



# *Lisonjas ofrezca» Agustín Moreto: intertextualidades poético-musicales en algunas de sus obras*

Dolores Josa Fernández

Mariano Lambea Castro (coaut.)

## **Indicios de una incógnita**

El estudio de la música en el teatro áureo es un tema que cuenta con un inconveniente insoslayable advertido por varios musicólogos desde hace tiempo: la ausencia de constatación concreta y precisa de que una determinada obra musical hubiera sido compuesta específicamente para la escena<sup>1</sup>. En este sentido, Luis Robledo opina que el hecho «de que no se haya conservado ninguna composición escrita expresamente para el teatro dentro del repertorio vocal profano del primer tercio del siglo XVII supone un serio obstáculo para la inteligencia completa de un fenómeno que sabemos importante»<sup>2</sup>. Por su parte, Judith Etzion mantiene que «todavía no se ha establecido que alguna obra de los cancioneros polifónicos del primer cuarto del siglo XVII haya sido compuesta de manera explícita para el teatro»<sup>3</sup>. Evidentemente, no entran en esta categoría las composiciones musicales pertenecientes a zarzuelas, óperas, semióperas y fiestas cantadas en general. La fría evidencia positivista queda al margen cuando leemos las acotaciones y didascalias incluidas en las comedias, entremeses, loas, bailes y géneros afines. Ahí es donde hallamos referencias valiosísimas sobre varios aspectos, tales como los versos cantados, el número de intérpretes, los instrumentos musicales, la imbricación de la música en el desarrollo de la acción, y otras más. Además, una actitud científica inquieta y permeable nos conduce más allá del dato,

puesto que el documento sólo constata una realidad tangible que no necesariamente refleja la realidad histórica.

El repertorio de música vocal profana de los siglos XVII y XVIII que tiene relación con el teatro está compuesto generalmente para un máximo de cuatro voces, diversificándose esta plantilla en obras para voz solista, para dúos y para tres y cuatro voces. Las composiciones cantadas en el teatro clásico español responden a esa formación que alterna, indistintamente, las voces masculinas con las femeninas. El soporte de transmisión de todo este repertorio es el papel suelto, es decir, la *particella* individual para cada voz (tiple, alto, tenor o bajo, y también para el acompañamiento instrumental); o el cancionero poético-musical en varios cuadernillos (uno para cada voz) o, a veces, en un único volumen. Este repertorio es siempre manuscrito y sólo en contadísimas ocasiones algunas obras gozaron del privilegio de la imprenta.

Este inestimable fondo poético-musical puede constar en una primera apreciación de varios miles de obras (quizá tres o cuatro mil) desperdigadas por varios archivos y bibliotecas de Europa y América. En estas composiciones suele constar el nombre del compositor (aunque no todas las veces que desearíamos) y nunca el del poeta. La funcionalidad de este repertorio se circunscribe al solaz cortesano o aristocrático. Es en el sarao de la corte y en el salón palaciego donde se interpretaban estas obras a cargo de cantantes y músicos debidamente instruidos y preparados para ello. Se trata de obras vocales de cámara, es decir, de composiciones pensadas y escritas para un único cantante en cada tipo de voz, al que se añade el concurso de diversos instrumentos. Todo lo contrario que en la polifonía religiosa en la que es normal que el coro conste de veinte o más cantantes, por decir una cifra.

Parte de este repertorio al que nos referimos ha sido editado modernamente por los musicólogos que han transcrito a notación musical actual la música que permanece en notación antigua y, por tanto, incomprensible para nuestros músicos prácticos. Sin embargo, los musicólogos no han respetado el texto poético en sus ediciones: les ha importado más la música que la letra. Salvo honrosas ocasiones no han querido trabajar en equipo, es decir, interdisciplinariamente, con los filólogos. El resultado no puede ser más lamentable y no hace falta citar los casos que todos conocemos. Ahora bien, ¿qué tipo de música en concreto tenemos en este patrimonio poético-musical tan sugestivo y atrayente? Teniendo en cuenta la parte de este repertorio que conocemos, podemos decir que en esta música observamos tres características que responden a sendas tipologías del fenómeno musical, algunas de las cuales pueden imbricarse e influenciarse mutuamente. Son las siguientes: en primer lugar, la música tradicional, es decir, melodías antiguas o muy antiguas que se han convertido en referente melódico para la comunidad y que todos pueden identificar, transmitidas oralmente; en segundo lugar, la música popular o popularizante, es decir, aquellas melodías de creación propia, coetáneas y muy conocidas, que presentan algún giro melódico de carácter tradicional; y en tercer lugar, la música de creación exclusiva o de inspiración propia por parte del compositor. Podríamos establecer una cuarta tipología que recogería aquella música con escaso vuelo melódico y con un claro componente funcional que respondería a modelos estereotipados, difícilmente identificables por su convencionalismo.

Cuando en una comedia o en una pieza dramática hallamos una acotación que nos alerta de que tales o cuales versos se cantan, hemos de acudir a este fondo poético-musical en el que, con no poca suerte podemos hallar la composición en concreto<sup>4</sup>, ya

que hemos advertido al principio que un tanto por ciento muy elevado de la música presumiblemente cantada en escena no se nos ha conservado. Pero hemos de tener en cuenta, asimismo, una circunstancia capital en esta cuestión, y es la de la interpretación de esa música. No olvidemos que el repertorio cortesano que nos preciamos de conocer era interpretado por músicos profesionales con la necesaria aptitud para el virtuosismo; lo sabemos por el estudio y análisis de esa música. Sin embargo, no era siempre así, ya que algunas piezas de esos selectos cancioneros poético-musicales presentan una disposición musical de fácil interpretación para los actores y actrices del corral de comedias. Y entonces sí que podemos decir que, muy probablemente, aquella pieza se interpretó en escena a pesar de no tener la positiva constatación documental de tal suposición, y pese a que dicha interpretación, una vez ya en la corte, debía realizarse con mayor perfección vocal y musical. Tengamos también en cuenta esas tres o cuatro tipologías que hemos descrito anteriormente, porque también nos serán útiles en nuestras pesquisas, así como no olvidar que tanto el texto dramático como la partitura musical están sometidos a una idéntica exigencia interpretativa tripartita (el director, los intérpretes y el público), y que ambas realidades textuales comparten la condición de convertirse, en un momento dado, en una suerte de guión sensible a la improvisación y a todo tipo de variantes que pudieran alterar, en el momento de la interpretación, el texto conservado.

## **Certezas de la efímera interpretación**

Antes de pasar a centrarnos en casos concretos de versos musicados que aparecen en diversas obras de Moreto, y comentar, también, la música que los acompaña (sólo aquella que figure en un contexto cantado) con la intención de dar una respuesta sobre la cuestión de su hipotética interpretación en escena, queremos matizar que las obras que se nos han conservado en papeles sueltos y en los cancioneros no dejan de ser meros apuntes de la música que se interpretaría en las veladas aristocráticas o, presumiblemente, en los corrales de comedias. Es posible que más de una composición de categoría artística elevada y refinada que se escucharía en palacio, después se interpretara en el escenario debidamente modificada o alterada, para hacerla más asequible tanto al actor como al espectador. Es posible también que sucediera lo contrario, es decir, que una tonada de corte tradicional, conocida por todos, interpretada a una sola voz, podría ser convenientemente revisada por el compositor y adornada con galas polifónicas, es decir, con el concurso de varias voces para hacerla mucho más artística y lograda, apta ya para el salón aristocrático.

En la historia de la música es relativamente reciente la presunta fidelidad o la exacta correspondencia, si se prefiere, entre partitura escrita e interpretación musical. Puede decirse que esta coherencia fue una exigencia del romanticismo ya que al genio creador no le agradaba la intervención excesiva o descontrolada del intérprete, aunque éste estuviera debidamente formado en los ya entonces afamados conservatorios y de la mano de prestigiosos maestros, y teniendo en cuenta además el grado de perfeccionamiento técnico de los instrumentos, fabricados cada vez con mejores materiales y con mayor esmero. El genio romántico busca la asunción de una conciencia musical que tiene en la perfección formal parte de su mayor argumentación. Su obra le pertenece y el intérprete es únicamente el medio para desarrollar sus fines artísticos y

expresivos; de ahí la profusión de indicaciones de todo tipo en las partituras, que afectan al ritmo, al fraseo, a la articulación, a la dinámica, y a muchas sutilezas más que facilitan al intérprete el desarrollo de su arte y la consecución, en definitiva, de la elocuencia, de la exégesis o del *pathos* musical, como prefiera llamarse.

