



**Una variante, un reino: Francisco Manuel de Melo y el
romancero lírico**

**Lola Josa Fernández
Mariano Lambea Castro**



Una variante, un reino. Francisco Manuel de Melo y el romancero lírico

Lola Josa

Dpto. Filología Española
Universidad de Barcelona

Mariano Lambea

Dpto. Musicología
CSIC, Barcelona

La seguidilla iba a ser la protagonista del presente trabajo a propósito de la evolución del género poético-musical al que, ya hace unos años, venimos llamando romancero lírico.¹ Y hace tiempo, asimismo, que nuestro proyecto de edición e investigación interdisciplinaria nos permite comprobar cómo, efectivamente, conforme avanza el siglo XVII, y en aras de esa “variedad como rasgo barroco” que lleva implícita “la tendencia a unificar lo múltiple y a asociar lo contradictorio”,² la seguidilla, como estribillo, cobra un protagonismo incuestionable. Los estribillos del romancero lírico van ganando en complejidad compositiva conforme avanza el barroco poético-musical, hasta tal extremo que llegan a cobrar autonomía respecto al romance, bien por la recreación que en ellos se hace del tema poético, o porque, temáticamente, entran en contraste con él. Pero esto último sucede sólo cuando el romance en cuestión es un lamento del dolor del yo poético. Es entonces cuando una alegre seguidilla —reacia, musicalmente, a las manifestaciones de dolor— juega el papel de contrapunto a la voz lastimosa del yo poético. La explicación a este fenómeno poético-musical radica en el juego de opósitos barroco que alentaba la mezcla de lo trágico con lo cómico, así como en la desmitificación a que empieza a someterse, desde el estribillo, a lo que las cuartetitas cantan. Con todo ello

¹ Vid. Mariano Lambea / Lola Josa, «La Música» y «La Poesía», *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. I Libro de Tonos Humanos*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, pp. 65-95 y 19-63; M. Lambea / L. Josa, «Música y Poesía en el *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656). Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición», en B. Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 1155-1166, vol. II, y L. Josa / M. Lambea, «El juego entre el arte poético y el arte musical en el romancero lírico español del siglo XVII», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. (Nueva York, 16-21 de julio de 2001)* (comunicación aceptada y en prensa).

² Aurora Egido, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el barroco», *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 34.

vendríamos a justificar, en suma, el cambio que se aprecia en el arte del romancero lírico, así como la popularidad que la seguidilla adquirió durante el siglo XVII.³

Sin embargo, hemos pospuesto nuestro trabajo sobre la seguidilla para más adelante, y hemos considerado pertinente dar preferencia hoy a uno de los poetas que cultivó con asombrosa maestría el romance lírico: Francisco Manuel de Melo (1608-1666), a quien nos acercamos a raíz de un reciente artículo⁴ en el que dimos noticia de los poemas “para música” que el poeta portugués había incluido en sus *Obras métricas*. En ellas, descubrimos casi una cincuentena de poemas —entre romances, tonos, madrigales, letrillas y otras formas métricas— que Melo puso a disposición de los compositores de su tiempo para ser musicados, indicándolo al inicio de los mismos con expresiones como “para música”, “puesto en música”, “para cantarse” y “para cantarse al uso”. Asimismo, comprobamos que el poeta homenajeó a los músicos que llevaron sus versos al pentagrama, colocando sus nombres al lado de las expresiones que hemos referido. Y, pese a que el resto de su producción poética no trae indicaciones musicales, no significa, necesariamente, que los compositores no se hubieran sentido atraídos por alguno de esos poemas. Tal es el caso, por ejemplo, del romance «Ave real peregrina» al que Melo no le reservó indicación musical alguna, pero que, sin embargo, fue puesto en música por un compositor anónimo en el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*.⁵ Lo cierto es que, de momento, nuestras investigaciones sólo nos han podido deparar el hallazgo de tres versiones musicadas de los romances “melodinos”. De la pérdida irreparable de muchos poemas también se lamentó el anónimo escritor de la “Epístola a los lectores por un aficionado del autor y del estudio poético” —que precede «El tercer coro de las musas del Melodino y última parte de sus versos»—:

Por esta razón vengo aquí a decirte solamente cómo son éstos, los últimos, si no ultimados, consonantes del Melodino que llegarán a tus manos, bien que no todos; porque sus desgracias, y aún las nuestras, han hecho como destos versos se perdiese grande parte. [...] Es cierto que los años y las infelicidades (también de años) no se amasan con los

³ Ya hicimos un avance de la importancia de la seguidilla en el romancero lírico en *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*, Lola Josa, «La Poesía», p. 29.

⁴ Vid. L. Josa / M. Lambea, «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo», *Bulletin Hispanique*, nº 2 (2001), pp. 427-448.

