III JORNADAS NACIONALES DE MÚSICA, ESTÉTICA Y PATRIMONIO

ACTAS DE LAS JORNADAS

Xàtiva · 4, 5 y 6 de julio de 2003

Revisión de
Francisco Carlos Bueno Camejo,
y Josep Antoni Albèrola i Verdú

PONENCIA 2

NOTAS SOBRE EL ESTUDIO Y LA EDICIÓN DEL CANCIONERO POÉTICO-MUSICAL HISPÁNICO DE LISBOA

Mariano Lambea
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA (CSIC, BARCELONA)
Lola Josa
FACULTAD DE FILOLOGÍA (UNIVERSIDAD DE BARCELONA)

RESUMEN

El *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* es una importante fuente de música y poesía de la primera mitad del siglo XVII que se conserva en la Biblioteca da Ayuda (Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa). Consta de 130 excelentes composiciones de música vocal de cámara escritas para cuatro voces, una de las cuales se ha perdido. En el presente trabajo se expone parte de la metodología que se empleará para la composición de la parte extraviada. Se incluye también la edición crítica de tres romances escritos por el poeta portugués Francisco Manuel de Melo, los cuales figuran puestos en música en el cancionero por los maestros Luiz de Christo, Filipe da Madre de Deus y un compositor anónimo. El estudio y la edición de este cancionero polifónico se realizará desde una perspectiva interdisciplinaria que otorgará idéntica importancia a la música y a la poesía, y a la estrecha relación y mutua influencia que tiene lugar entre ambas artes. Algunos aspectos concretos de la metodología interdisciplinaria se adelantan ya en el presente trabajo.

ABSTRACT

The Lisboa's Hispanic songs-book is an important source of music and poetry of first half of the XVII century that is conserved in the Library of Ayuda (National Palace of Ajuda, Lisboa). It consists of 130 excellent compositions of chamber vocal music composed for four voices, one of which it is lost. In the present work part of the methodology that was used for the composition of the lost part is exposed. The edition also included a critic edition of three romances written by the poet Portuguese Francisco Manuel de Melo, which appear in this songs-book in compositions by Luiz de Christo, Felipe Madre de Deus and an unknown composer. The study and the edition of this polyphonic song-book were made from an interdisciplinary perspective, it gives the same importance to both arts, music and poetry, and to the narrow relation and mutual influence that take place between them. Some concrete aspects of interdisciplinary methodology go ahead already in the present work.

EL CANCIONERO POÉTICO-MUSICAL HISPÁNICO DE LISBOA

El *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* es una fuente de música vocal de cámara con textos poéticos en castellano que se conserva manuscrita en la Biblioteca da Ajuda, situada en el Palácio Nacional da Ajuda, en Lisboa. No trae fecha de compilación, pero por su contenido poético-musical puede establecerse su pertenencia a la primera mitad del siglo XVII.[1]

Tanto cronológica como estilísticamente, este cancionero está emparentado con otros dos de singular importancia: El *Cancionero de la Sablonara*[2] y el *Libro de Tonos Humanos*[3], ambos compilados en su volumen respectivo. Por el contrario, el cancionero lisboeta no está recogido en un único volumen, sino en libretas o cuadernos independientes, uno para cada parte. A pesar de que en sus 130 piezas consta la indicación "a 4", sólo se han conservado tres libretas destinadas a las partes vocales, puesto que la cuarta libreta es para el guión o acompañamiento que, prácticamente, repite las notas de la voz inferior. El *Cancionero Musical de Onteniente*[4] también se compiló en pequeños libros independientes. Probablemente esta circunstancia haya sido la causa de que los dos cancioneros estén incompletos. Al lisboeta le falta una de las cuatro voces; concretamente, una voz intermedia, que, según las piezas, puede ser una segunda voz, correspondiente a un tiple 2º, o una tercera voz (en obras con dos tiples, evidentemente), correspondiente a un alto, e, incluso, a un tenor. Paradójicamente, el onteniense no ha tenido tanta suerte con el paso del tiempo, pues sólo se ha conservado una de sus cuatro voces, la que corresponde al tiple 1º.

El manuscrito lisboeta, según Querol, "fue copiado por una sola mano –y mano ciertamente de copista profesional–."[5] Es posible que fuera un copista profesional, pues su caligrafía es excelente, muy pulcra y esmerada, pero no es el único. Al menos se distingue otro amanuense, aunque de caligrafía menos cuidada. En la **ilustración 1** pueden observarse claramente ambos copistas en dos piezas cuyo texto es el mismo aunque su música es diferente.

ALGUNOS ASPECTOS DE LA RECONSTRUCCIÓN

El repertorio de este cancionero posee suficiente entidad artística como para intentar que sus obras dejen de permanecer inéditas por más tiempo y continúen sin posibilidad de ser interpretadas y escuchadas. Si nos hallamos, como así es, ante auténticas obras de arte de la música vocal de cámara

hispánica del siglo XVII, los prejuicios que podamos tener en lo referente a la manipulación del original, a la hipotética desviación por parte nuestra de la verdadera intención del compositor, y, en definitiva, ante la posibilidad de desvirtuar en algo el resultado final de la obra al proponer nosotros una solución alternativa, han de quedar forzosamente superados, porque la cuestión es mucho más sencilla: consiste en escribir o componer la voz que falta con las máximas garantías de aproximación a lo que el compositor hubiera escrito, y para ello nada mejor que obrar con prudencia y experiencia, y tener en cuenta una serie de factores que ahora vamos a exponer.

En primer lugar, conviene mucho a nuestra intención tener presente la teoría musical de la época. Entre la gran cantidad de tratados musicales que se escribieron y publicaron a finales del siglo XVI y principios del XVII destaca por su extensión y prolijidad *El Melopeo y Maestro* de Pedro Cerone[6] (1566-1625), tratadista, compositor y cantante italiano que trabajó y vivió en España, y que publicó su obra en Nápoles, en 1613.

Sobre el cancionero que nos ocupa sabemos que se trata de obras escritas para cuatro voces y guión. En el libro XII de su tratado Cerone escribe un capítulo titulado "Que es lo que se ha de observar para componer a 4 voces", que comienza de esta manera:

> "La mayor dificultad que puede acontescer en la composición a cuatro y más voces, es el acomodar las partes de tal manera que la una dé lugar a la otra y que sean fáciles de cantar, y tengan un hermoso, regolado y elegante proceder."[7]

Sigue después una serie de observaciones que, de momento, no sirven a nuestro propósito. Mayor servicio nos prestan las generalidades que recoge en su libro XIII, en el capítulo que trata "Del nombre de las partes que componen el armonía y de su oficio y naturaleza", donde dice lo siguiente:

> "[...] quien quisiere componer por arte y a concierto (esto es, ordenando y concertando todas las voces unas con otras) ha de imaginar y hacer cuenta que *las cuatro voces que ordinariamente se usan son cuatro hombres de buena razón, de los cuales cada uno en particular habla cuando debe hablar y calla cuando debe callar, y responde cuando debe responder, teniéndose respeto unos a otros conforme razón.* A cuya semejanza cada una de las cuatro partes o voces, teniéndose respeto unas a otras, ha de cantar cuando debe cantar, callar cuando debe callar y responder cuando debe responder, y todo conforme a las leyes y buena arte de la música. Y así, el que quisiere ordenar bien las voces ha de tener tanta cuenta con ellas que cada voz en particular no se mueva un solo punto, sin tener gran cuenta y respeto con todo lo que cada una de las otras

voces pide, conforme al intento del fin que se pretende, de suerte que ninguna voz haga desatinos, saliendo del tono, ni de lo que se pretende componer. También hemos de advertir que *los prácticos en sus composiciones comúnmente suelen poner cuatro voces, en las cuales, dicen, se encierra toda la perfección de la armonía.*"[8]

En nuestro cancionero la voz perdida es una de las dos intermedias, es decir, o la segunda o la tercera, según la pieza. Esta circunstancia es favorable a nuestros intereses, porque no cabe duda de que la reconstrucción sería mucho más comprometida si se hubiera extraviado una de las dos voces extremas.

Volvamos de nuevo a Cerone porque es muy interesante lo que refiere en relación a las características de cada una de las cuatro voces. Se trata de un fragmento del capítulo titulado "De la particular propriedad y oficio de cada una de las cuatro sobredichas partes":

"[...] *el tiple, como aquel que es más agudo y más penetrativo, se hace sentir primero que ninguno.* [...] así, el *composidor* [*sic*], *ha de usar diligencia [para] que la parte más aguda de la composición tenga lindo, lozano y elegante proceder.*

»[...] el *contrabaxo tiene tal propriedad que sustenta, mantiene y fortifica a las demás partes*, siendo que es puesto por fundamento de la armonía, adonde *es llamado baxo, casi basa sostenimiento del concento.* [...] cuando faltase el baxo, la composición se hinchará toda de confusión y de disonancias, y todo cuanto iría en ruina.

»Cuando, pues, el composidor compusiere el contrabaxo *procederá por movimientos tardíos y apartados*, para que las voces de medio puedan proceder con movimientos conjuntos y elegantes, mayormente el tiple, que éste es su proprio proceder. Pues el *contrabaxo no ha de ser muy diminuido; mas debe caminar por la mayor parte con figuras grandes, y ha de ser ordenado de manera que haga buenos efectos, y que no sea difícil de cantar, procediendo con gravedad y majestad*, que así las demás partes se podrán ordenar en sus proprios lugares. El tenor, inmediatamente, sigue al baxo hacia el agudo, *y es aquella parte que rige y gobierna la ca[n]tilena musical.* [...] *Se debe hacer con elegantes movimientos, y con tal orden, que él, particularmente, guarde la naturaleza del tono en el cual fuere compuesto, observando de hacer las cláusulas a sus proprios lugares y a propósito.* [...] *cuando el contralto es bien ordenado y bien compuesto, adornado de gentiles y elegantes pasos, cantando con figuras más diminuidas y haciendo lindezas, adorna siempre más y hace más hermosa la composición*, por lo cual debe advertir el composidor de ordenar la parte del contralto, por tales términos y de tal manera, que haga buenos efectos."[9]

Las orientaciones y consejos que da Cerone siempre son útiles, pues nos informan sobre el proceder compositivo de la época y sobre la manera en que habitualmente los compositores afrontaban o planificaban algunos aspectos de la *compostura*, tanto en la música sagrada como en la profana.

Antes de abordar la composición de la voz que falta en nuestro cancionero, conviene tener en cuenta los ámbitos melódicos de las voces. Por el conjunto de las otras partes sabremos la cuerda a la que corresponde la voz extraviada y, en consecuencia, procuraremos no sobrepasar su ámbito natural. Si se trata de un tiple segundo, observaremos el ámbito del tiple primero, puesto que ambos son similares.[10] Y cuando hayamos de reconstruir un alto, tendremos presente que su ámbito natural es FA2-LA3. Y si es un tenor, su ámbito será SI1-MI3 (en casos extremos podemos recurrir al MI2, en el registro grave, y llegar al SIb3, en el registro agudo, para el alto; y al LA1, en el registro grave, y llegar al FA3, en el registro agudo, para el tenor).[11]

Una cuestión importante es diferenciar o clasificar los pasajes musicales, ya que conviene distinguir los que están escritos en contrapunto de nota contra nota (también llamado homofonía, homorritmia o estilo acordal), de los que están escritos en contrapunto imitativo (lo que, en sentido amplio, podríamos denominar estilo fugado) y de aquellos otros que aglutinan ambas técnicas o tipos de escritura, o que presentan una ligera imitación.

Nos hallamos ante composiciones pensadas para cuatro voces y sabemos que, ante pasajes homofónicos, vamos a encontrarnos, preferentemente, con tríadas en estado fundamental y en primera inversión, y más raramente en segunda inversión. También hallaremos retardos y acordes de séptima; e incluso algunas notas extrañas, u otras de díficil clasificación, en valores breves. En consecuencia, en los tríadas bastará con duplicar una de las notas (evidentemente, la que mejor suene, teniendo en cuenta tanto lo que se haya oído antes como lo que se vaya a oír después), mientras que en los otros acordes habrá que incluir un cuarto sonido, con lo cual, en unos casos por mera lógica, y en otros, incluso, por eliminación, no nos vamos a alejar en exceso del pensamiento del compositor al restituir la voz que falta.