En los siglos que ocupan nuestros estudios y reflexiones poético-musicales (XVI-XVII) el genio musical no es individual, es casi colectivo, ya que la forma de composición es, como sabemos, la imitación compuesta y el continuo juego de intertextualidades; pero, además de esa condición, la realidad es que apenas existen indicaciones en las *particellas* o papeles sueltos de los intérpretes. Leemos a veces palabras como «aprieta», «aspacio», «eco» y pocas más. Ya sabemos que es el sentido de la letra el que marca el grado de celeridad o lentitud en la interpretación y que determinadas giros o gestos melódicos o rítmicos de la propia sustancia musical también son indicadores valiosísimos para la correcta interpretación. Todo ello es verdad y se halla debidamente recogido por la preceptiva musical de la época. Pero también es verdad que cuando transcribimos esos papeles sueltos y los convertimos en nuestras partituras modernas, llegamos a la conclusión de que lo que tenemos en nuestras manos, una vez cumplidas las leyes de la paleografía y subsanados los no pocos errores de los copistas, no deja de ser más que un simple manual de instrucciones. En consecuencia, el intérprete tenía entonces, y tiene ahora, una parte esencial en la parte final de toda obra musical, como es la audición. La música que se nos ha conservado en repertorios cortesanos podía haberse escuchado en la escena con el concurso imprescindible del intérprete-actor. Para decirlo llanamente, en más de una ocasión y en más de una composición el actor haría y desharía, y dependería de su gracejo y donaire que aquella música sonara bien y gustara al público. No decimos nada nuevo con ello, pero conviene siempre tenerlo presente, entre otras razones, porque también afecta a la recuperación de esa música. Quien pretenda interpretar hoy la música antigua respetando escrupulosamente lo que está escrito en el papel, nos ofrecerá a los oyentes un producto con pretensiones rigurosas, pero con resultados aburridos.

## A propósito de Moreto

Hasta el momento presente, en nuestro proyecto de edición crítica interdisciplinaria de los cancioneros poético-musicales y de otras obras conservadas en papeles sueltos, hemos editado seis volúmenes (tres del *Libro de Tonos Humanos* [LTH] y dos del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* [CPMHL] y otro que es el *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* [MPMNY]) más un séptimo en preparación que será el cuarto del *Libro de Tonos Humanos*. El total de composiciones que constan en estos volúmenes es de 282 obras; en su mayoría son romances líricos, es decir, romances con estribillo, aunque también abundan los romancillos y los villancicos; en menor medida existen además otras letras para cantar de tipología diversa<sup>5</sup>.

Hemos confrontado estas composiciones con las obras publicadas de Moreto que hemos podido localizar y consultar. A continuación damos la relación de obras musicales transcritas por nosotros que contienen versos que constan en las obras del dramaturgo:

- «A las puertas del alcalde»<sup>6</sup>
- «Desdeñosa está Bartola»<sup>7</sup>
- «Gigante cristalino»<sup>8</sup>
- «¡Montes, que amanece Laura,...!»<sup>9</sup>
- «Olas sean de zafir»<sup>10</sup>
- «"¡Venganza, griegos!" repite»<sup>11</sup>
- «Venid pastores de Henares»<sup>12</sup>

No debe sorprendernos, ni decepcionarnos, la escasez de canciones de creación exclusiva o de inspiración propia halladas en Moreto, puesto que, en realidad, sólo nos hemos circunscrito a nuestras obras transcritas. Con el tiempo, y conforme avancen nuestras ediciones, hallaremos, sin duda alguna, muchísimas más referencias.

Para explicar la función de estas composiciones en las obras de Moreto hemos recurrido a la división o clasificación que ofrecen José María Alín y María Begoña Barrio Alonso en su libro sobre las canciones introducidas por Lope en su teatro<sup>13</sup>. Antes, sin embargo, conviene dejar claro que algunas de nuestras canciones son *canciones no cantadas* en las obras de Moreto, es decir, que no figuran en un contexto cantado.

La clasificación de Alín y Barrio Alonso comprende las siguientes seis categorías: cantadas; no cantadas; glosadas e intercaladas; embebidas; citadas, y aludidas. Sus características más importantes son:

Glosadas e intercaladas: «incluimos al lado de las glosadas, las intercaladas: canciones que, como su nombre indica, se intercalan en el diálogo, aunque no constituyen auténticas glosas. Son semejantes en la estructura, e incluso, en algún caso, de difícil separación».

Embebidas: «no aparece la canción en su integridad; mas, aunque desparrramada a lo largo de los versos, es claramente identificable».

Citadas y aludidas: «la diferencia es exclusivamente de cuantificación. Entendemos por citadas aquellas canciones de las que [se] ofrece más de un verso (normalmente dos) o partes suficientemente claras de los mismos; llamamos aludidas a aquellas de las que únicamente se nos da un verso o alguna palabra identificadora».

Para dar unidad a nuestra exposición es preferible citar la obra de Moreto en cuestión y observar las composiciones musicales contenidas en ella.

## **I. Baile de Lucrecia y Tarquino. Centón de romances<sup>14</sup>**

### **«Desdeñosa está Bartola»**

Música: [¿Manuel Correa?]

Letra: Anónimo

Voces: 4 [tiple 1º, tiple 2º, alto y tenor]

Tipología: romance lírico

Temática: recreación en la etopeya de la dama

Número de cuartetas: siete

Contiene estribillo

Primera cuarteta:

«Desdeñosa está Bartola,  
señores; yo no lo sé  
si es de burlas su medida,  
si es de veras su desdén».

Categoría: cantada y citada

Versos citados en Moreto:

«Desdeñosa está Bartola,  
señores; yo no lo sé».

## **79. Desdeñosa está Bartola**

A4. Anónimo



E: Mn, M. 1262  
ff. 89v-90r [95v-96r]

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

[Tiple 1º]

[Tiple 2º]

[Alto]

[Tenor]

Des - de - ño - sa es - tá Bar -

Des - de - ño - sa es - tá Bar -

Des - de - ño - sa es - tá Bar -

Des - de - ño - sa es - tá Bar -

to - la, se - ño - res; yo no lo sé si es de

to - la, se - ño - res; yo no lo sé si es de

to - la, se - ño - res; yo no lo sé si es de

to - la, se - ño - res; yo no lo sé si es de

bur - las su me - su - ra, si es de ve - ras su des - dén.

bur - las su me - su - ra, si es de ve - ras su des - dén.

bur - las su me - su - ra, si es de ve - ras su des - dén.

bur - las su me - su - ra, si es de ve - ras su des - dén.

17

¡Yha - ce bien, y ha - ce bien!, que al que co - rreen el mar de fir -

¡Yha - ce bien!

¡Yha - ce bien!

¡Yha - ce bien!

24

me - zas no pue - den re - ce - los lle - gar a o - fen - der,

en el mar de fir -

en el mar de fir -

en el mar de fir -

30

no, no, lle -

me - zas no pue - den re - ce - los, no pue - den, no pue - den re -

me - zas no pue - den re - ce - los, no pue - den, no pue - den re -

me - zas no pue - den re - ce - los, no pue - den, no pue - den re -

36

gar a o - fen - der, no, ¡y ha - ce bien,

ce - los lle - gar a o - fen - der, ¡y ha - ce bien,

ce - los lle - gar a o - fen - der, ¡y ha - ce bien,

ce - los lle - gar a o - fen - der, ¡y ha - ce bien,



42

y ha - ce bien!, que al que co - rren el mar de fir - me - zas no

y ha - ce bien,

y ha - ce bien!, que al que co - rren el

y ha - ce bien!, que al que co - rren el mar de fir - me - zas no

46

pue - den re - ce - los lle - gar a o - fen - der, no pue - den re - ce - los lle -

que al que co - rren el mar de fir - me - zas no pue - den re - ce - los lle -

mar de fir - me - zas no pue - den re - ce - los lle - gar a o - fen - der, lle - gar

pue - den re - ce - los lle - gar a o - fen - der, no pue - den, no, lle - gar

51

gar a o - fen - der. Ma - ri - ne - ri - to, A - mor,

gar a o - fen - der. ¡Au,

a o - fen - der. ¡Au,

a o - fen - der. ¡Au,

52

ma - ri - ne - ri - to, A - mor,

au!

au!

au!

27  
 si el - nor - te ves, ai - re de mis sus - pi - ros, sus - pi - ros, sus - pi - ros te

28  
 da - ré. ¡Vue - la, vue - la, vue - la, vue - la, vue - la, vue - la,  
 ¡Vue - la, vue - la, vue - la, vue - la, vue - la, vue - la, vue - la,  
 ¡Vue - la, vue - la, vue - la, vue - la, vue - la,  
 ¡Vue - la, vue - la, vue - la, vue - la, vue - la, vue - la,

29  
 vue - la, vue - la, a - la, la, la, le - la!,  
 vue - la, vue - la!, que,  
 vue - la, vue - la!, que,  
 vue - la, vue - la!, que,

30  
 que se va la ve - la,  
 que.  
 que.  
 que.

95

que se va el ba - jel...! ¡Va-ya A-mor con él,

¡Va - ya, va-ya A-mor con él,

¡Va - ya, va-ya A-mor con él,

¡Va - ya, va-ya A-mor con él,

102

ja - la, la, la, le - la!, que se va la ve -

ja - la, le - la, le - la!, que se va la ve -

que,

ja - la, le - la, le - la!, que se va la ve -

109

la, que se va el ba - jel...!

la, que se va el ba - jel...!

que. ¡Va - ya,

la, que se va el ba - jel...!

