



Manojuelo poético-musical de Nueva York» su estudio y edición interdisciplinarios, y sus pre-textos para transferencia de conocimiento a la sociedad

Dolores Josa Fernández

Universidad de Barcelona

Mariano Lambea Castro (coaut.)

CSIC

Al dictado de la pauta trimembre del propio título, vamos a desarrollar un trabajo compuesto tanto de teoría como de práctica; tanto de ciencia especializada como de ciencia social. Por un lado, presentaremos un corpus poético-musical inédito con autonomía artística, y extraído de un fondo de cuya importancia se ha venido escribiendo a lo largo del tiempo. Se trata de un repertorio perteneciente a la corriente poético-musical surgida al calor del éxito del romancero lírico, con excepcionales testimonios que nos permiten enriquecer y demostrar la veracidad de teorías que nosotros mismos hemos ido postulando conforme hemos ahondado en las relaciones entre ambas artes (poesía y música), y, a su vez, abrir nuevas perspectivas en cuanto a temas, motivos y géneros como el de la zarzuela, la semi-ópera o la fiesta cantada en el barroco hispánico. Por otro, queremos ofrecerle al lector una suerte de declaración de intenciones de lo que queremos que se entienda por investigación y edición interdisciplinarias, y brindarle unos ejemplos de cómo transferimos a la sociedad lo que le pertenece, y que la alquimia de las humanidades hace posible.

Manojuelo Poético-Musical de Nueva York

Hemos venido a titular *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* a las cuarenta y tres obras que rescatamos del fondo musical hispánico conservado en la biblioteca de The Hispanic Society of America¹, y que transcribimos *in situ* durante nuestra estancia para participar, precisamente, en el XIV congreso de la AIH (Nueva York, 2001). Son dos los motivos por los que decidimos rescatar estos cuarenta y tres romances líricos y otras letras para su edición. El primero de ellos, porque tras un atento análisis, se nos ofrecieron como una antología de obras líricas de una belleza artística incuestionable, y con unas variantes temáticas que se salían de lo que consideramos lo normativo en la estética del romancero lírico después de estar trabajando, durante no pocos años ya, con un corpus de unas cuatrocientas obras pertenecientes a repertorios regioes, en todos los sentidos². En segundo lugar, y dada su calidad poético-musical, porque su edición forma parte de un proyecto que venimos gestando hace tiempo y que tiene como objetivo recuperar romances líricos en papeles sueltos, inéditos, conservados en diversas bibliotecas, y cuyas ediciones críticas quedarán hermanadas bajo el término *manojuelo* - conocido por todos los que nos dedicamos a estos menesteres, antes y ahora- al que le acompañará el nombre de la ciudad y el de la biblioteca que custodia cada legado.

Debemos añadir, asimismo, que hemos empezado por el repertorio poético-musical de la biblioteca de The Hispanic Society of America por una cuestión de estrategia de edición, puesto que el mapa de archivos resultante nos lleva desde Nueva York a Barcelona -motivo que nos obliga a editar en último término el manojuelo barcelonés-, y que todos los *Manojuelos poético-musicales* formarán parte de la colección «Cancioneros musicales de poetas del Siglo de Oro» de la que el CSIC nos ha hecho responsables para que retomemos (y revisemos) la tarea que se emprendió en 1975 con el *Cancionero Musical de Góngora*³. Por lo tanto, el *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* será el volumen V de dicha colección.

De las cuarenta y tres piezas, sólo siete no son romances líricos⁴ -se tratan de poemas compuestos con tercillos, décimas, quintillas, coplas reales...-, y, a fecha de hoy, sólo hemos podido descubrir la autoría de siete poetas: Agustín de Salazar y Torres, fray Melchor de la Serna, Alonso de Olmedo, Antonio de Solís y Obando, Francisco de Borja y Aragón, Juan Bautista Diamante, Antonio Hurtado de Mendoza y Valentín de Céspedes. También se nos ha cruzado en el camino de nuestras pesquisas José Garcés, pero la prudencia nos obliga a no asegurarle la autoría por la duda de que sea el recopilador, ya que su *Libro de tonadas* (1694) nos hace sospechar que las tales no sean escritas, sino trasladadas por él⁵, porque, así, sucede, también, con dos tonos recogidos por Gerónimo Nieto Madaleno y escritos (o sea, trasladados) por Manuel López Palacios⁶. Doble suerte han corrido los compositores, pues catorce de ellos quedaron consignados en los manuscritos⁷: Manuel de Egüés, Juan Hidalgo, Andrés Navarro, Juan del Vado, Matías Ruiz, Manuel Correa, Jerónimo La Torre, Bartolomé García Guerrero, Juan Francisco de Navas, Cristóbal Galán, Vicente García Velcaire, José Marín, Carlos Patiño y José Martínez de Arce.