⁵ Dicho cancionero se conserva en Lisboa (Palácio Nacional da Ajuda, Biblioteca da Ajuda) en cuatro cuadernos manuscritos con la siguiente distribución de voces y signaturas:

Voz instrumental	“Guião a 4”	Signatura: 47-VI-10.
Primera voz:	“Tiple 1º a 4”	Signatura: 47-VI-11.
Segunda voz:	“Tiple 2º a 4”	Signatura: 47-VI-12.
Cuarta voz:	“Tenor a 4”	Signatura: 47-VI-13.

liricos entretenimientos. Todo se reconoce en la confusión de sus borradores, donde apenas pudo sacarse obra entera, siendo muchas y grandes las que en ellas se malogaron.⁶

De la misma manera, filólogos y musicólogos deploramos hoy el extravío de cancioneros poético-musicales que no han podido resistir el paso del tiempo.⁷ Razón por la que poder identificar a Melo como el autor de poemas que son la fuente literaria de tres romances líricos del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* ya es, por sí mismo, un estímulo gratificante para nuestras investigaciones. Por un lado, porque, como dijimos recientemente en una ponencia, sólo “la consideración del conjunto de categorías generales del que depende cada romance, es decir, la hipertextualidad,”⁸ es el método adecuado para el estudio y análisis del romancero lírico. Por otro lado, porque Melo se nos ha convertido en un indicio para datar, aunque sea aproximadamente, esta fuente poético-musical lisboeta, la cual no trae fecha alguna referente a su compilación.⁹ Junto a ello, porque algunas de las indicaciones o epígrafes del poeta que preceden a los poemas, y que sintetizan el argumento de los mismos convertido en materia poética, son muy útiles para conocer el contexto, la finalidad y la funcionalidad de esas poesías musicadas, y, por extensión, del propio cancionero. En este sentido, tenemos ejemplos de tonos de Melo puestos en música por el maestro Miguel de Herrera “para cantarse a la misma serenísima reina, después de un sarao real en que danzaron los reyes”,¹⁰ o con la intención de ofrecer las “Buenas Pascoas a la Majestad de la Reina de Inglaterra, para que se cantase en su cámara”.¹¹ Y, por último, porque descubrir, a propósito de un romance lírico, el hipotexto nos orienta aún más sobre las posibilidades que se barajaban a la hora de convertir un romance poético en poético-musical, y, en consecuencia, de qué forma “la música imponía toda una lógica poética al romancero lírico español del siglo XVII”.¹²

⁶ F. M. de [Melo], *Obras métricas*, León de Francia, Horacio Boessat y George Remeus, 1665, p. 3.

⁷ Como, por ejemplo, los folios que se conservan de la voz Alto de lo que, sin duda, sería un cancionero polifónico. Al menos esto es lo que se deduce del contenido poético-musical y del copista que lo trasladó, cuya grafía es la misma de uno de los copistas del cancionero que nos ocupa. Los folios en cuestión se custodian en la Biblioteca da Ajuda. Para la descripción de los mismos consúltese M. A. Machado Santos, *Catálogo de música manuscrita*, Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 1964, p. 171, vol. II.

⁸ Lola Josa-Mariano Lambea, «Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español», Seminario Internacional ‘Edad de Oro XXII’ de la Universidad Autónoma de Madrid: “Literatura y Música en los Siglos de Oro” (Madrid-Cuenca, del 8 al 12 de abril de 2002), en prensa.

⁹ Todo lo contrario nos sucede con el otro cancionero poético-musical que estamos editando en la actualidad y que se denomina *Libro de Tonos Humanos*, el cual viene perfectamente datado por su copista principal, Diego Pizarro, entre las fechas 3 de septiembre de 1655 y 3 de febrero de 1656. *Vid.* M. Lambea / L. Josa (eds.), *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*, p. 11.

¹⁰ Se trata del tono «Apeóse el firmamento» perteneciente a *La Avena de Tersicore, octava musa del melodino* en [Melo], *op. cit.*, p. 54.

¹¹ También se trata de un tono que tiene por primer verso: «Vengo a daros buenas reinas», *ibid.*, pp. 53-54a.

¹² Josa-Lambea, «Las trazas poético-musicales...».

En cuanto al *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* hemos de decir que es una de las fuentes de esta índole más importantes del siglo XVII. Tanto por el número de obras, como por la calidad artística de sus músicas y sus poesías, y también por la destinación cortesana de su repertorio, puede equipararse a otros dos cancioneros polifónicos muy valiosos, prácticamente coetáneos suyos: el *Cancionero de Claudio de la Sablonara* (1625)¹³ y el *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656),¹⁴ ambos copiados en Madrid. A este cancionero lisboeta se le conoce por otros nombres,¹⁵ pero el que nosotros le hemos asignado es el que, a nuestro juicio, mejor se le acomoda, ya que hace referencia a su contenido —poesía y música formando un solo arte—, a su área de influencia cultural y política, y también a la ciudad en la que se conserva. Consta de 130 composiciones, en su inmensa mayoría romances líricos, de los cuales 90 traen estribillo y 7 contienen coplas.