116

¡Va - ya, va-ya A-mor con él!

¡Va - ya, va-ya A-mor con él!

va-ya A-mor con él, va - ya, va-ya A-mor con él!

¡Va - ya, va-ya A-mor con él!

## «Venid pastores de Henares»

Música: Anónimo

Letra: Anónimo

Voces: 4 [tiple 1º, tiple 2º, alto y tenor]

Tipología: romance lírico

Temática: amor bucólico-pastoril y rústico

Número de cuartetas: seis

Contiene estribillo

Primera cuarteta:

«Venid, pastores de Henares,  
a mirar en Francelisa  
dos soles que con sus luces  
amanece alegre el día».

Categoría: no cantada y citada

Versos citados en Moreto:

«Venid, pastores de Nares  
a mirar a Francelisa».

Otras fuentes: The Hispanic Society of America (Nueva York), [*Cancionero*]  
*Poesías varias*, 73-74<sup>15</sup>.

Biblioteca Nacional (Madrid), Ms. 14856, *Baile entremesado de romances*, 70r.

El romance lírico del *Libro de Tonos Humanos* es hipertexto más extenso del baile anónimo conservado en la biblioteca de The Hispanic Society of America. Las cuartetos del baile se ven, simplemente, alteradas en su orden en alguna ocasión; el resto de las variantes textuales resultan insignificantes. Los dos primeros versos aparecen, asimismo, citados en el *Baile de Lucrecia y Tarquino* de Moreto y en el «Índice de los bailes que hay en este libro» de la Biblioteca Nacional (Ms. 14856), y ambos testimonios están fijados según el testimonio de The Hispanic Society of America.

## **122. Venid, pastores de Henares**

A4. Anónimo



E: Mn, M. 1262  
ff. 137v-138r [143v-144r]

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

[Tiple 1º]

[Tiple 2º]

[Alto]

[Tenor]

Ve-nid, pas - to - res de He - na-res, a mi -  
 Ve-nid, pas - to - res de He - na-res, a mi -  
 Ve-nid pas - to - res de He - na-res, a mi -  
 Ve-nid pas - to - res de He - na-res, a mi -

4

rar en Fran - ce - li - sa dos so - les que con sus lu - ces  
 rar en Fran - ce - li - sa dos so - les que con sus lu - ces  
 rar en Fran - ce - li - sa dos so - les que con sus lu - ces  
 rar en Fran - ce - li - sa dos so - les que con sus lu - ces

11

a - ma - ne - ce a - le - gre el dí - a.  
 a - ma - ne - ce a - le - gre el dí - a, a - ma - ne - ce a - le - gre el dí - a.  
 a - ma - ne - ce a - le - gre, a - le - gre el dí - a.  
 a - ma - ne - ce a - le - gre el dí - a, a - ma - ne - ce a - le - gre el dí - a

16 [Estribillo]

¡Dé - jen - la que llo - re, dé - jen - la,  
 ¡Dé - jen - la que llo - re, que llo - re, dé - jen -  
 ¡Dé - jen - la que llo - re, dé - jen - la que llo -  
 ¡Dé - jen - la que llo - re, de - jen, dé - jen - la, dé - jen - la que

21

de - jen - la que llo - re, dé - jen - la, dé - jen - la que llo -  
 la que llo - re, que llo - re, dé - jen - la, dé - jen - la que llo - re,  
 re, dé - jen - la que llo - re, dé - jen - la, dé - jen - la que llo - re,  
 llo - re, de - jen, dé - jen - la, dé - jen - la, dé - jen - la que llo - re,

26

re, dé - jen - la, dé - jen - la, dé - jen - la, dé - jen -  
 llo - re, dé - jen - la que llo - re, llo - re, llo - re,  
 llo - re, dé - jen - la que llo - re, llo - re, llo - re,  
 llo - re, dé - jen - la que llo - re, llo - re, llo - re,

31 [o=o]

la que llo - re, llo - re, dé - jen - la que llo - re!, que más a - pri -  
 dé - jen - la que llo - re, dé - jen - la que llo - re!, que más a - pri - sa, a - pri -  
 dé - jen - la que llo - re, dé - jen - la que llo - re!, que más a - pri - sa, a - pri -  
 dé - jen - la que llo - re, dé - jen - la que llo - re!, que más a - pri - sa, a - pri - sa, a - pri -

37

sa, con el a - gua, su fue - go se - rá ce - ni -

sa, con el a - gua, su fue - go se - rá ce - ni -

sa, con el a - gua, su fue - go se - rá ce - ni -

sa, con el a - gua, su fue - go se - rá ce - ni -

43

za. ¡Dé - jen - la, dé - jen - la que sus - pi - re!,

za. ¡Dé - jen - la, dé - jen - la que sus - pi - re!,

za. ¡Dé - jen - la, dé - jen - la que sus - pi - re!,

za. ¡Dé - jen - la, dé - jen - la que sus - pi - re!,

50

que se - rá fá - cil que to - das las ce - ni - zas las lle - ve el ai -

que se - rá fá - cil que to - das las ce - ni - zas las lle - ve el ai -

que se - rá fá - cil que to - das las ce - ni - zas las lle - ve el ai -

que se - rá fá - cil que to - das las ce - ni - zas las lle - ve el ai -

56

re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, que to - das las ce - ni - zas las

re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, que to - das las ce - ni - zas las

re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, que to - das las ce - ni - zas las

re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, que to - das las ce - ni - zas las



62

lle - ve el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, las lle - ve el ai -  
 lle - ve el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, las lle - ve el ai -  
 lle - ve el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, las lle - ve el ai -  
 lle - ve el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re, las lle - ve el ai -

68

re, las lle - ve el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re.  
 re, las lle - ve el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re.  
 re, las lle - ve el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re.  
 re, las lle - ve el ai - re, el ai - re, el ai - re, el ai - re.

- Venid, pastores de Henares,
- 1 a mirar en Francelisa  
dos soles que con sus luces  
amanece alegre el día.
  - 2 Llorosa ha salido al baile  
y es que, de abril compasiva,  
con cada perla que vierte  
quiere que compre una vida.
  - 3 Sacóla Silvio a bailar  
y no pudo, aunque quería,  
romper para hacer mudanzas  
los grillos de una caricia.
  - 4 Quejosa y enamorada  
vive, pues, tal vez, se mira  
en sus pestañas el llanto

irse muriendo de risa.

5 Dícenme que aun de sus ojos  
tiene celos la enemiga,  
mas ¿de quién puede tenerlos  
si no se los dan sus niñas?

6 Sólo fía a sus sollozos  
su alivio, pues, prevenida  
porque no lo sepa el aire,  
se bebe lo que suspira.

### **Estribillo**

*¡Déjenla que llore!,  
que más aprisa,  
con el agua, su fuego  
será ceniza.  
¡Déjenla que suspire!,  
que será fácil  
que todas las cenizas  
las lleve el aire.*

### **«A las puertas del alcalde»**

Música: Manuel Correa

Letra: Anónimo

Voces: 4 [tiple 1º, tiple 2º, alto y tenor]

Tipología: romance lírico (baile)

Temática: amor bucólico-pastoril y rústico

Número de cuartetos: ocho

Contiene estribillo

Primera cuarteta:

«A las puertas del alcalde,

los zagales del aldea  
concertaron irse a un baile  
como es costumbre [en] las fiestas».

Categoría: cantada (bailada) e intercalada

Versos intercalados en Moreto:

«Si ella no murió por fea,  
aquí venimos en balde...  
*...a las puertas del alcalde  
los zagales de la aldea.*  
Para que le haga protestas,  
¿no llamaremos un fraile?  
*No, amigas, hacedme un baile  
como es costumbre en las fiestas».*

Otras fuentes: Biblioteca Nacional (Madrid), Ms. 14856, *Baile entremesado de romances*, 70r.

Vicente Suárez de Deza y Ávila, *Parte primera de los donaires de Tersícure*, (Madrid: Melchor Sánchez, 1663), 35r-40v.

Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*. Entremés *La autora de comedias*, ed. J. E. Varey y N. D. Shergold, (London: Tamesis Books Limited, 1970) 59-71 y 215.


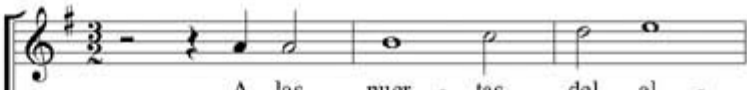
*Flores del Parnaso cogidas para el recreo del entendimiento...*, (Zaragoza: Pascual Bueno, 1708), 144-145 y 149.