Como se tratan de obras sueltas, hemos ideado un orden de edición que seguirá el índice que establecimos para la elaboración de un CD sobre la poesía erótica áurea⁸ que cuenta con siete apartados temáticos. El primero comprenderá todas las obras que versan sobre definiciones de Amor para que el tema vertebral del corpus sea presentado con todo lujo de matices desde el principio; le seguirá otro donde los lamentos del yo lírico permitirán definir a ese yo sintiente que acostumbra a dar su voz a la lírica áurea; en tercer lugar, la dama, la amada, descrita desde los planos físico y moral. A continuación, el protagonismo de la naturaleza en sus diversas manifestaciones: un apartado -el cuarto- en el que recogemos todos los diálogos que el yo poético entabla con diferentes elementos de la naturaleza o con animales; el quinto, dedicado al bucolismo, y el sexto, a lo rústico-pastoril. El cierre de este itinerario temático le corresponde a las piezas conmemorativas, compuestas, a pesar de los diferentes motivos estéticos escogidos, para celebrar cumpleaños, saraos y demás alegrías cortesanas.

Pero lo que diferencia este repertorio del resto con los que hemos trabajado es que éste presenta una sorprendente dramatización tanto musical como poética: excepcionalmente, encontramos monólogos en recitativo, fragmentos de zarzuelas convertidos en tonos humanos, damas que son la voz del poema para amonestar a Amor por su tiranía y por osar convertirla, a ella, la inalcanzable desdeñosa del argumento de amor de la lírica áurea, en una esclava de su séquito; es decir, la dama rompe su silencio para burlarse o arremeter cruelmente contra el triunfo de Amor, sabedora como es de su superioridad ante el propio dios. En cuanto a la música -excepto las piezas a cuatro voces que muestran la misma estructura e idéntico estilo que las piezas de los cancioneros del *Libro de Tonos Humanos* o el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*-, nos sorprenden los dúos y las piezas a solo con un estilo musical más evolucionado técnicamente. Y cómo en un apartado posterior tendremos que referir alguna de estas piezas, pongamos, ya, ahora, como ejemplos de lo que comentamos «¡Ay, que me río de Amor!» y «¿Quién significa mejor...?»: ambas extraídas de la zarzuela de Agustín de Salazar y Torres titulada *Los juegos olímpicos*, y de la que no se ha conservado la totalidad de su música⁹. Sin embargo, parte de sus versos podemos escucharlos gracias a la inspiración de Juan Hidalgo. Para el primero de los romances referidos, este músico compuso una melodía bellísima en las dos secciones, tanto para las coplas como para el estribillo, y tal es así que no cansa la interpretación del estribillo después de cada copla -así consta en el manuscrito-; circunstancia que, como sabemos, no es muy habitual en el género poético-musical que nos ocupa. Para el segundo de los poemas, un diálogo entre los cuatro elementos que debaten líricamente cuál de ellos representa con mayor rigor el poder de Amor, Hidalgo compuso una pieza extensa, repetitiva -dado que ningún elemento triunfa, finalmente, sobre otro- y fácil de cantar, sin necesidad de grandes virtuosismos vocales, de líneas melódicas flexibles, que cuenta con la peculiaridad de ser un continuo diálogo musical para cuatro tiples, fiel reflejo del diálogo poético. «¡Ay, desdichada,...!» es un tono humano creado, asimismo, con versos de la zarzuela de Juan Bautista Diamante titulada *Alfeo y Aretusa*¹⁰ y puestos en música, a su vez, por Juan Hidalgo, logrando, en esta ocasión, una pieza delicada e íntima, de melodía hermosa que, en su inicio, nos remite a dos características esenciales del *lamento* musical: la interjección y el descenso melódico por grados conjuntos¹¹. Y como último ejemplo, referiremos «Pajarillo que cantas ausente», romance lírico perteneciente a la comedia *Eurídice y Orfeo* de Antonio de Solís y Obando¹², con música de Cristóbal Galán, quien nos ofrece una pieza bien compuesta y mejor lograda, de melodía que fluye naturalmente en movimiento ondulatorio, fraccionada, a veces, en pequeñas

células que agilizan el discurso, y con buen contraste entre ambas secciones, y buen diálogo, también, entre la voz y el acompañamiento.