Si los maestros Manuel Correa, Manuel Machado, Filipe da Cruz, Antonio de Viera y el Portugal natal de todos ellos significaron para nuestra edición del *Libro de Tonos Humanos* la prueba definitiva con que delimitar el marco cronológico de uno de los períodos creativos del cancionero en cuestión —1621-1640, los “dorados años” de la corte de Felipe IV, que no son otros que los del gobierno del conde-duque de Olivares—,¹⁶ de nuevo, ante la edición de otra no menos preciosa compilación poético-musical cortesana, Portugal nos vuelve a brindar el ingenio, en este caso, poético de Francisco Manuel de Melo. Este escritor, político y militar, que nació y murió en Lisboa, es un valioso ejemplo, por su vida y por su obra, del intercambio artístico y las inquietantes relaciones que sobrellevaron España y Portugal a lo largo de la primera mitad del siglo XVII. Y también, en esta ocasión, se nos cruza Olivares en nuestras investigaciones sobre Melo. El conde-duque lo designó su representante en las negociaciones para pacificar la rebelión de Évora,¹⁷ y, posteriormente, ordenó encarcelarlo —enero-febrero de 1641— bajo la acusación de conspirar contra Felipe IV en el seno de las tropas portuguesas del frente de Cataluña. Una vez en libertad, la intención de Melo era quedarse al servicio de la monarquía española, pero, finalmente, tomó partido por la independencia de Portugal. Decisión que no le comportó mayor ventura, puesto que, bajo sospecha de conspirar contra los portugueses, por permanecer todavía al servicio de los españoles, fue exiliado a Brasil,

¹³ *El Cancionero de la Sablonara*. Ed. J. Etzion, London, Tamesis Books, 1996.

¹⁴ Hemos publicado el primer volumen de los cuatro de que constará la edición completa. Remitimos a la nota 1.

¹⁵ Vid. Josa / Lambea, «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo...», pp. 429-430.

¹⁶ Lambea / Josa (eds.), *La música y la poesía en cancioneros polifónicos...*, pp. 14-17.

¹⁷ J. Estruch Tobella, *Vida y obra de Francisco Manuel de Melo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1985, p. 2.

de donde regresó, tras la muerte de João IV, para dedicarse a la tarea de diplomático. Otros estudiosos (Braga, por ejemplo) se arriesgan a sostener que fue la rivalidad amorosa por doña Blanca de Silveira la causa por la que el monarca portugués castigara a Melo. Sin embargo, su “vida amorosa [...] sigue siendo una de las más importantes lagunas de su biografía”.¹⁸

En cuanto a su poesía, nos dice el propio Melo en una carta que sirve de introducción a sus *Obras métricas*:

Veréis (y todos) que de la [*sic*] ajeno estilo, no es poco precioso el robo que hemos hecho. No sin trabajo propuse templar los modos modernos de nuestros vulgares; lo cándido de los Vegas; lo severo de los Leonardos; lo culto de los Góngoras y Ortensios. Si advertís, los veréis añudados en paz y armonía. Escribir claro no es humilde; majestuoso no es ápero; breve no es confuso. Aspiré siempre a observar los decoros, no teniéndole por solo cargo de los épicos o cómicos, mas también de los líricos, que algunos no poco han olvidado. Esto pienso yo he conseguido por haber estado en mi mano.¹⁹

Y, ciertamente, ser lector de sus *Obras métricas* es serlo de “todas las tendencias poéticas de su tiempo”:

Lo que hace sobresalir a Melo como poeta es su extraordinaria versatilidad, que le permite pasar de la imitación arcaizante de los modelos renacentistas a curiosas anticipaciones de la poesía vanguardista, de los estilos populares y tradicionales a los más refinados, de los temas más frívolos y académicos a la efusión sentimental y religiosa...²⁰

Sin embargo, pese a ser valorado por Menéndez Pelayo como el mayor ingenio que produjo la Península en el siglo XVII, junto a Quevedo, “todavía sigue siendo un autor mal conocido y peor estudiado [...]. Mientras en Portugal sólo se estudia su obra portuguesa, en España únicamente es recordado por su obra maestra, la *Guerra de Cataluña*”.²¹ Por lo que resulta evidente concluir que su poesía ha sido la que más se ha resentido de este abandono crítico. Tal es así que, hasta el presente, sólo se ha podido valorar la influencia de Góngora en cuanto “a los poemas extensos de Melo, sin extenderla al conjunto de su amplia y variada producción poética”.²² Y es en este punto en el que nuestro trabajo retoma los versos ‘melodinos’ para seguir delimitándolos cada vez más a su propia realidad

¹⁸ J. Estruch Tobella, «Un muestrario de la poesía barroca portuguesa: *As segundas três musas*, de Francisco Manuel de Melo», *Quadrant*, 8 (1991), p. 11.

¹⁹ [Melo], *op. cit.*, p. 12.

²⁰ Estruch, «Un muestrario de la poesía barroca portuguesa...», p. 31.

²¹ J. Estruch Tobella, «Un poema gongorino (inédito) de Francisco Manuel de Melo», *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos a José Manuel Blecua Tejeiro*, 1 (1983), p. 155.