ALGUNOS EJEMPLOS DE LA RECONSTRUCCIÓN

Vamos a ejemplificar la primera sección de la pieza titulada «El basalisco encarnado», obra del poeta Francisco Manuel de Melo[12] (**ilustración 2**). Su música viene anónima en el cancionero lisboeta, pero el propio Melo le otorga autoría musical en sus *Obras métricas*, al atribuirla al compositor Luiz de Christo (1625-1693).[13] Dice así la cuarteta inicial:

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

Luiz de Christo emplea preferentemente el estilo homofónico para esta cuarteta, con la única variación al inicio del tercer verso, donde se decanta por una propuesta ligeramente imitativa, aunque rápidamente vuelve a la homofonía en el transcurso del verso. En nuestra transcripción hemos escrito la parte correspondiente al alto y obsérvese cómo en los dos primeros versos no hay dificultad alguna para componerla. En efecto, en los dos compases iniciales, hallamos únicamente tríadas en estado fundamental y en primera inversión. Al inicio del tercer compás tenemos un acorde de séptima del que no nos queda más solución que duplicar la fundamental, que ya nos viene dada en el guión instrumental. Después, en la última parte del compás, escribimos un FA natural porque también nos viene indicado en el guión.

En el tercer verso ("por volver pálido el mundo") hemos tenido que hilar más delgado. De la misma manera que el tiple 2º (compases 7-8) imita a la quinta justa superior el breve motivo expuesto anteriormente por el tenor (compases 6-7), hemos decidido reconstruir el alto (compás 8), retomando, a la octava inferior, el también breve motivo que había cantado el tiple 1º un compás antes.

Hay varios puntos a comentar aquí: en primer lugar, el tema de las pausas, las cuales figuran en el compás 7 para las dos voces intermedias, y al principio de la pieza y en los compases 11 y 15 para todas las voces.

Recurramos a Cerone; concretamente al capítulo titulado "Que sea pausa y de su oficio", donde dice:

> "Que el hacer callar a veces las partes con algún propósito, es, a saber, haciendo cantar cuando dos, cuando tres y cuando cuatro de ellas [...], hace que las composiciones por tal variedad salgan más hemosas y más deleitosas" [...].
>
> »[...] no debemos poner *pausas* en las composiciones sin propósito y sin artificio; mas, debemos ponerlas de la manera que *la necesidad, variedad y el artificio lo requiere*" [...].
>
> »[...] una composición de música por más linda que sea, y adornada con flores de fugas reales y de consonancias suaves y muy armoniosas, no puede ser perfeta ni cumplida, todas veces no tenga en sus lugares convenientes *las pausas necesarias*, por medio de las cuales den a conocer fácilmente el artificio de su texidura."[14]

Estas son, pues, unas razones que nos quitan el temor a utilizar las pausas. En ocasiones nos hallamos indecisos o tenemos prejuicios en escribirlas, porque no queremos dar sensación de inoperancia o de falta de imaginación, de compromiso o de decisión al escribir la música perdida. Pero esto no es así. Como ya ha demostrado Cerone, las pausas tienen una importancia fundamental en el discurso musical y bien utilizadas resultan musicalmente muy expresivas.

También hemos de comentar ahora el respeto manifestado por el compositor al reservar las partes fuertes del compás para las sílabas acentuadas de las palabras más importantes del texto poético, al menos, en esta primera cuarteta. Las señalamos en negrita:

El basa**lis**co encar**na**do,
aquel de las **man**chas verdes,
por volver **pá**lido el **mun**do,
¡oh, qué san**grien**to que **vie**ne!

Podemos observar en la partitura la excelente prosodia musical resultante de la esmerada y expresiva musicalización de la estrofa. Pero, antes de indagar más en la interesante y enriquecedora relación que se establece entre música y texto poético, conviene conocer el argumento de la cuarteta.

El "basalisco" (en realidad, basilisco) es, según el *Diccionario de Autoridades*, una

> "especie de serpiente que, según Plinio y otros autores, se cría en los desiertos de África. Tiene la cabeza sumamente aguda y, sobre ella, una mancha blanca, a modo de corona de tres puntas; los ojos son muy encendidos y rojos; el cuerpo es pequeño y el color de él tira a negro, salpicado de manchas blancas; la cola es larga y delgada, y, de ordinario, la trae enroscada. Con el silvo ahuyenta las demás serpientes, como rey que presume ser de todas [...]. Es fama vulgar que con la vista y resuello mata."[15]

En el Siglo de Oro era metáfora tipificada comparar la dama con un basilisco,[16] tanto por el peligro que suponía amarla, ya que era desdeñosa, como por su intensa mirada y la belleza de sus ojos, las cuales resultaban, amorosamente hablando, mortíferas. No olvidemos que Melo sintetiza el argumento de su romance convertido en materia poética con el epígrafe "la terrible hermosura" en el encabezamiento del mismo. Esta especie de lema, dicho sea de paso, resulta muy útil para conocer el contexto, la finalidad y la funcionalidad de las poesías musicadas, y, por extensión, del propio cancionero.

Por "encarnado", debemos entender el basilisco convertido en persona: "cubierto de carne y como engendrado, y de carne humana" (*Aut.*).

El amarillo "es color infeliz por ser el de la muerte u de la larga y peligrosa enfermedad" (*Aut.*). El yo poético, es decir, el enamorado que canta el poema, prosigue jugando con la metáfora del basilisco, puesto que, ahora, en el verso "por volver pálido el mundo", con un hermoso juego conceptual, hiperboliza la muerte o enfermedad que causa la excelsa beldad de la dama. El romance melodino presenta la variante "pálido" en lugar de "amarillo", pero el sentido queda inalterado. Fijémonos, asimismo, cómo esta primera cuarteta sobresale por su plasticidad, gracias a que cada verso refiere un color. Apréciese, además, cómo el primer verso guarda relación con el último, formando, incluso, un cierre redondo por recurrir a un mismo color, ya que "encarnado" refiere el color de la carne, es decir, rojo[17] por el riego sanguíneo. Al respecto, es sumamente significativa la variante "sangriento" del último verso de la estrofa.

Veamos ahora cómo traduce musicalmente el compositor Luiz de Christo toda la carga semántica de estos cuatro versos. El primero de ellos es de carácter enunciativo, y, en él, las palabras "basalisco" y "encarnado" figuran cuidadosamente ensambladas en el discurso musical, tanto rítmicamente por su concisión como melódicamente por el perfil tonal que le otorgan los Do# de los compases primero y tercero en el tiple 1º. En cambio, el segundo verso es descriptivo y resulta ser un agregado, un vocativo, como un epíteto que tan solo señala una peculiaridad concreta del basalisco. Por eso el músico no se preocupa de acentuar "a**quel**" ni "**ver**des"; es suficiente que "**man**chas" cuadre con la parte fuerte del compás. Contribuye a ello también, tanto la dislocación rítmica tan característica del compás de proporción menor que reserva sendas síncopas para las palabras "a**quel**" y "**ver**des", como la reiteración melódica de los Do naturales de los compases 4, 5 y 6 en el tiple 1º. Bello contraste entre ambos versos que el compositor logra plenamente, ayudándose, además, de la sinalefa del tercer compás en el que el final de un verso coincide con el principio del otro (circunstancia ésta que no suele darse con mucha frecuencia entre verso y verso).

Creemos que resultan interesantes estos temas de cara a la reconstrucción de la voz que falta en este importante cancionero. No podemos limitarnos a componer la parte extraviada siguiendo asépticamente las normas académicas de la sintaxis musical en lo referente a la conducción de las voces y a la disposición interválica, sin plantearnos las cuestiones hermenéuticas, semiológicas y retóricas que surgen de la estrecha relación entre texto musical y texto poético. Prosigamos, pues, con nuestra inten-

ción y veamos cuán interesante y enriquecedor es el estudio y análisis poético-musical en este sentido.

Sin duda, los dos últimos versos de la estrofa que nos ocupa son los que revisten una mayor significación e importancia para el desarrollo expresivo de todo el romance. El "basalisco", es decir, la dama, por su belleza, hace que todo el mundo palidezca, no sólo el yo poético, sino todo aquel que ose mirarla. Y lo consigue, además de por su belleza, porque su condición de dama desdeñosa se realza por el vestido rojo que viste, que la convierte en una dama más temible todavía.

La prosodia musical está respetada al máximo en ambos versos, al coincidir las sílabas acentuadas con las partes fuertes de los compases. El hecho de que "volver" no ocupe el lugar que, teóricamente, le correspondería en el discurso musical se justifica porque, inmediatamente después, se canta "pálido", y, ante dos sílabas juntas acentuadas, el compositor, con muy buen criterio, ha preferido acentuar musicalmente esta última palabra por su significación que no la otra.

Veamos ahora la sustancia musical. En el compás 9 hemos tenido que escribir la nota MI en la voz que falta para completar este acorde de séptima en primera inversión, ya que, si hubiéramos dejado el RE (que viene del compás anterior) inmóvil o hubiéramos escrito SI (esta posibilidad resulta algo forzada), se produciría un acorde de quinta disminuida en estado fundamental y al dar del compás, lo cual no era usual en la época, o, al menos, no lo hemos visto salvo en rarísimas ocasiones. Alejandro Vera cita y ejemplifica un breve pasaje extraído del *Libro segundo de tonos y villancicos* de Juan Arañés, en el que "una tríada disminuida Fa#-La-Do se acompaña con la letra *i* del alfabeto para guitarra, nuestro Re Mayor [con lo cual resulta RE-FA#-LA-DO]".[18] En consecuencia, no nos queda más solución que escribir MI en el lugar indicado.

El último verso de la estrofa es el que requiere mayor atención musical por parte del compositor, hasta el extremo de repetirlo. Esto nos da pie a la siguiente reflexión: una aproximación al estudio y análisis de los rasgos idiomáticos de la música en su relación con el texto poético puede hacerse desde la influencia que la retórica ejerce sobre el arte de la composición. En la época que nos ocupa, la teoría musical tenía debidamente codificadas las aportaciones más relevantes en este sentido. Como señala Rubén López Cano:

> "Las investigaciones contemporáneas han venido descifrando el funcionamiento del complejo sistema de la teoría retórico-musical, gracias a la gran cantidad de tratados musicales que, escritos entre 1599 y 1792, se dedican al

> estudio de diversos aspectos musicales bajo los principios de la retórica. En estas obras se hace referencia directa a la estrecha relación entre música y retórica, al papel del músico como un orador cuya tarea fundamental es la persuasión de su auditorio, al origen y funcionamiento de los afectos y al modo en que opera el sistema retórico musical."[19]

Poner en música un romance lírico que el poeta ya había destinado de antemano "para música" o "para cantarse al uso",[20] presupone, para el compositor, realizar una lectura previa del mismo, con el fin de establecer los puntos de inflexión expresiva a los que piensa dedicar los pasajes más inspirados –o más efectistas– de su composición. Podemos decir que, si el poeta crea, el músico recrea, puesto que, si la poesía ya es retórica *per se* –pues embellece con palabras, metáforas, giros e imágenes la idea o el concepto–, la música es doblemente retórica, porque sublima lo ya embellecido. El canto es un elemento de expresión más directo y eficaz que la recitación o la declamación. La plegaria dirigida a Dios cristaliza en la oración mental o musitada; los salmos, primero recitados y después cantados, dan lugar al canto gregoriano que es la oración cantada por antonomasia, y el principio y origen de toda nuestra música posterior. La retórica, y quizá la musical en mayor medida que la poética, llega al intelecto, a la razón por la vía de la sensibilidad. Por eso el compositor Luiz de Christo actúa como un orador y se afana en reinterpretar los textos poéticos en clave de discurso persuasivo, salpicándolo de momentos expresivos culminantes que se corresponden al verso dominante, a la palabra clave, a la imagen impactante. Si, como dice el director Nikolaus Harnoncourt, "todo músico del siglo XVII, y de buena parte del XVIII, tenía perfecta conciencia que su deber era hacer siempre una música elocuente"[21], entonces hemos de dirigir una mirada al 'arte del bien decir' para constatar hasta dónde llega la actitud del compositor en este sentido.

Los maestros que trabajaron en el cancionero que nos ocupa, utilizaron varias figuras retóricas en la *decoratio* musical de los romances líricos puestos en música. Observemos una de ellas en el último verso de la cuarteta que estamos ilustrando. Al respecto, dice Helena Beristáin que "la repetición es un procedimiento retórico general que incluye un gran número de figuras que afectan a la morfología de las frases."[22] De esta manera, podemos observar la sinonimia que tiene lugar en este verso, si entendemos por sinonimia "la repetición de un fragmento musical transportado a otro nivel"[23]; en este caso el fragmento musical repetido (compases 15-18) está transportado a un intervalo de segunda mayor ascendente.

