

Los tonos humanos de Juan [Francisco Gómez] de Navas (1647-1719): edición poética

CELIA MARTÍN GANADO

Resumen: Existen una serie de fuentes musicales manuscritas dispersas en las cuales se conservan veintinueve tonos humanos completos de Juan de Navas, arpista y compositor en la corte de Carlos II. El siguiente artículo compila y describe cada una de estas piezas desde un punto de vista literario, ubica, cuando existe concordancia, cada tono en su correspondiente obra dramática y ofrece una edición de los textos literarios incluyendo información sobre las variantes. Además, se aportan unas notas biográficas del autor y tablas que exponen con claridad todos los datos de cada tono.

Palabras clave: Tonos humanos, Juan de Navas, música escénica del Barroco español.

Abstract: There is a series of dispersed manuscript musical sources, in which twenty-nine complete *tonos humanos* of Juan de Navas are preserved. This musician was a harpist and composer in the court of Charles II. The following article compiles and describes each one of these pieces from a literary point of view, each *tono* is located in its corresponding dramatic work when one concordance is detected and the study offers an edition of the literary texts including information on the variants. In addition, biographical notes of the author and tables that summarise all the data of each *tono* are provided.

Keywords: Tonos humanos, Juan de Navas scenic music of the Spanish Baroque.

INTRODUCCIÓN

Juan de Navas fue un músico compositor aragonés que desarrolló su actividad durante el siglo XVII en la corte madrileña de Carlos II y que debió ser un referente musical importante en la época, pues hacia 1700 firma aprobaciones de tratados y colabora con autores más jóvenes como Sebastián Durón (1660-1716). Su obra, conservada en fuentes dispersas y en compilacio-

nes musicales, comprende parte del manuscrito *Apolo y Dafne*, la comedia *Destinos vencen finezas*, editada por la Real Imprenta de Música, veintinueve tonos humanos completos, treinta y seis piezas a lo divino y un par de obras litúrgicas en latín. La autoría que reflejan estas fuentes alude a un «Juan de Navas» que ya Felipe Pedrell en 1897 identifica como Juan Francisco Gómez de Navas, arpista de la Capilla Real de Carlos II¹. Aunque la obra del músico no ha pasado desapercibida durante todo un siglo, pues se puede encontrar información sobre él y varios tonos suyos editados, no existe en la actualidad ningún estudio monográfico dedicado a la vida y obra de este autor. El presente artículo versa sobre el conjunto de sus tonos humanos, trabajo que se complementa con un estudio biográfico ya publicado y la futura edición musical de toda su obra profana².

Los veintinueve tonos que se conservan de Navas son de tema mitológico, lo que indica que la mayoría de ellos formaron parte de comedias, eventos y fiestas dentro del entorno palaciego, de hecho, se han localizado diecinueve de estas piezas en diferentes obras dramáticas. La naturaleza escénica de esta música obliga a un estudio de ella vinculándola siempre con el texto literario y los efectos visuales propiciados por la tramoya.

De los veintinueve tonos humanos completos que se conservan, quince tienen diversas concordancias con manuscritos musicales diferentes que muestran variantes, mientras que trece se encuentran en una única fuente³.

Por otro lado, diecinueve están ya editados en alguna de sus variantes o combinando distintas versiones. Las primeras ediciones que tenemos de la música de Navas son de Felipe Pedrell a final del siglo XIX y Rafael Mitjana a principios del XX. En los años setenta (s. XX), Miguel Querol publica sus investigaciones sobre la música española de los siglos XVI-XVIII e incluye tonos de Navas en la colección de los *Monumentos de la Música Española*. Louise K. Stein, en 1993, renueva la línea de investigación sobre los tonos

¹ PEDRELL, Felipe: *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*, vol. III, La Coruña, Canuto y Barea, 1897, p. XXVIII.

² Los datos biográficos revisados y la línea historiográfica al detalle seguida por diversos investigadores acerca de la figura de Juan de Navas se pueden consultar en: MARTÍN GANADO, Celia: «Juan Francisco Gómez de Navas (1647-1719): nuevos documentos sobre su vida y obra», en *Cuadernos de música iberoamericana*, 27 (2014), pp. 71-101.

³ Las piezas humanas de Navas se hallan en manuscritos recopilatorios conservados en la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Nacional de Catalunya, Universidad de Santiago de Compostela, la Biblioteca Suro de San Francisco; y de pliegos sueltos existentes en la Biblioteca Nacional de Catalunya, *The Hispanic Society of New York*, y archivos de las catedrales de Segovia, Burgos, Valladolid e Iglesia de San Pedro y San Pablo de Canet de Mar (Tabla 1).

humanos del siglo XVII español, y a partir de entonces se suceden distintas publicaciones que incluyen piezas de nuestro autor, tal es el caso de los volúmenes de Luis Robledo, Patxi García Garmilla, Mariano Lambea y Antonio Ezquerro. Un caso aparte es la edición para intérpretes en la colección *Cuadernos de Daroca* de Nuria Llopis y Celia Martín que mezclan dos fuentes distintas para reconstruir ciertos tonos con el acompañamiento de arpa realizado⁴.

Todas estas ediciones incluyen algunas piezas de Juan de Navas, pero son antologías dedicadas al género del tono humano que reflejan la obra de muchos autores⁵.

⁴ En el epígrafe «edición poética de los tonos humanos de Navas» se da noticia pormenorizada de cada pieza: fuentes, estudios y ediciones. No obstante, la bibliografía para un estado de la cuestión sobre los tonos humanos de Navas: PEDRELL, Felipe: *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, vol. III, La Coruña, Canuto Barea y Compañía, 1897; MITJANA, Rafael: *La Musique en Espagne, Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, París, Librairie Delagrave, 1920; QUEROL, Miguel: *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos*, (Monumentos de la Música Española, XXXV), Barcelona, CSIC, 1973; K. STEIN, Louise K.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993; ROBLEDO, Luis: *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid Barroco*, Madrid, Fundación Caja Madrid-Alpuerto, 2003; GARCÍA GARMILLA, Patxi: *Música a lo divino y a lo humano. 141 obras del archivo de la Catedral de Burgos*, Burgos, Aula Boreal, 2008; LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: *Manojuelo poético musical de Nueva York*, Madrid, CSIC, 2008 y «*Todo es amor*» *Manojuelo poético musical de Barcelona*, Madrid, CSIC, 2013. Lambea también ha introducido las transcripciones de los tonos pertenecientes a la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna* de Bancos Candamo y de la comedia *Destinos vencen finezas* de Lorenzo de las Llamosas en la página web del Consejo Superior de Investigaciones Científicas: <http://digital.csic.es/>; Antonio Ezquerro, *Música de la catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2009; LLOPIS, Nuria y MARTÍN, Celia: *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa. Concordancias entre el manuscrito 2478 de la Biblioteca Nacional de España y el manuscrito Suro, SMMS, M1, de la Biblioteca Suro de San Francisco, California*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009.

⁵ A pesar de la escasez de estudios monográficos sobre compositores del siglo XVII español, existen importantes trabajos ya publicados como es el caso de: ROBLEDO, Luis: *Juan Blas de Castro (1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989 (volumen que recoge las músicas de un autor entre los siglos XVI y XVII colaborador de Lope de Vega); BARON y VOGT, John H. y Eric W.: *Obras completas de Cristóbal Galán (ca. 1625-1684)*, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1982-2000; ARRIAGA, Gerardo: *José Marín, (ca. 1619-1699). Tonos y villancicos*, Madrid, ICCMU, 2008 (exhaustiva investigación que contiene, además de la biografía y recopilación de la obra, un análisis poético-musical detallado).

	Título tono	Fuentes musicales
1	<i>Alado cisne de nieve / Pero bien haces</i>	E-Vc 70/270; E-SCu Ms/265, 92v-93r
2	<i>Albricias zagalas / Aquel rapazuelo</i>	E-Mn Ms/13622, f.87
3	<i>Aura tierna / Amor se viste</i>	E-Mm M/2478, 15r-v E-M Monte Piedad US-SFs SMMS-M1, f.42
4	<i>Aves, flores, estrellas / Fértil estancia</i>	E-Mn Ms/13622, f.12 E-Mn M/2478, 27r US-SFs SMMS-M1, f.41
5	<i>¡Ay, Amor! / En los jardines de Apolo</i>	E-Mn M/2478, 14r-v US-SFs SMMS-M1, f.19
6	<i>¡Ay, qué dolor! / Con cadenas de cristal</i>	US-NYha Ms HC380/824a/43,1
7	<i>Bárbaros moradores / Seguid de mi lira</i>	US-SMMS-M1, f.47
8	<i>Buscaba el amor / Preguntaba al cielo</i>	E-Mn Ms/13622, f.40
9	<i>De la prisión / Arroyo, si has de parar</i>	E-BUa 57/4 E-B Arus R3-6-24
10	<i>Desde el tronco esquivo</i>	E-Mn Ms/13622, f.85
11	<i>Despierta padre del día / Ya la Aurora</i>	E-Mn M/2478, 41v-42r US-SFs SMMS-M1, f.80
12	<i>Dónde esquivada adorada</i>	E-Mn Ms/13622, f.42
13	<i>En este arpon tirano / Pues violentando</i>	E-Bbc M738/62 E-Mn M/2478, 29r US-SFs SMMS-M1, f.82
14	<i>En qué estado / Filis, créeme</i>	US-NYha Ms HC 380/834 ^a /43,2
15	<i>Enamorado de Siques / Tente Siques</i>	E-Mn Ms/13622, f.206 E-SCu Ms/265, 47v-48
16	<i>Esquivada adorada Europa</i>	E-Mn M/2478, 21v-22r US-SFs SMMS-M1, f.2
17	<i>Huyan las sombras del ocio</i>	E-Mn M/2478, 63v US-SFs SMMS-M1, f.60
18	<i>La rosa que reina / Recoge ese llanto.</i>	E-Bbc M738/63
19	<i>Óyeme Deyanira / En la piel</i>	E-Mn M/2478, 19r US-SFs SMMS-M1 f.25
20	<i>Puesto que baja el Amor a la tierra</i>	E-Sc 45/42
21	<i>Puesto que lo inconstante</i>	E-Bbc M738/13

(Cont.)

	Título tono	Fuentes musicales
22	<i>Recibe sacro Apolo / Airecillos suaves</i>	E-Mn M/2478, 36v-37r US-SFs SMMS-M1, f.24
23	<i>Rústicos ciudadanos / Sacro padre</i>	E-Bbc M775/81 E-Mn M/2478, 26r-v US-SFs SMMS-M1, f.73
24	<i>Sabed famosos isleños</i>	US-SFs SMMS-M1, f.124
25	<i>Selva apacible</i>	E-Mn Ms/13622, f.23
26	<i>Sosiega, sosiega / Este globo flechado</i>	US-SFs SMMS-M1, f.109
27	<i>Ven, Amor / Hermosa y lloras</i>	E-Mn Ms/13622, f.67 E-Mn Ms/13622, f.32
28	<i>¿Ves, Laurisel, esa fuente...?</i>	E-Mn Ms/13.622, f.112
29	<i>Ya te cansaste Cupido / No te burles</i>	E-Mn Ms/13622, f.232 E-Bbc M738/14

Tabla1. Tonos humanos de Juan Francisco Gómez de Navas por orden alfabético con sus correspondientes fuentes musicales según el *Repertoire International des Sources Musicales*.

JUAN FRANCISCO GÓMEZ DE NAVAS (1647-1719)⁶

Cuando se revisan los datos e informaciones que existen sobre la figura de Juan de Navas, comprobamos que se confunden dos personas diferentes: Juan Gómez de Navas (fl.1644-1695), músico cantor y maestro interino de la Capilla Real de Carlos II y, su hijo, Juan Francisco Gómez de Navas, arpista en la misma institución. Miguel Querol ya apuntaba en 1973 que detrás de la autoría Navas podría haber más de un compositor, premisa basada probablemente en la documentación que se conserva en el Archivo General del Palacio Real de Madrid⁷. En 1993, Louise K. Stein establece la diferencia entre padre e hijo, sugiriendo además que gran parte de la obra profana existente es del último, pues al observar las fechas de representación de comedias que contienen tonos del autor se pueden ubicar la mayoría de ellos en los últimos veinte años del siglo XVII⁸. Teniendo en cuenta esta datación de la obra, exis-

⁶ Para información detallada de los documentos relativos a la vida del compositor, véase: MARTÍN, «Juan Francisco Gómez de Navas (1647-1719)», pp. 71-101.

⁷ QUEROL, *Canciones y cantatas*, pp. 11 y 12.

⁸ STEIN, *Songs of Mortals*, pp. 298-331.

ten dos documentos que, de alguna manera, confirman al Navas hijo como autor de los tonos humanos. Uno de ellos está fechado en 1677 y se halla entre los papeles del Archivo Barbieri de la Biblioteca Nacional de España, en él se ratifican los emolumentos que debe percibir, por sus servicios en la Capilla Real, Juan Gómez de Navas (padre) aclarando que «no está de provecho, pero ha servido bien y por tanto debe mantenérselo en la plaza para que no pase necesidad»⁹; en otro documento fechado en 1689 se dispensa al músico de asistir a la Capilla Real por su avanzada edad y mal estado de salud¹⁰. Es difícil, por tanto, que Juan Gómez (padre) trabajara componiendo música en estos años y es más que probable que Juan Francisco Gómez de Navas, el hijo arpista, sea el verdadero autor de todos los tonos humanos.

Así pues, nuestro compositor es el que nació en Calatayud en 1647 y tiene por segundo apellido Sagastiberri¹¹. Debió de abandonar tierras aragonesas muy pronto, pues su abuelo, Francisco Gómez de Navas, ya trabajaba para el rey como jardinero en las dependencias de las Caballerizas Reales desde 1621¹². Su padre, Juan Gómez de Navas, es recibido en la Real Capilla como cantor con voz de tenor en 1656 y hacia 1668 ya aparece en un documento como maestro, probablemente interino, de la institución¹³. A la edad de 16 años, Juan Francisco, ingresa en la universidad de Alcalá de Henares, pero se gradúa como Bachiller en la de Salamanca en 1668¹⁴. Un año después, bajo la protección de Juan Hidalgo y habiendo sido elegido personalmente por él, es recibido como arpista en la Real Capilla¹⁵; es muy posible que, en este año (1669), su padre, Juan Gómez de Navas, fuera maestro interino de la misma.

En la década de los ochenta su actividad profesional adquiere un nuevo impulso tras la muerte de Hidalgo en 1685, pues le sucede como primer arpista en la Capilla Real¹⁶. En este tiempo compone tonos para comedias palaciegas, entre ellas: *Venir el Amor al mundo* (1680) de Melchor Fernández de León; *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de Francisco Bances Candamo

⁹ CASARES, Emilio: *El Legado Barbieri*, vol. 2, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986-88, p. 116.

¹⁰ Archivo General de Palacio (AGP), Real Capilla, caja 120, exp. 1.