Es decir, todo análisis y crítica que emprendemos con este corpus poético-musical nos está llevando a considerar que tanto poetas como músicos españoles ya tenían perfectamente asumidos los parámetros creativos del teatro musical. Nuestro barroco lírico, así, pues, estaba alcanzando la cumbre de su extremosidad expresiva.

Su estudio y edición interdisciplinarios

Nuestras investigaciones de carácter interdisciplinario¹³ y la preparación de composiciones poético-musicales para los intérpretes de nuestros días, gracias a la colección discográfica de música antigua del CSIC, «Música Poética», que hemos creado, y de la que trataremos en el siguiente apartado, nos ha permitido calibrar de qué manera tan errónea se han venido publicando ediciones de música y poesía de la Edad de Oro, a causa de la escasa atención dedicada al texto poético. Para la mayoría de musicólogos la poesía tenía y tiene el valor de una simple letra que debe cantarse sin necesidad de entender los fundamentos artísticos que los versos tienen por sí mismos y, sobre todo, sin necesidad de comprender los nuevos fundamentos artísticos que adquieren desde el momento en que se les compone una música para que sean cantados. Evidentemente, ha habido casos en que no ha sido así, pero se pueden contar con los dedos de una mano. Por su parte, los musicólogos han de reconocer que los filólogos han obrado con más cautela y con menos soberbia intelectual, ya que al desconocer el lenguaje musical y observar que los textos poéticos estaban incrustados en partituras musicales, se han limitado a conocer, citar y leer los cancioneros poético-musicales sin editarlos. Por este motivo, para nosotros ha sido importantísima la experiencia de poder ofrecer partituras a los intérpretes y escuchar, después, el resultado sonoro de nuestro trabajo de investigación, transcripción y adaptación poético-musical de las composiciones seleccionadas. No vamos a decir que esta experiencia ha significado un replanteamiento de nuestra labor, pero sí que nos ha obligado a cuestionarnos algunas actitudes aprendidas y programadas desde hace años, a través de la inercia y la comodidad que otorga la rutina académica o la investigación consolidada e institucionalizada. Creemos que la investigación científica también tiene que superar prejuicios y tiene que implicarse en la praxis interpretativa. Valgan como respaldo las siguientes palabras de Carlos Villanueva:

Es necesario, pues, que por higiene intelectual el mundo académico se vuelque en el estudio de la interpretación a través de la fonografía, porque su análisis ha transformado sustancialmente el estudio de la música: estilos y tradiciones interpretativas, análisis comparativo de versiones; correlación entre grabación en directo y en estudio, diferentes aportaciones para el intérprete, etc.¹⁴

Por este motivo, en los últimos años, hemos trascendido la propia *investigación* interdisciplinaria hacia la *interpretación* interdisciplinaria, porque, de este modo, podemos aportar un planteamiento novedoso en la percepción y difusión del repertorio que estudiamos. La interpretación interdisciplinaria surge de la necesidad de hacer más comprensibles y más sugestivos a los oyentes, los tonos humanos. Todos sabemos que existe un grado determinado de dificultad para comprender el universo poético de la Edad de Oro, de la misma manera que existe también un prejuicio establecido en relación a la presunta uniformidad expresiva de la música que acompaña los textos. El hecho de que esa música esté basada en tópicos y lugares comunes no quiere decir que haya de ser roma en su desarrollo. Si su misión es la de realzar, y sublimar, el sentido y la intención de lo que se canta, ha de partirse de esa premisa para penetrar en su estética y en su calidad artística.