No ha sido difícil escribir las notas que ha de cantar el alto en este fragmento. Así, en los compases 11 y 15 duplicamos la fundamental de los tríadas mayores que allí se dan. Al dar de los compases 12 y 16 escribimos también la fundamental para completar las séptimas en primera inversión e impedir la acción de una quinta disminuida en estado fundamental al dar del compás (véase el compás 9). Después nos limitamos a mantener inmóvil esa nota en el resto de los compases 12 y 16, y en los compases 13-14 y 17-18, respectivamente, tal y como hacen el tenor y el guión.

Antes de proseguir permítasenos un inciso: compárese el fragmento de los compases 15-18 de la pieza que tratamos con un fragmento del tono «Fuego baja de la cumbre»[24] (**ilustración 3**). La similitud es evidente, lo cual viene a demostrar que nuestra propuesta al escribir la voz del alto es acertada. Esta circunstancia también indica que, en esta música, era muy normal el uso de determinados modelos o giros melódicos, rítmicos y armónicos que actuaban a guisa de fórmulas estereotipadas de utilización colectiva por parte de los compositores. Cerone lo manifestaba con las siguientes palabras:

> "Ya que vamos buscando el modo para ayudar los nuevos composidores [*sic*], bien es que ordenamos [*sic*] para su comodidad de ellos un libro de lugares comunes, donde hallen muchas cosas (particularmente cláusulas y pasos ordinarios) que puedan llamar suyas, pues son de todos [...]. *Lugares comunes son aquellos de los cuales generalmente usan como proprios.* Y porque hay unos pasos muy usados y unas entradas de partes muy frecuentadas [...], conviene que aquí los pongamos."[25]

Volviendo a la pieza «El basalisco encarnado», el rasgo estilístico más interesante del fragmento que estamos comentando es el cromatismo ascendente que tiene lugar en el tenor y el guión (compases 11-12 y 15-16). En la música vocal profana de esta época el cromatismo suele emplearse para expresar estados de ánimo tristes y melancólicos, donde el texto poético contiene ideas de dolor, desolación o muerte.[26] Hay varios ejemplos de este proceder en el *Cancionero de la Sablonara*.[27] Véase, entre otros, el que se da en la pieza «Llamavan los pajarillos» de Pujol, concretamente en la palabra "lloro"[28] (**ilustración 4**). También en el *Libro de Tonos Humanos* puede observarse este recurso estilístico en varias composiciones. Véanse, entre otros, estos dos ejemplos: «Enojado está el abril», del compositor Francisco Navarro, en las palabras "arroyuelo triste"[29] (**ilustración 5**) y «Para qué quiero la vida», del padre Correa, en la palabra "desconsuelo"[30] (**ilustración 6**).

Continuando con nuestro propósito de reconstruir la voz extraviada en el cancionero, trataremos ahora de aquellas piezas compuestas en contrapunto imitativo. Aquí no podremos jugar con el concepto de eliminación de probabilidades, al menos con la comodidad con que lo hacíamos en las obras escritas en homofonía. A partir de ahora se impone proceder detenidamente y con un criterio más perfilado. Veamos el inicio de la composición «Rayaba el sol por las cumbres» (**ilustración 7**). A primera vista observamos un tema expuesto por el tiple 1º y su correspondiente imitación a la octava baja por parte del tenor (compás 4). Este primer tema va acompañado de un segundo tema, como se puede comprobar en el tiple 2º (compás 5), que canta un compás después del tenor. En consecuencia, para mantener esta exposición bitemática, hemos de escribir el segundo tema en el alto (compás 2) a distancia de un compás del tiple 1º, sin importarnos que, en este momento concreto, este segundo tema cante por debajo del primer tema, mientras que en el tiple 2º lo hacía por encima del tenor. Nos hemos de preocupar más en escribirlo a la octava inferior del tiple 2º, puesto que si lo escribiéramos al unísono sobrepasaríamos la tesitura normal del alto.

Recurramos, una vez más, a la preceptiva musical de la época. Cerone nos habla de aquellas composiciones que empiezan con imitaciones dobles, es decir, con dos temas musicales, cuyas entradas sucesivas se denominaban, en este contexto, "pasos". El teórico bergamasco incluyó varios principios de obras de esta suerte en su tratado, todas a cuatro voces, y englobadas en lo que él denomina "lugares comunes", como ya hemos visto anteriormente. Para Cerone

> "[...] algunas entradas [...] son de dos diferentes maneras. La una es de un sol[o] paso (que es la más usada); es, a saber, que todas cuatro voces dicen la mesma solfa, imitando las demás partes a la primera que comienza. La otra es de dos pasos; y es que dos voces cantan una solfa, y otras dos otra diversa, la cual tengo por muy buena, porque se deja entender la letra."[31]

Pongamos algunos ejemplos de estos lugares comunes y observemos la planificación de las entradas, los pasos y las imitaciones (**ilustración 8**). Advirtamos la magnífica coincidencia de lugar común que se da entre los cuatro últimos compases del tiple del primer ejemplo de Cerone con los últimos compases del tiple 1º de «Rayaba el sol por las cumbres».

La teoría, pues, nos avala en la composición de la voz que falta en el cancionero lisboeta. Pero vayamos a la práctica y notemos los problemas que surgen. Volviendo a «Rayaba el sol por las cumbres», en la segunda parte del compás 3 del alto las negras no pueden ser Do –como hace el tiple 2º

en el compás 6–, puesto que el contexto armónico nos lo impide. En efecto, en el guión tenemos un RE, que formaría séptima con el DO, el cual, normalmente, debería resolver en un SIb. De esta manera no podríamos realizar el madrigalismo tan característico de esta pieza, a través de un intervalo ascendente sobre la palabra "cumbres", porque verdaderamente la intención descriptiva del compositor Filipe da Madre de Deus[32] no es otra que la de pintar musicalmente los versos de Francisco Manuel de Melo: "Rayaba el sol por las cumbres / de dos erguidos escollos".

Hemos transgredido, pues, la exacta imitación pero, únicamente, por razones de expresividad musical, con lo cual dicha transgresión queda sin efecto. También vamos a contravenir la norma que prohibe las quintas paralelas (en este caso: DO-SOL/MIb-SIb/RE-LA) que se generan al entrar la voz que hemos escrito con el guión. Pero no debemos preocuparnos en exceso. Otro tipo de faltas de sintaxis musical o de quintas son permitidas por Cerone "por obligación de canon o de imitación",[33] es decir, como las escritas por nosotros. Y, aunque así no fuera, el compositor Filipe da Madre de Deus (que seguramente escribió las notas propuestas por nosotros), podría acogerse al concepto de "licencia poética" que Cerone explica en estos términos:

> "[...] es permitido al maestro usar en sus composiciones de los pasos que deveda a sus dicípulos; y es, que si el maestro hace un paso que sea contra las reglas musicales, los que ven aquel tal paso, y conocen por fama la persona que lo hizo, le atribuirán a licencia que llaman poética (que es permitida a los que tienen ya ganado el nombre de buenos compositores por haber publicado diversas obras, en las cuales dieron a conocer que ya saben distinguir lo bueno de lo malo) y no a ignorancia. Mas, si un mancebo, que todavía está en reputación de dicípulo, uno que no tiene compuesto ni publicado obras, y uno que por fama no es conocido, hiciere el mesmo paso licencioso, los profesores que entienden, le atribuirán a ignorancia y no a licencia poética. [...] Y así digo que todo lo que los buenos músicos hacen fuera de arte, es licencia a todos los doctos concedida y entredicha a los aprendices, y sin que nadie quede agravado."[34]

La licencia poética citada por Cerone alcanza, incluso, al célebre Palestrina (**ilustración 9**):

> "Aunque, a veces, hallamos tienen hecho lo contrario [se refiere a escribir quintas y octavas] los mejores composidores [*sic*]. Entre los otros muchos hay el nuestro Prenestrina [Palestrina], el cual, no solamente dos quintas, mas dos octavas hizo en el motete a 4 voces del primer libro, que dice *In diebus illis*."[35]

El problema de la reconstrucción toma otro cariz en aquellas composiciones con más de una versión en las fuentes poético-musicales conservadas.[36] Tal es el caso del tono «Entre dos mansos arroyos» que se halla en el *Cancionero de la Sablonara* y en el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, con la misma música y el mismo texto. Nos tendremos que enfrentar aquí con el problema de las variantes, tanto melódicas como rítmicas, así como de cuestiones de articulación, de semitonía subintelecta, de repetición de palabras y de intercambio de fragmentos en las distintas voces, pero todo esto formará parte de otro trabajo que no podemos abordar aquí. De momento, confróntense estos aspectos en los pasajes que reproducimos (**ilustraciones 10 y 11**).

EDICIÓN CRÍTICA DE LOS TRES ROMANCES MELODINOS

A continuación incluimos la edición crítica de los romances «El basalisco encarnado», «Rayaba el sol por las cumbres» y «Ave real peregrina» de Francisco Manuel de Melo, contenidos en sus *Obras métricas*, y de las versiones puestas en música en el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*.

Ateniéndonos a los criterios de edición de Alberto Blecua, hemos enmendado sólo cuando resultaba evidente el error del copista. En cuanto a las variantes de las tres voces conservadas del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, mantenemos las que cantan la mayoría de ellas, aunque, en el caso de haber el mismo número de voces para cada una de las variantes, conservamos el texto de la voz superior. Hemos modernizado la ortografía, siempre que el valor fonético no se alterara; acentuamos según las normas académicas, y, respecto a la puntuación, hemos de decir que, en los romances del cancionero, siempre que nos ha sido posible, hemos respetado el juego estilístico de la música. En los casos de ambivalencia, nos hemos regido por las pausas musicales o la ausencia de ellas.

«La terrible hermosura
Puesto en música por el mesmo Maestro [P. M. F. Luis de Cristo]»[37]

TONO XII

El basalisco encarnado,
aquel de las manchas verdes,

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

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

NOTAS CRÍTICAS

1. *basalisco*: basilisco. "Especie de serpiente que, según Plinio y otros autores, se cría en los desiertos de África. Tiene la cabeza sumamente aguda y, sobre ella, una mancha blanca, a modo de corona de tres puntas; los ojos son muy encendidos y rojos; el cuerpo es pequeño y el color de él tira a

negro, salpicado de manchas blancas; la cola es larga y delgada [...]. Con el silvo ahuyenta las demás serpientes, como rey que presume ser de todas [...]. Es fama vulgar que con la vista y resuello mata" (*Aut.*). Era metáfora tipificada en el Siglo de Oro comparar la dama con un basilisco, tanto por el peligro que suponía amarla, ya que era desdeñosa (vv. 13-14), como por su intensa mirada y la belleza de sus ojos —"las manchas verdes" (v. 2), en este caso, de Leonida— que resultaba mortífera.[38] Por *encarnado*, entiéndase el basilisco convertido en persona: "cubierto de carne y como engendrado, y de carne humana" (*Aut.*).

3. *amarillo*: "es color infeliz por ser el de la muerte u de la larga y peligrosa enfermedad" (*Aut.*). El yo poético prosigue jugando —y lo hará a lo largo de todo el romance, (no olvidemos la "terrible hermosura" del epígrafe)— con la metáfora del basilisco, puesto que, ahora, en este verso, con un hermoso juego conceptual, hiperboliza la muerte o enfermedad que causa la excelsa beldad de Leonida. El romance del cancionero presenta la variante —entre otras— "pálido" en lugar de "amarillo", pero el sentido queda inalterado. Fijémonos, asimismo, cómo esta primera cuarteta sobresale por su plasticidad, gracias a que cada verso refiere un color. Apréciese, además, cómo el primer verso guarda relación con el último, formando, incluso, un cierre redondo por recurrir a un mismo color, ya que "encarnado", pese a ser, en este caso, participio de "encarnar", como queda dicho, refiere el color de la carne, es decir, "rojo" por el riego sanguíneo (*Aut.*). Al respecto, es sumamente significativa la variante "sangriento" (v. 4) del romance del cancionero.

4. *agora*: ahora.

5. *Leonida*: con este nombre el poeta juega retóricamente, puesto que es una derivación de "león", que es como llama el yo poético a la joven dama (vv. 6-7).