¹¹ EZQUERRO, Antonio: «Gómez de Navas y Sagastiberri, Juan Francisco», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, SGAE, 1999, pp. 718-719 y *Música de la catedral de Barcelona*, pp. 21-31.

¹² AGP, Expedientes personales, caja 448, exp. 15.

¹³ AGP, Expedientes personales, caja 633, exp. 34.

¹⁴ Archivo Histórico Nacional (AHN), Universidades, caja 464, exp. 152.

¹⁵ AGP, Expedientes personales, caja 16.677, exp. 2.

¹⁶ AGP, Capilla Real, caja 120.

(1662-1704); *Amor es esclavitud* (1688) de Manuel Vidal Salvador (?-1698); y *Amor, industria y poder* (1692) de Lorenzo de las Llamosas (ca.1665-ca.1705).

Ingresa en la Real Cámara de Su Majestad en 1693, el mismo año que también se incorpora a ella Francisco Guerau (1649-1722)¹⁷. En los últimos diez años de siglo intensificará su labor compositiva como demuestran numerosos recibos de emolumentos, idénticos a los recibidos por Sebastián Durón, que existen en el Archivo del Palacio Real. En 1699 se imprime *Destinos vencen finezas* de Lorenzo de las Llamosas, la primera comedia editada con música y texto, de la cual él es autor musical. Con el cambio de siglo y de dinastía monárquica se reduce su actividad en el teatro cortesano. En 1702 y 1709 firma la aprobación para que sean impresos tres tratados teóricos, dos de ellos de compañeros suyos en la Real Capilla: José de Torres (ca. 1670-1738) y Diego Fernández de Huete (ca.1650-ca.1711)¹⁸. Figura como primer arpista de la Capilla Real de Felipe V entre 1701-1719, año en el que muere¹⁹. Es enterrado en el convento del Carmen Calzado de Madrid²⁰.

Juan Francisco Gómez de Navas fue uno de los compositores más importantes de su generación en el ámbito de la música cortesana. Trabajó durante cincuenta años en la Capilla Real, se relacionó con Juan Hidalgo (1614-1685) en su juventud y con músicos más jóvenes como Sebastián Durón (1660-1716), Antonio Literes (1673-1747) y José de Torres (ca.1670-1738), en su madurez. Su experiencia a lo largo de tantos años en los eventos artísticos-culturales palaciegos hacen de él una figura coyuntural con composiciones musicales que unen las formas ya tradicionales de Hidalgo con las nuevas tendencias hacia lo italiano y lo francés de los jóvenes compositores²¹.

¹⁷ AGP, Expedientes personales, caja 738, exp. 6.

¹⁸ TORRES, José de: *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa*, Madrid, Real Imprenta de Música, 1702; FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego: *Compendio numeroso de escalas y arpeggios con teórica y práctica para arpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*, Madrid, Real Imprenta de Música, 1702; GUZMÁN, Jorge de: *Curiosidades del canto llano sacadas de las obras del reverendo Don Pedro Cerone de Bérnago, y de otros autores*, Madrid, Real Imprenta de Música, 1709.

¹⁹ MORALES, Nicolás: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle*, Madrid, Casa Velázquez, 1997, pp. 507-516.

²⁰ AGP, Expedientes Personales, caja 738, exp. 6.

²¹ Sobre las influencias francesas e italianas en la música de final del XVII y principios del XVIII véase: CARRERAS, Juan José: «L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)», en LESURE, F. (coord.): *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles*. Klincksieck, Académie Musicale de Villecroze, 2000, pp. 61-82; «Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII», en CASARES, Emilio (coord.): *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, Madrid, ICCMU, 2001, pp. 205-230.

COMEDIAS CON MÚSICA DE JUAN [FRANCISCO GÓMEZ] DE NAVAS

De los veintinueve tonos humanos de Juan Francisco Gómez de Navas que se conservan, dieciocho tienen concordancia con comedias palaciegas representadas entre 1680 y 1701, etapa que coincide con la intensa actividad del compositor en la corte. La datación precisa de estas fuentes musicales resulta muy difícil de establecer, pero parece razonable asociar la fecha de composición de los tonos con la de estreno o impresión de los textos dramáticos en los que fueron incluidos. Los once tonos que por el momento no han podido relacionarse con comedias palaciegas son también, como ellas, de tema mitológico, salvo tres con otras temáticas (Tabla 2). En cualquier caso, los veintinueve tonos poseen una indiscutible impronta escénica, ya que, además de las piezas propiamente pensadas para interpretarse dentro de una obra de teatro, otras estarían destinadas a ser cantadas ante un público, fuera este numeroso o reducido, en diversos tipos de espacios: un cuarto, un salón, un corral, un coliseo o una plaza.

El tono *Enamorado de Psiques / Tente Psiques* (15; uno de los once por el momento no asociados a obras teatrales) aparece en una recopilación póstuma de poesías de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), la *Cythara de Apolo*, obra dedicada a la reina madre, Mariana de Austria, e impresa en 1681 gracias al impulso de personajes notables de la administración, la nobleza y las letras²².

Tanto Agustín de Salazar y Torres como Melchor Fernández de León, Francisco Antonio de Bances Candamo (1162-1704) o Antonio de Zamora (1665-1727), los otros autores de las comedias con música de Navas, eran habituales de las academias literarias relacionadas con la corte que proliferaron en su época²³.

²² De la *Cythara de Apolo*, varias poesías divinas y humanas que escribió don Agustín Salazar y Torres, se conservan varios ejemplares impresos en la Biblioteca Nacional, para esta edición se ha contrastado con U/9229 V.1 reproducido en la página de la Biblioteca Digital Hispánica. Véase también: PONCE CÁRDENAS, Jesús: «La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres», en *Analecta Malacitana*, 31/1, (2008), pp. 31-59.

²³ Existen numerosos textos impresos en la BNE donde se recoge la memoria de diversas academias en las que participaron estos autores, por ejemplo los catalogados con las signaturas: BNE R/141; BNE R/722; BNE VE/125/6; véase también: EGIDO, Aurora: «Una introducción a la poesía de las academias literarias del siglo XVII», en *Estudios humanísticos*, 6 (1984) pp. 9-26; CAÑAS MURILLO, Jesús: «Corte y academias literarias en la España de Felipe IV», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 35 (2012), pp. 5-26.

En total, son nueve las comedias conocidas en las que se insertaron algunos de los tonos humanos de Juan Francisco Gómez de Navas:

I. *Labrar flechas contra sí y venir el Amor al mundo* de Melchor Fernández de León, Fiesta que se representó ante sus Majestades, según se menciona en una edición impresa de las *Comedias Nuevas, parte cuarenta y ocho, escogidas de los mejores ingenios de España*²⁴. En las fuentes documentales recopiladas por Shergold y Varey consta un pago al autor por su composición el día 24 de enero de 1680 de dos mil doscientos reales. La primera representación de la que se tiene noticia es del veintidós de diciembre de 1679 por la compañía de Manuel Vallejo en el salón del Buen Retiro para celebrar el cumpleaños de la reina madre. El mismo día también se representó *Faetón* de Calderón de la Barca²⁵. Se vuelve a pasar el 4 de noviembre de 1680 en el Alcázar de Madrid para celebrar el santo del rey²⁶. La comedia se repuso en numerosas ocasiones y por diferentes compañías en 1689, 1694 y 1697; la última representación de la que se tiene constancia tuvo lugar el cinco de junio de 1698 en la Casa de Campo de Toledo por la compañía de Juan Cárdenas²⁷.

II. *Duelos de Ingenio y Fortuna* de Francisco Antonio de Bances Candamo. «Fiesta Real» que se representó ante los monarcas en el Coliseo del Buen Retiro, para celebrar el veintiséis cumpleaños de Carlos II. La obra contó con gran aparato escénico y maquinaria, numerosas «mutaciones» y cambios de vestuario²⁸. Esta comedia se estrenó el nueve de noviembre de 1687 por las compañías de Simón Aguado, de Agustín Manuel y sobresalientes (el galán, gracioso, tercera y cuarta dama) de la de Ángela León. Gustó tanto al rey que se volvió a representar cada día desde el dieciséis hasta el treinta de noviembre. Se repuso el veintitrés y veinticuatro de diciembre para los embajadores de Moscovia y el veintiocho de enero de 1688 para el duque de Sajonia²⁹.

²⁴ En BNE R-22701, impresión de 1704 y reproducido en la Biblioteca Digital Hispánica.

²⁵ SHERGOLD, Norman y VAREY, John E.: *Fuentes para la historia del Teatro en España. Representaciones palaciegas 1603-1699*, Londres, Tamesis Books Limited, 1982, pp. 226, 239 y 259.

²⁶ *Idem; Fuentes para la historia del Teatro en España. Teatros y comedias en Madrid 1666-1687*, Londres, Tamesis Books Limited, 1975, p. 181.

²⁷ *Idem; Fuentes para la historia del Teatro en España IX. Comedias en Madrid 1603-1709*, Londres, Tamesis Books Limited, 1986, p. 237.

²⁸ Datos extraídos de la portada de la «suelta de lujo» impresa por Villa-Diego en 1687, en la BNE R-10527.

²⁹ SHERGOLD y VAREY, *Comedias en Madrid 1603-1709*, pp. 104 y 186.

III. *Amor es esclavitud de Manuel Vidal Salvador*, fiesta que se representó para celebrar el santo de la reina María Luisa de Orleans en el Coliseo del Buen Retiro³⁰.

IV. *Ser fino y no parecerlo*, comedia de Antonio Zamora (1665-1727). Se representó el cuatro de noviembre de 1692 en palacio por las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope³¹.

V. *Amor, industria y poder* de Lorenzo de las Llamosas (ca.1665-1705), «fiesta real» para celebrar el cumpleaños del rey el día seis de noviembre de 1692, representada en el Real Coliseo de Buen Retiro por las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope³².

VI. *La colonia de Diana* (1697), de Manuel Vidal Salvador (†1698), comedia «teatral y armónica» representada en Madrid en 1697 por la familia de la duquesa de Monteleón y Terranova para celebrar el cumpleaños del duque³³.

VII. *Destinos vencen finezas*, de Lorenzo de las Llamosas, representada el 6 de noviembre de 1698 para celebrar el cumpleaños de Carlos II en el Real Salón de Palacio, dedicada por el condestable a Mariana de Austria. Según consta en la portada de la obra: «Puso la música de ella Don Juan de Navas, dulcísimo Orfeo de este siglo»³⁴.

VIII. *Viento es la dicha de Amor*, de Antonio de Zamora, «zarzuela de música» que se representó para el cumpleaños del Conde de Lemus³⁵. No se sabe a ciencia cierta en qué fecha se celebró esta representación, Louise K. Stein la sitúa hacia 1700³⁶.

IX. *Quinto elemento es Amor* de Antonio de Zamora, «zarzuela de música» para celebrar el santo del rey³⁷. Los tres ejemplares que se conservan de esta comedia en la Biblioteca Nacional de España están catalogados con fecha de 1701³⁸.

³⁰ Datos tomados del manuscrito conservado en BNE, MS/16890. Según *ibidem*, p. 57, la obra fue estrenada antes del 2 de diciembre de 1688 por compañías no identificadas.

³¹ *Ibidem*, p. 217.

³² Datos extraídos del título en la primera página del ejemplar BNE R-18431 y SHERGOLD y VAREY, *Comedias en Madrid 1603-1709*, p. 58.

³³ Datos tomados de la primera página del ejemplar conservado en BNE, T-7840.

³⁴ Datos en el título de la portada del ejemplar BNE T-3423.

³⁵ Datos del título en la primera página de la comedia en el manuscrito BNE MSS/14771, f. 37r.

³⁶ STEIN, *Songs of Mortals*, p. 351.

³⁷ Título en la primera página de la comedia en el manuscrito BNE MSS/14771, f. 109r.

³⁸ Aunque la fecha de los manuscritos según la BNE es 1701, habría que considerar la posibilidad de que la representación de esta comedia fuese anterior a la muerte de Carlos II,

I. Labrar flechas contra sí y venir Amor al mundo (1680) Fiesta de Zarzuela en dos jornadas de Melchor Fernández de León.		
13	En este arpón tirano / Pues violentando	2ª Jornada
II. Duelos de Ingenio y Fortuna (1687) Fiesta Real en tres jornadas de Francisco Bances Candamo.		
22	Recibe sacro Apolo / Airecillos suaves	1ª Jornada
21	<i>Puesto que lo inconstante / Y por vientos</i>	
20	Puesto que baja el Amor a la tierra	2ª Jornada
5	¡Ay, Amor! / En los jardines de Apolo	3ª Jornada
11	<i>Despierta padre del día / Ya la Aurora esparce</i>	
24	<i>Sabed famosos isleños</i>	
23	<i>Rústicos ciudadanos / Sacro padre Neptuno</i>	
III. Amor es esclavitud (1688) Fiesta en tres jornadas de Manuel Vidal Salvador.		
10	<i>Desde el Tronco esquivo</i>	1ª Jornada
4	Aves, flores, estrellas / Fértil estancia	2ª Jornada
3	<i>Aura tierna amorosa / Amor de flores</i>	
IV. Ser fino y no parecerlo (1692) Comedia nueva en tres jornadas de Antonio Zamora		
26	<i>Sosiega, que en esta apacible / Este globo flechado</i>	2ª Jornada
V. Amor, industria y poder (1692) Fiesta Real en dos jornadas de Lorenzo de las Llamosas		
12	<i>Dónde, esquivada adorada</i>	1ª Jornada
16	<i>Esquivada adorada Europa</i>	2ª Jornada
VI. La colonia de Diana (1697) Comedia teatral y armónica de Manuel Vidal		
28	¿Ves, Laurisel, esa fuente...?	2ª Jornada

(Cont.)

ya que el título hace referencia a su santo, que era el cuatro de noviembre; teniendo en cuenta que el monarca falleció el uno de noviembre de 1700, pudiera ser que se estrenara en 1699 o incluso no se llegase a representar.

VII. Destinos vencen finezas (1698) Fiesta Real en tres jornadas de Lorenzo de las Llamosas.		
18	<i>La rosa que reina / Recoge ese llanto</i>	2ª Jornada
VIII. Viento es la dicha de Amor (1700) Zarzuela música en dos jornadas de Antonio Zamora		
25	<i>Selva apacible</i>	2ª Jornada
IX. Amor es quinto elemento Zarzuela de música en dos jornadas de Antonio Zamora.		
19	<i>Óyeme, Deyanira / En la piel del centauro</i>	2ª Jornada
X. Tonos sueltos		
1	<i>Alado cisne de nieve / Pero bien haces</i>	
2	<i>Albricias, zagalas / Aquel rapazuelo</i>	
6	<i>¡Ay, qué dolor! / Con cadenas de cristal</i>	
7	<i>Bárbaros moradores / Seguid de mi lira</i>	
8	<i>Buscaba el amor en la llama / Preguntaba al cielo</i>	
9	<i>De la prisión de aquel monte / Arroyo si has de parar</i>	
14	<i>En qué estado nos hallamos / Filis créeme</i>	
15	<i>Enamorado de Siques / Tente, Siques</i>	
17	<i>Huyan las sombras del ocio</i>	
27	<i>Ven, Amor, si eres dios / Hermosa y lloras</i>	
29	<i>Ya te cansaste, Cupido / No te burles más</i>	

Tabla 2. Los tonos humanos de Juan [Francisco Gómez] de Navas agrupados cronológicamente por comedias, indicando jornadas en las que están incluidos y sus números correspondientes en la presente edición según el orden alfabético.