²² Estruch, *Vida y obra...*, p. 20.

poética. «El basilisco encarnado», «Ave real peregrina» y «Rayaba el sol por las cumbres»²³ son importantes, por un lado, porque, como ya hemos dicho, son la fuente literaria de tres romances líricos, y, por otro, porque el tercer romance, «Rayaba el sol por las cumbres», es una prueba definitiva de que debemos ampliar la influencia gongorina más allá de los poemas extensos de Melo y, a su vez, de que el cancionero lisboeta alberga romances líricos pensados para la corte de Felipe III. Pasemos a comprobarlo.

El “cegador brillo de las *Soledades* de Góngora”²⁴ no sólo resplandece, como se ha venido considerando, en el melodino *Panteón a la inmortalidad del nombre Itade*, sino también —cómo no— en sus romances. Desde el primer verso de «Rayaba el sol por las cumbres», resurge uno de sus hipotextos, que no es otro que el inicio de la «Soledad segunda» del poeta cordobés.²⁵ Digamos, asimismo, que es uno de los momentos “más bellos, más sentidos, y desde luego más elevados del poema” gongorino.²⁶ Motivo que justificaría esta inspiración romanceril de Melo. Pero, a propósito de este peregrino melodino, hemos de desvelar otra fuente textual, la que nos descubren los versos 11 y 12, que no es otra que *El peregrino en su patria* de Lope de Vega.²⁷ Es muy significativo que, pese a que el peregrino de las *Soledades* esté enamorado, su naufragio y su itinerario sea mero pretexto para adentrarnos en el bello escenario de la naturaleza. Por este motivo, estos versos de Melo —junto al estribillo y la última cuarteta— nos revelan que, a la intertextualidad con las *Soledades* gongorinas, Melo incorpora la talla del peregrino de amor de Lope. Lo que no impide al peregrino del romance que nos ocupa exclamar un hermoso apóstrofe al mar y al viento, así como un dolorido lamento amoroso (vv. 21-32),

²³ «El basilisco encarnado» y «Rayaba el sol por las cumbres», junto a sus respectivos romances líricos, los escogimos como ejemplos de trazas por *trasentonación* y por *concisión*, respectivamente, para ilustrar nuestro trabajo: Josa-Lambea, «Las *trazas* poético-musicales en el romancero lírico español...». En éste ofrecemos, en cambio, sólo el romance lírico de «El basilisco encarnado» y de «Ave real peregrina», ya que, de este modo, se podrán seguir mejor los ejemplos musicales. En cuanto a «Rayaba el sol por las cumbres», volvemos a recurrir tanto al romance de Melo como a su romance lírico, para el cabal seguimiento de todo lo que vamos a tratar desde la ladera poética. Valga decir, asimismo, que tanto en nuestro trabajo para ‘Edad de Oro XXII’ como en el presente omitimos las anotaciones críticas de los textos. Remitimos, así pues, al final de estas páginas donde adjuntamos todos los «Textos» referidos.

²⁴ J. Estruch Tobella, «Tras las huellas de las soledades: el *Panteon*, de F. M. de Melo», en M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, [s. a.], p. 331.

²⁵ “Los escollos el Sol rayaba...” (v. 33). Luis de Góngora, *Obras completas, I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*. Edición y prólogo de Antonio Carreira, Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2000, p. 396.

²⁶ R. Jammes, «Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora», *Edad de Oro*, II (1983), p. 116.

²⁷ Este libro de Lope y el *Persiles y Segismunda* de Cervantes representan “la peregrinación amorosa que [...] funde el idealismo platónico de la novela bizantina y la idea bíblica del peregrinaje de la vida humana”. Pero es que, además, el peregrino de amor de Lope “concibe también la peregrinación como una aventura”. A. Vilanova, ‘El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes’, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII (1949), p. 114.

que resultan ser, también, hipertexto del canto del peregrino de Góngora de la «Soledad segunda».²⁸ Asimismo, en el estribillo de Melo, nos sobreviene la imagen del cautivo “amarrado al duro banco/ de una galera turquesca,/ ambas manos en el remo”... (vv. 1-3) del famoso romance del poeta cordobés: el peregrino de Melo es “cautivo de amor” y cautivo de las “turquesas lunas” —los estandartes de los turcos que lo persiguen—, por lo que el primer tipo de cautiverio es el remo “voluntario” (v. 37) y el otro, el de los turcos, es el remo “forzado” (v. 36).