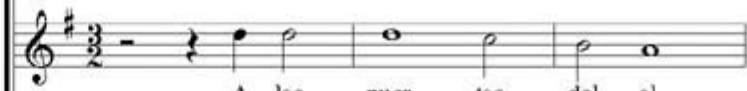
Por los testimonios que hemos podido encontrar, es fácil suponer que se trató de un famoso baile. En *Flores del Parnaso* forma parte del entremés anónimo *La renegada de Vallecas*, citado, asimismo, en *La autora de comedias* de Juan Vélez de Guevara, entremés en el que Vélez también incluye el baile, creando, por lo tanto, un segundo testimonio que sólo ofrece una insignificante variante respecto al de las *Flores del Parnaso*. Ambos comparten con el romance lírico del *Libro de Tonos Humanos* las dos primeras cuartetas y con variantes textuales. Un tercer testimonio es el que nos ofrece Agustín Moreto en su *Baile de Lucrecia y Tarquino* que comparte con el romance lírico la primera cuarteta con variantes. Tiene un estribillo, a diferencia del resto de testimonios, pero que nada tiene que ver con la hermosa seguidilla del baile del *Libro de*



*Tonos Humanos*. En la *Parte primera de los donaires de Tersícore*, compuesta por D. Vicente Suárez de Deza y Ávila, hallamos otro testimonio más incluido en el «Sainete para el Coliseo del Buen Retiro, de los títeres en la comedia de *Faetón*», que tiene en común con el romance lírico la primera cuarteta con algunas variantes. Y por último, encontramos un quinto testimonio que sólo nos brinda los dos primeros versos de la primera cuarteta del baile del cancionero poético-musical, ya que se trata de un «Índice de los bailes que hay en este libro» de la Biblioteca Nacional (Madrid) (Ms. 14856).


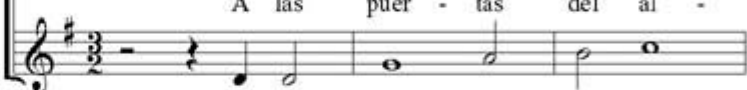
## **92. A las puertas del alcalde**


A4. Padre Correa

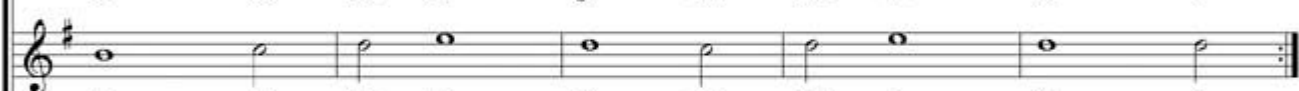
[Tiple 1º]    
A las puer - tas del al -

[Tiple 2º]    
A las puer - tas del al -


[Alto]    
A las puer - tas del al -

[Tenor]    
A las puer - tas del al -

  
cal - de, los za - ga - les del al - de - a

  
cal - de, los za - ga - les del al - de - a

  
cal - de, los za - ga - les del al - de - a

  
cal - de, los za - ga - les del al - de - a

  
con - cer - ta - ron ir - se a un bai - le, co - mo es

  
con - cer - ta - ron ir - se a un bai - le, co - mo es

  
con - cer - ta - ron ir - se a un bai - le, co - mo es

  
con - cer - ta - ron ir - se a un bai - le, co - mo es

16

cos - tum - bre [en] las fies - tas.

cos - tum - bre [en] las fies - tas.

cos - tum - bre [en] las fies - tas.

cos - tum - bre [en] las fies - tas.

20 [Estribillo]

«No me man - des, no me man - des que bai - le,

— — — — —

— — — — —

— — — — —

25

Li - san - dra be - lla, Li - san - dra be - lla,

— — — — —

— — — — —

— — — — —

31

que, en lu - gar de mu - dan - zas, mu - dan - zas, mu - dan - zas,

— — — — —

— — — — —

— — — — —

36

ha - ré fir - me - zas, ha - ré fir - me - zas, ha - ré fir - me - zas,  
 «No me man - des,  
 «No me man - des,  
 «No me man - des que

43

ha - ré fir - me - zas, no me man - des que bai - le, Li - san -  
 bai - le, no, no, no,

49

dra be - lla, Li - san - dra be - lla, no,  
 no, no,  
 no, no me  
 no, no me

54

no, no me man - des, no me man - des que  
 no, no me man - des que bai - le, que bai - le, que  
 man - des, no me man - des que bai - le, no,  
 man - des, no me man - des que bai

58

bai - le, Li - san - dra be - lla, Li - san - dra be -  
 bai - le, Li - san - dra be - lla, no - me man - des que  
 no, Li - san - dra be - lla, no, que, en lu -  
 le, Li - san - dra be - lla, no, no, no, no,

63

lla, que, en lu - gar de mu - dan - zas, no me man - des que bai - le,  
 bai - le, no me man - des que bai - le, que bai - le,  
 gar de mu - dan - zas, mu - dan - zas, mu - dan - zas, mu - dan - zas,  
 no, no me man - des que bai - le, que bai - le, que bai - le,

68

Li - san - dra be - lla, que, en lu - gar de mu - dan - zas, mu -  
 Li - san - dra be - lla, Li - san - dra be - lla,  
 ha - ré fir - me - zas, que, en lu -  
 Li - san - dra be - lla, no, no, que, en lu - gar de mu -

73

dan - zas, mu - dan - zas, mu - dan - zas, Li - san - dra be -  
 que, en lu - gar de mu - dan - zas, mu - dan - zas, ha - ré fir - me -  
 gar de mu - dan - zas, mu - dan - zas, mu - dan - zas, ha - ré fir - me -  
 dan - zas, mu - dan - zas, mu - dan - zas, mu - dan - zas, ha - ré fir - me -



79

lla, no me man - des, no me man - des que bai - le,  
 zas, no me man - des que bai - le,  
 zas, no me man - des, no me man - des que bai - le,  
 zas, no me man - des, no me man - des que bai - le, que bai - le,

83

Li - san - dra be - lla, no, que, en lu - gar de mu -  
 Li - san - dra be - lla, no, que, en lu -  
 Li - san - dra be - lla, no, no, no, que, en lu -  
 Li - san - dra be - lla, no, que, en lu - gar de mu -

91

dan - zas, mu - dan - zas, ha - ré fir - me - zas».  
 gar de mu - dan - zas, ha - ré fir - me - zas».  
 gar de mu - dan - zas, ha - ré fir - me - zas».  
 dan - zas, ha - ré fir - me - zas».

A las puertas del alcalde,

1

los zagales del aldea  
 concertaron irse a un baile  
 como es costumbre [en] las fiestas.

- 2 Iba Marica tan linda  
que, ¡juro a San...!, si la vieras,  
quedarás enquillotrado  
de su carita de perlas.
- 3 ¡Pues la sobrina del cura  
iba qué lucida y fresca!  
bien parece que se cría  
con las roscas de la ofrenda.
- 4 La hija del sacristán  
ha de hacer mudanzas nuevas,  
mas, ¡qué mucho!, si es mujer  
que esté en hacerlas muy diestra.
- 5 Iba Lisandra de verde,  
tan hermosa que pudiera  
ostentar, hermosa, al alba  
vertiendo a la primavera.
- 6 Iban todas, ¡juro años!,  
de corpiño y saya negra,  
tan bellas que parecían  
luciente escuadra de estrellas.
- 7 Mandó Lisandra a Bartolo  
que danzase, y bien pudiera  
(pues tanto diz que la quiere)  
en público obedecella.
- 8 Mas excusóse cortés  
diciendo a su amada prenda,  
de no obedecer corrido,  
esta amorosa sentencia:

## **Estribillo**

*«No me mandes que baile,  
Lisandra bella,  
que, en lugar de mudanzas,  
haré firmezas».*

**«¡Venganza, griegos!» repite»**

Música: [Manuel Correa]

Letra: Anónimo.

Voces: 4 (tiple 1º, tiple 2º, [alto] y tenor); guión para el acompañamiento instrumental

Tipología: romance lírico

Temática: dolor y lamentos del yo poético

Número de cuartetas: cuatro

Contiene estribillo

Primera cuarteta:

«"¡Venganza, griegos!" repite  
Aquiles, blasón de todos,  
blandiendo un rayo por asta  
y desbocando un escollo».

Categoría: no cantada y citada

Versos citados en Moreto:

«"¡Venganza, griegos!" repite  
Aquiles, blasón de todos».

Otras fuentes: Biblioteca Nacional (Madrid), Ms. 6620, [*Papeles devotos*], 413.

Jerónimo Nieto Madaleno, *Tonos a lo divino y a lo humano*, ed. Rita Goldberg (London: Tamesis Books Limited, 1981), 82.

Vicente Suárez de Deza y Ávila. *Amor, ingenio y mujer*, ed. GRISO (Universidad de Navarra: Iberoamericana Vervuert, 2001), 285.

*Id.*, *Los amantes de Teruel*, *ibidem*, 50.

Fuente poético-musical: *Cançoner Musical d'Ontinyent*, ed. Josep Climent (Ontinyent: Ajuntament d'Ontinyent, 1996), 84-85 (facsimil), 284-285 (transcripción musical) y 444-445 (texto).

Con el romance lírico n.º 32 del *Cançoner Musical d'Ontinyent* –y dos testimonios hermanados con éste, con variantes y sin estribillo, uno, conservado en la Biblioteca Nacional (Ms. 6620), y el otro, recogido por Jerónimo Nieto Madaleno–, el testimonio del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* sólo guarda relación con la primera cuarteta de los tres testimonios, y con el estribillo. Luego, el romance lírico lisboeta desvía todas las referencias a Troya, hacia los juegos conceptuales propios del argumento de amor de la poesía de la Edad de Oro.