6-7. *rompiente*: entiéndase por la acepción de *romper* en cuanto a "prorumpir o brotar" (*Aut.*). Es decir, Leonida es la nueva dama desdeñosa —por ello se le compara con un "león", por su fiereza— que irrumpe en la corte con su mocedad. Esta juventud de la dama se nos confirma en la cuarteta siguiente, cuando el yo poético habla del antojo de la "niña" (v. 9) (para las "niñas" del romancero lírico véase *La música y la poesía, op. cit.*, pp. 23-29).

8. *billetes*: "papel pequeño, doblado en formas diversas, con que recíprocamente se comunica la gente" (*Aut.*). Los billetes que rompe Leonida son los que le envían con mensajes amorosos.

10. *sierpe*: recreándose, de nuevo, en la metáfora del basilisco, alude a otro de los animales con que se acostumbra a comparar a la dama por su

cruel desdén. De ahí que "sierpe" quede relacionada con "crueles" (v. 12) y con toda la cuarteta siguiente.

11. *las hermosas*: el nombre sustantivo "damas" aparece elidido.

12. *jurar de*: "hacer profesión de alguna cosa, o resolución de seguirla o ejercitarla" (*Aut.*). Por lo tanto, "jurar de crueles" significa que las damas hermosas han resuelto ser crueles en su desdén con los galanes que las pretenden.

21. *estreme*: extreme. Hipérbaton en este verso junto al siguiente, por lo que cabe entender: "estreme sólo los dulces arneses de la hermosura"; es decir, que perfeccione sólo las armas defensivas —"arneses"— de su hermosura.

23-24: la violencia de estos dos versos proviene de los "arneses" del v. 22. Metafóricamente, el yo poético está jugando con la hermosura de la dama, su resolución de ser desdeñosa y el sufrimiento o dolor —"mi sangre"— que le causa a él todo ello. Cabe decir, a propósito del sentido de toda esta cuarteta, que, desde su cierre, es cuando se comprende el porqué en la primera cuarteta se nos dice que, "agora" Leonida "de rojo viene" (v. 4): vestida del color que simboliza, por tradición, la pasión, éste queda fijado, plásticamente, en la mente del lector-oyente para recrearlo a propósito de los "dulces arneses" (v. 22) de su hermosura y la "sangre" de la herida de amor del yo poético.

25. *recoger:* recoged. Forma habitual de imperativo en la época.

28. *podiendo*: pudiendo.

31. *estraña*: extraña.

Versión en el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*[39]

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

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

[2] -Leonida es la de la corte.
-Si acaso ¿no es león rompiente?
-Que sí será, pues que rompe
promesas como billetes.

[3] Antojósele a la niña
que era lindeza el ser sierpe,
porque oyó que las hermosas
han jurado de crüeles.

[4] Juntóse, que no juntara,
contra mí todos desdenes;
hizo bien, que mis cuidados
pecarán por todos siempre.

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

¡Recoger, recoger, aprisa,...

«Novela desdichada.
Puesto en música por el P. M. F. Felipe de la M. de D.»[40]

TONO XVII

Rayaba el sol por las cumbres
de dos erguidos escollos,
que, siendo paz de la orilla,
son siempre guerra del golfo,
cuando de espumas ceñido
volaba un bajel medroso
de tres galeras bastardas
en la ambición y en el modo.
Donde a Génova pasaba,
peregrinando sus golfos,
un amante peregrino,
en su patria y en sí solo.
Amor le lleva sin guía,
porque ha dejado sus ojos
en los ojos de su dama
donde él se quedaba todo.
Viendo, en fin, ya del contrario

vecinos los remos corvos,
y que en su desdicha pueden
más los brazos que los soplos,
"¡generosas ondas —dice—,
que os paráis a mis sollozos,
cuánto más bien emplearais
en mi curso vuestro enojo!
Vientos, de quienes fiaba
la esperanza sin asombro,
pruebe, como antes los daños,
esta vez vuestros socorros.
Turquesas lunas me siguen
de envidia del sol que adoro,
y, pues del sol soy cautivo,
cautiven las lunas otros".

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

NOTAS CRÍTICAS

1. Desde este primer verso, resurge el hipotexto del romance: las *Soledades* de Góngora, en concreto, el inicio de la «Soledad segunda». Apreciemos, concretamente, la hipertextualidad en este primer verso respecto al v. 33 de la «Soledad segunda»: "Los escollos el sol rayaba...". Digamos, asimismo, que es uno de los momentos "más bellos, más sentidos, y desde luego más elevados del poema" gongorino.[41] Motivo que justifica la inspiración romanceril de Melo, a pesar de que, tal y como vamos a comprobar versos más adelante, se nos revele otra fuente textual.

7. *bastardas*: "groseras" (*Aut.*).

9. *Génova*: en sus *Soledades*, Góngora arremete contra la codicia del hombre —baste recordar las palabras del anciano serrano en la «Soledad primera», vv. 481-490—. Y es más que probable que esta mención de Génova por parte de Melo sea a causa del poderío económico de la ciudad, por ser el último destino del oro americano y haber causado la bancarrota de la Corona española. Es decir, Génova como símbolo de la suntuosidad material en contraste con la humildad y la renuncia de los afanes mundanos de este "peregrino de amor" que se nos presenta como tal en los dos últimos versos de esta cuarteta.

11-12. *amante peregrino, / en su patria...*: alusión explícita a *El peregrino en su patria* de Lope de Vega. Este libro de Lope, junto al *Persiles y Segismunda* de Cervantes, representa la "peregrinación amorosa que, desechando aquel exclusivo carácter ascético de la *Selva de Aventuras* de Contreras, funde el idealismo platónico de la novela bizantina y la idea bíblica del peregrinaje de la vida humana. El peregrino de amor de Lope [...] concibe también la peregrinación como una aventura".[42] Pese a que el peregrino de las *Soledades* esté enamorado, su naufragio y su itinerario es mero pretexto para adentrarnos en el bello escenario de la naturaleza. Por este motivo, estos versos —junto al estribillo y la última cuarteta— nos descubren que, a la intertextualidad con las *Soledades* gongorinas, Melo incorpora la talla del peregrino de amor.

21-32. Este apóstrofe del peregrino al mar y al viento, y su dolorido lamento amoroso son hipertexto del canto del peregrino de Góngora de los vv. 116-171 de la «Soledad segunda».

29. *Turquesas lunas*: los estandartes de los turcos. La huida del cautiverio del peregrino queda manifiesta con este verso. En cuanto a *siguen*: "siguem" en la edición de Melo.

30. *sol*: metáfora tipificada de la dama.

34-37. El peregrino es "cautivo de amor" —"del sol", v. 31— y cautivo de las "turquesas lunas"; el primer tipo de cautiverio es el remo "voluntario" (v. 37) y el otro, el de los turcos, es el remo "forzado" (v. 36), por lo que la imagen del cautivo "amarrado al duro banco / de una galera turquesca, ambas manos en el remo" (vv. 1-3) del romance gongorino, nos sobreviene, asimsimo, en este estribillo.

VERSIÓN EN EL *CANCIONERO POÉTICO-MUSICAL HISPÁNICO DE LISBOA*[43]

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

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

[2] Cuando de espumas ceñido

volaba un bajel medroso
de tres galeras bastardas
en la ambición y en el modo.

[3] Alas prestan a su vuelo
los suspiros amorosos
de un peregrino que Adenia
notó su paso y su voto.

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

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

¡Ay, pobre peregrino,...

NOTAS CRÍTICAS

10. *Cuando*: "cuoando" en las tres voces.

17. *voto*: "lo mismo que deseo" (*Aut.*), pero es incuestionable la fuerza con que la connotación religiosa de la palabra se impone en la lectura, al ser un peregrino el personaje del romance.

20. *acallarais*: "acallareis" en los tiples 1º y 2º, y "acallares" en el tenor.

21. *con*: "en" en el tiple 2º. En cuanto a *mi*, hemos de decir que, en las tres voces, el copista lo transcribe por el pronombre personal portugués "me", por lo que cabe descartar cualquier posibilidad de entender "me asombro", ya que la cuarteta carecería de todo sentido.

23. *envidia*: "invidia" en el tiple 2º.

«BELLEZA Y LUTO»[44]

ROMANCE VI

Ave real peregrina,
que por estas selvas dais

a las aves y a los hombres
qué sufrir y qué admirar;
por cuyos negros penachos
el día turbado va,
toda su luz, porque, toda,
vista vuestra obscuridad.
Celosas de las tinieblas,
las luces viven de hoy más,
temiendo que su lucir
las eclipse su alumbrar.
De oculto, ignorado nido,
peregrino, mas real,
la mesma sombra que os cubre
manifestando os está.
¿Quién duda que de las aves
deidad sois, y que será
mañana el altar del bosque
ese laurel que hoy pisáis?
Garzotas de ébano cuantas
vestís, bien que plumas ya,
como cañones las teme
Amor, si las desplegáis.
Así, venciendo los ojos
del águila más caudal,
con negra espada de sombras
los rayos del sol vengáis.
Yo sé de un dios que, de aquellas
plumas que al glorioso afán
distéis de sus alas, hizo
arpones para flechar;
no tan pródiga de rayos,
que es echar luces a mal,
bien que es contrario imposible
un peligro a una deidad.
Ave sois, toda misterios,
que en no vista llama estáis,
haciendo el Fénis mentira,
siendo el Fénis verdad.

Voces y alegrías fueron
albricias que el campo os da:
Filomena en aquel tronco
y Progne en aquel cristal.
Señas dulces de vos, tanto,
que el menos fino zagal
dejó arrastrando el arado
sólo por ver si voláis.
¡Oh, si vos, como los cielos,
que tantos giros nos dan,
por mayor cielo a la tierra
diereis un giro no más!
¡Qué de humildes pensamientos
tras vos devotos se irán,
a creer el nido ardiente
que tanto os hospeda leal!
Visitáralo mi fe,
y, en su pluma, como altar,
degollara la esperanza
y la quemara inmortal.
Allí colgara mis votos;
por hierros, fidelidad;
por mortaja, el sentimiento,
y, por lámpara, el amar.
Cazador, que por las selvas
las avecillas buscáis,
o con la red engañosa,
o con la flecha mortal,
deste pájaro divino
a los otros perguntad,
que el alma entre sus piguelas
me lleva: ésta es la señal.

NOTAS CRÍTICAS

1. Metáfora de la dama. Por *peregrina* entiéndase "extraña, rara, especial en su línea o pocas veces vista" (*Aut.*); motivo por el que, versos más adelante, será comparada, a su vez, con el ave Fénix.

2. *selvas*: "lugar lleno de árboles, malezas y matas que le hacen naturalmente frondoso" (*Aut.*).

5. *penachos*: adorno de plumas que sobresale, en este caso, en el tocado de la dama (*Diccionario de la Real Academia Española*).

10. *las*: laísmo mantenido.

21. *garzotas*: "vale también plumaje o penacho que se usa para adorno" (*Aut.*). Y *de ébano*: de color negro.

23-24. Amor las teme "como cañones" porque matan por su belleza.

25-28. *águila [...] caudal*: águila real (*Diccionario de la Real Academia Española*). "Reina de todas las otras [aves]" (*Aut.*). Al águila se le atribuye la facultad de poder mirar fijamente al sol, por ello, para describirnos a la dama con un velo que le cubre y protege los ojos del sol, conceptualmente considera sus ojos más potentes que los del "águila más caudal", y, al velo, como "negra espada de sombras" que le permite ocultarse —"vengarse", porque lleva luto— del sol.

29-31. *de aquellas [...] alas*: primer indicio que permite suponer que el "ave real" es la dama, ya que su belleza fue la que dio "alas" al "glorioso afán" —el amor— del yo poético. Lo que, a su vez, decodifica claramente la alusión a Cupido del v. 29.

39. *Fénis*: Fénix. El Fénix es un ave fabulosa; única en su especie que no se reproduce como los demás animales: cuando siente que su fin se aproxima, se fabrica una especie de nido con plantas aromáticas e incienso, le prende fuego y arde en él. Luego, renace de sus propias cenizas. Y es por esta excepcionalidad del mito por lo que, en la poesía del Siglo de Oro, a la dama se le compara con el Fénix.

42. *albricias*: "usado siempre en plural. Las dádivas, regalos u dones que se hacen" (*Aut.*).