Por último, nos queda otro romance más de Góngora que late bajo los versos de «Rayaba el sol por las cumbres». En este caso se trata de «Según vuela por el agua», romance del que Melo extrae la persecución al “bajel medroso” (v. 6) por parte de “tres galeras bastardas” (v. 7) y la referencia a Génova (v. 9).²⁹ Referencia que, por su parte, el poeta del romance lírico —sea Melo o no— omite para sustituirla por otra que resulta de lo más elocuente para nuestra edición del cancionero lisboeta: “Denia” (v. 16). En este caso, estamos ante la recuperación del propósito con que Góngora dispuso la salvación de la tripulación del “bergantín genovés”,³⁰ propósito que no fue otro que el de referir el poderío de don Francisco Sandoval y Rojas, duque de Lerma, valido de Felipe III y, por aquel entonces, marqués de Denia.³¹

Esta variante que nos ofrece el romance lírico se ha convertido en un indicio más que nos lleva a considerar el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* como un repertorio poético-musical cortesano de los últimos años del reinado de Felipe III y los primeros del de Felipe IV, ya que veníamos observando en nuestras transcripciones que muchos de los romances son más tempranos que los del *Libro de Tonos Humanos* —más adelante, a propósito de la música, volveremos a incidir en ello—. Y, en última instancia,

²⁸ “Si de aire articulado...”, vv. 116-171. Góngora, *op. cit.*, pp. 398-400.

²⁹ Según vuelan por el agua
tres galeotas de Argel,
un aquilón aficano
las engendró a todas tres;
y según los vientos pisa
un bergantín genovés,
si no viste el temor alas,
de plumas tiene los pies. (vv. 1-8)

Luis de Góngora, *Romances*. Edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2000, p. 397.

³⁰ Ya surcan el mar de Denia,
ya sus altas torres ven,
grandeza del duque ahora
título ya del marqués. (vv. 29-32)

Góngora, *Romances...*, p. 399.

³¹ *Vid. ibid.*, p. 399.

lo que podría resultar una modesta variante textual, una vez más ha venido a confirmar la suma importancia que tiene en un romance lírico, puesto que, cuanto más avanzamos en nuestras investigaciones, más conscientes somos de que “esas variantes [...] que antes sólo tenían mucho o poco interés poético”, se nos van descubriendo “como elocuentes testimonios de la música”,³² porque lo dicen todo en cuanto al porqué de esa versión musicada del poema y no otra. En el caso de este romance lírico, si existe la voluntad de evidenciar la recreación que Melo hizo del romance gongorino «Según vuela por el agua» —y que tan bien supo acomodar a las *Soledades* y al romance «Amarrado al duro banco»—, es porque se quiso recuperar el elogio que Góngora dirigió desde sus octosílabos —y que Melo silenció— a Felipe III y a su poderosísimo valido.³³ No olvidemos que este romance del poeta cordobés gozó de tal fama que fue “vuelto a lo divino y a lo burlesco, y adaptado en un entremés”,³⁴ por lo que el recuperar la mención a la ciudad levantina remitía, de inmediato, al marqués de la misma y a la corte de Felipe III;³⁵ aquélla que debió de escuchar los versos y la música de este romance lírico. Porque, ciertamente, resulta bastante imposible suponer a la corte de Felipe IV y su valido, el conde-duque de Olivares, consintiendo semejantes licencias poético-musicales.³⁶

Dejamos para nuestra edición íntegra y su estudio introductorio del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* la edición crítica de éste y los otros dos romances líricos junto a sus fuentes melodinas. Pero valga hasta entonces el comentario que aquí hemos realizado de algunos de los “mejores concetos” y “bellas palabras”³⁷ de «Rayaba el sol por las cumbres», y de cómo su correspondiente romance lírico ofrece una variante en la que cabe todo un reino.



³² Vid. Josa-Lambea, «Las trazas poético-musicales...».

³³ Robert Jammes, *La obra poética de Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 223-224.

³⁴ Góngora, *Romances...*, p. 397.

³⁵ Tal y como recuerda Carreño, Jammes vio en el romance de Góngora, no sólo una alabanza al duque de Lerma, sino que, también, a la razón de ser de la Corte. Góngora, *Romances...*, p. 397.

³⁶ Remitimos a las interesantísimas páginas de J. H. Elliott, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1991 (6ª), pp. 54-67.

³⁷ [Melo], *op. cit.*, p. 6.

Atendiendo a la recién mencionada repercusión social de las composiciones que nos ocupan —sobre todo, si tenemos en cuenta que se interpretaban en la corte y en los salones privados de la nobleza, en reuniones, fiestas palaciegas y saraos—, es lógico pensar que nos hallamos ante obras poético-musicales de primera categoría artística. A unos textos de extremada elaboración poética, forzosamente les habían de corresponder unas músicas compuestas con idénticos parámetros expresivos y ambición estética. La base de recursos técnicos ordinarios que la polifonía vocal de esta época utiliza es prácticamente idéntica tanto para la música litúrgica en latín (misas, motetes, salmos...), como para la música religiosa en lengua romance (villancicos y romances sacros, y tonos a lo divino) e, incluso, para la música profana de la que tratamos (villancicos, romances y tonos a lo humano). Sin embargo, los recursos técnicos que, por su especificidad, podríamos denominar como extraordinarios, son exclusivos, únicamente, de la música profana. Nos explicaremos mejor: desde el renacimiento, y aun antes, el compositor ha pretendido siempre imitar, expresar o sublimar con la música el sentido del texto poético. Para ello ha acomodado el lenguaje musical a las necesidades expresivas de la letra, siguiendo la sugerencia que la preceptiva musical le indicaba; de esta manera lo manifestaba el teórico Juan Bermudo (*ca.* 1510-*ca.* 1565):