Vicente Suárez de Deza y Ávila, en su comedia *Amor, ingenio y mujer, en la discreta venganza*, hace que se cante, en la tercera jornada, la primera cuarteta del romance, aunque con variantes. Pero lo que prueba una vez más la fama que llegó a alcanzar dicho tono es que Suárez de Deza vuelve a mencionarlo (sin cantarlo) en su comedia burlesca *Los amantes de Teruel*. Dice doña Elena:

...después que de aquí os fuistes  
uno [tono] he estado componiendo  
a dúo, y han de cantarle  
cuatro voces.

DOÑA  
ISABEL

Será bueno

DOÑA  
ELENA

(**Aparte.**)  
Venganza, griegos, repite.

### 23. «¡Venganza, griegos!» repite

A4. Anónimo [Manuel Correa]

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

Tiple 1°

Tiple 2°

[ Alto

Tenor

Guión

"¡Ven - gan - za, grie - gos!" re -

"¡Ven - gan - za, grie - gos!" re -

"¡Ven - gan - za, grie - gos!" re -

"¡Ven - gan - za, grie - gos!" re -

"¡Ven - gan - za, grie - gos!" re -

4

pi - te A - qui - les, bla - són de to - dos, blan - dien -

pi - te A - qui - les, bla - són de to - dos, blan - dien -

pi - te A - qui - les, bla - són de to - dos, blan - dien -

pi - te A - qui - les, bla - són de to - dos, blan - dien -

9

do\_un ra - yo por as - ta  
do\_un ra - yo por as - ta  
do\_un ra - yo por as - ta y des - bo -  
do\_un ra - yo por as - ta y des - bo - can - do\_un es -

15

y des - bo - can - do\_un es - co - llo.  
y des - bo - can - do\_un es - co - llo.  
can - do\_un es - co - llo, un es - co - llo.  
co - llo, un es - co - llo.

20 *Estribillo*

¡Pie - dad, fa - vor, so - co - rro,  
 ¡Pie - dad, fa - vor, so - co - rro!,  
 ¡Pie - dad, fa - vor, so - co - rro,  
 ¡Pie - dad, fa - vor, so - co - rro!

27

pie - dad, fa - vor, so - co - rro!, y\_es pe -  
 y\_es pe - dir puer-to\_al gol - fo, y\_es pe - dir puer-to\_al gol -  
 pie - dad!, y\_es pe - dir puer-to\_al gol - fo, ¡so - co -  
 y\_es pe - dir puer-to\_al gol - fo, ¡pie - dad, fa - vor,

dir puer - to\_al gol - fo, ¡so - co - rro!,  
fo!, ¡pie - dad, so - co - rro!, y\_es pe -  
rro!, y\_es pe - dir puer - to\_al gol - fo, ¡so - co - rro!, y\_es pe -  
so - co - rro!,

4  
6  
5

y\_es pe - dir puer - to\_al gol - fo, ¡pie - dad, so - co -  
dir puer - to\_al gol - fo\_al gol - fo, ¡so - co - rro!, y\_es pe -  
dir puer - to\_al gol - fo\_al gol - fo, ¡pie - dad, so -  
y\_es pe - dir puer - to\_al gol - fo, y\_es pe - dir puer - to\_al gol -



47

rro!, y\_es pe - dir puer-to\_al gol - fo, ¡pie - dad,  
 dir puer-to\_al gol - fo, y\_es pe - dir puer-to\_al  
 co - rro!, y\_es pe - dir puer-to\_al gol - fo, y\_es pe - dir  
 fo, ¡pie - dad, fa - vor, so - co -

Musical score for page 47, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score consists of five systems. The first four systems are vocal staves, and the fifth system is a grand staff for piano accompaniment. The lyrics are: rro!, y\_es pe - dir puer-to\_al gol - fo, ¡pie - dad, dir puer-to\_al gol - fo, y\_es pe - dir puer-to\_al co - rro!, y\_es pe - dir puer-to\_al gol - fo, y\_es pe - dir fo, ¡pie - dad, fa - vor, so - co -.

53

so - co - rro, so - co - rro!, que\_es - tán  
 gol - fo, ¡so - co - rro!, que\_es - tán  
 puer - to\_al gol - fo, ¡so - co - rro!, que\_es - tán  
 rro, so - co - rro!, que\_es - tán

Musical score for page 53, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score consists of five systems. The first four systems are vocal staves, and the fifth system is a grand staff for piano accompaniment. The lyrics are: so - co - rro, so - co - rro!, que\_es - tán, gol - fo, ¡so - co - rro!, que\_es - tán, puer - to\_al gol - fo, ¡so - co - rro!, que\_es - tán, rro, so - co - rro!, que\_es - tán.

61

por-que se\_a - ne-gue\_en lla-mas to - do,

por-que se\_a - ne-gue\_en lla-mas to - do, sin lá - gri-mas los

por-que se\_a - ne-gue\_en lla-mas to - do, sin lá - gri-mas los

por-que se\_a - ne-gue\_en lla-mas to - do,

69

los o - jos, mu-dos,

o - jos, los e - cos mu-dos y los cie - los

o - jos, los e - cos mu-dos y los cie - los

los o - jos, mu-dos,

sor-dos, y es pe - dir puer-to al gol - fo, ¡pie - dad!,  
 sor-dos, ¡pie - dad, fa - vor, so - co - rro!, que es -  
 sor-dos, ¡pie - dad, fa - vor, so - co - rro!, que es -  
 sor-dos, ¡pie - dad, fa - vor, so - co - rro!,

que es - tán por - que se a - ne - gue en lla - mas to - do,  
 tán por - que se a - ne - gue en lla - mas to - do,  
 tán por - que se a - ne - gue en lla - mas to - do,  
 que es - tán por - que se a - ne - gue en lla - mas to - do,

los o - jos, los e - cos mu - dos

sin lá - gri - mas los o - jos,

los o - jos,

los o - jos,

The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The right hand has several rests in the first system, followed by notes in the second system. The left hand plays a steady bass line with quarter and eighth notes.

sor - dos, ¡pie -

mu - dos sor - dos, ¡pie - dad,

mu - dos y los cie - los sor - dos, ¡pie - dad, fa -

mu - dos sor - dos, ¡pie - dad, fa -

The piano accompaniment continues with a right-hand melody and a left-hand bass line. The right hand has rests in the first system, followed by notes in the second system. The left hand plays a steady bass line with quarter and eighth notes.

dad, so - co - rro, pie - dad, so - co - rro!  
 fa - vor, so - co - rro, so - co - rro!  
 vor, so - co - rro, so - co - rro!  
 vor, so - co - rro, fa - vor, so - co - rro!

4  
6

«¡Venganza, griegos!» repite

- 1 Aquiles, blasón de todos,  
blandiendo un rayo por asta  
y desbocando un escollo.
- 2 En tus rayos y en mis ondas  
ardo, Jacinta, y zozobro,  
fiel mariposa de un sol,  
perdido leño de un golfo.
- 3 Si de las llamas me libro,  
a las tormentas me sobro,  
pues, si de tus ojos huyo,  
me voy a pique en mis ojos.
- 4 En mi llanto y en mi fuego  
no acierto a morir de todo,  
ni ceniza me consumo  
ni naufragio me derroto.

## **Estribillo**

*¡Piedad, favor, socorro!,  
y es pedir puerto al golfo que están  
porque se anegue en llamas todo,  
sin lágrimas los ojos,  
los ecos mudos  
y los cielos sordos.*

## **II. Entremés del vestuario. Teatro en el teatro<sup>16</sup>**

### **«Gigante cristalino»**

Música: [Manuel Correa]

Letra: [Lope de Vega]

Voces: 4 [tiple 1º, tiple 2º, alto y tenor]

Tipología: romancillo lírico

Temática: piscatorio

Número de cuartetos: ocho

Contiene estrabillo

Primera cuarteta:

«Gigante cristalino,  
que al cielo se oponía  
el mar con blancas torres  
de espuma fugitiva».

Categoría: cantada e intercalada

Versos intercalados en Moreto:

«*Gigante cristalino...*  
Acaba con el diablo  
*...al cielo se oponía...*  
Prende esas puntas bien.  
*...el mar con blancas torres...*  
¡Malhayas tú!  
*...de espumas fugitivas*».

Otras fuentes: *Maravillas del Parnaso y flor de los mejores romances...*, (Lisboa: Lorenzo Grasbec, 1637), 66r-68v.

Biblioteca Nacional (Madrid), Ms. 4103, [*Cancionero de varias poesías, en su mayoría de jesuitas*], 245-246.

The Hispanic Society of America (Nueva York), *Romances varios de diferentes autores*, 44-45<sup>17</sup>.

The Hispanic Society of America (Nueva York), [*Cancionero*] *Poesías varias*, 91<sup>18</sup>.