43-44. *Filomena [...] y Progne*: Filomela y Procne. El mito nos cuenta que Tereo, casado con Procne, se enamoró de la hermana de su mujer, Filomela. Después de violarla, para que no contara lo sucedido, le cortó la lengua. Pero Filomela, para que su hermana supiera lo sucedido, empezó a bordar en una tela su desgracia. Procne, sabedora de la historia, para castigar a su esposo, decidió inmolar a Itis, hijo del matrimonio, cuya carne le fue servida a Tereo. Las dos hermanas huyeron, y, cuando Tereo supo todo lo que había ocurrido, con un hacha salió en busca de su mujer y cuñada. Una vez las encontró, Procne y Filomela suplicaron a los dioses que las librasen de las manos de Tereo. Los dioses, movidos a piedad, las metamorfosearon: a Procne en ruiseñor y a Filomela en golondrina. En estos dos versos, se alude a las dos hermanas convertidas en pájaros como voces que celebran a la dama, "ave real".

44. *cristal*: pudiera ser tanto río, como arroyo o fuente. Lo cierto es que es metáfora del agua.

46-47. Como admirador de la dama se recurre a un zagal rústico, nada entendido en delicadezas, para exaltar, precisamente, la excepcionalidad, en este caso, de la dulce presencia de la dama.

49-52. En esta cuarteta queda de manifiesto la concepción astronómica que, hasta la Edad Media, se mantuvo como única: la Tierra era el centro del mundo, y, en torno a ella, giraba todo, hasta el cielo. Sin embargo, pese a que en 1543 Copérnico expuso que el centro era el Sol, al quedar, con este descubrimiento, desplazada la teoría geocéntrica y en entredicho la teología cristiana, fue considerado herético y, por lo tanto, prohibida su divulgación. Galileo fue el defensor del nuevo sistema descubierto por Copérnico, que él mismo verificó en 1610, pero también se vio procesado por un tribunal de la Inquisición en 1633. En él se le obligó a abjurar de la nueva doctrina, y, como ya sabemos, por su famoso grito: "¡Y sin embargo se mueve!", fue condenado al destierro bajo vigilancia inquisitorial.

60. De nuevo, alusión al ave Fénix, pero, en esta ocasión, la esperanza del yo poético es la fabulosa ave: inmortal en su amor hacia la dama.

61-64. *votos*: "por extensión se toma por cualquier dictamen u parecer dado sobre alguna materia", por lo que debemos entender, según viene manifestando el yo poético, "mis creencias". Los *hierros* "significa también lo mismo que prisiones", es decir, cadenas, grillos, etc. (*Aut.*). La *lámpara*, en este caso, significa el fuego de la pira. Como podemos comprobar, tras la alusión a la quema "inmortal" del ave Fénix (v. 60), ahora, en esta cuarteta, el yo poético enumera tres elementos que aluden, en concreto, a la peculiar muerte del Fénix.

71. *piguelas*: pihuelas. "La correa con que se guarnecen y aseguran los pies de los halcones y otras aves que sirven en la cetrería" (*Aut.*).

Versión en el *Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*[45]

[1] Ave real peregrina,
que por estas selvas das
a las aves y a los hombres
qué sufrir y qué admirar.

¡Ay, que el alma me lleva
su ligero vuelo en mil cadenas!

[2] Por cuyos negros peñascos
el día turbado va,

toda su luz, porque, toda,
vista a vuestra oscuridad.

[3] Celosas de sus tinieblas,
las luces viven de hoy más,
timiendo que su lucir
le[s] eclipse su alumbrar.

[4] Ave sois, toda misterios,
que en no vista llama estáis,
haciendo el Fénis mentira,
siendo del Fénis verdad.

¡Ay, que el alma me lleva…

NOTAS CRÍTICAS

5-6. Este estribillo recrea la imagen central de la última cuarteta del romance íntegro de Melo. Y es una solución poética acertadísima, ya que, al tenerlo que acortar para esta versión musicada, respecto a la cuarteta melodina en la que se halla cifrado líricamente el enamoramiento del yo poético, se extraen estos dos versos a modo de suspiro lírico.

7. *peñascos*: "significa, asimismo, cierta tela de seda de que se suelen vestir las mujeres, particularmente el verano" (*Aut.*). Se trata de una hermosa y consecuente variante respecto a la fuente, ya que en lugar de referir las negras plumas del tocado —"negros penachos" (v. 5)—, hace mención al tejido con que viste la dama.

12. *viven*: "vivem" en tiples 1º y 2º.

13. *timiendo*: temiendo.

14. *eclipse*: "escluise" en las tres voces, y, puesto que no existe dicho término en portugués, deducimos que se trata de un error del copista ante la incomprensión de la palabra original. Por ello hemos enmendado según el romance de Melo.

BIBLIOGRAFÍA

BERISTÁIN, Helena: *Diccionario de retórica y poética* (México: Porrúa, 1988).

CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro* (Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613). Edición facsímil de F. Alberto GALLO (Bologna: Forni Editore Bologna, 1969), 2 vols.

CERVANTES, Miguel de: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.* Edición de Martín de RIQUER (Barcelona: Editorial Planeta, 1975), 2 vols.

Diccionario de Autoridades. Edición facsímil de la Real Academia Española (Madrid: Editorial Gredos, 1976), 3 vols.

El Cancionero de la Sablonara. Edición de Judith ETZION (London: Tamesis Books, 1996).

El Cançoner Musical d'Ontinyent. Edición moderna y en facsímil de Josep CLIMENT (Ontinyent: Ajuntament d'Ontinyent, 1996).

HARNONCOURT, Nikolaus: *Le discours musical* (Paris: Gallimard, 1984).

JAMMES, Robert: "Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora", en *Edad de Oro*, II (1983), pp. 99-117.

JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano: "Poemas para música de Francisco Manuel de Melo", en *Bulletin Hispanique*, 2 (décembre 2001), pp. 427-448.

La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. Vol. I. *Libro de Tonos Humanos*, vol. I. Edición de Mariano LAMBEA y Lola JOSA (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000).

La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. Vol. II. *Libro de Tonos Humanos*, vol. II. Edición de Mariano LAMBEA y Lola JOSA (Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

LAMBEA, Mariano: *Íncipit de Poesía Española Musicada ca. 1465-ca. 1710* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000).

LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y retórica en el barroco* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000).

LLOYD, Llewelyn S.: "Pitch notation", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Stanley SADIE (ed.) (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), vol. 14, pp. 786b-789b.

MELO, Francisco Manuel de: *Obras métricas* (León de Francia: Horacio Boessat y George Remeus, 1665).

MOURE, José Luis: "El basilisco: mito, folclore y dialecto", en *Revista de Filología Española*, 79, 1º-2º (1999), pp. 191-204.

Música barroca española. Vol. I. *Polifonía profana (Cancioneros españoles del siglo XVII).* Ed. de Miguel QUEROL GAVALDÁ (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970).

QUEROL, Miguel: "Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII", en *Anuario Musical*, XXVI (1971), pp. 93-111.

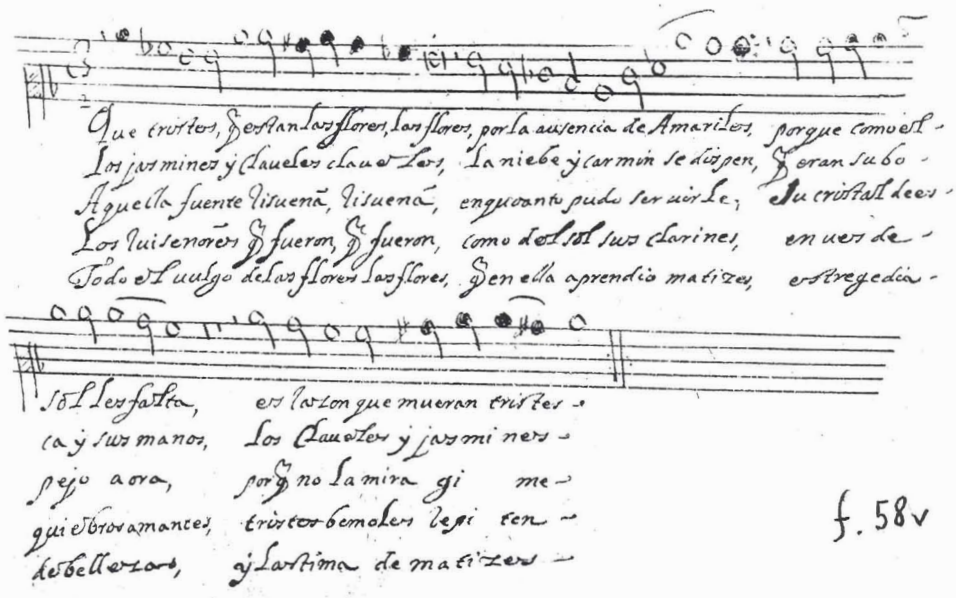
ROBLEDO, Luis: *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989).

VERA, Alejandro: *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el Libro de Tonos Humanos (1656)* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002).

VILANOVA, Antonio: "El peregrino andante en el 'Persiles' de Cervantes", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII (1949), pp. 97-159.

ILUSTRACIÓN 1

«Que tristes que están las flores». Música: Anónimo. Texto: Anónimo
Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa (ff. 58v y 79r del cuaderno 47-VI-11)