CUPIDO Y EL PODER DEL HADO: TEMAS LITERARIOS DE LOS TONOS

El tema principal es el amoroso, la mayoría de las veces personificando el sentimiento en la figura de Cupido. Relacionados con el tema amor aparecen una serie de elementos que son lugares comunes en la época; se hace alusión con frecuencia al mito de Psique y Cupido, especialmente al suceso en el que el dios se hiere a sí mismo sin querer. Amor aparece también en numerosas ocasiones asociado a un cisne, a las flores y los jardines, símbolos todos de una perfección fugaz. Son constantes las referencias al llanto y al fuego; el sentimiento amoroso provoca la pasión (fuego) que a su vez causa el llanto de la víctima, estas aguas no consiguen apagar el ardor sino, por lo contrario, avivarlo. En algunos tonos, como *La rosa que reina* (18), se aconseja no llorar, pues al no alimentar el fuego se consigue vencer a Amor.

Asunto no menos importante es el paso del tiempo, relacionado a veces con Cupido para enviar un mensaje sobre lo efímero del sentimiento amoroso. En otras ocasiones ese transcurso de los días, las estaciones o años se presenta unido a la fatalidad del destino, a un concepto determinista de la vida que apunta a las temáticas clásicas de *Vanitas* y *Carpe diem*.

Aparece el tema del sueño, como algo mágico o relacionado de nuevo con Amor, por ejemplo, cuando se manifiesta el deseo de que no despierte Cupido en *Recibe sacro Apolo / Airecillos suaves* (22). Morfeo también va unido al paso del tiempo, al terreno de las acciones humanas, la vida frente a la muerte o la realidad frente al simulacro.

Todos estos argumentos, expuestos aquí muy brevemente, se desarrollan en paisajes floridos, jardines, lugares propios de una Arcadia que son testigos de infinitas contradicciones e ideas opuestas, un contexto estético habitual en el Barroco español³⁹.

³⁹ Sobre temáticas literarias en el Barroco español, véase: SUÁREZ MIRAMÓN, Ana: *Literatura, arte y pensamiento: textos del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011; SABIK, Kazimierz: «El tema del amor en los dramaturgos cortesanos de la escuela de Calderón», en CUSATO, D. A. y FRATTALE, L. (coords): *La penna di venere: scritture dell'ammore nelle culture iberiche*, 2 vols., Firenze, 2002, pp. 287-296. También son muy interesantes las reflexiones sobre Amor cristianizado y su representación emblemática en: ROBLEDO, *Tonos a lo divino*, pp. 29-36.

MÚSICA Y TEXTO EN LOS TONOS HUMANOS DE JUAN DE NAVAS

En los tonos de Navas hay un predominio de la forma coplas-estribillo proveniente de una larga tradición popular desarrollada desde principios del Renacimiento. De nuestra colección de tonos, veintidós presentan esa estructura en las fuentes musicales frente a siete que son sólo coplas. La sección denominada estribillo en los manuscritos musicales manejados muchas veces no coincide con el de los textos dramáticos.

La mayoría de tonos está en compás ternario y en proporción menor, esto es, que el tiempo lo marca la mínima, habiendo tres en cada compás, indicado como «3» en los manuscritos. Según explicó en 1672 el tratadista Andrés Lorente, las piezas escritas en esta proporción, muy utilizada para expresar alegría, debían interpretarse marcando una mínima al dar el compás y dos al alzar:

«... en este tiempo de proporción menor se cantan tres mínimas en un compás, la una es al dar y las dos al alzar (esto a diferencia de la proporción mayor, que en ella se cantan dos semibreves al dar del compás y uno al alzar), porque sea la cantoría más alegre y ligera, por cuanto de ordinario este tiempo de proporción menor es el que más se exercita en los villancicos y músicas de alegría y regozijo⁴⁰».

Muchas de las piezas ternarias presentan además efectos rítmicos por las numerosas hemiolias, indicadas mediante ennegrecimientos en la notación, que subrayan los acentos prosódicos del texto⁴¹. Cuatro de los tonos están escritos íntegramente en compás binario, indicado con el signo C y denominado «compasillo» en la época: *De la prisión de aquel monte* (9); *Sabed famosos isleños* (24); *Rústicos ciudadanos de las ondas* (23; que tiene estribillo en las fuentes musicales, pero no en el texto dramático); y *Ven Amor, si eres dios* (27). El tiempo en estos casos ha de marcarse con dos mínimas por compás, una al dar y otra al alzar. Gómez de Navas emplea el compás binario básicamente en dos tipos de estructuras ya desarrolladas por Juan Hidalgo en sus «semi-óperas» palaciegas⁴². El primer tipo consiste en una introducción o pequeña sección inicial en compás binario a la que sigue una pieza en

⁴⁰ LORENTE, Andrés: *El porqué de la Música*, Nicolás de Xamares, Alcalá de Henares, 1672, p. 165.

⁴¹ Para una mayor información sobre el ternario en proporción menor y las hemiolias véase: ROBLEDO, Juan Blas de Castro (1561-1631), pp. 94-98.

⁴² Cuando hacemos referencia a la obra de Juan Hidalgo comparándola con la de Navas, siempre es a propósito del género denominado por Louise K. Stein «semi-ópera» dejando fuera de la alusión sus óperas *Celos aun del aire matan* y *La púrpura de la rosa*.

ternario. Un ejemplo claro de este tipo es *Recibe sacro Apolo* (22), que sirve de preámbulo a un tono de tipo bucólico y pastoral constituido por coplas y estribillo: *Airecillos suaves*. Otro tono que sigue el mismo patrón es *Despierta padre del día* (11), con una sección en compás binario que introduce una serie de coplas en compás ternario. Se podría decir que la primera sección en compasillo en este tipo de piezas funciona como una especie de recitativo introductorio. En la comedia *Destinos vencen finezas*, de la que se conserva texto y música, este tipo de secciones iniciales en compás binario son denominadas «recitativo»⁴³.

Un segundo tipo de estructura son series de coplas en compás binario, sin estribillo, que suelen formar parte del discurso de la trama, de tal manera que, si las coplas se suprimieran, la comedia no se acabaría de entender. Se trata, por tanto, de textos cantados que narran sucesos importantes del argumento y que incluso desarrollan parte de la acción de la obra. Dos ejemplos de este tipo son *Sabed, famosos isleños* (24) y *Sacro padre Neptuno* (23). Esta función narrativa de pasajes musicales en ritmo binario fue también utilizada por Juan Hidalgo y aunque no cumple toda la normativa italiana con respecto al recitativo, en cuanto a descripción expresiva del texto mediante la retórica musical, sí realiza una función narrativa de la trama que resulta similar a la del recitativo italiano⁴⁴. No todos los tonos de Gómez de Navas en compás binario tienen ese cometido diegético del recitativo; por el contrario, muchas de sus piezas en compasillo nada tienen que ver con ese empleo narrativo del ritmo binario.

En cuanto a la estructura armónica, las piezas tienden más hacia la modalidad que a la tonalidad. Se puede decir que están en un espacio intermedio donde era frecuente hablar de *tonos*, derivados estos de la práctica modal gregoriana. Por razones de cercanía cronológica, territorial y cultural a esta música, es recomendable la consulta del tratado de José de Torres (ca.1670-1738) y la tabla conservada en el archivo histórico del Monte de Piedad de Madrid para una interpretación históricamente informada respecto a los llamados tonos armónicos⁴⁵.

⁴³ LLAMOSAS, Lorenzo de las y NAVAS, Juan de: *Destinos vencen finezas*, Madrid, Imprenta de Música, 1699.

⁴⁴ Ya se ha hecho referencia a la utilización de la terminología «función de recitativo» en la nota 27 del presente volumen. Véase también, STEIN, *Songs of mortals dialogues of the Gods*, p. 229.

⁴⁵ TORRES, José de: *Reglas generales de acompañar*, Madrid, Real Imprenta de Música, 1702, pp. 9-16. La tabla de tonos conservada en el Monte de Piedad de Madrid está publicada en: ROBLEDO, *Tonos a lo divino*, pp. 48 y 49.

Navas emplea figuras retóricas musicales ya desarrolladas por Hidalgo como el juego de los ecos, la *suspiratio* en tonos de tipo lamentoso y las progresiones en el discurso melódico (*synonimias*). Aun así, nuestro autor muestra algunos rasgos de originalidad en su discurso musical como las llamadas *hipotiposis*, es decir, dibujos melódicos describiendo el contenido del texto⁴⁶. En algunas piezas, los cromatismos y las disonancias, siempre dentro de un discurso contrapuntístico y acompañando el significado de los textos, son muy abundantes; es el caso de *Alado cisne de nieve* (1) o *Buscaba el amor* (8). Estos recursos retórico-musicales no eran lo habitual en la música escénica española de la época, son compositores posteriores, como Sebastián Durón, Antonio Literes o José de Torres los que quizás normalizan la utilización de las figuras retóricas en la música teatral. Lucía Díaz Marroquín cuando habla de la recepción de la retórica de los afectos en los tratados musicales españoles del Renacimiento y Barroco afirma que los teóricos peninsulares, y por ende los compositores e intérpretes, al estar anclados a los conceptos platónicos y pitagóricos transmitidos durante la Edad Media, propugnan una corrección contrapuntística zarliniana que censura cualquier exceso que tenga que ver con la expresión musical de los afectos humanos⁴⁷. Esta es una muy buena explicación de por qué la música profana española de la segunda mitad del XVII todavía no muestra un procedimiento compositivo claro basado en la melodía acompañada, atado en exceso a un conservador concepto contrapuntístico, ni manifiesta la abundancia de figuras retóricas musicales que sí exhibe la escena italiana.

Otro de los elementos utilizados por Navas insistentemente es la fórmula de corchea con puntillo-semicorchea en secciones de compás binario. Recurso que da a sus composiciones un cierto aire de *entrée* (pieza característica de las óperas y *ballets* franceses presente en las oberturas de Jean-Baptiste Lully). Por ejemplo, Navas utiliza este procedimiento en el tono *Rústicos ciudadanos de las ondas* (23), donde aplica este ritmo punteado aprovechando la colección de palabras esdrújulas, que Francisco Bances Candamo reparte por toda la escena. La semejanza de esta pieza con la *entrée* francesa no puede considerarse casual; el tono en cuestión, dentro del texto dramático es una invocación a Neptuno y acompaña una apoteósica entrada en escena del dios marino con su cohorte de sirenas, nereidas, tritones y delfines. La misma fórmula rítmica es utilizada por el autor en otros tonos como *Esquivada adorada Europa* (16) de la comedia *Amor, industria y poder* (1692) que,

⁴⁶ El término *hipotiposis* es utilizado por Joachim Burmeister en su *Musica poética* de 1606. Véase también: LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y retórica en el Barroco*, Barcelona, Amalgama Edicions, 2000, pp. 107-206.

⁴⁷ DÍAZ MARROQUÍN, Lucía: *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, 2008, p. 115.

aunque carece de palabras esdrújulas, es también el acompañamiento a la entrada espectacular en escena de un personaje.

La interacción que existe entre música y texto en los tonos humanos compuestos por Juan de Navas hacen de él una figura precursora en el ámbito musical de la corte madrileña de Carlos II.

EDICIÓN POÉTICA DE LOS TONOS HUMANOS DE JUAN DE NAVAS

La reproducción de los textos poéticos se ha efectuado según las pautas de edición de teatro español del Siglo de Oro propuestas por la mayoría de grupos de investigación dedicados al tema, es decir, una transcripción acorde con el lenguaje actual⁴⁸.

La ortografía y la puntuación aparecen corregidas; las contracciones y abreviaturas se han desarrollado en su totalidad y los fonemas o palabras añadidas están escritas entre corchetes. Los fragmentos ilegibles se expresan con puntos suspensivos entre paréntesis. La numeración de los versos está consignada a partir del número uno en todos los tonos, incluso en aquellos que tienen correspondencia con comedias. Gracias a la ubicación de algunas de estas piezas musicales en un texto dramático se ha podido también incluir en la edición el nombre del personaje cantante y corregir algunos errores semánticos y gramaticales no muy evidentes. Las primeras impresiones y manuscritos literarios con los que se han cotejado algunas fuentes musicales han sido guías muy útiles para determinar la versificación de los textos. Las acotaciones copiadas en la presente edición han sido extraídas de la fuente literaria indicada como referencia en cada tono.

En cuanto a las diferentes versiones musicales de un mismo tono, por lo general se ha decidido incluir la edición del texto de una sola fuente elegida como referencia, indicando en el aparato crítico las variantes. En algunos casos excepcionales se han editado las distintas versiones por presentarse los textos fragmentados o muy desiguales. La transcripción de canciones que tienen concordancia con una fuente literaria, como ya se ha dicho anteriormente, ha sido contrastada con la misma.

La edición del texto es siempre de la primera fuente musical citada y, en el caso de que la hubiera, también se menciona la fuente literaria que ha servido de comprobante. El comentario a cada fragmento poético incluye un

⁴⁸ Grupos de investigación como AMP (Aula música poética) y GRISO (Grupo de investigación Siglo de Oro).

breve análisis métrico⁴⁹, algunas aclaraciones oportunas respecto a la comedia a la cual pertenecen, referencias al mito clásico y a la temática literaria del Siglo de Oro⁵⁰.

1. *Alado cisne de nieve / Pero bien haces*

Texto: Diego Nájera Cegrí (¿?).

Fuentes Musicales: E-Scu MS/265, 92v-93r; E-Vc, 70/270⁵¹.

	<i>Coplas</i>		
	Alado cisne de nieve que, naufragando cristales, cuando de ave te desmientes quieres blasonar de nave.	20	Tirano fuiste a tu vida en usurpar lo suave y así vive como muere, o no mueras cuando cantes.
5	¿Por qué central ases pumas arpones de nieve bates, siendo naufragio en el agua quien fue lisonja en el aire?		Gloriosamente animoso trunfarás de los pesares, haciendo dicha a la muerte si fueras como yo amante.
			<i>Estribillo</i>
10	Mira que tu ser desdices, pues aparecen losma res o hermoso bajel de plata, o blanco escollo de jaspe.	25	Pero, bien haces disfrazando rigores con suavidades, si en ti penas y glorias, las dos neutrales,
15	Si blasonar de sirena has querido el modo, erraste, que tú cantas por morirte y ella canta por matarte.	30	cantando mueres y gimiendo naces.