Para la interpretación de un concierto o para la grabación de un disco es lógico disponer de un programa con una idea conductora o, en nuestro caso, con un argumento literario. Una vez definido ese programa hay que buscar, entre la cantidad ingente de versos y músicas de la época, los que más convengan y se adapten a nuestro propósito, y los que posean mayor calidad artística. Resulta evidente que la interpretación de los tonos humanos, tal y como se han conservado en las fuentes poético-musicales, es inviable. Hay que practicarles el correspondiente arreglo -si es necesario, y en aras del argumento- y adecuar tal música a tal poema aunque en su origen tuviera otra distinta. Sabemos que esto se hacía en la época y que, mediante la técnica del *contrafactum*, se remedaban los textos de varias maneras, volviendo lo humano en divino e intercambiando estrofas, estribillos y melodías. Nuestros cancioneros (*Libro de Tonos Humanos* y *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*) están repletos de ejemplos de ello: de libertad para la recreación, para la interpretación viva y artística, antes que para la interpretación aburrida y fría. A ellos remitimos. Si músicos y poetas de aquel tiempo ideaban estos artificios para hacer más atractivas sus obras y conseguir una interpretación artística adecuada, es casi obligado que nosotros tengamos que buscar las claves correctas para su interpretación, cuanto menos, verosímil. Ya que, desde nuestra investigación interdisciplinaria, tenemos acceso a esta parcela de información histórica que rodea al arte poético-musical del romancero lírico, creemos que es útil transmitirla a los músicos para que realicen una interpretación también interdisciplinaria:

En suma, el mundo académico de la interpretación es un amplio territorio, creíble en la medida que los resultados sonoros se complementan con un bagaje sólido de «detalles históricos» que hemos de incorporar a tradiciones interpretativas existentes. Hoy nadie espera de una incursión en el pasado un imposible eco a través del túnel del tiempo, pero sin duda, de los argumentos que uno pueda aportar, de la reconstrucción del contexto histórico y de la calidad de las interpretaciones, uno reafirma su credibilidad¹⁵.

La interpretación interdisciplinaria permite detener el tiempo y actualizar estas obras al gusto y sensibilidad contemporáneos, además de la imaginación e inspiración, indispensables, que el intérprete debe aportar, puesto que:

para un *presentista*, en cada momento, el intérprete recrea el pasado siguiendo su propio camino y bajo el dictado de su propio sentimiento; el pasado sólo es visto en términos de presente porque cada época impone su propio acercamiento al pasado. Por el contrario, para los *historicistas*, el pasado es tangible; es perfectamente posible para ellos reavivar - mediante la investigación- los sonidos del pasado¹⁶.

Pero sabemos también por nuestra experiencia y por nuestro trabajo que puede que sea posible «reavivar los sonidos del pasado», pero el pasado es ajeno a nuestra sensibilidad. Parece que los intérpretes y los oyentes actuales sólo se preocupan de la autenticidad de un sonido pretérito. Parece que lo único importante sea el timbre de la voz o la pronunciación de tal o cual letra, como, sin duda, se hacía en la época. Evidentemente que es importante, pero los tonos humanos no son sólo sonidos: son letra y música; son concepto y arte, son agudeza e ingenio. Y hay que entender para valorar, porque en el desconocimiento del circuito artístico de estas composiciones -y en otras muchas cuestiones de carácter sociológico en las que no vamos a entrar-, radica buena parte del relativo poco éxito que conciertos y grabaciones discográficas de este repertorio suelen cosechar.

Estas obras transmiten verdades artísticas incuestionables e inmutables: poesía elevada, conceptos hermosos y música refinada y elegante. La forma de interpretarlas en el pasado respondía a las necesidades anímicas y gustos estéticos, y culturales de aquellos oyentes, así como a las disponibilidades de cantantes e instrumentistas, y también a su formación técnica. No vamos a poder revivir aquella forma de interpretación. Ahora hemos de recrear esas verdades inmutables a nuestra sensibilidad, a nuestro gusto y según lo transmitan nuestros cantantes e instrumentistas que conocen perfectamente los entresijos de su arte.

Llegados a este punto, debemos reconocer que la clave para la interpretación interdisciplinaria está en seguir las pautas del circuito artístico que hizo posible el romancero lírico. Y seguirlo, además, en su integridad: escoger un romance, someterlo a un criterio de búsqueda de la armonía entre emoción lírica y expresión musical; una vez esté definido ese criterio, aplicar sobre el romance la correspondiente *traza*¹⁷ para acomodar esos versos concretos a esa música concreta, y, por último, poner todo el material debidamente arreglado a disposición del director del conjunto vocal-instrumental. En definitiva, el circuito artístico creado en el XVII sigue siendo, a pesar de los siglos -y eso es lo maravilloso-, el camino a seguir para la debida interpretación y goce de los tonos humanos. Un circuito artístico que optó por la libertad compositiva, literalmente, en cada una de sus fases, confiriéndole todo el protagonismo al espíritu creativo del poeta, del compositor y de los músicos.