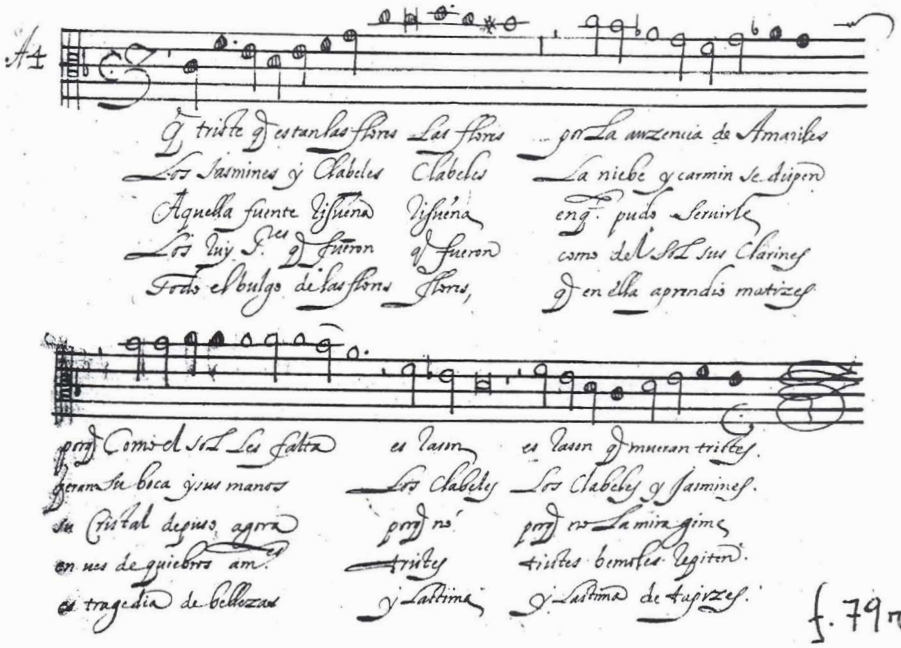
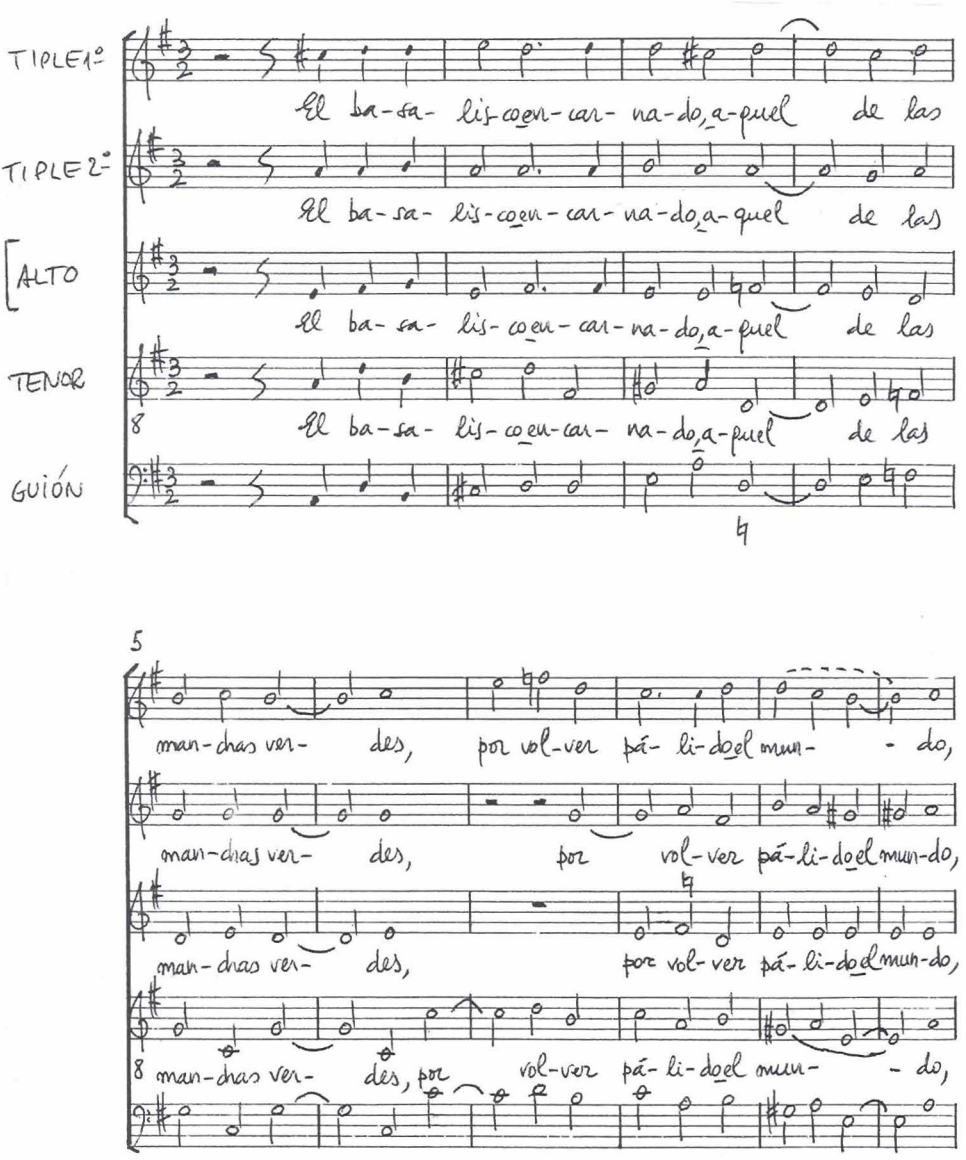
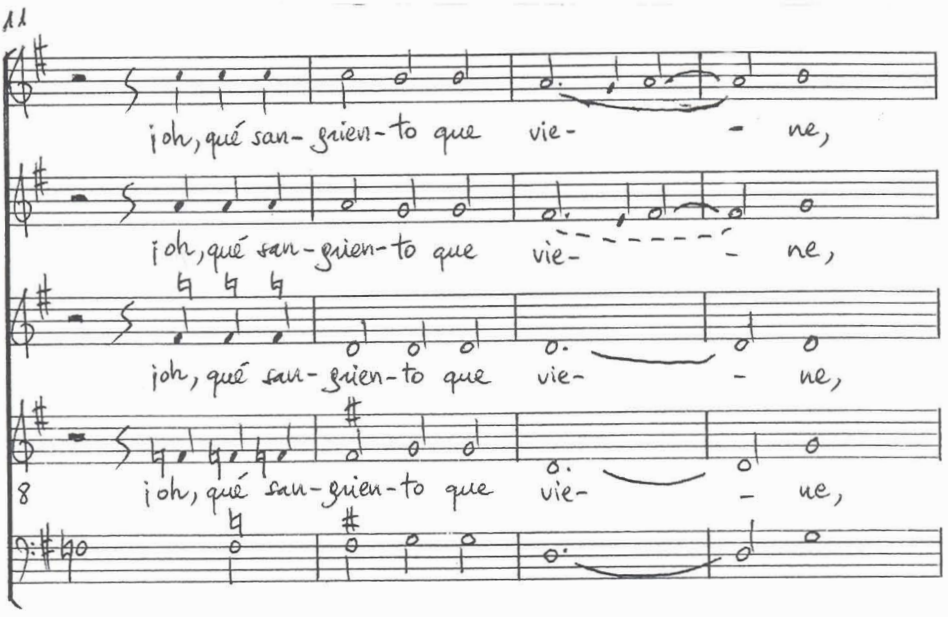


ILUSTRACIÓN 2

«El basalisco encarnado». Música: Luiz de Christo. Texto: Francisco Manuel de Melo

Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa, ff. 10v-11r del cuaderno 47-VI-10 y ff. 9v-10r de los cuadernos 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13 (fragmento transcrito por Mariano Lambea)




11
¡oh, qué san-grien-to que vie- ne,
¡oh, qué san-grien-to que vie- ne,
¡oh, qué san-grien-to que vie- ne,
8 ¡oh, qué san-grien-to que vie- ne,

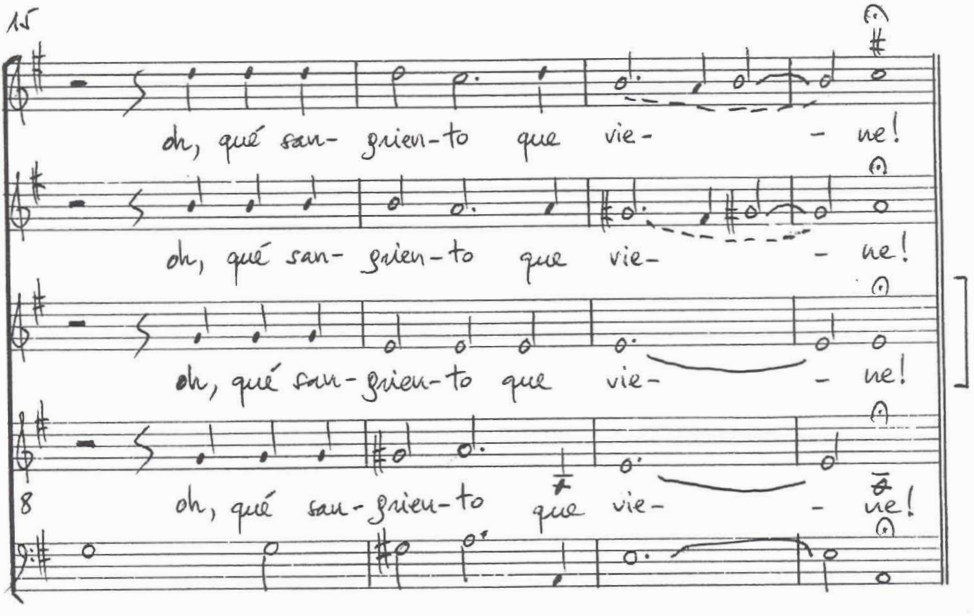

15
oh, qué san-grien-to que vie- ne!
oh, qué san-grien-to que vie- ne!
oh, qué san-grien-to que vie- ne!
8 oh, qué san-grien-to que vie- ne!

ILUSTRACIÓN 3

«Fuego baja de la cumbre». Música: Fray Bernardo Murillo. Texto: Anónimo

La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. Vol. I. *Libro de Tonos Humanos*, vol. I.

Edición de Mariano Lambea y Lola Josa (p. 200)

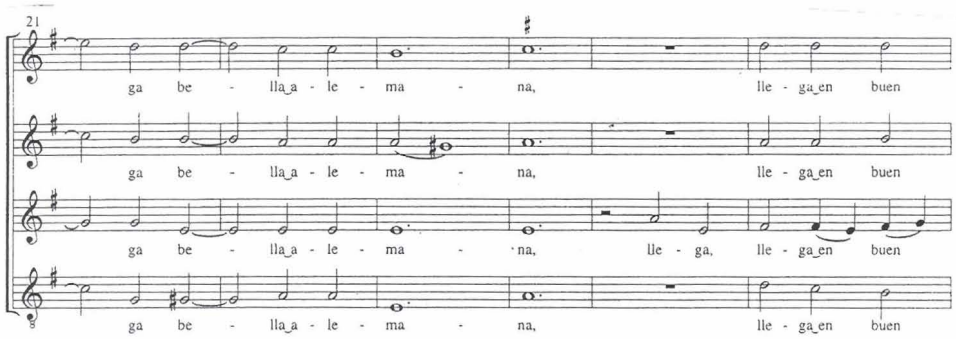


ILUSTRACIÓN 4

«Llamavan los pajarillos». Música: [Juan] Pujol. Texto: Anónimo
El Cancionero de la Sablonara. Edición de Judith Etzion (p. 149 de la parte musical)

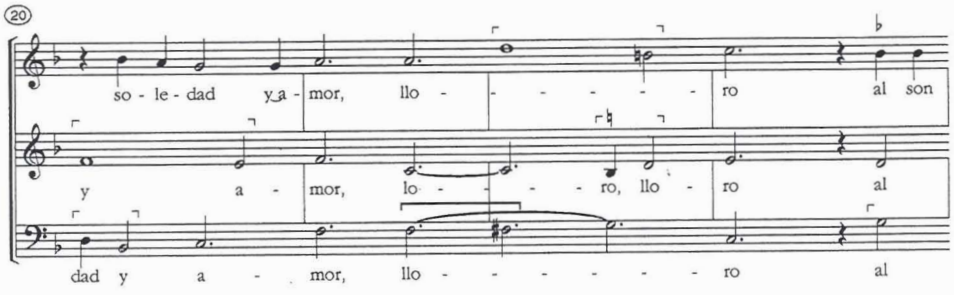


ILUSTRACIÓN 5

«Enojado está el abril». Música: Francisco Navarro. Texto: Anónimo

La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. Vol. I. *Libro de Tonos Humanos*, vol. I.

Edición de Mariano Lambea y Lola Josa (p. 244)

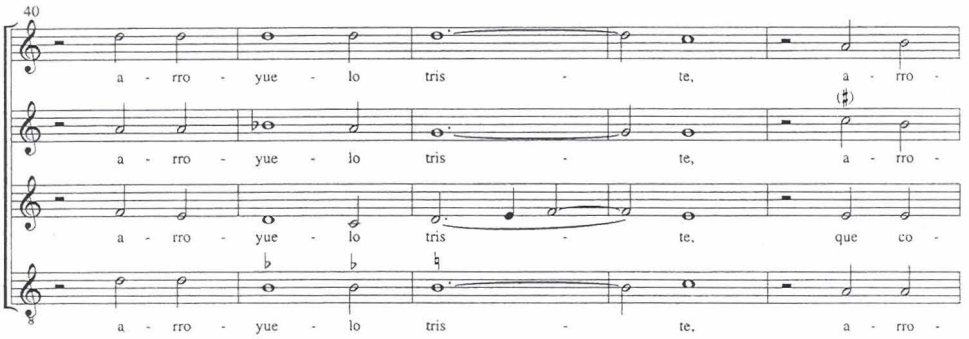


ILUSTRACIÓN 6

«Para qué quiero la vida». Música: Padre Correa. Texto: Anónimo

La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. Vol. I. *Libro de Tonos Humanos*, vol. I.