⁴⁹ El análisis métrico y estilístico de los textos sigue las pautas expuestas en: DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999. Respecto a las diferentes transformaciones de la forma poética romance se ha tenido muy en cuenta: ALATORRE, Antonio: «Avatares barrocos del romance», en *Cuatro ensayos de arte poética*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 12-85.

⁵⁰ Las fuentes musicales están citadas de acuerdo con las siglas del RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*). Las fuentes literarias, según convención, con la abreviatura de la biblioteca o archivo en el que se hallen y su signatura correspondiente.

⁵¹ Este tono está incluido en dos colecciones poéticas de tonos que no se han tenido en cuenta para contrastar con las fuentes musicales por ser precisamente antologías y no textos dramáticos o literarios de referencia. Una de dichas versiones es un *contrafactum* a lo divino y está editada por: GOLBERG, Rita: *Tonos a lo divino y a lo humano*, Londres, Tamesis Books Limited, 1981, pp. 65, 66 y 162; la otra fuente se encuentra en la biblioteca de *The Hispanic Society of America* con signatura Ms/ B2392, f. 26v.

Coplas en forma de romance y estribillo combinando heptasílabos y pentasílabos sin llegar a la forma de seguidilla.

El tema, de tradicional simbolismo, identifica el canto del cisne con el esplendor antes de la muerte. Se trasluce una visión pesimista, propia del Barroco español, causada por una idea determinista del destino; cualquier esfuerzo por cambiar el *statu quo* es inútil. El asunto está expresado por medio de paradojas, recurso muy frecuente en esta época.

El manuscrito musical es un *solo* con acompañamiento de forma estrófica que tiene coplas en tiempo binario y estribillo en ternario. Musicalmente muestra cierto entramado contrapuntístico y numerosas figuras retóricas.

2. *Albricias zagalas / Aquel rapazuelo*

Fuentes musicales: E-Mn Ms/13622, f. 87.

[Estribillo]

¡Albricias, zagalas,
que ya no hay Amor!
Pues, girando al vuelo,
a los pies cayó
5 de una cazadora
más bella que el sol.

¡Ay, que le dio en el corazón!
Y en las manos de Gileta
como un pajarito se le quedó.
10 ¡Albricias, zagalas,
que ya no hay Amor!

Copla

Aquel rapazuelo
aleve y traidor,
embuste con alas,
15 deidad e ilusión,
sabed, zagalejas,
que se acabó.
Maldito sea él,
bendito sea Dios.

Romancillo. Tema que alude al mito de Psique y Cupido para explicar el sentimiento amoroso humano, en este caso parece que describe una situación de ruptura o desamor⁵².

El manuscrito musical es un *solo* con acompañamiento en tiempo ternario y de forma estrófica. La copla muestra una textura homófona en contraste con el estribillo que desarrolla un discurso imitativo, con *gradatios* descendentes y numerosas hemiolias⁵³.

⁵² El mito de Psique y Cupido es recogido por Apuleyo en el *Asno de Oro o Metamorfosis*.

⁵³ LÓPEZ, *Música y retórica en el Barroco*, pp. 121-123.

3. *Aura tierna amorosa / Amor de flores se viste*

Comedia: *Amor es esclavitud* (1688) de Manuel Vidal Salvador (¿? -1698).

Fuentes musicales: US-SFs SMMS-M1, f. 42r; E-Mn M/2478, f. 15r.

Fuente literaria: BNE MSS/16890, 30r.

Otras ediciones: ROBLEDO, *Tonos a lo divino*, pp. 57, 100-105; LLOPIS y MARTÍN, *Tonos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 55-57.

<p><i>[Por la parte opuesta de donde salió Amaltea, saldrá Flora, ninfa coronada de flores, y al tiempo que sube se va levantando de la superficie de la tierra un pequeño soplo del aura que yendo en aumento crecerá hasta ocupar los vacíos del aire, e irá sembrando el campo Flora de hermosas cuanto vistosas flores].</i></p> <p><i>[Canta Flora]</i></p> <p><i>Estribillo</i></p> <p>Aura tierna, amorosa, si en una y otra flor, ¡ay!, descansa el amor</p> <p>5 ¡ay!, reposa ven, deliciosa aura apacible, ven, ¡ay!, mientras canto mi mal, mientras lloro mi bien.</p> <p><i>Coplas</i></p> <p>10 Amor de flores se viste disimulando rigores desde que triste sabe llorar cuando ríen las flores, y pues entre primores,</p>	<p>15 ¡ay!, reposa, ven, deliciosa aura apacible, ven, ¡ay!, mientras canto mi mal, mientras lloro mi bien.</p> <p>20 Florece su primavera con la inquietud enemiga de quien espera la brevedad con que el ansia mitiga, y pues cuando castiga,</p> <p>25 ¡ay!, reposa, ven, deliciosa aura apacible, ven, ¡ay!, mientras canto mi mal, mientras lloro mi bien.</p> <p>30 Cupido riesgos señala entre floridos halagos siendo su gala dulce traición de violentos estragos, y pues con sus amagos,</p> <p>35 ¡ay!, reposa, ven, deliciosa aura apacible, ven, ¡ay!, mientras canto mi mal, mientras lloro mi bien⁵⁴.</p>
---	---

Combinación de pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos con rima consonante. Según la fuente literaria la primera estrofa, que figura como estribillo en las fuentes musicales, se vuelve a cantar al final de todas coplas, si bien cada una de ellas se remata con los últimos cinco versos del denominado estribillo en las partituras.

⁵⁴ Variantes en E-Mn M/2478: v. 23, «y pues entre primores»; v. 33, «y pues entre primores».

Esta pieza tiene lugar en la segunda jornada de la comedia. La mutación es de jardín, con emparrados y fuentes, por la mañana. Suenan los trinos de pájaros cuidados por la ninfa Amaltea, que ya se ha ido después de cantar su tono. A continuación, entra en escena Flora, la ninfa que siembra flores con la ayuda de la brisa (aura). Su canto alude a Cupido y su emblemática relación con el mundo floral.

Los diferentes manuscritos musicales muestran un *solo* con acompañamiento en tiempo ternario y de forma estrófica. Son llamativas las hemiolias que acompañan la semántica y prosodia del texto, el discurso musical se configura de forma homófona entre la voz y el acompañamiento, destacan ciertas ornamentaciones vocales en las palabras «aura apacible» y «deliciosa».

4. Aves, flores, estrellas / Fértil estancia

Comedia: *Amor es esclavitud* (1688) de Manuel Vidal Salvador (¿? -1698).

Fuentes musicales: E-Mn M/2478, f. 27r; E-Mn Ms/13.622, f. 12 r; US-SFs SMMS-M1, f. 42r⁵⁵.

Fuente literaria: BNE MSS/16890, f. 29r.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 50 y 51.

<p><i>[De lo inferior del jardín va saliendo Amaltea subiendo a lo superior del teatro desarrugando una cinta grande matizada de flores diversas, y al compás de sus acentos van despertando las aves, imitando sus clausulas en trinados compases]</i></p> <p><i>[Canta Almatea]</i></p> <p><i>Estribillo</i></p> <p>Aves, flores, estrellas, imiten mis huellas. Estrellas, aves, flores, copien mis primores, 5 porque estrellas, flores y aves, con dulces ternezas y arrullos suaves me admiren, celebren, veneren y aclamen.</p>	<p><i>Coplas</i></p> <p>Fértil estancia undosa, donde tanta rosa 10 ufana y gloriosa aprende a querer, es tiempo de arder.</p> <p>Fuentes, cuya armonía de noche corría 15 buscando del día feliz rosicler, ya es tiempo de arder.</p> <p>Aves, que desplegando el plumaje blando 20 alegres cantando, salís a volar, ya es tiempo de amar.</p>
--	---

⁵⁵ El texto poético se ha copiado de dos fuentes musicales distintas: el estribillo de E-Mn Ms/13.622,12r y las coplas de E-Mn M/2478, 27r.

- | | |
|--|---|
| <p>Astros, que sois flamantes
eternos diamantes
25 de orbes inconstantes
para alumbrar,
ya es tiempo de amar.</p> <p>Verde hermosa ribera,
donde Flora espera
30 en su primavera
el fuerte atrever,
ya es tiempo de arder.</p> | <p>Vergel, cuyos claveles
vivos son pinceles
35 para copiar fieles
el tierno adorar,
ya es tiempo de amar⁵⁶.</p> |
|--|---|

Métrica irregular en el estribillo, combinando versos de arte menor y mayor con rima consonante. Coplas de cinco versos de arte menor con rima consonante. Este tono de estructura circular, pues el estribillo en la fuente dramático también consta al final de las coplas, se interpreta en un cuadro de jardín florido. Canta Amaltea, protectora de los pájaros que, según las acotaciones, hacen el eco de la melodía con trinos. Se describe un *locus amenus* propicio para que prenda el amor.

Las fuentes musicales reflejan un tono a solo con acompañamiento de estructura estrófica en compás ternario. Las partituras manuscritas presentan ciertas variantes, pues la que tiene el bajo realizado en cifra de arpa (E-Mn M/2478) sólo recoge las coplas. En esta pieza el autor emplea figuras retóricas musicales como la *circulatio* y la *synonimia*⁵⁷.

5. ¡Ay, Amor! ¿Quién entiende tus tiranías? / En los jardines de Apolo

Comedia: *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de F. Bances Candamo (1662-1704).

Fuente musical: E-Mn M/2478, ff. 14r-v.

Fuente literaria: BNE R-10527, f. 43r.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 62-64.

⁵⁶ Variantes en E-Mn Ms/13.622, f. 12r: v. 3, «copien mis primores»; v. 4, «aves, estrellas y flores»; v. 8, «estancia hermosa». En este manuscrito sólo aparecen el estribillo y una copla. Variantes en US-SFs SMMS-M1: v. 8, «estancia hermosa»; v. 26, «iluminar». En este manuscrito sólo están escritas las cuatro primeras coplas. Variantes en BNE MSS/16890, f. 29r: v. 8, «estancia hermosa»; v. 22, «ya es hora»; v. 27, «ya es hora». En esta fuente literaria no están escritas las dos últimas coplas que refleja el E-Mn M/2478, y además hay una segunda copla que no está en ninguna de las fuentes musicales.

⁵⁷ LÓPEZ, *Música y retórica en el Barroco*, pp. 119 y 139.

	[Canta Arión]		
	<i>Estribillo</i>		
	¡Ay, Amor! ¿Quién entiende tus		Quando amaneció, Erictea,
			la verde estancia florida,
		15	encendiendo iba tinieblas
			con las luces de sus niñas.
	Si quieres, si intentas, si buscas, si		Con vivientes resplandores
			iba bostezando el día,
			en cada flor las fragancias
	en males alegres, en tristes delicias,		del verde pensil que anima.
	que cante la pena, que llore la risa.	20	
	[Voz sola]		
	<i>Coplas</i>		
5	En los jardines de Apolo		Sin resistencia las sombras
	yace la noche dormida,		a los rayos de su vista,
	en el pabellón frondoso		discretamente cobardes
	de tanta bóveda umbría.		se ríen, pero no porfían.
	El tenebroso silencio		
10	rompen, con dulce armonía,	25	Con su gallarda presencia,
	vientecillos que, con hojas,		como a su luz se divisa
	frondosamente respiran.		todo el vulgo de las flores,
			cada flor es maravilla ⁵⁸ .

Las coplas se desarrollan en forma de romance y el estribillo son versos de arte mayor con rima asonante. En el texto teatral las coplas las canta una voz sola mientras se desarrolla toda una escena con diversos diálogos. En cambio, lo que consta como estribillo en la fuente musical pertenece a otro momento posterior y lo interpreta Arión como un lamento por su amor no correspondido. Es decir, las fuentes musicales mezclan dos tonos que son distintos en la comedia. El fragmento de las coplas presenta un *locus amoenus* al estilo de Arcadia como comienzo de la tercera jornada, que según las acotaciones son los jardines del templo donde viven las musas y lugar donde se va a desarrollar la acción; el estribillo, sin embargo, es la primera estrofa de una queja expresada por el protagonista. Las coplas de las dos fuentes musicales no coinciden, son textos distintos.

Los manuscritos musicales muestran un tono a solo con acompañamiento, de forma estrófica con coplas y estribillo en compás binario y ternario respectivamente. La estructura según la partitura alterna cada copla con la repetición del estribillo al igual que en el texto dramático, la diferencia consiste en que las coplas son de una escena y el estribillo de otra. El autor emplea la *synonimia* en el discurso musical del estribillo⁵⁹.

⁵⁸ Las tres últimas coplas no existen en la fuente dramática.

⁵⁹ LÓPEZ, *Música y retórica en el Barroco*, p. 119.

6. ¡Ay, qué dolor! / Con cadenas de cristal

Fuentes musicales: US-Nyha Ms HC380/824a/43, 1.

Ediciones poético-musicales: LAMBEA y JOSA, *Manojuelo poético-musical*, pp. 88, 146, 147, 311 y 314.

<i>Estribillo</i>	<i>Coplas</i>
<p>¡Ay, qué dolor! Alivio pido a un jilguero porque sé que, perdido de amor, abrasado muero.</p>	<p>Con cadenas de cristal aprisionaba un arroyo a los álamos y alisos, 15 verdes murallas de un soto.</p>
<p>5 Una enigma que adoro: peno y alcanzo el remedio, gimo de no hallar el alivio y no sé de qué muero.</p>	<p>Oculto músico diestro, un ruiñeñor amoroso se escondía y ocultaba entre las hojas de un olmo.</p>
<p>10 Lloro, peno, gimo, muero. ¡Ay, pajarillo atiende al dolor de qué me quejo!</p>	<p>20 El céfiro, que mecía de las flores los pimpollos, si se llegaba lascivo, se despedía amoroso.</p>
	<p>25 Mas, salió Lisarda al prado, y, de contemplarla absortos, arroyo, pájaro y bruto suspensos quedaron todos.</p>

El estribillo son versos de métrica irregular, con rima asonante en los pares, podría considerarse una variación de romance como las que cita Antonio Alatorre⁶⁰. Las coplas son un romance. El tema es amoroso y se presenta con una introducción en forma de lamento seguida por la descripción de un *locus amenus* en el que finalmente aparece Lisarda, la presencia turbadora que motiva las desdichas amorosas del narrador.

La fuente musical es un dúo de tiple y alto con acompañamiento, escrito en claves altas, de forma estrófica. Según el manuscrito, el tono tiene un estribillo que abarca dos secciones, una en compás ternario y otra en compásillo que enlaza con las coplas también en binario. El discurso musical del estribillo se basa en un carácter imitativo de las dos voces en los comienzos de frase para desembocar en cadencias homófonas, este tipo de desarrollo favorece el empleo de las progresiones. Las coplas son a solo, alternadas las voces.