Por todo lo dicho, es fácil comprender que en nuestras ediciones sea cada vez superior nuestro afán de reflejar, científicamente, la complejidad artística de cada una de las obras. Y tal es así, que con la edición del *Manojuelo* que nos ocupa hemos decidido emprender la estrategia de editar las composiciones creando para cada una de ellas un cuadernillo, con la pretensión de conferirle independencia en su fijación filológica y musicológica, así como en la valoración crítica, y, lo más importante, para facilitar la

praxis interpretativa y el completo entendimiento de su código poético y musical, y dar entera noticia, sin segmentaciones ni interferencias de otras piezas, de todo lo concerniente al poeta, el compositor, su difusión, sus fuentes, etc. Es la única manera de permitirle al estudioso y al intérprete irse con el tono bajo el brazo, a sabiendas de que se lleva todo lo que científica y artísticamente necesita saber sobre él.

Sus *pre-textos* para la transferencia de conocimiento a la sociedad

Tras lo dicho, era lógico que creáramos la colección discográfica de música antigua del CSIC que referíamos anteriormente, iniciada en el año 2005 con el objetivo de salvaguardar y difundir el rico patrimonio poético-musical de los siglos XVI, XVII y XVIII que poseemos, y que todavía no conocemos en su extraordinaria magnitud. El espíritu que anima «Música Poética» es el de realizar grabaciones de excelente calidad artística, tomando como base las investigaciones filológicas y musicológicas de carácter interdisciplinario que lleva a cabo el equipo que la dirige, y que editan el propio CSIC y la Sociedad Española de Musicología. Por otra parte, una de las directrices básicas del ideario de nuestra colección es la transferencia de conocimiento a la sociedad en el ámbito de las humanidades; transferencia que se resume a través de una propuesta que combina, a partes iguales, rigor científico, calidad artística, goce estético y amenidad cultural¹⁸.

La génesis de esta colección, no obstante, hay que buscarla en los fastos con los que celebramos el IV Centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*. En efecto, fue en el año 2004 cuando la Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid nos encargó, a través de la discográfica Lauda Música¹⁹, la realización de un CD conmemorativo de la efeméride cervantina. El resultado fue *Entre aventuras y encantamientos, música para don Quijote*, un itinerario musical por la novela de la que ilustramos, musicalmente, determinados pasajes de la misma con música de la época²⁰. En este CD incluimos algunas piezas conocidas en el repertorio de música antigua española y que constan citadas en *El Quijote*, pero la auténtica novedad de nuestra aportación es que pusimos en música algunos poemas que el propio Cervantes incluyó en su obra, y que nunca antes habían sido cantados²¹. Hicimos uso para ello de una variante más elaborada y comprometida de la antigua práctica del *contrafactum*, la cual, en su esencia, consistía en acoplar una música preexistente a un texto variable, ya fuera similar o diferente, como hemos explicado en el apartado anterior. Esta técnica era habitual en la época y, como se sabe, se hacía especialmente con aquellos textos poéticos profanos que interesaba remedarlos a lo divino.

En buena teoría *Entre aventuras y encantamientos* debería considerarse como el número uno de «Música Poética», pero ciertos desajustes institucionales no lo permitieron y la colección empezó propiamente con *El vuelo de Ícaro, música para el eros barroco*²². En este disco realizamos una recreación musical de este mito fundamental en la poesía áurea. En él se contienen poemas puestos en música de ingenios como Góngora, Lope de Vega, Juan de la Carrera, el conde de Villamediana y los inevitables anónimos. Las músicas utilizadas para este CD destacan por su lirismo,

su expresividad y su delicado intimismo, y pertenecen a compositores célebres de nuestro barroco musical, entre los que sobresalen Manuel Correa, Mateo Romero (llamado «el maestro Capitán»), Manuel Machado, Bernardo Murillo y Sebastián Durón.

Ya con la colección en marcha, tuvimos ocasión de colaborar con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales en el proyecto «Don Juan, mitos de Sevilla», impulsado por el Ayuntamiento de la ciudad hispalense. El resultado de esta colaboración ha sido el CD: *El gran burlador, música para el mito de Don Juan*²³. De esta manera esperamos consolidar nuestra colección y encarar su futuro con la necesaria continuidad que exigen proyectos como el nuestro. En relación a este CD nuestra pretensión ha sido también ilustrar musicalmente las directrices generales de la acción dramática de la obra de Tirso, a la vez que rendirle un homenaje poético-musical a la obra en la que nació uno de nuestros mitos más universales.