.....
 [...] todo lo que dice la letra que con el canto se pueda contrahacer, se contrahaga en la composición. [...] si fuere una palabra triste debe poner un bemol. Si fuere una doctrina que suspende, tales puntos se deben poner que, en todo y por todo, sean muy conformes a la letra. El que fuere gramático, poeta y retórico entenderá más de lo que en este caso digo.³⁸

El resultado de la aplicación de estos postulados vendría a significar la representación musical de la expresión textual a través de procedimientos intelectuales o pictóricos.³⁹ Con ello se obtenía la constatación de que la música era capaz de ‘representar’ los afectos o sentimientos del texto o ‘pintar’ los fenómenos de la naturaleza descritos en él. En esta época de su historia, la música aún no tiene configurado un lenguaje autónomo capaz de expresarse libremente al margen de un texto poético. La actitud de servidumbre hacia la letra hará posible que la técnica compositiva, dentro de su evolución diacrónica normal, vaya configurando un muestrario de ‘novedades’ técnicas capaces de satisfacer las necesidades expresivas de la poesía. En el renacimiento estas novedades se manifiestan de

³⁸ J. Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, fol. CXXVr, col. II. Edición facsímil de Macario Santiago Kastner, Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, 1957.

³⁹ M. F. Bukofzer, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 20.

manera controlada, como es de esperar de una época en la que el arte y el pensamiento muestran actitudes de equilibrio y moderación. Ya lo advertía Pedro Cerone (1566-1625), tratadista musical bergamasco, para quien resultaba conveniente:

acompañar en tal manera cada palabra que, adonde significa crueldad, amargura, dolor, pasión, aspereza, dureza, llanto, sospiros y cosas semejantes, la música también ha de ser dura, áspera y triste, *empero regoladamente ordenada*.⁴⁰

Estos parámetros expresivos pueden observarse en nuestro *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, cuyas piezas, aunque *regoladamente* compuestas, se alejan, cada vez más, del comedimiento renacentista. Hemos de tener presente que, a partir de las primeras décadas del siglo XVII, en el desarrollo evolutivo de la música culta occidental —y concretamente en Italia, e irradiando simultáneamente hacia Europa—, se inició una época de superposición de estilos que tuvo importantes consecuencias de orden estilístico, técnico, expresivo y conceptual. En efecto, paralelamente a la composición del género que nos ocupa, o sea, el tono humano polifónico, surgieron otras necesidades de expresión musical que acapararon el interés de los compositores, concretamente hacia tipologías o géneros como la melodía acompañada y la ópera. Por nuestra parte nos inclinamos a pensar que los avances técnicos y estilísticos que diluyen el espíritu musical renacentista son fruto, tanto de la propia evolución del madrigal italiano en su última fase expresiva —es decir, con el concurso de una técnica refinadísima de plasmación de los afectos del texto poético a través de lo que se conoce como ‘madrigalismos’—, como de la presión que ejerce la incipiente mentalidad musical barroca que, con su representación de los afectos extremados de alegría exultante o dolor intenso, expresados libremente, sin el pudor renacentista, acabará dando paso al estilo barroco pleno. De esta manera, la superposición de estilos que mencionábamos anteriormente nos permite afirmar que en nuestro cancionero lisboeta no hay música barroca ni música renacentista propiamente dichas, sino que hay música que se corresponde a un período de la historia de la música que podemos denominar de transición, el cual muestra en su exposición y desarrollo rasgos idiomáticos de ambos estilos.

De las diversas aproximaciones que pueden realizarse sobre el estudio y análisis de estos rasgos idiomáticos, destaca la que puede llevarse a cabo desde la influencia que la

⁴⁰ P. Cerone, *El melopeo y maestro. Tractado de música theórica y práctica*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 669. El subrayado es nuestro. Edición facsímil a cargo de F. Alberto Gallo, Bologna, Forni Editore Bologna, 1969, 2 vols.

retórica ejerce sobre el arte de la composición en la época que tratamos, en la cual la teoría musical tenía debidamente codificadas las aportaciones más relevantes. Como señala López Cano:

Las investigaciones contemporáneas han venido descifrando el funcionamiento del complejo sistema de la teoría retórico-musical, gracias a la gran cantidad de tratados musicales que, escritos entre 1599 y 1792, se dedican al estudio de diversos aspectos musicales bajo los principios de la retórica. En estas obras se hace referencia directa a la estrecha relación entre música y retórica, al papel del músico como un orador cuya tarea fundamental es la persuasión de su auditorio, al origen y funcionamiento de los afectos y al modo en que opera el sistema retórico musical.⁴¹