⁶⁰ ALATORRE, «Avatares barrocos del romance», pp. 12-85.

7. Bárbaros moradores / Seguid de mi lira

Fuentes musicales: US- SFs SMMS-M1, 47⁶¹.

Coplas

- | | | | |
|----|---|----|---|
| | Bárbaros moradores de Aonia,
suspended, parad, despedid
el aliento, el curso, el arco que ciego
camina el que no mira el fin. | 15 | Dóciles de esos rudos peñascos,
aprended, copiad y pulid
el ingenio, el garbo, el afecto
que rompe el escoplo y anima el
buril. |
| 5 | Rústicos que, en pasivos albergues,
ignoráis, teméis, resistís
la doctrina, el arte, la ley sagrada,
armonía del orbe civil. | | <i>Estribillo</i>
Seguid de mi lira los dulces acentos,
venid, moradores de Aonia, venid,
que a Cadmo le funda en Tebas la
grande |
| 10 | Músicos templarán mis acentos,
la fiera, el furor y la lid
en concordia, en paz, en amor
la lira de Apolo, de Marte el clarín. | 20 | imperio y escuela del orbe civil. |

Tono de métrica irregular, aunque predominan los versos de nueve y doce sílabas, formando estrofas cada cuatro con rima asonante en los pares⁶². Es muy probable que el tema tenga relación con la leyenda de Cadmo quien funda Tebas después de derrotar a los habitantes de Beocia (Aonia)⁶³. El narrador hace un llamamiento a los ciudadanos de Aonia y termina exaltando la figura de Cadmo.

La fuente musical es un tono a solo con acompañamiento de forma estrófica, con coplas en binario y estribillo en ternario. En la sección en compasillo repite la primera frase musical (*palillogia*) en la que utiliza la figuración corchea con puntillo-semicorchea para potenciar la palabra esdrújula «bárbaros» también se observa el empleo de la *circulatio* como recurso ornamental⁶⁴.

⁶¹ GOLDBERG, *Tonos a lo divino*, p. 150.

⁶² Véase: ALATORRE, A., «Avatares barrocos del romance», pp. 12-85.

⁶³ Pausanias: *Descripción de Grecia* 9.5. 1ff. Véase también: Grimal, *Diccionario de Mitología*, p. 79.

⁶⁴ LÓPEZ CANO, R., *Música y retórica en el Barroco*, pp. 117 y 138.

8. *Buscaba el amor en la llama / Preguntaba al cielo*

Fuentes musicales: E-Mn M/2478, ff. 48v-49v; E-Mn MS/13.622, f. 40r; E-B *Canet de Mar* Sant Pere 6/641, 6/642, 6/643⁶⁵.

	<i>Estribillo</i>		Buscaba el amor
		30	y tenía dentro de mi corazón.
	Buscaba el amor		Pregunté al undoso
	en la llama, en la perla,		golfo proceloso
	el ave y la flor,		si era centro hermoso
5	y tenía dentro de mi corazón.		de otro ser mayor,
	Qué bueno iba yo	35	y con sus cristales
	pidiendo razón		perlas y corales
	a las sombras de la luz,		dijo: no me iguales
	a las tinieblas del sol.		que yo soy menor.
	Buscaba el amor		Buscaba el amor
10	y tenía dentro de mi corazón.	40	y tenía dentro de mi corazón.
	<i>Coplas</i>		Pregunté a los prados,
	Preguntaba al cielo		selvas y collados,
	si su hermoso velo		plantas y ganados,
	era su desvelo	45	si era mi pastor,
	causa superior,		y las rosas bellas,
15	mas ni la hermosura		de su estancia estrellas,
	de su llama pura		dicen sin querellas
	era sombra oscura		que mi campo es flor.
	de su excelso ardor.		Buscaba el amor
	Buscaba el amor	50	y tenía dentro de mi corazón.
20	y tenía dentro de mi corazón.		Toda la belleza
	Preguntaba al viento		de Naturaleza,
	si era su elemento		adorno y grandeza
	transparente aliento	55	un rasgo en rigor
	de su real candor;		es del que cifrado
25	pero con donaire		a un copo nevado
	respondía el aire		en mi pecho ha hallado
	que un leve desaire		su esfera mejor.
	era su albor.		Buscaba el amor
		60	y tenía dentro de mi corazón ⁶⁶ .

⁶⁵ Tono humano en los manuscritos *E-Mn* MS/13.622 y *E-Mn* M/2478 y tono divino al Santísimo Sacramento en las fuentes de *E-B* *Canet de Mar*, Sant Pere.

⁶⁶ Variantes: En *E-B* *Canet de Mar* Sant Pere 6/641, 6/642, 6/643, tono a lo divino, no aparece la tercera copla; v. 12, «hermoso cielo»; v. 27, «aun leve»; v. 31, «preguntaba»; v. 41, «preguntaba»; v. 44, «su pastor»; v. 55, «del que está disfrazado»; v. 57, «en mi pecho hallado»; v. 58, «se muestra mejor».

Villancico, es decir, estructura variable de versos hexasílabos que conforman un estribillo y coplas con pie + vuelta. El texto trata de la búsqueda del amor en los elementos de la naturaleza, estableciendo una suerte de comparación entre el sentimiento y la grandeza del mundo natural. Las fuentes musicales muestran un tono a solo con acompañamiento de estructura estrófica, escrito en claves altas. En el manuscrito E- Mn MS/13.622, f. 40r sólo aparecen el estribillo y una copla. Destacan en esta pieza las alteraciones, las disonancias y la textura imitativa entre el acompañamiento y la voz; también son significativas las figuras retóricas de repetición como la *synonimia*.

9. De la prisión de aquel monte / Arroyo si has de parar

Fuente musical: E- Bua 57/4.

Otras ediciones: GARCÍA, *Obras del archivo de la Catedral de Burgos*, pp. 68-70.

	<i>Coplas</i>		En lisonjas y desprecios vio de soberbio a caído, presunciones de cristal a fragilidad de vidrio.
	De la prisión de aquel monte un arroyo fugitivo, para correr más ligero, rompió de plata los grillos.	20	
5	De peña en peña, saltando le hace en pedazos los riscos, que pocas veces la prisa consideró los peligros.		Nunca tuvo bueno[s] fines quien olvidó sus principios, que para vivir sin nombre es mejor el vivir río.
	Por entre sauces y flores baja mudo y escondido, pero del que va cayendo es cada silencio un grito.	25	Al centro corriendo busca donde triste y sumergido, lo más no sirve de aumento y es su caudal desperdicio.
10			<i>Estribillo</i>
	Por ambicioso le tuvo preso el tiempo, que mal hizo, porque suele haber fortunas que nacen de los castigos.	15	Arroyo, si has de parar, ¿de qué te sirve el correr? Mira que es necio anhelar la altura para caer, la cumbre para bajar.

Las coplas están en romance y el estribillo es una quintilla. El tema, común en el Siglo de Oro, alude al paso del tiempo, con cierto trasfondo de fatalidad causado por una idea muy determinista de la vida. El texto describe el camino azaroso de un río, metáfora de la existencia humana, y acaba con una pregunta retórica que introduce el concepto clásico de *vanitas*.

La fuente musical muestra un *solo* con acompañamiento, en compás binario y de estructura estrófica con coplas y estribillo. Una vez más, Navas

emplea el recurso de la *hypotiposis* para enfatizar el significado de texto, en las palabras «caer» y «bajar»⁶⁷.

10. Desde el tronco esquivo

Comedia: *Amor es esclavitud* (1688) de Manuel Vidal Salvador (¿?-1698).

Fuente musical: E- Mn Ms/13.622.

Fuente literaria: BNE MSS/16890, f. 10r.

Otras ediciones: PEDRELL, *Teatro lírico español*, p. 56; MITJANA, *La musique en Espagne*, p. 182.

*[A una parte estará un laurel frondoso
y ocultando sus ramos desabrocha
del tronco una dama que simboliza a
Dafne]*

[Canta Dafne]

Coplas

5 Desde el tronco esquivo
donde oculta vivo
quitando a los rayos
ardientes desmayos,
sale Dafne infiel,
ama la constancia
que ciñe el laurel.

*[A otro lado estará un peñasco que se
desgaja y abraza a Niobe, ninfa que en
correspondencia de Dafne imita sus
compases]*

[Canta Niobe]

10 Desde el orbe frío
donde mi albedrío
sepulcro se labra
en cada palabra,
Niobe salió,
ama la constancia
con que lloro yo.

*[Al lado de Dafne estará una estatua de
mármol desatándose en raudales que
la acreditan de fuente y, desmentida*

*la apariencia, descubre la realidad
saltando la estatua, en su lugar a
Aretusa]*

[Canta Aretusa]

15 Entre los cristales
donde son mis males
helados temores
de arenas y flores,
[a] Aretusa ves,
20 ama la fineza
no llores después.

*[En correspondencia de Aretusa saldrá
del centro de la tierra una cornucopia
grande coronada de flores, y pendientes
de ella unos ramos, y en su corazón
irá subiendo Amaltea desmintiendo
los celajes de las flores su vestido, pues
siendo ellas de diversos matices, él imita
al armiño en lo blanco, y en subiendo a
la mediación se desgaja la cornucopia
transformándose en cándida azucena
quedando en su cogollo Amaltea]*

[Canta Amaltea]

25 La torcida copia
con que el mayo apropia
colores fragantes
y arrullos amantes
de Amaltea es,
ama la terneza
que adoran mis pies⁶⁸.

⁶⁷ LÓPEZ, *Música y retórica en el Barroco*, pp. 132-136.

⁶⁸ Variantes en BNE MSS/16890,10r: v. 4, «ardientes ensayos»; v. 5, «Dafne fiel»; v. 6, «ciñe la esperanza»; v. 19, «a Aretusa»; v. 23, «el mayo copia»; v. 28, «adora mis pies».

Coplas formadas por dos pareados más una tercerilla. Dentro de la comedia de Vidal Salvador, este tono se halla en la primera jornada, donde forma parte de una escena muy espectacular con numerosas tramoyas y efectos visuales. Cada copla es cantada por un personaje distinto que dice su propio nombre: Dafne, Niobe, Aretusa y Amaltea. La temática está muy relacionada con la puesta en escena, pues los cuatro personajes se presentan con su atributo característico conectado a la parte del decorado por el cual se introducen en el cuadro escénico.

La fuente musical es una *Tonada a solo* con acompañamiento, de forma estrófica. En la pieza predominan las hemiolias que dan a la música un carácter mayestático acorde con el momento que se representa en la comedia. El discurso musical está basado en la *synonimia*⁶⁹.

11. *Despierta padre del día / Ya la aurora esparce*

Comedia: *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de Francisco Bances Candamo.

Fuente musical: US- Sfs SMMS-M1,78; E- Mn M/2478, ff. 41v-42r.

Fuente literaria: BNE R-10527, f. 49v.

Otras ediciones: LLOPIS Y MARTÍN, *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 62-64; LAMBEA y JOSA, «¡Despierta, padre del día»⁷⁰.

[Por el horizonte del mar sale la aurora en un carro de nubes tirado de cuatro caballos blancos, cantando y arrojando pájaros y flores, y como va saliendo, se van apagando las estrellas, y con la última copla se oculta en lo alto dejando en el mismo horizonte resplandores y reflejos del sol que sale después]

[Canta la Aurora]

Estribillo

Despierta padre del día
que, a tu alborada, con sonoro pico,
clarines son los dulces pajarillos,
mostrando en tu joven albor
matutino,

5 murmureos los aires,
fragancia las flores,
gorjeos las aves
y las fuentes bullicios.

Coplas

10 Ya la Aurora esparce
aljófares fríos
destilando el cielo
en blando rocío.

15 Ya deja en los campos
su llanto benigno
de sartas de perlas
tantos verdes hilos.

⁶⁹ LÓPEZ CANO, R., *Música y retórica en el Barroco*, p. 119.

⁷⁰ LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: «¡Despierta, padre del día!», en *Duelos de ingenio y fortuna*, © Aula Música Poética, 2013. Consultable en el repositorio DIGITAL.CSIC: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/65897/1/Despierta%20padre%20del%20d%C3%ADa.%20Antonio%20de%20Bances%20Candamo.%20Juan%20de%20Navas.pdf> [acceso: 20/6/2017].

Ya diestra retoca,
 en flores y signos,
 colores que negra
 20 la noche ha escondido.

Los pajarillos dulces,
 al dejar el nido,
 con tiernos gorjeos
 despiertan dormidos.

25 Dormida la rosa
 ya da en el capillo
 esperezos frescos,
 bostezos floridos.

30 En cielos y en tierra,
 números compito
 de estrellas que borro
 a flores que pinto⁷¹.

Estribillo de forma irregular que combina endecasílabos y versos de arte menor con rima asonante. Las coplas son romancillos. En el texto dramático esta pieza se ubica en la tercera jornada y el estribillo se canta al principio y después de todas las coplas. El tono es interpretado por *La Aurora* y representa el comienzo del día. La música acompaña a una serie espectacular de efectos escénicos que son indicados en las acotaciones entre copla y copla.

Las fuentes musicales presentan variantes armónicas en este *solo* con acompañamiento de forma estrófica. El tono consta de un estribillo dividido en dos secciones, una introductoria en compás binario y otra, contrastante, en compás ternario. Las coplas están en binario. Se observa el empleo de la figuración corchea con puntillo-semicorchea, un ritmo habitual en los tonos de Navas que acompañan la salida a escena de un personaje, en este caso, *La Aurora*.

12. ¿Dónde, esquivada...?

Comedia: *Amor, industria y poder* (1692) de Lorenzo de las Llamosas (ca.1665-ca.1705).

Fuentes musicales: *E- Mn Ms/13.622*, f. 42 r.

Fuente literaria: BNE R-18431, f. 12v.

Ediciones poético-musicales: PEDRELL, *Teatro Lírico Español anterior al XIX*, p. 10.

⁷¹ Variantes en E-Mn MS/2474: v. 2, «alboreada»; v. 6, «gorjeos las aves»; v. 7, «fragancia las flores»; v. 21, «pájaros»; v. 23, «gorjeos sonoros»; v. 24, «arrullan dormidos». La quinta copla no existe pero hay otra añadida: Y pues ya la noche / de los rayos míos / huyendo va envuelta / en su manto mismo. Variantes en BNE R-10527: v. 4, «cobrando»; v. 8, «y las fuentes su líquido bullicio»; v. 21, «pájaros»; v. 23, «gorjeos sonoros»; v. 24, «bostezan dormidos».

[Aparecen sobre una nube Cupido y Júpiter y cantan]

[Canta Júpiter]

¿Dónde, esquivo adorada,
se empeña tu hermosura,
sin ver en la espesura
de esta selva intrincada

5 que, hasta las vides, con nudos
constantes,
enlazan benignas los olmos amantes?
Vuelve, no llegues, no,
donde la hermosura le sirve al
rigor⁷².