A propósito de nuestro *Manojuelo*, son dos las composiciones que hemos utilizado para el CD sobre Don Juan, dado el marcadísimo carácter dramático del repertorio, como hemos comentado anteriormente. Se trata de las piezas «¡Cupidillo, niño travieso,...!» de Manuel de Egüés y «¡Ay, que me río de Amor!» de Juan Hidalgo²⁴. La música de la primera de ellas era perfectamente idónea para los siguientes versos de Tirso, pertenecientes a la jornada primera y acomodados al discurso musical²⁵. La hemos titulado «Un hombre sin nombre» y es la pista 5 del CD:

ISABELA ¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?

DON JUAN ¿Quién soy? Un hombre sin nombre.

ISABELA ¿Qué no eres el Duque?

DON JUAN No. Duquesa, dame la mano.

ISABELA No. No me detengas, villano.

 ¡Ah de palacio! ¡Soldados, gente!

Como se sabe, don Juan, antes de ser arrojado por el mar Mediterráneo a las playas de Tarragona, es un «hombre sin nombre». La obra se abre con una voz de mujer -la duquesa Isabela- que, desde su aposento, enseña el camino de salida a un caballero. La duquesa, en cambio, cae en la sospecha de que ese hombre al que se ha entregado no es su prometido, el duque Octavio, y le pide luz, pero el hombre sin nombre se la niega. Don Juan, con esta escena, se presenta, no como caballero con nombre y linaje, sino como Burlador a quien el placer del instante le hace violar la ley del decoro a la que, sin embargo, como noble, está obligado; por lo tanto, empieza condenándose ya desde la ladera dramática. Pero nos interesa insistir en que don Juan no tiene rostro ni nombre para esta primera dama burlada. La música del maestro Egüés ofrece la particularidad de la fragmentación melódica, efecto indispensable para el diálogo entre ambos personajes. Este dramatismo musical se traslada también a la instrumentación de la obra, en la que dos flautas dialogan entre sí imitando a las voces. El movimiento vivo de

la pieza, su ritmo trepidante y una interpretación efectista y colorista que incluye con total acierto instrumentos de percusión preludian, con extraordinario dinamismo, la futura idiosincrasia del seductor: recién burlada una mujer, la deja, se va, dando rienda a esa eterna huida en la que vive. Y es que don Juan no tiene conciencia ni de pasado ni de futuro; ni teme a justicia alguna, ni a la humana ni a la divina, ni, por eso, puede tampoco arrepentirse; su tiempo mítico es un eterno presente.

En relación a la segunda pieza, nos ha parecido oportuno conservar sus versos, puesto que su sentido se acomoda, sin desajuste lírico alguno, a la trama de la obra. Pertenecen a Agustín de Salazar y Torres, concretamente, como dijimos, a su comedia *Los juegos olímpicos*²⁶, y los hemos incluido porque cantan, al igual que otros versos anónimos insertados en otras piezas del CD, las excelencias de ciertos pilares que sostienen al mito, especialmente, aquí, la condición amenazadora de don Juan como Burlador de honras y honores. Únicamente hemos preluado estos versos de Salazar con el pareado que Tirso pone en boca de Catalinón, en la jornada segunda, y que también ha sido necesario acomodar al argumento del CD²⁷. Además, hemos querido rendir tributo al carácter jocoso del hipotexto y al género femenino, víctima de don Juan, pero, en cambio, voz triunfante en la obra de Salazar y Torres. Nos explicaremos mejor: los versos que con el *contrafactum* hemos puesto en boca de don Juan, en la zarzuela los canta la ninfa «graciosa», perteneciente al coro de Palas Atenea, enemiga de Amor, y triunfadora sobre el dios tirano. De este modo, siguiendo la estela lúdica que dejan tras sí las palabras de la ninfa graciosa, decidimos conferirle al hipertexto el breve prelude de Catalinón, el «gracioso» del drama de Tirso, y burlarnos del Burlador haciéndole cantar versos reivindicativos de la firme condición del coro de Palas. El título de esta segunda pieza es «El gran Burlador» (resulta tan sugestivo que se lo presta al propio CD), y la pista en concreto, la 4. Este es su texto íntegro:

CATALINÓN ¡No prosigáis, que engaña
el gran burlador de España!

DON JUAN ¡Ay, que me río de Amor!
¡Escuchen, atiendan, verán
lo que importa seguir mi opinión!
Todos del amor se rían,
mas con una condición:
¡que es bueno burlarse de él
mas burlarse con él no!
Inclinación natural
dicen que causa su ardor,
mas quien lo dice no dice
cómo es mala inclinación.
¡Ay, que me río de Amor!...