Un romance antecedido de las indicaciones “para música” o “para cantarse al uso”⁴² presupone siempre la colaboración entre otro poeta (o el mismo de la fuente literaria) y el compositor, con vistas a realizar la versión poético-musical del mismo. De esta manera se consigue hermanar la retórica poética con la musical, teniendo en cuenta, además, que esta última es doblemente retórica, puesto que viene a sublimar lo ya embellecido. El canto es un elemento de expresión más directo y eficaz que la recitación o la declamación. La plegaria dirigida a Dios cristaliza en la oración mental o musitada; los salmos, primero recitados y después cantados, dan lugar al canto gregoriano que es la oración cantada por antonomasia, y el principio y origen de toda nuestra música posterior. La retórica, y quizá la musical en mayor medida que la poética, llega al intelecto, a la razón por la vía de la sensibilidad. Por este motivo, los compositores del cancionero lisboeta actúan como oradores y se afanan en reinterpretar los textos poéticos en clave de discurso persuasivo, salpicándolo de momentos expresivos culminantes que se corresponden al verso dominante, a la palabra clave, a la imagen impactante. Si, como dice el director Nikolaus Harnoncourt, “todo músico del siglo XVII, y de buena parte del XVIII, tenía perfecta conciencia que su deber era hacer siempre una música elocuente”,⁴³ entonces hemos de dirigir una mirada al ‘arte del bien decir’ para constatar hasta dónde llega la actitud del compositor en este sentido.

El maestro Luiz de Christo (1625-1693), para «El basilisco encarnado»; un compositor anónimo para «Ave real peregrina»; y el maestro Filipe da Madre de Deus (ca. 1630-en o después de 1688) para «Rayaba el sol por las cumbres» utilizaron varias figuras

⁴¹ R. López Cano, *Música y retórica en el barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 40.

⁴² Vid. Josa / Lambea, «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo...», pp. 427-436.

⁴³ N. Harnoncourt, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p. 164; *apud* Cano, *op. cit.*, p. 35, nota 15.

retóricas en la *decoratio* musical de estos tres romances líricos ‘melodinos’. Ejemplificaremos algunas de ellas para ilustrar nuestro trabajo, teniendo en cuenta que las lógicas limitaciones de espacio nos obligan a ser selectivos.

Dice Helena Beristáin que “la repetición es un *procedimiento retórico general* que incluye un gran número de figuras que afectan a la morfología de las frases”.⁴⁴ En este sentido, podemos observar la sinonimia que tiene lugar en los compases finales de la estrofa inicial de «El basilisco encarnado», concretamente en el verso “¡oh, qué sangriento que viene!”. Entendemos por sinonimia “la repetición de un fragmento musical transportado a otro nivel”;⁴⁵ en el ejemplo que nos ocupa, el fragmento musical comprendido entre los compases 11 y 14 se repite, entre los compases 15-18, pero transportado a un intervalo de segunda mayor ascendente.⁴⁶

Versión del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*^a

[1]	El basilisco encarnado, aquel de las manchas verdes, por volver pálido el mundo, ¡oh, qué sangriento que viene!	
	<i>¡Recoger, recoger, aprisa que en campaña está Leonida!</i>	5
[2]	Leonida es la de la corte. Si acaso ¿no es león rompiente? ¡Que sí será!, pues que rompe promesas como billetes.	10
[3]	Antojósele a la niña que era lindeza el ser sierpe, porque oyó que las hermosas han jurado de crueles.	
[4]	Juntóse, que no juntara, contra mí todos desdenes; hizo bien, que mis cuidados pecarán por todos siempre.	15
[5]	Plegué a Dios que no le embarguen sus filos los de la muerte, probando que en sinrazones nunca han podido vencerles.	20
	<i>¡Recoger, recoger, aprisa...</i>	

⁴⁴ H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1988, pp. 419-420, el subrayado es de la autora; *apud* Cano, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁵ Cano, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁶ Agradecemos a Rosalia Plana Rey su competencia en la realización informática de los ejemplos musicales.

^a La primera numeración que se podrá observar para cada uno de los tres romances es la que tendrán en nuestra edición, coincidente con la del índice en el original; a continuación, ofrecemos la foliación moderna en tampón que presentan los cuadernos manuscritos. De este modo, el presente romance es el nº 9, ff 10v-11r (en ms. 7-VI-10) y ff 9v-10r (en ms. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-IV-13).

«El basilisco encarnado». Música de Luiz de Christo
Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa
(tiple 1º, tiple 2º y tenor, compases 11-18. Transcripción: L. Josa y M. Lambea)

El poliptoton “es la repetición de un mismo fragmento musical en otra voz”,⁴⁷ y así puede verse en los compases iniciales del estribillo de la pieza «Ave real peregrina», en un fragmento del verso “¡Ay, que el alma me lleva!”, el cual es cantado, en primer lugar, por el tiple 2º (compases 15-18), y, a continuación, por el tiple 1º (compases 18-20). En nuestro ejemplo musical incluimos la parte del guión instrumental.