Estos versos podrían encajar en la estructura de una silva, aunque alguno sea dodecasílabo en vez de endecasílabo. El fragmento se halla en la primera jornada del texto dramático y es parte de un dúo musical interpretado por Júpiter y Cupido en una salida a escena con tramoyas cantando sobre una nube. *¿Dónde esquivo adorada...?* es una copla interpretada por Júpiter que con el apoyo de Amor trata de convencer a Europa para que no vaya al templo de Diana.

La fuente musical es un *solo* escrito en claves altas, de forma bipartita, con una primera sección en compasillo y una segunda en ternario. Parece un fragmento musical que forma parte de una unidad mayor. Presenta la característica figuración de corchea con puntillo-semicorchea en el binario, y hemiolias en el ternario.

13a. *En este arpón tirano / Pues violentando / Aves, flores, peces, brutos*

Comedia: *Labrar flechas contra sí y venir Amor al mundo* (1680) de Melchor Fernández de León.

Fuente musical: E-Bbc M738/62.

Fuente literaria: BNE MSS/18331, f. 164v.

[Canta Cupido]

Recitado

En este arpón tirano,
fiero peligro,
escándalo ligero
de los sentidos,

5 despedido del arco
seré en tu pecho,
y que llegue a vengarme...

[*Al ir a disparar la flecha cae y se la clava*]

¡Valedme, cielos!

⁷² Se han corregido dos errores, en el v. 6 se cambia «benignos» por «benignas» para que corresponda el género con «vides», y en el v. 7 se modifica el tiempo verbal de «vuelven» por «vuelve».

- Coplas*
- 10 Pues violentando la cuerda del arco,
por dar a su fuga mayor vencimiento,
entre mi propia prisa he caído
y con mis flechas herido me veo.
- Cómo traidoras, mis propias
violencias
sus rabias convierten contra mi
mesmo.
- 15 ¡Malhaya el esfuerzo que aleve
[dispuso]⁷³
que se llegase a culpar el esfuerzo!
- A qué temple tan raro la flecha
debió, entre mi furia, a su origen
primero,
que va helando la vida con llama
20 y va encendiendo la vida con hielo.
- El corazón, del horror asustado,
quiere medroso vertirse del pecho,
y en el volcán que padece su ira
va tropezando de incendio en
incendio.
- 25 ¡Qué susto! ¡Qué pena! ¡Qué ansia!
¡Qué angustia!
¡Qué temor! ¡Qué pesar y qué
tormento!
La vida fallece, el juicio delira,
la voz titubea y desmaya el acento⁷⁴.
- Recitado*
- 30 Aves, flores, peces brutos,
montes, valles, riscos, [senos]⁷⁵,
plantas, fuentes, [ríos]⁷⁶, mares,
astros, signos y luceros:
oíd mi gemido, escuchad a mi voz,
atended a mi llanto, mirad mi
tormento,
35 pues que soy el Amor y de mí
muero⁷⁷.

Otras ediciones: STEIN, *Songs of Mortals*, pp. 523 y 524.

13b. *En este arpón tirano / pues violentando*

Comedia: *Labrar flechas contra sí y venir Amor al mundo* (1680) de Melchor Fernández de León.

Fuentes musicales: US-SFs SMMS-M1, f. 80r; E-Mn, M/2478, ff. 29r-v.

Fuente literaria: BNE MSS/18331, f. 164v.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 60 y 61.

⁷³ «Dispuesto» en el manuscrito musical, corrección basada en la fuente literaria.

⁷⁴ En la fuente musical no se incluye la última copla (versos 25-28).

⁷⁵ Corrección de error: en el manuscrito musical, «ceños»; en la fuente literaria, «senos».

⁷⁶ Corrección de error: en el manuscrito musical, «riscos»; en la fuente literaria, «ríos».

⁷⁷ Variantes del texto en E-Mn, MSS/18331: v. 1: «Y así este arpón»; v. 6: «será a su pecho»; v. 9: «cuerda tirana»; v. 10: «seguimiento»; v. 18: «al origen»; v. 22: «huirse»; v. 23: «parece»; v. 33: «escuchad mi lamento».

	<i>[Canta Cupido]</i>		A qué temple tan raro la flecha derivó,
	<i>Estribillo</i>		entre mi furia, su origen primero,
	Y así este arpón tirano,	20	que va helando la vida con llamas y encendiendo la vida con hielos.
	fiero peligro,		El corazón, del horror asustado,
	escándalo ligero		quiere medroso salirse del pecho,
5	de los sentidos,		y, en el volcán que padece su ira,
	despedido del arco		va tro[m]picando de incendio en
	será en tu pecho,		incendio.
	el que llegue a vengarme...	25	¡Qué susto! ¡Qué pena! ¡Qué ansia!
	<i>[Al ir a disparar la flecha cae y se la clava]</i>		¡Qué angustia!
	¡Valedme, cielos!		¡Qué mal! ¡Qué temor! ¡Qué pesar!
	<i>Coplas</i>		¡Qué tormento!
	Pues violentando la cuerda, tirando		La vida fallece, el juicio delira,
10	por dar a su fuga mayor seguimiento,	30	la voz titubea y desmaya el acento.
	entre mi propia prisa he caído		De púrpura ardiente la tierra se baña
	y con mi flecha herido me veo.		y, al paso que va de la herida
	Como traidoras, mis propias		saliendo,
	violencias		en lugar de ir gastando la vida,
	sus rabias convierten contra mi		con el dolor, va la vida saliendo.
	mesmo.		¡Ay, infelice, que lloro y suspiro!
15	¡Malhaya el esfuerzo que aleve	35	¡Ay, infeliz, que me abraso y me
	dispuso		quemó!
	que se llegase a templar el esfuerzo!		Y por decir una vez esta ira:
			¡ay, infeliz, que me he entrado en mi
			pecho! ⁷⁸

El estribillo son dos seguidillas y las coplas son estrofas de cuatro versos, en su mayoría endecasílabos, con rima asonante en los pares. La comedia describe parte del mito de Psiquis y Cupido, y concretamente el episodio en el que Amor se hiere con una de sus propias flechas. El dios niño está persiguiendo a Glauco, personaje que no quiere enamorarse y, al tratar de alcanzarlo con un disparo, se le escapa una saeta lacerándose a sí mismo. La acción que describe el tono sucede en la segunda jornada, poco antes de finalizar la comedia.

⁷⁸ Variantes del texto en E-Mn, M/2478, v. 1: «en este arpón»; v. 6: «seré»; v. 9: «la cuerda del arco»; v. 10: «por darle a su fuga mayor vencimiento»; v. 16: «culpar el esfuerzo»; v. 18: «debí»; v. 19: «va dando»; v. 20: «ha encendido la vida con hielo»; v. 22: «huirse del pecho»; v. 24: «tropezando»; v. 29: «la tierra se hacía»; v. 32: «la vida creciendo»; v. 35: «de una vez»; v. 36: «en mí mismo».

Variantes del texto en E-Mn, MSS/18331, v. 6: «será a su pecho»; v. 9: «cuerda tirana»; v. 16: «culpar»; v. 18: «al origen»; v. 22: «huirse»; v. 23: «parece»; v. 24: «tropezando»; v. 32: «creciendo»; v. 35: «de una vez»; v. 36: «mí mismo».

En US-SFs SMMS-M1, f. 82r y E-Mn M/2478 ff. 29r-v, la pieza es un solo con acompañamiento, de forma estrófica, con estribillo y coplas. El manuscrito E-Bbc M738/62, presenta en cambio una pieza más amplia con dos secciones diferenciadas; la primera consta de un recitado en compás binario, seguido de coplas en ternario; la segunda sección comprende otro recitado, también en compás binario y una parte de carácter lamentoso en ternario. Estas diferentes secciones evidencian que el tono es un fragmento musical dentro de una comedia. Los tiempos binarios muestran la figuración corchea con puntillo-semicorchea y el discurso musical emplea el recurso retórico de la *synonimia*⁷⁹.

14. *En qué estado nos hallamos / Filis créeme*

Fuente musical: US-NYha Ms HC 380/834a/43, 2.

Ediciones poético-musicales: LAMBEA y JOSA, *Manojo poético-musical de Nueva York*, pp. 239-240.

	<i>Coplas</i>		
	En qué estado nos hallamos, Filis, los dos tan alegres, pues cada uno con el otro no hace más de lo que quiere.		De celosas ansias nunca vemos dimes ni diretes, 15 que cada uno se fabrica la seguridad que puede.
5	Cuando nos lo pide el alma nuestro albedrío se prende y después, hasta que avisa, a su libertad se vuelve.		En la casa del amor, que pobres a tantos tiene, vivimos el mejor cuarto 20 sin pagar los alquileres.
	Los incendios amorosos		<i>Estribillo:</i>
10	que en nuestra pasión convergen, ni apagan cuando se aflojan ni afligen cuando se encienden.		Filis, y créeme que esto es vivir, lo demás es molerse.

Romance con estribillo de tres versos, dos pentasílabos y un endecasílabo. El tema es amoroso con referencia a Filis, personaje femenino común en la poesía española del Siglo de Oro.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento de arpa, de forma estrófica con coplas y estribillo. Toda la pieza está en compás ternario. Las coplas muestran un discurso imitativo entre la parte de voz y la de acompañamiento al arpa.

⁷⁹ LÓPEZ, *Música y retórica en el Barroco*, pp. 119-121.

15. Enamorado de Siques / Tente Siques

Poema de *La Cythara de Apolo* de Agustín de Salazar y Torres (1636-1675).

Fuentes musicales: E-Scu MS/265, ff. 47v-48r; E-Mn Ms/13.622, f. 206r.

Fuente literaria: BNE U-9229.

	<i>Coplas</i>		Con luz y puñal intenta mirarle y darle la muerte, luz y puñal son tus ojos que más matarle que verle.
	Enamorado de Siques, baja Amor a los vergeles que las campanas del aire fabrican y desvanecen.		
5	En los brazos de la ninfa dormido el ardor suspende, que estando favorecido no es mucho que se durmiese.	25	Llega la luz, y al mirarle el odio en piedad se vuelve, y quien con Amor se enoja, sus mismas armas le ofenden.
	Entre las sombras oculto, Amor su beldad desmiente porque es tirano volcán que sin alumbrar enciende. Verle Siques solicita, mas en vano lo pretende,	30	Despierta y huye Cupido, y Siques lamenta al verle, que cuando la deja Amor es sólo cuando le tiene.
10			<i>Estribillo</i>
15	que nadie fuera infeliz si el Amor dejara verse.	35	Tente, Siques, espera, no le despiertes porque descansa el mundo cuando Amor duerme. Teme, tirana, teme, que si tú le despiertas él te desvele ⁸⁰ .
20	De los floridos pensiles le imagina aspid alevé y lo que de amor presume, le dice verdad y miente.		

Romance con estribillo. En el texto poético de Salazar y Torres el estribillo se repite cada dos coplas. El tema versa de nuevo sobre el mito de Psique y Cupido⁸¹.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento, escrito en claves altas, de forma estrófica con coplas y estribillo. El discurso musical es contrastante, siendo imitativo en las coplas y homofónico en el estribillo. La versión musical de esta pieza en el Manuscrito Guerra (E-Scu MS/265) presenta más disonancias que en la conservada en el Manuscrito Gayangos-Barbieri de

⁸⁰ Variantes en BNE T-6896: v. 35, «pues descansa»; v. 36, «porque Amor».

⁸¹ Véase: GRIMAL, *Diccionario de mitología*, p. 458.

Madrid (E-Mn Ms/13.622, f. 206r). Son numerosas las figuras retórico-musicales de repetición como las *synonimias*⁸².

16. *Esquiva adorada Europa*

Comedia: *Amor, industria y poder* (1692) de Lorenzo de las Llamosas (ca.1665-ca.1705).

Fuentes musicales: US-SFs SMMS-M1, f. 3v; E-Mn M/2478, ff. 21v-22r; E-Bbc M3660, ff. 1v-2r.

Fuente literaria: BNE R-18431, f. 19r.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 42 y 43.

[Éntranse todas repitiendo estas voces,
va bajando Júpiter poco a poco y al
entrar la última, Europa la detiene]

[Canta Júpiter]

Coplas

Esquiva adorada Europa
cuyos ojos soberanos
siempre son en el tormento
de mi amoroso cuidado,

5 cuando alumbran soles,
cuando duermen astros,
cuando animan luces,
cuando matan rayos.

10 Escucha, de mi dolor;
el humilde amable llanto,
pues al caudal, que infelice
a mis ardores desato,

se bordan las flores,
se visten los mayos,
se anegan los riscos,
se riegan los campos.

15 No sólo porque de rosas
catres te ofrezca el verano,
cuanto por lograr, en donde
estampe tu pie sagrado,
20 pises desdeñosa
el matiz que ufano
gala a ti te pide,
cuando a mi desmayo.

25 Y ahora, pues de mi acento
oyes tan tierno el cuidado,
que en vez del monte le vuelve
ecos el céfiro blando.

30 Respóndele al fuego
tan tierno el halago,
que los sustos sólo
queden desairados⁸³.

⁸² LÓPEZ, *Música y retórica en el Barroco*, pp. 119-121.

⁸³ Variantes en E-Mn M/2478: v. 9, «escuela es de mi dolor»; v. 11, «al raudal»; v. 12, «rigores»; v. 14, «se adornan los campos»; v. 15, «se argentan los riscos»; v. 16, «se anegan los prados»; v. 17, «no tanto»; v. 19, «que donde»; v. 20, «se estampe»; v. 25, «oye, pues que»; v. 28, «celos»; v. 29, «respóndale».

Variantes en BNE R-18431: v. 19, «que donde»; v. 20, «se estampe»; v. 29, «ruego».

Romances alternados con romancillos. El texto dramático trata el mito del rapto de Europa por Júpiter. El tono es cantado por el dios cuando entra en escena descendiendo del cielo. En este fragmento Júpiter intenta seducir a la noble con lisonjas a pesar de reprocharle su indiferencia.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento de forma estrófica. El tono tiene dos partes, una en binario y otra en ternario. En la primera aparece la figuración corchea con puntillo-semicorchea habitual para las entradas en escena de ciertos personajes, según estamos viendo en toda la obra de Navas; y la segunda parte, en ternario, está construida a partir de progresiones (*synonimias*).

17. *Huyan las sombras del ocio*

Fuentes musicales: US- SFs SMMS-M1, f. 60r; E-Mn M/2478, f. 63v.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 58 y 59.