Final

Al término de nuestro trabajo, esperamos haber despertado el interés del lector sobre la nueva antología lírica que le hemos presentado, pues supone un corpus de lo más exquisito de nuestra tradición poético-musical -verá la luz en su edición crítica al término de este año 2007, Año de la Ciencia-. A su vez, nos gustaría que esa suerte de declaración de intenciones sobre nuestras investigaciones interdisciplinarias que hemos fijado en el segundo apartado le mueva a seguir con deleite la historia del tono humano que, poco a poco, vamos reconstruyendo desde la filología y la musicología, como es de rigor, permitiéndonos su divulgación y disfrute en conciertos y grabaciones discográficas que pretenden ser ejemplo de cómo la poesía y la música en nuestro siglo XVII *lo eran todo*.

atribills solo. *No. 2 de 3*

Ay que me río de amor, ay que me río de amor, escucha a tiendan
escucha a tiendan, an lo que in por la seguir mi ojo por

Cuplos

Dicen que quinquierebin, luego la ra zongito luego silo topen quien es de bendra por ay
Toda de al amor serrian Manos una Condición que dulle ver la redel, mas burla de condra ay
y inclinacion natural Dican que la un duador mas quien dice no dice Como mal inclinacion ay

Juan Hidalgo (música) y [Agustín de Salazar y Torres] (texto)

«¡Ay, que me río de Amor!»

The Hispanic Society of America, Ms. HC. 380/824a/39,3

[Tiple]

[Acompañamiento]

Estróbillo

¡Ay, que me rí - o de A - mor,

Detailed description: This system shows the beginning of the piece. It features a vocal line for Tiple and an accompaniment line. The key signature has one flat (Bb). The vocal line starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The accompaniment starts with a half rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note Bb3. The section is labeled 'Estróbillo' and contains the lyrics '¡Ay, que me rí - o de A - mor,'.

4

ay, que me rí - o de A - mor, que me rí - o de A - mor!

Detailed description: This system continues the vocal line and accompaniment. The vocal line starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The accompaniment starts with a half rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note Bb3. The section contains the lyrics 'ay, que me rí - o de A - mor, que me rí - o de A - mor!'.

11

¡Es - cu - chen, a - tien - dan, es - cu - chen, a - tien - dan, ve -

Detailed description: This system continues the vocal line and accompaniment. The vocal line starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The accompaniment starts with a half rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note Bb3. The section contains the lyrics '¡Es - cu - chen, a - tien - dan, es - cu - chen, a - tien - dan, ve -'.

18

rán lo que im - por - ta se - guir mi, o - pí - nión!

[Fin]

Detailed description: This system concludes the piece. The vocal line starts with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The accompaniment starts with a half rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note Bb3. The section contains the lyrics 'rán lo que im - por - ta se - guir mi, o - pí - nión!' and ends with a fermata over the final note. The word '[Fin]' is written above the final note.

Coplas

22

[1ª] Di - cen que quien quie - re bien lue - go la
 [2ª] ¡To - dos del a - mor se rí - an!, mas con u -
 [3ª] In - cli - na - ción na - tu - ral di - cen que

27

ra - zón qui - tó; lue - go, só - lo, el que no quie -
 na con - di - ción: que es bue - no bur - lar - se
 cau - sa su ar - dor, mas quien lo di - ce no

32

[D.C. y Fin]

ra es el que ten - drá ra - zón. ¡Ay, que me
 de él, mas bur - lar - se con él no. ¡Ay, que me } [etc.]
 di - ce có - mo es ma - la in - cli - na - ción. ¡Ay, que me }

«¡Ay, que me río de Amor!»
 Solo humano
 Música: Juan Hidalgo. Letra: [Agustín de Salazar y Torres]



21. Michelangelo Merisi, Caravaggio. Theodor Verkruis. [*Amor dormido*]
Biblioteca Nacional (Madrid)

Tiple Solo humano.