Edición de Mariano Lambea y Lola Josa (p. 273)

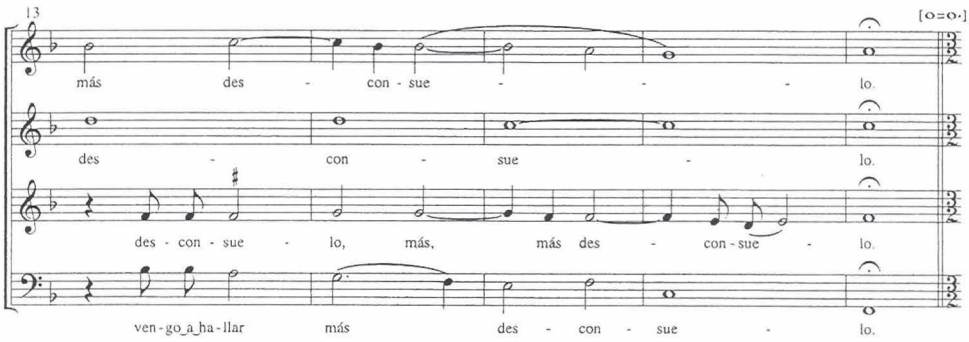


ILUSTRACIÓN 7

«Rayaba el sol por las cumbres»

Música: Filipe da Madre de Deus. Texto: Francisco Manuel de Melo

Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa, ff. 109v-110r del cuaderno 47-VI-10 y ff. 108v-109r de los cuadernos 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13 (fragmento transcrito por Mariano Lambea)

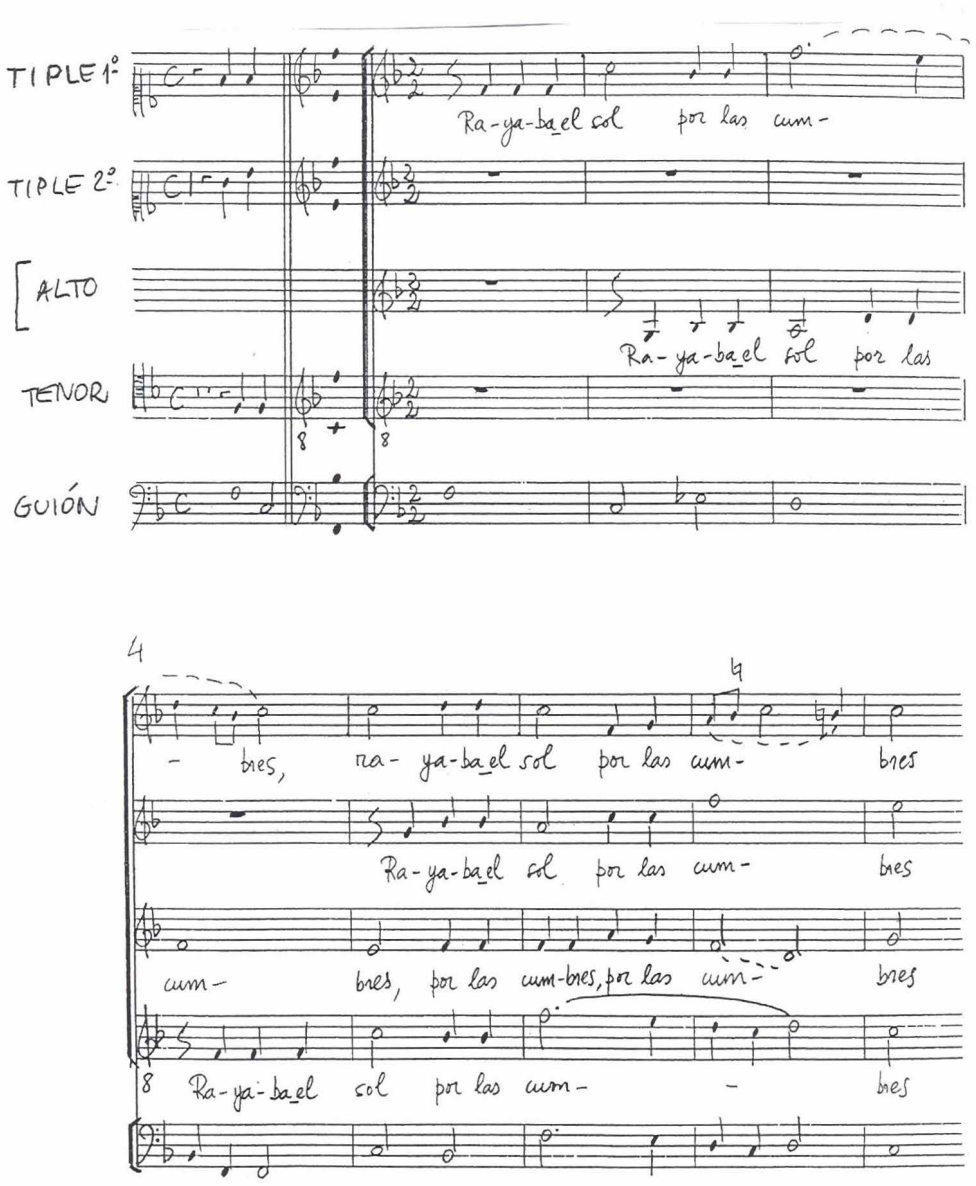


ILUSTRACIÓN 8

Pedro Cerone: *El Melopeo y Maestro*

Edición facsímil de F. Alberto Gallo, p. 813 (fragmentos transcritos por Mariano Lambea)

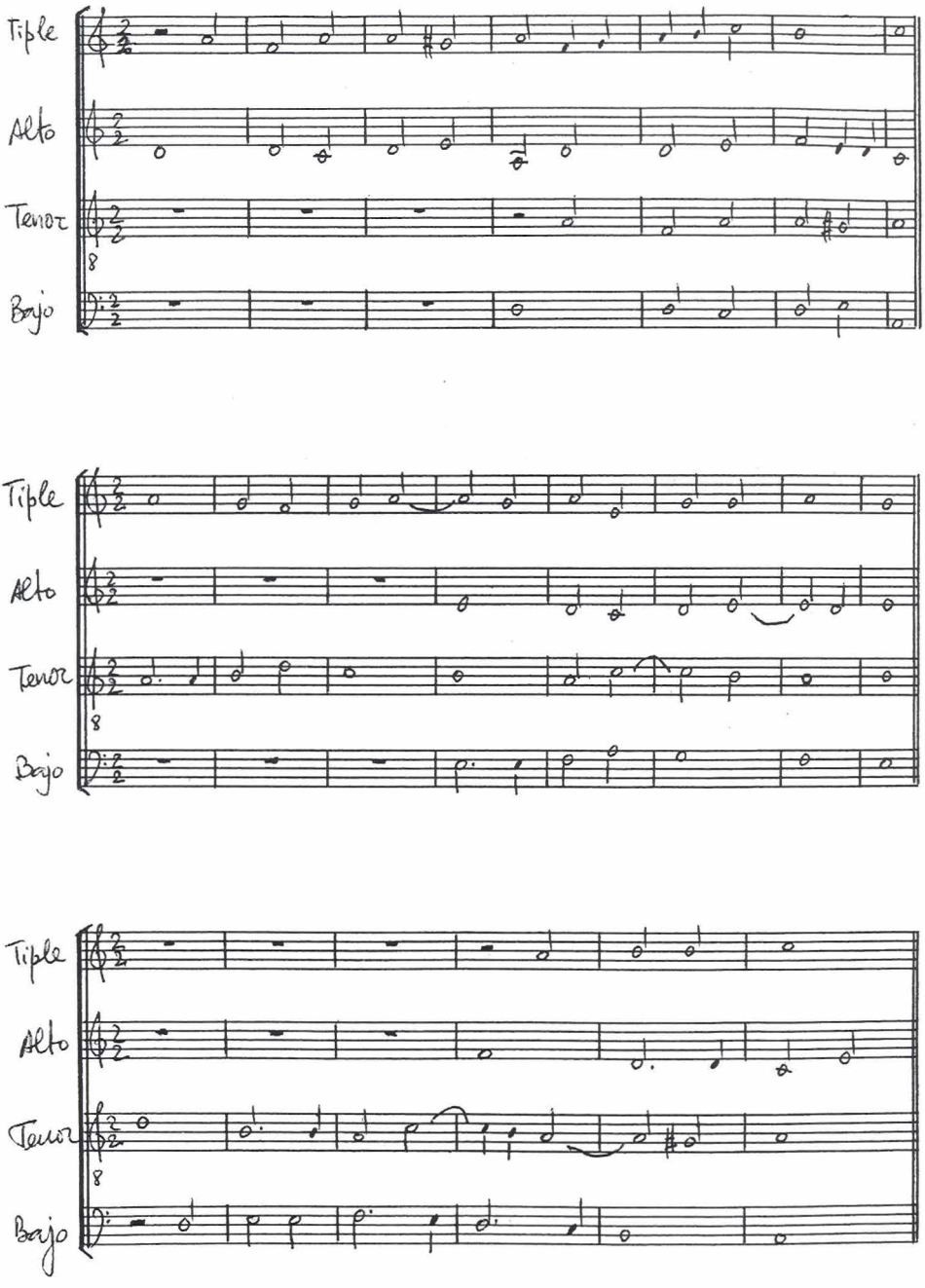
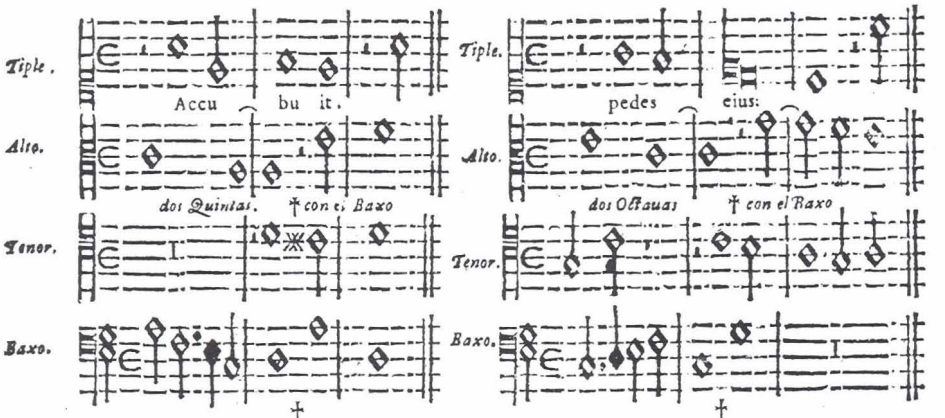


ILUSTRACIÓN 9

Pedro Cerone: *El Melopeo y Maestro*
Edición facsímil de F. Alberto Gallo (p. 662)

Lo meſmo ſe ha de entender de los Vniſonos, y de las Quintas. Aunque auezes hallamos tienen hecho lo contrario los mejores Compoſidores: entre los otros muchos, ay el nueſtro Preneſtina, el qual no ſolamente vsa Quintas, mas dos Octauas hizo en el Mot. à 4. bozes del pr. Lib. que dize: *In diebus suis:* entre el Contralto y el Baxo, ſobre deſtas palabras *Accubuit:* y ſobre, *pedes eius.*

Preneſtina, como Maeſtroſa de la licencia post.



28 Mas quando las tales Conſonancias fueren demediadas con pauſa de Semibreue, *entonces en obras comunes* ſe podran comportar: porque (como dize Iuſquino) *Pauſa Semibreuis integram Temporis menſuram obſeruat.*

ILUSTRACIÓN 10

«Entre dos mansos arroyos». Música: [Capitán] Mateo Romero. Texto: Lope de Vega

El Cancionero de la Sablonara. Edición de Judith Etzion (p. 14 de la parte musical)