Coplas

<p>Huyan las sombras del ocio que, horrible, en estas montañas buscó mi peligro, y serenen las nieblas la llama de Amor que tras él buscándole vino.</p>	<p>15</p> <p>20</p>	<p>Que alcázares cielos en este distrito hallarse pudieron los de este edificio, que ya el día a la tierra semeja, aquel que a la esposa el esposo previno. Cuando tálamo honesto bajando, pedazo feliz del celeste zafiro, adornada de joyas la misma, es poca la llama, el poder que la hizo.</p>
<p>5 Y, para que sepas a cuánto te obligan de su fineza los tiernos cariños, que implicara a las leyes de amante, que fuera el amor y no fuera el fino.</p>		<p>Entra pues, que las puertas abiertas te esperan a ser tu amparo y tu asilo, entra pues, que el esposo a buscarte al embozo vendrá sin ser conocido.</p>
<p>De esa antorcha ilustrada, a los rayos siguiendo, 10 verás que, a tanto conflicto como verte del mundo arrojada, te busca y te alberga en alcázares ricos.</p>	<p>25</p>	<p>Toma la luz y no muerta la halles, y desvelada responde a su silbo, que a tus puertas recoja la noche nevado el cabello de blando rocío⁸⁴.</p>

⁸⁴ Variantes en E-Mn M/2478: v. 2, «su peligro»; v. 5, «le obligan»; v. 8, «fuera fino»; v. 9, «de esta antorcha ilustrados dos rayos»; v. 11, «arrojado»; v. 14, «pudieran en este edificio»; v. 15, «de aquel»; v. 27, «la coja»; v. 28, «nevando». Las dos últimas coplas no aparecen en este manuscrito.

Estrofas de cuatro versos de arte mayor (prevalecen los endecasílabos) con rima asonante en los pares, quizás un avatar de romance⁸⁵. Aunque no se puede afirmar con seguridad que estos versos pertenezcan a una comedia mitológica, el hecho de que los manuscritos musicales en los que aparece el texto sean colecciones que en su mayoría recogen tonos humanos añadido a la profusión de cultismos y metáforas que muestra la pieza podrían indicar su pertenencia a una obra palaciega. Por otra parte, en la colección literaria de tonos de Don Jerónimo Nieto Magdaleno existe una versión de este mismo tono, *Huyan las sombras del ocio*, con algunas variantes textuales que le dan un marcado carácter religioso⁸⁶.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento, escrito en claves altas, de forma estrófica y en compás ternario.

18. *La rosa que reina / Recoge ese llanto*

Comedia: *Destinos vencen finezas* (1698) de Lorenzo de las Llamosas (ca.1665-ca.1705).

Fuentes musicales: E-Bbc M738/63⁸⁷.

Fuente literaria: BNE T-3423, p. 37v.

Otras ediciones: QUEROL GAVALDÁ, M., *Cantatas y canciones para voz solista*, p. 3; LAMBEA y JOSA, *Todo es Amor*, pp. 165-169.

[Mutación de salón real con gabinete,
salen Dido y Anarda]

[Canta Anarda]

Estribillo

La rosa que reina el dominio del
prado
porque oye un jilguero,

que al alba madruga
a llorar afectos,
5 vierte, rompe, exhala
sus perlas, sus hojas, su aliento
y el alba le dice:
no pierdas ociosos floridos
requiebros.

⁸⁵ ALATORRE, «Avatares barrocos del romance», pp. 12-85.

⁸⁶ GOLDBERG, *Tonos a lo divino*, p. 54.

⁸⁷ Existe otra fuente musical de esta pieza, que no se ha empleado en esta edición, incluida en la edición original de texto y música de 1699 de *Destinos vencen finezas* (E-Mn R/9348). Véase: CARRERAS, Juan José: «'Conducir a Madrid estos moldes': Producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698/99)», en *Revista de Musicología*, 18/1-2 (1995), pp. 113-141.

<p><i>Coplas</i></p> <p>10 Recoge ese llanto pues aquel jilguero cruzar� la esfera con rápido vuelo, y al ir a otro clima tus ansias huyendo</p> <p>15 quizá aun tu memoria dejar� en el viento.</p> <p>No rompas el nácar que viste tu pecho, mejor es que sirva</p>	<p>20 al ansia de velo, pues penas que salen del labio a los riesgos pasan a peligros si antes son misterios.</p> <p>25 Enjuga esas voces de néctares bellos pues sus desperdicios crecerán tu fuego, no hagas que inmóvil</p> <p>30 arrepentimiento labre otro martirio lo que ahora es remedio⁸⁸.</p>
---	--

El estribillo es una estrofa con métrica irregular, con dos dodecasílabos que abrazan seis versos de arte menor con rima asonante en los pares. Las coplas son romancillos. La estrofa que en la fuente musical (E-Bbc M738/63) consta como estribillo, en las ediciones originales de la comedia (E-Mn R/9348 y BNE T-3423, f. 37v) no es nombrada como tal. El tono es cantado al comienzo de la segunda jornada por Anarda, una dama de la corte de Cartago, la escena representa un momento de esparcimiento en el salón real. La temática, frecuente en la literatura del Siglo de Oro español, describe el llanto que de forma paradójica aviva el fuego de la pasión amorosa. El texto es alegórico, aconseja no dejarse llevar por amores inconvenientes o efímeros.

La fuente musical es un *solo con instrumentos*, que tiene partes separadas para voz, violín, violín y acompañamiento, está escrito en compás ternario y muestra una forma estrófica con estribillo y coplas. En este tono destacan el discurso imitativo de las partes y el empleo de figuras retóricas musicales de *hipotiposis*, que potencian el significado de palabras como «vuelo» o «rápido». Como ya se ha indicado anteriormente, lo que es denominado «estribillo» en el manuscrito musical no aparece con ese nombre en la fuente dramática.

⁸⁸ Variantes en BNE T-3423: v. 19, «que de inútil».

19. Óyeme, Deyanira / En la piel del centauro⁸⁹

Comedia: *Quinto elemento es Amor* de Antonio Zamora (1665-1727).

Fuentes musicales: US- SFs SMMS-M1, f. 24r; E-Mn M/2478, ff. 19r-v.

Fuente literaria: BNE MSS/14771, f. 122v.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 47-50.

[Sale Heracles como abrasándose en una piel blanca que tirará debajo]

más me quema la causa
porque me quemo.

[Heracles]

No tenía tu enojo, tirana,
más vil instrumento,

Estríbillo

25 – ¡ay, qué ansia! ¡ay, qué dolor!
¡ay, qué tormento! –

Óyeme, Deyanira,
si en tanto incendio
más me quema la causa
porque me quemo.

30 Sin hacer que otra vez me dé muerte
quien me ha muerto,
porque en mi incendio
más me quema la causa
porque me quemo.

Coplas

Ojalá de mis tristes pavesas
se encarguen los vientos,

5 En la piel del centauro me abraso.

¡Piedad, santo cielo!
¡Ay, qué ansia! ¡Ay, qué dolor!
¡Ay, qué tormento!

35 – ¡ay, qué ansia! ¡ay, qué dolor!
¡ay, qué tormento! –

10 Que no temo las iras por iras
sino por celos,
con que en mi incendio
más me quema la causa
porque me quemo.

40 porque vuelen a donde no enojen
más a tu cielo,
sin que en mi incendio
más me queme la causa
porque me quemo.

Para esto, tirana hermosura,
15 cruel, para esto,
– ¡ay, qué ansia! ¡ay, qué dolor!
¡ay, qué tormento! –
que no me vendió tu favor como

Sólo tengo en las penas que sufro
aleve un consuelo,

halago

45 – ¡ay, qué ansia! ¡ay, qué dolor!
¡ay, qué tormento! –

20 el que es desprecio,
porque en mi incendio

que es dejar la pasión en ti viva
y no el objeto,
aunque en mi incendio
más me quema la causa
porque me quemo.

⁸⁹ Se ha incluido la edición de esta pieza porque en el manuscrito de la Biblioteca Suro de San Francisco está atribuida a «Navas», aunque el mismo tono consta como de Sebastián Durón en otras fuentes, por ejemplo, en E-Bbc M738/8.

50 Y pues ya a los ardores vencida
 materia falezco,
 – ¡ay, qué ansia! ¡ay, qué dolor!
 ¡ay, qué tormento! –
 a morir voy a donde no puedas

55 ver que muero,
 cuando en mi incendio
 más me quema la causa
 porqué me muero⁹⁰.

El estribillo es una seguidilla, las coplas, de métrica irregular y rima asonante en los pares, podrían ser consideradas un avatar tardío de romance con estribillo⁹⁰. El tema hace referencia al mito de la túnica de Neso, extraído de las *Fábulas* de Higino. Cuenta la leyenda que, al intentar violentar a la princesa Deyanira, el centauro Neso muere herido en el pecho a causa de una flecha lanzada por Heracles. Mientras el centauro agoniza, convence a Deyanira de que la sangre de su corazón es un poderoso filtro amoroso que hará que Heracles permanezca siempre a su lado. Cuando la princesa comienza a tener dudas sobre la fidelidad del héroe unta la ponzoña en una capa que ofrece a Heracles con la esperanza de retenerlo, pero este al ponerla se va quemando poco a poco, siendo víctima de una muerte dolorosa y lenta. El tono describe la queja del héroe al constatar que la verdadera causa de su muerte son los celos de su esposa y no las llamas⁹¹.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento de forma estrófica con estribillo y coplas, escrito en compás ternario. El tono incluye numerosas hemiolias que subrayan los versos repetidos en cada copla del estribillo.

20. Puesto que baja el amor a la tierra

Comedia: *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de Francisco Bances Candamo (1662-1704).

Fuente musical: E- SE 45/32.

Fuente literaria: BNE R-10527, f. 27r.

Otras ediciones: LAMBEA y JOSA, «Puesto que baja el Amor a la tierra»⁹².

⁹⁰ ALATORRE, «Avatares barrocos del romance», pp. 12-85.

⁹¹ GRIMAL, *Diccionario de mitología*, pp. 135 y 136.

⁹² LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: «Puesto que baja el Amor a la tierra», en *Duelos de ingenio y fortuna*, © Aula Música Poética, 2013. Consultable en el repositorio DIGITAL.CSIC: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/65899/1/Puesto%20que%20baja%20el%20Amor%20a%20la%20tierra.%20Antonio%20de%20Bances%20Candamo.%20Juan%20de%20Navas.pdf> [acceso: 20/6/2017].

[Sobre un cisne batiendo las alas, va bajando Cupido, por una parte y, por la contraria, va subiendo la Fortuna sobre su rueda con alas, y se cruzarán los dos en el aire]

[Cupido]

Estribillo

Puesto que baja el amor a la tierra de cándidos cisnes batiendo las alas, sudando el calor que el pecho se enciende, destilen los ojos océanos de agua.

[Fortuna]

Coplas

- 5 Pues, hoy la Fortuna se sube a su esfera, que son los vagos palacios del viento, despedidas las llamas del alma, lloren los ojos centellas de fuego.

[Cupido]

- A herir de Erictrea y de Cintia los pechos,
10 la tierra florida fecunda mi planta, pues para hacerlos, en todo, infelices, hacer queridos los jóvenes, basta.

[Fortuna]

- Al aire me subo a encender un peligro
15 porque los hombres, errados al verlo, por castigo lo tengan y no por desdicha, y mi envidia parezca influjo del cielo.

Estrofas de cuatro versos de arte mayor (predominan los dodecasílabos) con rima asonante en los pares. En la comedia este tono es interpretado al principio de la segunda jornada por Cupido y Fortuna. En la fuente musical falta una copla de las cuatro que cantan los personajes según el texto dramático y, además, lo que consta como estribillo en la partitura, en la obra teatral es una copla más. La escena representa los planes de Amor y Fortuna para interferir en la situación amorosa de Erictrea y Cintia, las dos protagonistas femeninas. Es difícil captar el sentido del texto poético fuera de la comedia porque está inmerso en la trama, de forma que el correspondiente pasaje musical cumple una función de recitativo. La escena es espectacular, ya que los dos personajes aparecen en ingenios voladores.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento de forma estrófica, con estribillo y coplas, escrito en compás ternario. El discurso musical es de textura homofónica. En la comedia este tono es cantado por dos personajes que intervienen cantando una copla cada uno alternándose.

21. Puesto que lo inconstante / Y por vientos y mares

Comedia: *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de Francisco Bances Candamo (1662-1704).

Fuente musical: E-Bbc M738/13.

Fuente literaria: BNE R-10527, f. 18r.

Otras ediciones: LAMBEA y JOSA, «Puesto que en lo inconstante»⁹³.

[Ábrese el foro, extendiéndose el mar hasta el último centro de la perspectiva de donde saldrá la Fortuna en pie sobre un orbe de plata y una vela de navío y delante un coro de sirenas. Y de arriba bajará un coro de cupidillos dando vuelta circundando al Amor, que baja en medio de ellos, sentado en la cima de un cogollo que se irá desprendiendo de la altura hasta la medianía del teatro y cantan a dúo Fortuna y Amor]

[Fortuna y Cupido]

Puesto que lo inconstante
de mis sucesos,
hija soy de las ondas,
yo, de los vientos,

5 contra ese infeliz joven
 conjure[n] a un tiempo
 de las aguas, peligros,
 del aire, riesgos,

 diciendo a un tiempo:
10 ¡Arma! ¡Guerra!
 ¡Los elementos!

 Y por vientos y mares,
 flechas y remos,
 sienta sus celos,

15 diciendo a un tiempo:
 ¡Arma! ¡Guerra!
 ¡Los elementos!⁹⁴

Dos seguidillas más una tercerilla, que hace de estribillo, y una coda final de tres versos de arte menor. La métrica de la segunda estrofa no cuadra porque el verso seis, en el manuscrito musical, es erróneo, algo evidente cuando se contrasta con la fuente dramática. En la comedia, este tono se inserta al final de la primera jornada y la frase recurrente que hace las veces de estribillo es cantada por varios coros hasta que muta la escena. Las coplas son un dúo interpretado por Fortuna, hija de las ondas, y por Cupido, hijo de los vientos, que traman las peleas y enemistades de ciertos personajes a

⁹³ LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: «Puesto que en lo inconstante», en *Duelos de ingenio y fortuna*, © Aula Música Poética, 2013. Consultable en el repositorio DIGITAL.CSIC: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/65900/1/Puesto%20que%20en%20lo%20inconstante.%20Antonio%20de%20Bances%20Candamo.%20Juan%20de%20Navas.pdf> [acceso: 20/6/2017].

⁹⁴ Variantes en BNE R-10527: v. 6, «conjuren fieros»; v. 7, «de las ondas peligros». Los versos 12, 13 y 14 no existen en el texto dramático.

causa de la posesión de un retrato. La pieza es de difícil comprensión fuera del contexto de la acción dramática.

La fuente musical es un *dúo* de tiples con acompañamiento de forma estrófica con dos coplas, un estribillo del que se repite la última sección y una última copla con música diferente a las anteriores, aunque seguida del mismo estribillo. La textura de la composición es homofónica, excepto en los últimos compases de las coplas, en los que las voces dialogan.

22. *Recibe sacro Apolo / Airecillos suaves*

Comedia: *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de Francisco Bances Candamo (1662-1704).

