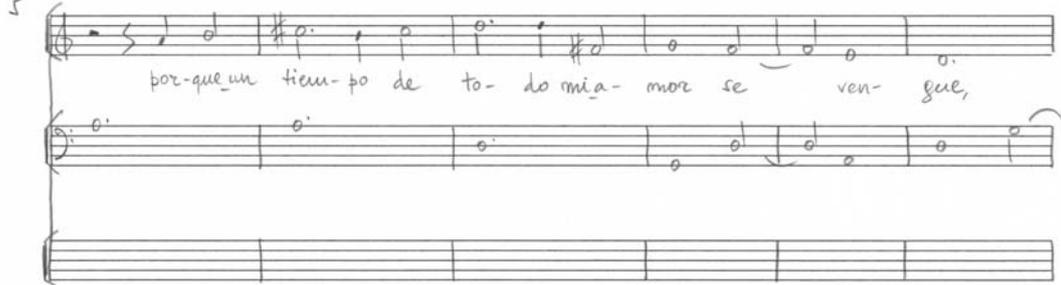
Música: [Sebastián Durón]. Letra: [Antonio de Zamora]

Estribillo

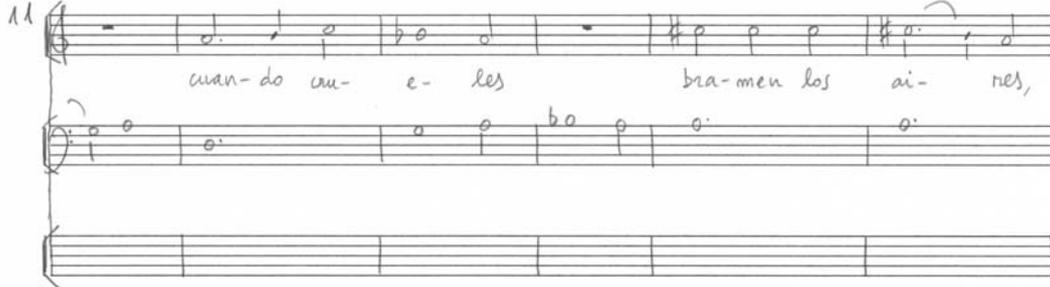
[Tiple] 

[Acompañamiento] 

[Guitarra] 

5 

por-que un tiem-po de to-do mia-mor se ven-gue,

11 

cuan-do cu-e-les bra-men los ai-res,

17 

gi-man las on-das, ar-dan los pe-ces. [Fin]

© AULA MÚSICA POÉTICA, 2010

© Lola JOSA - Mariano LAMBEA

26. «Pescadorcillo, tiende las redes». Solo

Música: [Sebastián DURÓN]. Letra: [Antonio DE ZAMORA]

Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Biblioteca de Catalunya, M. 3660, f. 31v

Transcripción poético-musical (fragmento): Lola JOSA & Mariano LAMBEA

35. ¡Seguid, perdidos jóvenes,...!

[Coplas]

1ª

¡Seguid, perdidos jóvenes,
lo[s] esplendores pálidos
de aquesta llama trémula
inexpugnable al ábrego!

2ª

De aqueste bosque lóbrego,
en cuyo seno bárbaro
no permiten los árboles
entrar del sol los átomos,

5

3ª

surcad el verde piélagos
cuyo golfo enimático
forman los rayos débiles
de los tejidos álamos.

10

4ª

¡Venced la cumbre rígida
de esos escollos ásperos!,
que apenas de las águilas
penetra el vuelo rápido;

15

5ª

donde un alcázar ínclito
y un efecto magnánimo
de ti espera[n] recíproco[s]
lazos de un amor cándido.

20

Estribillo

*No te receles tímido,
¡sigue mi cántico!,
que [a] la fortuna próspera,
¡piérdele el miedo,
lógjala el ánimo!
¡Sigue mi cántico!*

25

Solo Cop.

1.^a Seguid perdidos jóvenes lo esplendor palido de aquy t llama tremula in

2.^a De aquy bosque lobrego en lino seno basuro no permiten los arboles entrar del sol los aromas =
 3.^a Surca del ver depielago Cuyo golfo onimatico forman los raios debiles de los tejidos alamos =

Estr.^o

ex pugna ble a la brego. in. No te rre ce les timido sigue

4.^a Vencid la Cumbre rigida de esos cedros asperos que apenas de las agujas penetra el huelo rapido =
 5.^a donde ora al Casca inclino y un efecto magnanimo de repena reciproco lazo de un amor Candido

35. «¡Seguid, perdidos jóvenes,...!». Solo
 Música: ANÓNIMO. Letra: [Agustín DE SALAZAR Y TORRES]
 Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Biblioteca de Catalunya, M. 3660, f. 39v

BC, M. 3660
CPMM, ff. 39v-40v

35. ¡SEGUID, PERDIDOS JÓVENES,...!
Solo

-96-

Música: Anónimo. Letra: [Agustín de Salazar y Torres]

Coplas

[Tiple]

1ª ¡Se- guid, per- di- dos
2ª De a- ques- te bos- que
3ª sur- cad el ver- de
4ª ¡Ven- ced la cum- bre
5ª don- de un al- cá- zar

[Acompañamiento]

[Guitarra]

4

jó- ve- nes, los es- plen- do- res fá- li- dos
lo- bre- go, en cu- yo se- no bár- ba- ro
pie- la- go cu- yo gol- fo e- ni- co
rí- gi- da de e- sos es- co- llos ás- pe- ros!
in- eli- to y un e- fec- to mag- ná- ni- mo

9

de a- ques- ta lla- ma tré- mu- la
no per- mi- ten los ár- bo- les
for- man los ra- yos de- bi- les
que a- pe- nas de las á- gui- las
de ties- pe- ran re- ú- pro- vos

© AULA MÚSICA POÉTICA, 2010

© Lola JOSA - Mariano LAMBEA

35. «¡Seguid, perdidos jóvenes,...!». Solo
Música: ANÓNIMO. Letra: [Agustín DE SALAZAR Y TORRES]
Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM). Biblioteca de Catalunya, M. 3660, f. 39v
Transcripción poético-musical (fragmento): Lola JOSA & Mariano LAMBEA