Biblioteca de Catalunya (Barcelona), M. 753/24, *Xàcara con variedad de tonos*.

Fuente poético-musical: *Cançoner Musical d'Ontinyent*, 198-199 (facsimil), 379-382 (transcripción musical) y 507-508 (texto).

Una extensa endecha anónima conservada en las *Maravillas del Parnaso* es el hipotexto de las ocho cuartetas y estribillo del testimonio del *Libro de Tonos Humanos* que, pese a su concisión, mantiene inalterada la intensa emoción del romancillo. Existe otro testimonio poético-musical de la endecha en *El Cançoner Musical d'Ontinyent*, exactamente idéntico al del *Libro de Tonos Humanos*, a excepción de una variante que no afecta al significado del verso. En su única voz conservada («cantus primus») trae la misma música que el romance lírico. Las dos secciones de esta voz (romance y estribillo) vienen repartidas, en el *Libro de Tonos Humanos*, entre los dos triples, lo cual demuestra, una vez más, el carácter intercambiable de las voces superiores en este repertorio. Por otra parte, en este testimonio onteniente viene el apellido Correa, lo que nos permite otorgar autoría definitiva de esta composición al compositor carmelita Manuel Correa, sobre todo, si tenemos en cuenta que en el f. 144r [150r] del *Libro de Tonos Humanos* consta la indicación «está el guión en los cartapacios del p[adr]e Correa». Hemos encontrado, asimismo, tres testimonios poéticos de la endecha, y todos breves: tan solo cuatro cuartetas y sin el estribillo. El primero, en un manuscrito de la Biblioteca Nacional (Ms. 4103) y los otros dos en la biblioteca de *The Hispanic Society of America*. Los tres tienen en común, junto al testimonio del *Libro de Tonos Humanos*, que fijan, además de la primera cuarteta del hipotexto, otra (la tercera) que es un claro homenaje lírico a Góngora.

Por otra parte, en la jácara compuesta, como su mismo título indica, por diversos incipits de tonos, en uno de ellos constan los dos versos de la endecha.

## **128. Gigante cristalino**

A4. Anónimo [Manuel Correa]





E: Mn, M. 1262  
ff. 143v-144r [149v-150r]

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

[Tiple 1º]

[Tiple 2º]

[Alto]

[Tenor]

Gi-gan-te cris-ta-li-no,  
Gi-gan-te cris-ta-li-no, que\_al  
Gi-gan-te cris-ta-li-no, que\_al cie -  
Gi-gan-te cris-ta-li-no, que\_al cie -

4

que\_al cie-lo se\_o-po-ní-a el mar con  
cie-lo se\_o-po-ní-a el mar con blan-cas to -  
lo, que\_al cie-lo se\_o-po-ní-a el mar con blan-cas  
lo, que\_al cie-lo se\_o-po-ní-a el mar con blan-cas to -

8

blan-cas to-rres de\_es-pu-ma fu-gi-ti-va.  
rres de\_es-pu-ma fu-gi-ti-va, fu-gi-ti-va.  
to-rres de\_es-pu-ma fu-gi-ti-va.  
rres de\_es-pu-ma fu-gi-ti-va, fu-gi-ti-va.

13 [Estrillo]

Mas tan - to pue - den des - di - chas que o - bli - gan, si por - ff - an, si por - ff -

Que o - bli - gan,

Mas tan - to pue - den des - di - chas que o - bli - gan, si por - ff - an, si por - ff -

19

an, a no\_es - ti - mar la muer - te ni la vi -

si por - ff - an, que o - bli - gan, si por - ff - an, si por - ff -

Que o - bli - gan, si por - ff - an, por - ff - an, si por - ff -

an, a no\_es - ti - mar, a no\_es - ti - mar la muer - te ni la vi -

26

da, mas tan - to pue - den des - di - chas que o - bli - gan, si, si por - ff - an, a

an, a no\_es - ti - mar, mas tan - to pue - den des - di - chas, des - di - chas que o - bli - gan, si por -

an, a no\_es - ti - mar, mas tan - to pue - den des - di - chas que o -

da, mas tan - to pue - den des - di - chas, des - di - chas, des - di - chas que o - bli - gan, si por -

32

no\_es - ti - mar la muer - te, que o - bli - gan, si por - ff - an, a

ff - an, si por - ff - an, que o - bli - gan, si por - ff - an, a no\_es - ti - mar la muer -

bli - gan, si por - ff - an, que o - bli - gan, si por - ff - an, a no\_es - ti -

38



no es - ti - mar la muer - te ni la vi - da.  
 te, a no es - ti - mar la muer - te ni la vi - da.  
 mar la muer - te, la muer - te ni la vi - da.  
 mar, a no es - ti - mar la muer - te ni la vi - da.

- 1 Gigante cristalino,  
que al cielo se oponía  
el mar con blancas torres  
de espuma fugitiva.
- 2 Cuando de un tronco inútil,  
cuyas ramas subían  
a hacer dosel a un prado  
que fue de un mayo invidia,
- 3 tenía Fabio atada  
su mísera barquilla:  
los remos en la arena,  
la red al sol tendida.
- 4 ¡Baja Fortuna corre!  
Poco la vida estima  
quien todo lo desprecia  
y a todo se retira.
- 5 Cuando anegarse veo  
las naves y las dichas,  
consuelo en las ajenas,  
la pena de las mías,
- 6 sacaba yo corales  
y, como se corrían,  
de verse con tus labios  
más finos parecían.
- 7 Memorias solamente  
mi muerte solicitan,

que las memorias hacen  
mayores las desdichas.

8 Y en tantos desconsuelos  
quiere el amor que sirvan,  
en esperanzas muertas,  
estas memorias vivas.

## **Estribillo**

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

### **III. *El desdén con el desdén.* Comedia<sup>19</sup>**

#### **«Olas sean de zafir»**

Música: [Manuel Correa]

Letra: anónimo

Voces: 4 [tiple 1º, tiple 2º, alto y tenor]

Tipología: romance lírico

Temática: recreación en la prosopografía de la dama

Número de cuartetos: cinco

Contiene estribillo

Primera cuarteta:

«Olas sean de zafir  
las del mar sola esta vez,  
con el que siempre le aclaman  
los mares segundo rey».

Categoría: cantada

Versos cantados en Moreto:

«Ya escucho el instrumento.

Ésta ya es tuya.  
Calla, que cantan ya.  
Pues ¡aleluya!

*Olas eran de zafir*

*las del mar sola esta vez,  
con el que siempre le aclaman  
los mares segundo rey.»*

[Esta cuarteta se canta una vez más].

La primera cuarteta del romance lírico se canta en la segunda jornada (vv. 1798-1801) de *El desdén con el desdén* de Moreto con la función lírica de preludear el desenlace. Unos cuantos versos después (vv. 1824-1827) vuelve a cantarse, para concluir con dos cuartetos más que ya nada tienen que ver con el testimonio del *Libro de Tonos Humanos* (vv. 1878-1881 y vv. 1892-1895).

## **125. Olas sean de zafir**

A4. Anónimo



E: Mn, M. 1262  
ff. 140v-141r [146v-147r]

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

[Tiple 1º]

[Tiple 2º]

[Alto]

[Tenor]

O - las se - an de za - fir

O - las se - an de za - fir

O - las se - an de za - fir

O - las se - an de za - fir

6

las del mar so - la es - ta vez, con el que siem - pre le a -

las del mar so - la es - ta vez, con el que siem - pre le a -

las del mar so - la es - ta vez, con el que siem - pre le a -

las del mar so - la es - ta vez, con el que siem - pre le a -

13

cla - man los ma - res se - gun - do rey, se - gun - do rey.

cla - man los ma - res se - gun - do rey, se - gun - do rey.

cla - man los ma - res se - gun - do rey, se - gun - do rey.

cla - man los ma - res se - gun - do rey, se - gun - do rey.