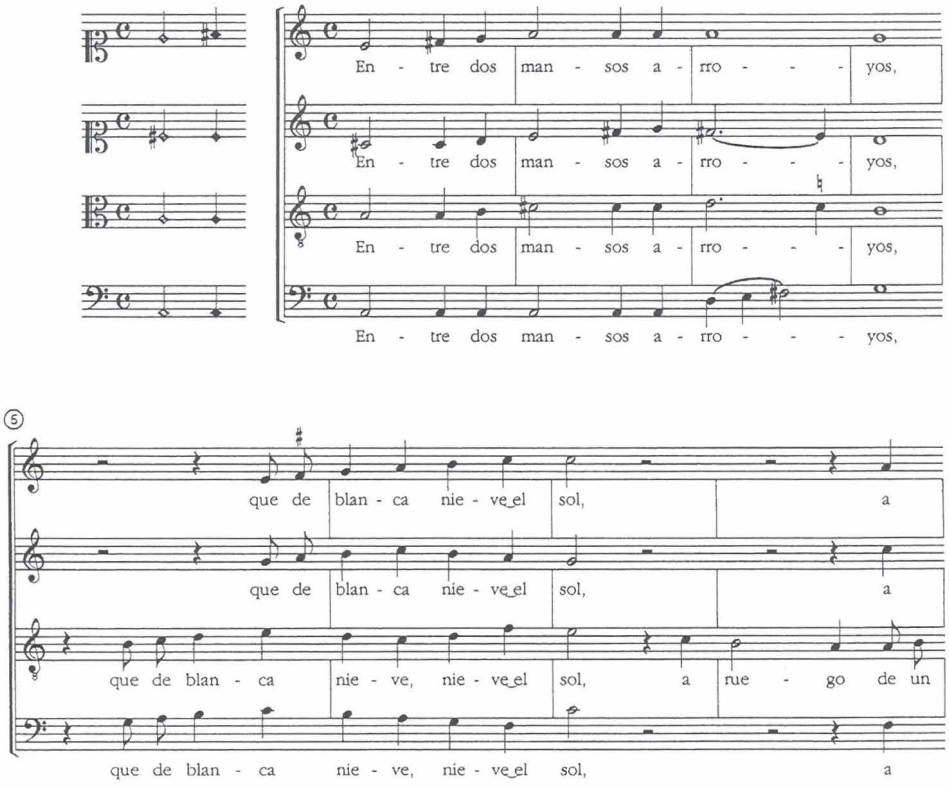
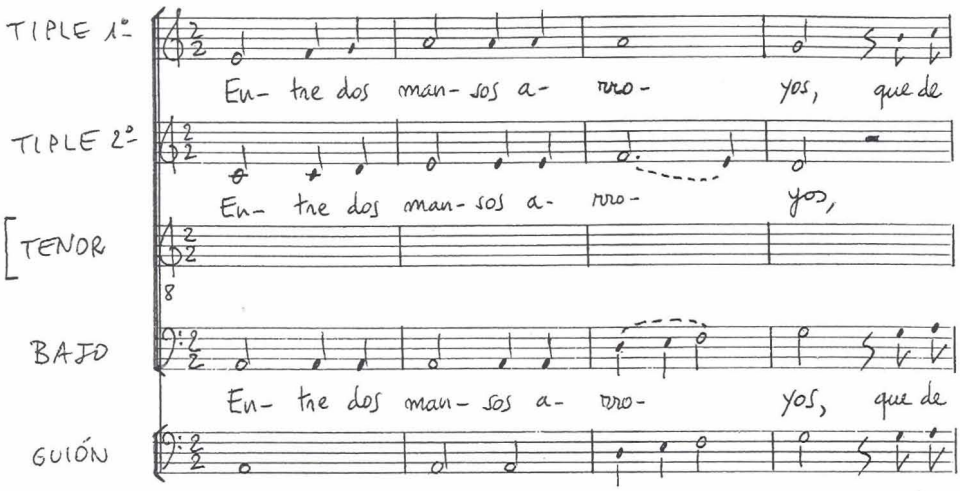
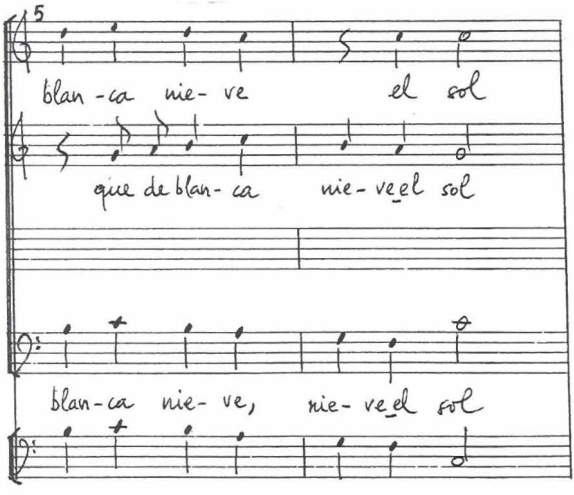


ILUSTRACIÓN 11

«Entre dos mansos arroyos» Música: Anónimo [=Mateo Romero]. Texto: Lope de Vega

Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa, f. 45v del cuaderno 47-VI-10 y f. 44v de los cuadernos 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13 (fragmento transcrito por Mariano Lambea)





NOTAS:

1 Para la denominación y descripción del cancionero, así como otros aspectos del mismo, véase Lola JOSA y Mariano LAMBEA: "Poemas para música de Francisco Manuel de Melo", en *Bulletin Hispanique*, 2 (décembre 2001), pp. 429-430.

2 *El Cancionero de la Sablonara*. Edición de Judith ETZION (London: Tamesis Books, 1996).

3 *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. Vol. I. *Libro de Tonos Humanos*, vol. I. Edición de Mariano LAMBEA y Lola JOSA (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000).

4 *El Cançoner Musical d'Ontinyent*. Edición moderna y en facsímil de Josep CLIMENT (Ontinyent: Ajuntament d'Ontinyent, 1996).

5 Véase Miguel QUEROL: "Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII", en *Anuario Musical*, XXVI (1971), p. 106.

6 Pedro CERONE: *El Melopeo y Maestro* (Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613). Edición facsímil de F. Alberto GALLO (Bologna: Forni Editore Bologna, 1969), 2 vols.

7 *Ibídem*, vol. II, p. 684. En la transcripción de textos de Cerone modernizamos la grafía, ortografía y puntuación, regularizamos el uso de mayúsculas y disolvemos las abreviaturas. Mantenemos las cursivas cuando él así lo especifica.

8 *Ibídem*, vol. II, p. 739.

9 *Ibídem*, vol. II, pp. 740-741.

10 Como bien señala Judith Etzion en su edición del *Cancionero de la Sablonara...*, *op. cit.*, p. 1: "la textura polifónica subyacente en la mayoría de las obras del Cancionero es indicativa también de una tendencia de corte popular: las obras a tres y a cuatro voces constan generalmente de dos voces superiores intercambiables (los tiples) que tienden a avanzar en terceras paralelas, mientras que la voz baya (bajo, bajete o tenor) se orienta hacia una función más armónica; y siempre que hay una voz media (usualmente un alto) sirve como 'relleno' armónico. Sin embargo, muchas obras asumen una alta calidad de refinamiento a través de un considerable enriquecimiento contrapuntístico, armónico y madrigalesco."

11 De los diferentes sistemas que se utilizan para la numeración de las octavas, adoptamos el que designa como Do3 al Do central del piano, es decir, al Do con una línea adicional inferior en clave de SOL en segunda. Las octavas de los Do inferiores a ese Do3 se numerarán como Do2, Do1, etc.; y las octavas superiores como Do4, Do5, etc. Cfr. Llewelyn S. LLOYD: "Pitch notation", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley SADIE (ed.) (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), vol. 14, p. 788. Véase, también, Luis ROBLEDO: *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989), p. 109.

12 Véase Francisco Manuel de MELO: *Obras métricas* (León de Francia: Horacio Boessat y George Remeus, 1665). "*La avena de Tersícore, octava musa del melodino. Tonos y romances*", pp. 53-84 y 60 de la segunda numeración.

13 Véase JOSA y LAMBEA: "Poemas para música...", *op. cit.*, pp. 434 y 439.

14 CERONE: *op. cit.*, vol. I, p. 304.

15 *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil de la Real Academia Española (Madrid: Editorial Gredos, 1976), 3 vols., (voz "basilisco"). Cuando volvamos a citar este diccionario lo haremos con la abreviatura (*Aut.*).

16 Véase el tono «¿Para qué tan riguroso...?» en *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. Vol. II. *Libro de Tonos Humanos*, vol. II. Edición de Mariano LAMBEA y Lola JOSA (Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, en prensa). Transcribimos aquí la primera estrofa y el estribillo:

¿Para qué tan riguroso,
lisonjero basilisco,
en el clavel de tus labios
desperdicias el hechizo?
Solamente en tus ojos,
niña, se ha visto
que hagan maridaje
calor y frío.

Cfr. también con Alejandro VERA: *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el Libro de Tonos Humanos (1656)* (Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002), pp. 377-381.

17 "Roxo, xa: [...] se aplica al color encarnado, muy encendido, como el de la sangre" (*Aut.*).

18 VERA: *Op. cit.*, p. 158. Cfr. *Música barroca española*. Vol. I. *Polifonía profana (Cancioneros españoles del siglo XVII)*. Ed. de Miguel QUEROL GAVALDÁ (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970), p. 128, compases 17-18.

19 Rubén LÓPEZ CANO: *Música y retórica en el barroco* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), p. 40.

20 Cfr. JOSA y LAMBEA: "Poemas para música...", *op. cit.*, pp. 437 y 442.

21 Nikolaus HARNONCOURT: *Le discours musical* (Paris: Gallimard, 1984), p. 164 (*apud* LÓPEZ CANO: *Op. cit.*, p. 35, nota 15).

22 Helena BERISTÁIN: *Diccionario de retórica y poética* (México: Porrúa, 1988), pp. 419-420 (*apud* LÓPEZ CANO: *Op. cit.*, p. 124).

23 LÓPEZ CANO: *Op. cit.*, p. 134.

24 Véase *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. Vol. I..., *op. cit.*, p. 200. Cfr. VERA: *Op. cit.*, p. 185.

25 CERONE: *Op. cit.*, vol. II, p. 813.

26 Véase *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. Vol. I..., *op. cit.*, pp. 76-77.

27 Judith Etzion, la editora del cancionero, apunta lo siguiente en relación a la variedad técnica observada en sus piezas: "un estado melancólico (suspirar, suplicar, llorar, desengañarse, sufrir, morir, etc.) se manifiesta mediante variación del compás, cambios armónicos inesperados, paso a acordes menores, cromatismo, retardos y disonancias" (*Cancionero de la Sablonara..., op. cit.*, p. liv).

28 *Ibídem*, p. 149 de la parte musical.

29 Véase *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. Vol. I..., *op. cit.*, p. 244.

30 *Ibídem*, p. 273.

31 CERONE: *Op. cit.*, vol. II, p. 813.

32 Véase JOSA y LAMBEA: "Poemas para música...", *op. cit.*, pp. 435-436.

33 CERONE. *Op. cit.*, vol. II, p. 664.

34 *Ibídem*, vol. I, p. 96.

35 *Ibídem*, vol. II, p. 662.

36 Para averiguar en qué cancionero o recopilación se hallan versiones de una misma pieza consúltese Mariano LAMBEA: *Íncipit de Poesía Española Musicada ca. 1465-ca. 1710* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000).

37 MELO: *Op. cit.* "*La avena de Tersícore...*", pp. 53-84 y 60 de la segunda numeración.

38 Sobre el tema del basilisco en la literatura remitimos al trabajo de José Luis MOURE: "El basilisco: mito, folclore y dialecto", en *Revista de Filología Española*, 79, 1º-2º (1999), pp. 191-204.

39 La primera numeración que se podrá observar para cada uno de los tres romances es la que tendrán en nuestra edición, coincidente con la que presenta el índice en el original; a continuación, ofrecemos la foliación moderna en tampón que ofrecen los cuadernos manuscritos. De este modo, el presente romance es el nº 9, ff. 10v-11r (en ms. 47-VI-10) y ff. 9v-10r (en mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13).

40 MELO: *Op. cit.* "*La avena de Tersícore...*", pp. 65-66. En cuanto a "novela", Melo recurre al término como sinónimo de "ficción" (*Aut.*).

41 Véase Robert JAMMES: "Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora", en *Edad de Oro*, II (1983), p. 116.

42 Véase Antonio VILANOVA: "El peregrino andante en el 'Persiles' de Cervantes", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII (1949), pp. 114.

43 Nº 128, ff. 109v-110r (en ms. 47-VI-10) y ff. 108v-109r (en mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13).

44 MELO: *Op. cit.* "*La cítara de Érato, segunda musa del melodino, y segunda parte de sus versos*", pp. 77-135 y 81-82 de la segunda numeración). Respecto al vestido de luto, tal y como se nos irá describiendo a lo largo del romance, remitimos a las descripciones que, por su parte, nos ofrece Cervantes a propósito de Trifaldín el de la Barba Blanca y su acompañamiento (Miguel de CERVANTES: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de RIQUER (Barcelona: Editorial Planeta, 1975), II, 36, 863, y la Dueña Dolorida (*Quijote*, II, 38, 868). En cuanto a la extrañeza y misterio que despierta alguien vestido de luto —que, en el caso de este romance, es uno de los motivos (junto a la belleza, por supuesto) que de manera recurrente se repite—, recordemos las palabras del narrador cervantino al finalizar la descripción de la entrada por el jardín y el atuendo de luto de Trifaldín: "En fin, su grandeza, su contoneo, su negrura [...] pudiera y pudo suspender a todos aquellos que sin conocerle le miraron" (*Quijote*, II, 36, 863). Otros dos romances musicados de Melo tienen como tema el luto de una dama: «Con envidias de la gala» (MELO: *Op. cit.* "*La avena de Tersícore...*", pp. 56-57) y «Lucir con las sombras, Licis» (MELO: *Op. cit.* "*La avena de Tersícore...*", p. 56). Precisamente, una de las cuartetas de «Con envidias de la gala» pone, asimismo, de manifiesto el misterio que el vestido de luto infunde a la belleza de la dama:

Bien como las majestades
de los doceles se visten,
de los misterios se adornan
las hermosuras sublimes. (vv. 17-20).

45 Nº 13, ff. 14v-15r (en ms. 47-VI-10) y ff. 13v-104r (en mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13).