Estribillo

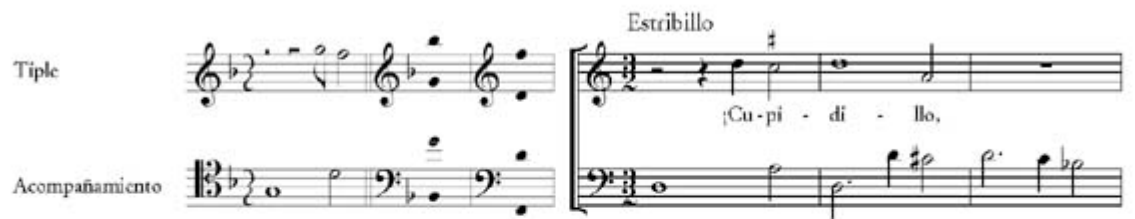
Cupi di lle. cupi di lle ni ño travieso, no no. no me mires no no que io iá seenjiendo, cupi
di lle cupi di lle ni ño travieso, no no no me mires no no que io iá seenjiendo q' io iá seenjiendo,
de pon de pon sus arpo nes sus pen de sus fie ros, que no as de acer tar me q' es iá mui cie go de pon
de pon sus arpo nes sus pen de sus fie ros, que no que no as de acer tar me, que no as de acer tar me que es
iá iá mui cie go. que no as de acer tar me que es iá mui cie go.

Manuel de Egüés. «¡Cupidillo, niño travieso, ...!» (n.º 1)
HSA, Ms. HC. 380/824a/37. Solo humano. Tiple. Estribillo.

Tiple

Acompañamiento

Estribillo



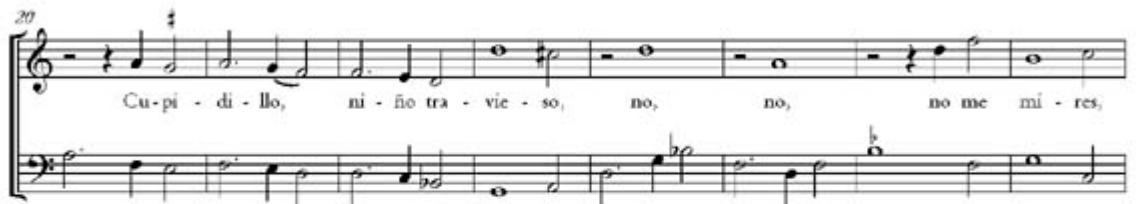
4




12



20



28



36

de - pón tus ar - po - nes, sus - pen - de tus fie - ros,

44

que no has de a - cer - tar - me, que es - tás ya muy cie - go, de - pón,

51

de - pón tus ar - po - nes, sus - pen - de tus fie - ros,

59

que no, que no has de a - cer - tar - me, que no has de a - cer -

66

tar - me, que es - tás ya muy cie - go, que

73

no has de a - cer - tar - me, que es - tás ya muy cie - go!

[Fin]

78 Coplas

1ª ¿Que - trás que, ren - di - da, su - je - te los fue - ros
 2ª ¿Pen - sa - rás, ti - ra - no, que me, a - sus - ta, el mie - do
 3ª ¿Di - rás que ven - cis - te con tus em - be - le - cos
 4ª Si por díos te te - men hu - ma - nos a - fec - tos,
 5ª Si por cie - go quie - res com - pa - sión, yo cre - o,

de mis al - ti - ve - ces a to - dos tus ye - ros?
 de ver que do - mi - nas ro - ba - dos im - pe - rios?
 pa - la - cios de bron - ce, mu - ra - llas de a - ce - ro?
 en - cen - dien - do, ha - la - gos que, ex - ha - len in - cien - sos
 que, si a - bres los o - jos, te fal - te, a ti mes - mo;

¿Pues no, pues no, ni - ño cie - go, pues no, pues
 ¿Te, en - ga..., te, en - ga - ñas, gro - se - ro, te, en - ga..., te, en -
 Mas, ¿qué!, mas, ¿qué!, im - por - ta, ne - cio mas, ¿qué!, mas,
 su - ban, su - ban, que no, es - pe - ro, su - ban, su -
 y sí, y sí quie - res ver - lo, y sí, y

no, ni - ño cie - go, que ten - go mis pul - gas tam - bién, tam -
 ga - ñas, gro - se - ro, que, a mí no me tur - ban la - dro - nes, la -
 ¿qué!, im - por - ta, ne - cio!, sí, e - so, es fi - li - gra - na jun - to, jun -
 ban, que no, es - pe - ro, por más que te, en - cien - da, de - cir, de -
 si quie - res ver - lo, ¿bus - ca, un la - za - ni - llo, que yo, que

1. «¡Cupidillo, niño travieso, ...!»
Solo humano
Música: [Manuel de] Egüés. Letra: Anónimo

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) 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