20 [Estrillo]

Buen vi - a - je, buen vi - a - je, buen - no

A quien,  
A quien,  
A quien,

27

a quien tan - ta dei - dad lle - va en

a quien, a quien,  
a quien, a quien,  
a quien, a quien,

34

él, a quien tan - ta dei -

a quien, a quien. Buen vi - a - je,  
a quien, a quien. Buen vi - a - je,  
a quien, a quien. Buen vi - a - je,

41

dad lle - va en él, en él, que, en vez de cla - ros fa - na -

48

les, con lu - ces tan ce - les - tia - les es - fe - ra se - rá el ba -

55

jel. ¡Buen vi - a - je, bue - no, bue - no, y bre - ve tam -  
bue - no, bue - no,  
bue - no, bue - no,  
bue - no, bue - no,

61

bién, tam - bién, buen vi - a - je, bue - no, bue -  
tam - bién, buen vi - a - je, bue - no, bue - no a  
tam - bién, buen vi - a - je, bue - no, bue - no, bue -  
tam - bién, buen vi - a - je, bue - no, bue - no, bue -

67

no a quien tan - ta dei - dad lle - va en él, en  
quien tan - ta dei - dad lle - va en él, en  
no a quien tan - ta dei - dad lle - va en él que, en vez  
no a quien tan - ta dei - dad lle - va en



73

él que, en vez de cla - ros fa - na - les, con lu - ces tan ce - les -  
 él que, en vez de cla - ros fa - na - les, con lu - ces tan ce - les -  
 de cla - ros fa - na - les, con lu - ces tan ce - les -  
 él que, en vez de cla - ros fa - na - les, con luc - es tan ce - les -

79

tia - les es - fe - ra se - rá el ba - jel. ¡Buen vi - a - je,  
 tia - les es - fe - ra se - rá el ba -  
 tia - les es - fe - ra se - rá el ba - jel. ¡Buen vi -  
 tia - les es - fe - ra se - rá el ba - jel. ¡Buen vi - a - je,

85

y bre - ve tam - bién, tam - bién, tam - bién, buen vi - a - je,  
 jel. ¡Buen vi - a - je, y bre - ve tam - bién, tam - bién, y bre -  
 a - je, y bre - ve tam - bién, y bre - ve tam - bién, tam -  
 y bre - ve tam - bién, buen vi - a - je, y bre - ve tam -

91

bue - no, y bre - ve tam - bién, bue - no, bue - no,  
 ve tam - bién, tam - bién, buen vi - a - je,  
 bién, buen vi - a - je, bue - no, bue - no,  
 bién, tam - bién, buen vi - a - je, bue - no, bue - no,

96

tam - bién, buen vi - a - je!

y bre - ve tam - bién, buen vi - a - je!

tam - bién, buen vi - a - je!

tam - bién, buen vi - a - je!

- 1 Olas sean de zafir  
las del mar sola esta vez,  
con el que siempre le aclaman  
los mares segundo rey.
- 2 Tres nortes en tres estrellas  
la nave guían, en que,  
para ser luz de una sola,  
soles no bastarán tres.
- 3 A quien lleva tanto sol  
séale el hebrero fiel,  
y a vidas que importan siglos,  
lisonjas ofresca un mes.
- 4 Puerto parece de rosas  
todo el mar, y [...]   
golfo sea de zafir  
a tanto español clavel.
- 5 Si con aire de suspiros  
bien se zarpará más bien,  
se afianzarán dos bajeles  
en mil áncoras de fe.

## Estribillo

*Buen viaje, bueno  
a quien tanta deidad lleva en él  
que, en vez de claros fanales,  
con luces tan celestiales  
esfera será el bajel.*

*¡Buen viaje, bueno,  
y breve también!*

## **IV. *El licenciado Vidriera*. Comedia**

**«¡Montes, que amanece Laura,...!»**

Música: [Manuel Correa]

Letra: anónimo

Voces: 4 [tiple 1º, tiple 2º, alto y tenor]

Tipología: romance lírico

Temática: piscatorio

Número de cuartetos: seis

Contiene estribillo

Primera cuarteta:

«¡Montes, que amanece Laura,  
aquella estrella andaluza,  
alma del sol, y narciso  
del espejo de Sánlúcar!»

Categoría: no cantada y aludida

Verso aludido en Moreto:

«Flores, que ya viene el día;  
fuentes, que se acerca el alba;  
campos, que el sol se descubre;

*montes, que amanece Laura.»*

Fuentes poético-musicales: Biblioteca de Catalunya (Barcelona), M. 743/6, *Montes, que amanece el alba*. «Tono a 4 a la Virgen, de Correa» (se trata de una versión a lo divino).

Biblioteca de la Universidad de Coimbra, M. 227, 3, anónimo.

Grabación discográfica: «*Arded, corazón, arded*». *Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, dir. Gerardo Arriaga (Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995), pista 10.

Se han conservado dos testimonios más del tono humano: un villancico a lo divino en la Biblioteca de Catalunya (Barcelona) y un romance con estribillo anónimo en la Biblioteca de la Universidad de Coimbra. Este último ofrece escasísimas variantes respecto al romance lírico, y la más significativa es la ausencia de la última cuarteta. El primero, en cambio, es un testimonio poético-musical en el que figura el apellido del compositor portugués Manuel Correa, lo cual nos permite otorgar autoría definitiva a esta composición, máxime si se tiene en cuenta, además, que en el f. 102r [108r] del *Libro de Tonos Humanos* viene la indicación «en los de Correa», que significa que está el guión en los cartapacios de Correa. El testimonio de Barcelona, al igual que el de Coimbra, también es más breve que el romance lírico porque sólo tiene cinco coplas. Sin embargo, las variantes que presenta son numerosas, y debidas, lógicamente, al obligado *contrafactum*. Nos brinda, asimismo, dos indicios que nos hacen pensar en un poeta catalán: el catalanismo *clares* en lugar de 'claras', en el cuarto verso de la primera copla (lo hemos mantenido en su forma como variante), y el tratamiento de la virgen como *morena* (primer verso de la tercera copla), ya que, muy posiblemente, se refiera a la «Moreneta», es decir, a la Virgen de Montserrat, la de esos «Montes» en los «que amanece el alba» (según sus variantes en el primer verso de la primera copla). Es un villancico poéticamente muy cuidado.

En cuanto al estribillo, resulta evidente por qué Frenk no puede introducir su íncipit en el *Corpus* dada su reciente aparición, pero de los versos de este estribillo resurge un eco tradicional que remite a otros poemas piscatorios de corte tradicional.

## **91. ¡Montes, que amanece Laura,...!**

A4. Anónimo [Manuel Correa]



E: Mn, M. 1262  
ff. 101v-102r [107v-108r]

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

[Tiple 1º]

[Tiple 2º]

[Alto]

[Tenor]

¡Mon - tes, que\_a - ma - ne - ce Lau - ra,

¡Mon - tes, que\_a - ma - ne - ce Lau - ra,

¡Mon - tes, que\_a - ma - ne - ce Lau - ra,

¡Mon - tes, que\_a - ma - ne - ce Lau - ra,

5

a - que - lla\_es - tre - lla\_an - da - lu - za, al -

a - que - lla\_es - tre - lla\_an - da - lu - za, al - ma del

a - que - lla\_es - tre - lla\_an - da - lu - za, al - ma del

a - que - lla\_es - tre - lla\_an - da - lu - za, al - ma del

9

ma del sol, y nar - ci - so del es - pe - jo de

sol, y nar - ci - so del es - pe - jo de San - lú -

sol, y nar - ci - so del es - pe - jo de San - lú -

sol, y nar - ci - so del es - pe - jo de San - lú -

14

San - lú - car, de San - lú - car!  
 car, del es - pe - jo de San - lú - car!  
 car, del es - pe - jo de San - lú - car!  
 car, del es - pe - jo de San - lú - car!

20 [Estribillo]

¡Que se a - ne - gan las o - las, o - las  
 ¡Que se a - ne - gan o - las  
 ¡Que se a - ne - gan o - las  
 ¡Que se a - ne - gan o - las

25

en su her - mo - su - ra, en su her - mo - su - ra! ¡Que se a -  
 en su her - mo - su - ra!  
 en su her - mo - su - ra!  
 en su her - mo - su - ra!  
 en su her - mo - su - ra!

30

bra - san las a - guas, a - guas! ¡Cie - los, a - yu - da,  
 ¡Que se a - bra - san a - guas!  
 ¡Que se a - bra - san a - guas!  
 ¡Que se a - bra - san a - guas!

36

cie - los, a - yu - da, cie - los, cie - los, a - yu - da!  
 ¡Cie - los, a - yu - da, cie - los, cie - los, a - yu - da!  
 ¡Cie - los, a - yu - da, cie - los, cie - los, a - yu - da!  
 ¡Cie - los, a - yu - da, cie - los, cie - los, a - yu - da!

42

¡Ho - la, hau, ho - la, hau, bar - que - ri - llo,  
 ¡Ho - la, hau, ho - la, hau, ho - la,  
 ¡Ho - la, hau, ho - la, hau, bar - que - ri - llo,  
 ¡Ho - la, hau, ho - la, hau, hau,

48

bar - que - ro que te a - ven - tu - ras, ho - la,  
 hau, hau, hau,  
 bar - que - ro, ho - la, hau, bar - que - ro  
 ho - la, hau, bar - que - ri - llo, hau, bar - que - ro

54

hau, bar - que - ro, ho - la, hau, ho - la, hau!  
 que te a - ven - tu - ras, que te a - ven - tu - ras!  
 que te a - ven - tu - ras, que te a - ven - tu - ras!  
 que te a - ven - tu - ras, que te a - ven - tu - ras!

60

¡Vuel - ve, vuel - ve la pro - a, vuel - ve, vuel - ve, vuel - ve, vuel - ve, vuel - ve la pro - a, vuel - ve, vuel - ve, vuel - ve, vuel - ve, vuel - ve, vuel - ve.

66

vuel - ve y cui - da en pe - dir pa - ra ve - las al vien -  
 ve y cui - da en pe - dir pa - ra ve - las al vien -  
 vuel - ve y cui - da en pe - dir pa - ra ve - las al vien -  
 vuel - ve y cui - da en pe - dir pa - ra ve - las al vien -

72

to, plu - mas!  
 to, plu - mas! ¡Ba - te, ba - te a - pri - sa, a - pri - sa,  
 to, plu - mas!  
 to, plu - mas!