***Versión del Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*^b**

- | | | |
|-----|--|----|
| [1] | Ave real peregrina,
que por estas selvas das
a las aves y a los hombres
qué sufrir y qué admirar. | |
| | <i>¡ Ay, que el alma me lleva
su ligero vuelo en mil cadenas!</i> | 5 |
| [2] | Por cuyos negros peñascos
el día turbado va,
toda su luz, porque, toda,
vista a vuestra oscuridad. | 10 |
| [3] | Celosas de sus tinieblas,
las luces viven de hoy más,
temiendo que su lucir
le[s] eclipse su alumbrar, | |
| [4] | Ave sois, toda misterios,
que en no vista llama estáis,
haciendo el Fénis mentira,
siendo del Fénis verdad. | 15 |
| | <i>¡ Ay, que el alma me lleva...</i> | |

«Ave real peregrina». Música de compositor anónimo
***Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*^b**
(tiple 1º, tiple 2º y guión, compases 14-20. Transcripción: L. Josa y M. Lambea)

^b N° 13, ff14v-15r (en ms. 47-VI-10) y ff 13v-104r (en mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13).
⁴⁷ Cano, *op. cit.*, p. 138.

La síncopa “es un retardo. Una nota que, introducida como consonancia dentro de un acorde, se transforma en disonancia al ligarse o repetirse en el acorde siguiente. Esta disonancia, que habitualmente ocurre en un tiempo fuerte, se resolverá en una consonancia en el siguiente tiempo débil”.⁴⁸ En efecto, esta figura retórica puede observarse en el segundo verso de la estrofa inicial de «Rayaba el sol por las cumbres», que dice “de dos erguidos escollos.” El compositor Filipe da Madre de Deus, con muy buen criterio, introduce una nota consonante en el tiple 1º, sobre la sílaba “es” de la palabra “escollos”. Al repetirse dicha nota en el acorde siguiente, concretamente sobre la sílaba “co”, hace disonancia con el tenor, y es, precisamente, este efecto disonante el que busca el músico para resaltar el contenido semántico de la palabra “escollos”, puesto que, de la misma manera que este accidente geográfico perturba la “paz de la orilla”, así esta disonancia aislada resalta sobre el resto de consonancias del fragmento. Para el teórico alemán Sethus Calvisius (1556-1615) “la *syncope* hace más interesante la armonía y pone en evidencia la fuerza de un texto”.⁴⁹ Téngase en cuenta que en nuestro ejemplo musical escribimos la parte del Alto que no se nos ha conservado.

**Novela desdichada.
Puesto en música por
el P. M. F. Felipe de la M. de D.»^c**

TONO XVII

Rayaba el sol por las cumbres	
de dos erguidos escollos,	
que, siendo paz de la orilla,	
son siempre guerra del golfo,	
cuando de espumas ceñido	5
volaba un bajel medroso	
de tres galeras bastardas	
en la ambición y en el modo.	
Donde a Genova pasaba,	
peregrinando sus golfos,	10
un amante peregrino,	
en su patria y en sí solo.	
Amor le lleva sin guía,	
porque ha dejado sus ojos	
en los ojos de su dama	15
Viendo, en fin, va del contrario	
vecinos los remos corvos,	
y que en su desdicha pueden	
más los brazos que los soplos,	20
«¡generosas ondas —dice—,	
que os paráis a mis sollozos,	
cuánto más bien emplearais	
en mi curso vuestro enojo!	
Vientos, de quienes fiaba	25
la esperanza sin asombro,	
pruebe, como antes los daños,	

⁴⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁹ F. Civra, *Musica poetica*, Torino, Utet, 1991, p. 169; *apud* Cano, *op. cit.*, p. 167.

^c [Melo], *La avena de tersicore*, en *op. cit.*, pp. 65-66. En cuanto a “novela”, Melo recurre al término como sinónimo de “ficción” (*Aut.*)

d N° 128, ff 109v-110r (en ms. 47-VI-10) y ff 108v-109r (en mss. 47-VI-11, 47-VI-12y 47-VI-13)

esta vez vuestros socorros.
Turquesas lunas me siguen
de envidia del sol que adoro, 30
y, pues del sol soy cautivo,
cautiven las lunas otros».

*¡Ay, pobre peregrino,
cautivo sobre cautivo!
Tu mal no es ordinario: 35
forzado a un remo, al otro voluntario.*

Versión del Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa^d

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

*¡Ay, pobre peregrino, 5
cautivo sobre cautivo!
Tu mal no es ordinario:
forzado a un remo,
al otro voluntario,*

[2] Cuando de espumas ceñido 10
volaba un bajel medroso
de tres galeras bastardas
en la ambición y en el modo,
donde él se quedaba todo.

[3] Alas prestan a su vuelo 15
los suspiros amorosos
de un peregrino que Denia
notó su paso y su voto.

[4] «¡Generosas ondas —dice—,
que os paráis a mis sollozos,
cuánto más bien acallarais 20
con vuestro curso mi asombro!

[5] Turquesas lunas me siguen
de envidia del sol que adoro,
mas, pues del sol soy cautivo,
cautiven las lunas otros.» 25

¡Ay, pobre peregrino,...

**«Rayaba el sol por las cumbres». Música de Filipe da Madre de Deus
Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa
(tiple 1º, tiple 2º, [alto] y tenor, compases 8-12. Transcripción: L. Josa y M. Lambea)**