80

¡Ba - te, ba - te a - pri - sa, ba - te los re - mos, a - pri - sa,  
 ba - te los re - mos, a - pri - sa, a - pri - sa,  
 ¡Ba - te, ba - te a - pri - sa, ba - te los re - mos, a - pri - sa,  
 ¡Ba - te, ba - te a - pri - sa, ba - te los re - mos, a - pri - sa,



87

que el mar re - tum - ba, re - tum - ba,  
 que el mar re - tum - ba, re - tum - ba, ya la o - ri - lla, que co -  
 que el mar re - tum - ba, re - tum - ba,  
 que el mar re - tum - ba, re - tum - ba, ya la o - ri - lla, que co -

94

ya la o - ri - lla, que co - rre de A - mor for - tu - na, de A -  
 rre de A - mor, que co - rre de A - mor for - tu - na, de A -  
 ya la o - ri - lla, que co - rre de A - mor for - tu - na, de A -  
 rre, co - rre de A - mor, de A - mor for - tu - na, de A -

101

mor for - tu - na, ya la o - ri - lla, que  
 mor for - tu - na, ya la o - ri - lla, que  
 mor for - tu - na, ya la o - ri - lla, que  
 mor for - tu - na, ya la o - ri - lla, que

107

co - rre de A - mor for - tu - na!  
 co - rre de A - mor for - tu - na!  
 co - rre de A - mor for - tu - na!  
 co - rre de A - mor for - tu - na!

- 1        ¡Montes, que amanece Laura,  
          aquella estrella andaluza,  
          alma del sol, y narciso  
          del espejo de Sanlúcar!
- 2        Que siendo del mar de España  
          divina Venus segunda,  
          dispensó para luceros  
          lo que le sobra de espuma.
- 3        Morena como su tierra,  
          risco, siempre; mujer, nunca;  
          si hermosa, invidia de todas,  
          imitación de ninguna.
- 4        Seltas concede las trenzas  
          de los aires a la injuria,  
          y en tormentas de la nave  
          al cielo llegan algunas.
- 5        En una barquilla sola  
          centellas por ondas sulca,  
          porque es peñascos de rayos;  
          de sus mariposas, muda.
- 6        ¡Cuida, barquero, del barco,  
          que no es la mar muy segura!,  
          pues, cuando menos te cates,  
          te hallarás entre más dudas.

## **Estribillo**

*¡Que se anegan las olas  
en su hermosura!  
¡Que se abrasan las aguas!  
¡Cielos, ayuda!  
¡Hola, hau, barquerillo, barquero,  
que te aventuras!  
¡Vuelve la proa, y cuida en pedir para velas  
al viento, plumas!  
¡Bate aprisa los remos,  
que el mar retumba,  
y a la orilla, que corre  
de Amor fortuna!*

## Comentarios musicales

Circunscribiremos nuestros breves comentarios musicales exclusivamente a las piezas insertadas en un contexto cantado, a saber, «Desdeñosa está Bartola», «A las puertas del alcalde» «Gigante cristalino» y «Olas sean de zafir».

Las cuatro piezas son romances líricos y tienen en común muchas características formales, aunque en primer lugar cabría destacar su autoría musical, debida al compositor portugués afincado en España Manuel Correa (*ca.* 1600-1653), maestro de capilla especialmente inspirado en la composición de villancicos, romances y tonos humanos.

Todo romance lírico se divide en dos secciones musicales: una primera sección para las cuartetas que se interpretan todas con la misma música; y una segunda sección para el estribillo. Las cuatro obras de las que tratamos aquí ofrecen esta particularidad con la característica añadida de que en la primera sección se corresponde una frase musical para cada verso. Cada una de estas frases finaliza con su correspondiente cláusula, siendo la última de todas ellas de carácter conclusivo, como es lógico. Este sentido conclusivo se refuerza en ocasiones con la repetición del último verso<sup>20</sup>. El estilo musical de esta primera sección es homofónico, es decir, una estructura musical homorrítmica en la que todas las voces cantan al mismo tiempo las mismas sílabas del texto, como si se tratara de un himno, podríamos decir. Con ello músico y poeta consiguen la tan preciada inteligibilidad del texto por parte del oyente; algo que no sucede cuando las voces se imitan musicalmente unas a otras en una exposición canónica, recurso expresivo utilizado con prioridad en los estribillos. La homofonía es imprescindible para el carácter narrativo de las cuartetas, mientras que la imitación, fuga o canon, es idónea para el lirismo del estribillo, el cual, dicho sea de paso, es el auténtico taller de experimentación para la inspiración del compositor.

Además del estilo musical en sí existe otra diferencia sustancial entre cuarteta y estribillo, y es la extensión. En los ejemplos que aquí tratamos observamos estas diferencias en el número de compases (cc.):

«Desdeñosa está Bartola»

1ª sección (cuarteta): 16 cc. 2ª sección (estribillo): 106 cc.

«A las puertas del alcalde»

1ª sección (cuarteta): 19 cc. 2ª sección (estribillo): 76 cc.

«Gigante cristalino»

1ª sección (cuarteta): 12 cc. 2ª sección (estribillo): 32 cc.

«Olas sean de zafir»

1ª sección (cuarteta): 19 cc. 2ª sección (estribillo): 83 cc.

Por ello consideramos que la cuarteta bien podría interpretarse en escena (con las modificaciones pertinentes), pues, una vez observada la música, vemos que es de fácil memorización y de escasa dificultad técnica. En los estribillos nuestra opinión tiene que ser forzosamente más reservada, teniendo en cuenta también que no constan en los textos teatrales, aunque ello no quiere decir que no pudieran interpretarse al ir asociados al romance correspondiente. A nuestro juicio no sólo la extensión dificultaría la memorización, sino también las imitaciones de las voces que requieren músicos debidamente adiestrados. No podemos dejar de contemplar aquí la posibilidad de las modificaciones, las adaptaciones, las improvisaciones o los arreglos que podrían facilitar la interpretación, avalado todo ello por el concepto apuntado anteriormente de considerar la partitura como un manual de instrucciones.

Al margen del *Libro de Tonos Humanos* y del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* queremos hacer algunas referencias sobre una pieza existente en el *Cancionero Poético-Musical de Olot*<sup>21</sup>. Se trata de la composición de Joan Pau Pujol (1570-1626) «Es verdad que la oí/ en el campo entre las flores,/ cuando Celia dijo así:/ "¡Ay que me muero, señores,/ tengan lástima de mí!"». Lo que nos interesa destacar de esta obra es el hecho de que Moreto cita, en un contexto cantado, los dos versos que conforman el estribillo «¡Ay que me muero...!» Observada la música vemos que Pujol destina una estructura homofónica, como hemos visto en Correa, para los tres primeros versos, mientras que para el estribillo dispone las cuatro voces en sucesión imitativa, teniendo en cuenta, además, que la música ofrece en esta sección las características del *lamento*<sup>22</sup>. ¿Se interpretaría en escena una versión simplificada de esta exposición imitativa, es decir, una reducción de toda la formación musical a una sola voz cuya melodía sería reconocible por el público? Es muy posible que así fuera y, además, probablemente, en clave de parodia, porque si bien es un *lamento* con una música, digamos, melancólica y sentida, no es menos cierto que está citado en un baile burlesco como es el centón de romances que conforma el *Baile entremesado del rey don Rodrigo y la Cava*<sup>23</sup>.

En este sentido no poca risa causaría también la cita del romance de *Valdovinos y el Marqués de Mantua* en la que se destina voz «representando» para el verso «¿Dónde estás, señora mía» y voz «cantando» para el siguiente «que no te duele mi mal»<sup>24</sup>. En el *Cancionero Musical de Turín* se conserva la música (de carácter tradicional y también de expresión triste) a tres voces del célebre romance que Don Quijote refirió en la primera tunda que recibió en sus andanzas<sup>25</sup>. Escúchela el lector en alguna de las muchas grabaciones que existen de esta pieza e imagine la situación en escena: la irrupción disparatada de un verso cantado tras uno declamado, y todo, texto y melodía, conocidos por el público<sup>26</sup>.

## Coda

Al término de este trabajo, deseáramos que resulte más evidente la imprescindible colaboración de carácter interdisciplinario entre filólogos y musicólogos. No se puede justificar hoy en día que filólogos que trabajan en el ámbito de la poesía y del teatro áureos no cuenten con el oportuno asesoramiento de los musicólogos, y aún no se entiende, ni muchísimos menos se justifica, que los musicólogos que investigan sobre la música con textos poéticos en romance, editen las obras que transcriben al margen de los filólogos, y, lo que es peor, menoscabando la importancia artística y cultural que tiene esos textos poéticos para la evolución del lenguaje musical. Por ello debemos reconocer con gratitud la oportunidad que la Dra. María Luisa Lobato nos ha ofrecido de realizar este trabajo.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**