Fuentes musicales: US-SFs SMMS-M1, f. 25r; E-Mn M/2478, ff. 36v-37r.

Fuente literaria: BNE R-10527, f. 11r.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 40 y 41; LAMBEA Y JOSA, «¡Recibe [Admite], sacro Apolo,...!»⁹⁵.

[Cae la Fortuna y arruínase el escollo por dos partes, viéndose por la una rotura un jardín y en él Himeneo recostado, y las musas con él, y por la otra se verá el Templo de Apolo con su estatua en él, y van entrando Arfidas y soldados, trayendo preso a Arión como le van a sacrificar y con él todas las ninfas]

[Una ninfa]

Estribillo

Recibe, sacro Apolo,
la víctima de quien,
en holocausto tuyo,
por lucir quiso arder;
5 recibe el sacrificio de mi fe.

[Canta Talía, en el jardín]

Coplas

Airecillos suaves
que en gemidos graves
suspiráis sonoros
con quiebros sonoros
10 cuando las hojas pulsáis del laurel.
Ce, ce, ce,
silencio, quedito, y no murmuréis
en soplos fragantes, en frescos
arrullos,
que duerme el Amor en este vergel.
15 Arroyuelos undosos
que esmaltáis bulliciosos
del aljófara las rosas
que, frescas y hermosas,
ámbar estrenan en su amanecer.

⁹⁵ LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: «¡Recibe [Admite], sacro Apolo,...!», en *Duelos de ingenio y fortuna*, © Aula Música Poética, 2013. Consultable en el repositorio DIGITAL.CSIC: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/65901/1/Recibe%20sacro%20Apolo.%20Antonio%20de%20Bances%20Candamo.%20Juan%20de%20Navas.pdf> [acceso: 20/6/2017].

- 20 Ce, ce, ce,
silencio, quedito, y no murmuréis
en soplos fragantes, en frescos
arrullos,
que duerme el Amor en este vergel.
- 25 Fuentecillas parleras
que voláis lisonjeras
y corréis aprisa
convirtiendo en risa
el agua del llanto que ufanas bebéis.
Ce, ce, ce,
30 silencio, quedito y no murmuréis
en soplos fragantes, en frescos
arrullos,
que duerme el Amor en este vergel.
Floreциllas que bellas
sois fragantes estrellas,
35 al correr el velo
de la noche el cielo,
de astros y rosas guimaldas tejed.
Ce, ce, ce,
silencio, quedito y no murmuréis
- 40 en soplos fragantes, en frescos
arrullos,
que duerme el Amor en este vergel.
- Pajarillos amantes,
armonías volantes
que con voz sonora
45 saludáis la aurora,
clarines de pluma del amanecer.
Ce, ce, ce,
silencio, quedito y no murmuréis
en soplos fragantes, en frescos
arrullos,
50 que duerme el Amor en este vergel.
Matizados pensiles
que, en floridos abriles,
respiráis fragantes
conceptos amantes
55 a la azucena, la rosa y clavel.
Ce, ce, ce,
silencio, quedito y no murmuréis
en soplos fragantes, en frescos
arrullos,
que duerme el Amor en este vergel⁹⁶.

Texto en Silvas. El tono es cantado durante la primera jornada de la comedia por Talía y un coro de musas. Son ellas las que entonan la frase recurrente *Ce, ce, ce, silencio, quedito* que cierra cada copla. El estribillo de la fuente musical, en el texto dramático es una introducción que invoca a Apolo para el ofrecimiento en sacrificio de Arión de Lesbos, el protagonista, y es interpretado, independientemente de las demás estrofas, por una ninfa. Según la acotación, en las tablas hay una mutación de escollo partido que ofrece a la vista dos escenas, una dominada por el templo de Apolo donde están las ninfas y Arión cautivo, y otra que representa un jardín con musas. *Recibe sacro Apolo* se canta en el templo, justo antes de un tono lamentoso

⁹⁶ Variantes del texto en E-Mn M/2478: v. 9, «canoros»; v. 24, «fuentecillas que al alba»; v. 25, «de cristal hacéis salva»; v. 26, «con lazos y voces»; v. 27, «de plata veloces»; v. 28, «siendo narciso de su roscicler»; v. 42, «jilguerillos atentos»; v. 43, «que halagando los vientos»; v. 44, «saludáis la aurora»; v. 45, «cuyo albor adora»; v. 46, «todo el celeste flamante dosel»; v. 55, «que es rosa también».

Variantes del texto en BNE R-10527: v. 1, «admite sacro Apolo en el templo»; v. 4, no existe en la fuente literaria; v.5, «tu fé»; v. 9, «canoros». En el texto sólo aparecen las dos primeras coplas.

que interpreta el prisionero y que no existe en fuentes musicales. *Airecillos suaves* es un canto de las musas que sucede en el jardín al mismo tiempo y que alude al descanso de Amor, jugando con la personalización del sentimiento; en él se describe un *locus amenus* en el que todos sus elementos deben estar estáticos y silenciosos para que Cupido (el sentimiento amor) no se despierte. La canción es una suerte de pronóstico de lo que acontecerá en el transcurso de la trama.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento, de forma estrófica. En la versión de US-SFs SMMS-M1, el tono consta de dos secciones: una introducción a la manera de recitativo (indicada en la fuente musical como «estribillo») en tiempo binario, y las coplas en ternario, que incluyen el verdadero estribillo en forma de frase recurrente. En la versión de E-Mn M/2478 sólo aparecen las coplas.

El texto es descrito mediante numerosas figuras de retórica musical (*hipotiposis*). Por ejemplo, las palabras «suspiráis» y «con queibros» son subrayadas combinando una *suspiratio* y una *circulatio*⁹⁷.

23. Rústicos ciudadanos / Sacro padre Neptuno

Comedia: *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de Francisco Bances Candamo (1662-1704).

Fuentes musicales: US-SFs SMMS-M1, f. 73r; E-Mn M/2478, f. 26r; E-Bbc M775/81.

Fuente literaria: BNE R-10527, f. 54r.

Otras ediciones: LLOPIS y MARTÍN, *Tonos a solo con acompañamiento de arpa*, pp. 44-46; LAMBEA y JOSA, «Rústicos ciudadanos de las ondas»⁹⁸.

[*Transmútase el teatro en mar
borrascoso y en él una nave corriendo
borrascas, en la cual estarán Arión,
Cintia, Pandión y corsarios*]

[*Arión*]

Estribillo

Rústicos ciudadanos de las ondas,
líquidas ninfas de sus aguas puras,
húmedos moradores de su seno,
huéspedes verdes de la esfera inculta,

⁹⁷ LÓPEZ CANO, R., *Música y retórica en el Barroco*, pp. 138-139 y 196.

⁹⁸ LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: «Rústicos ciudadanos de las ondas», en *Duelos de ingenio y fortuna*, © Aula Música Poética, 2013. Consultable en el repositorio DIGITAL.CSIC: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/65902/1/R%C3%BAsticos%20ciudadanos%20de%20las%20ondas.%20Antonio%20de%20Bances%20Candamo.%20Juan%20de%20Navas.pdf> [acceso: 20/6/2017].

- 5 rústicos, líquidos, húmedos
huéspedes de las espumas;
oíd, atended, advertid, escuchad:
- [Salen alrededor de la nave varios peces y salen: un coro de sirenas por una parte y por otra, otro coro de Nereidas, y en medio Neptuno sobre un peñasco, vestido de escamas y conchas, con su tridente]*
- Coplas*
- sacro padre Neptuno,
que en la esfera cerúlea
campos de vidrio arando,
- 10 líquidos páramos húmedos surcas.
En tus hombros undosos,
- mi vida es bien que sufras
a quien persigue suerte
áspera, bárbara, rígida y dura.
- 15 Ya tu delfín me libra
de que me ofrezcan tumba
de tu seno las ciegas,
lóbregas, hórridas, cóncavas grutas.
Y, pues llega la hora
- 20 que la antorcha diurna
se apaga, y en tus ondas
de púrpura un piélagο naufrag[a]⁹⁹,
inunda,
- recíbeme en tu centro
y, con marinas plumas,
- 25 transportines de vidrio,
tímidos, trémulos, céfiros mullan¹⁰⁰.

Estríbillo en endecasílabos excepto el verso siete, que es un heptasílabo, con rima asonante. Las coplas son endechas reales. En la comedia este tono muestra la resolución del drama. Lo que consta como estríbillo en las fuentes musicales, en la literaria es una invocación que hace Arión a los habitantes de las aguas para que acudan en su auxilio, pues va a ser arrojado por la borda de un barco. Esta llamada inicia la entrada en escena de Neptuno, progenitor del héroe. Las coplas continúan con un cuadro ideado para finalizar de manera espectacular la fiesta donde el propio Arión explica cómo va a ser salvado de morir ahogado por un delfín de su padre. En el texto destaca el empleo de esdrújulas, un recurso a la manera de Góngora para lograr un efecto onomatopéyico que junto con la aliteración de la ese imita el sonido de las aguas del mar. El tema versa sobre el mito de Arión de Lesbos recogido en las *Fábulas* de Higino¹⁰¹.

Las fuentes musicales presentan un *solo* con acompañamiento de forma estrófica, con coplas y estríbillo, y escrito en compás binario. En este tono se emplean puntillos para remarcar las numerosas palabras esdrújulas del

⁹⁹ Corrección hecha según la fuente literaria.

¹⁰⁰ Variantes en E-Mn M/2478: v. 2, «las aguas», v. 22, «se apague». Variantes en E-Bbc M775/81: v. 3, «de sus senos»; v. 4, «de su esfera»; v. 18, «tus senos»; v. 21, «tu antorcha»; v. 22, «se apague en tus ondas». Variantes en BNE R-10527: v. 4, «su esfera»; v. 23, «naufraga».

¹⁰¹ GRIMAL, *Diccionario de mitología*, p. 52.

texto, lo que da a la pieza cierto aire de *entrée* a la francesa, como ya se ha comentado antes¹⁰². Lo que en la partitura consta como estribillo, en la comedia es la invocación para la salida apoteósica de Neptuno, llamada que en el texto literario va seguida de una respuesta musical por parte del dios. Es decir, que las fuentes musicales suprimen las coplas cantadas por Neptuno, que no sabemos si tendrían o no la misma música.

24. *Sabed, famosos isleños*

Comedia: *Duelos de Ingenio y Fortuna* (1687) de F. Bances Candamo (1662-1704).

Fuentes musicales: US-SFs SMMS-M1, f. 124r.

Fuente literaria: BNE R-10527, f. 50r.

Otras ediciones: LAMBEA y JOSA, «Sabed, famosos isleños»¹⁰³.

<p><i>[Encúbrese la Aurora, aclárase el teatro y va saliendo Apolo en un sol haciendo la misma carrera que la Aurora, y desde lo alto se desprende un rayo en que baja sentado hasta cerca del teatro]</i></p> <p><i>[Canta Apolo]</i></p> <p>Sabed, famosos isleños, que es Himeneo mi hijo, hurto de amor que corona las victorias de Cupido.</p> <p>5 De Calíope el honor me hizo callar, porque quiso más que viviese ignorado que autorizado el delito.</p>	<p>10 Aunque tarda la amenaza del Hado cruel y esquivo, en el destino fatal la suspensión no es olvido.</p> <p>15 Disuadirle procuré de su amor, mas ya examino que anda su razón adrede huyendo de mis avisos.</p> <p>20 Y así, esposo de Erictea hoy en público le elijo, porque en esta dicha halle sagrado de aquel peligro.</p>	<p>Y, pues vencer el desdén su ingenio sólo ha podido, el mismo supo labrarle Fortuna para sí mismo¹⁰⁴.</p>
--	--	--

¹⁰² Véase el apartado «Figuras retóricas y contrapunto: acerca de la música».

¹⁰³ LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola: «Sabed, famosos isleños», en *Duelos de ingenio y fortuna*, © Aula Música Poética, 2013. Consultable en el repositorio DIGITAL.CSIC: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/65903/1/Sabed%20famosos%20isle%C3%B1os.%20Antonio%20de%20Bances%20Candamo.%20Juan%20de%20Navas.pdf> [acceso: 20/6/2017].

¹⁰⁴ En el v. 23 se ha corregido «labrarse» por «labrarle» para una mejor comprensión del texto, después de comprobar con la fuente literaria.

Coplas en forma de romance. El tono es cantado por Apolo en la tercera jornada y en él se resuelve uno de los conflictos de la trama. Es una anagnórisis pues el dios descubre una verdad oculta: que Himeneo es su hijo y prometido de Erictea¹⁰⁵. El fragmento musical es otro ejemplo de música con función de recitativo, ya que hace avanzar la acción del drama.

La fuente musical es un solo con acompañamiento, de forma estrófica, escrito en compás binario.

25. *Selva apacible*

Comedia: *Viento es la dicha de Amor* (1700) de Antonio Zamora (1665-1727).

Fuentes musicales: E-Mn Ms /13.622, f. 23r.

Fuente literaria: BNE T-2002.

Otras ediciones: PEDRELL, *Teatro Lírico Español anterior al XIX*, vol. IV, p. 49; LEZA, *Viento es la dicha de Amor*, p. 223.

[Céfiro]

Tonada

Selva apacible que, si hoy floreciente,
mañana marchita,
tu ruina acredita
del cierzo indignado la cólera ardiente.

5 Antes que se ausente
dile a mi bien, di al dueño mío
que todo se muda, si no es su desvío.

Serie de 7 versos que forman una estancia ya que combina endecasílabos, dodecasílabos y hexasílabos con rima consonante. El tono es un fragmento que canta Céfiro en la segunda jornada de la zarzuela, lamentando su amor no correspondido por Fedra, hace referencia al paso ineludible del tiempo y a la desesperanza del amante pues, aunque todo es susceptible de cambiar, el desprecio de su amada es inamovible.

El manuscrito musical es un *solo* con acompañamiento de forma estrófica y en compás ternario. Aunque la fuente literaria recoge varias coplas, en la musical sólo aparece una. En este tono destaca el empleo de la *synonimia*¹⁰⁶.

¹⁰⁵ GRIMAL, *Diccionario de mitología*, p. 268.

¹⁰⁶ LÓPEZ CANO, R., *Música y retórica en el Barroco*, pp. 119-121.

26. *Sosiega, que en esta apacible / Este globo flechado*

Comedia: *Ser fino y no parecerlo* (1692) de Antonio Zamora (1665-1727).

Fuentes musicales: US- SFs SMMS-M1, f. 109r.

Fuente literaria: BNE T-2002, p. 342.

<p><i>[Va apareciendo Amor sobre un orbe, atravesado de una flecha, que como va cantando, va creciendo hasta que el arpón llega a tocar el escollo donde está Eumene]</i></p> <p><i>[Cupido]</i></p> <p><i>Estríbillo</i></p> <p>Sosiega, que, en la dulce apacible calma halagüeña, no es cesar los enojos dormir las flechas.</p> <p><i>Coplas</i></p> <p>5 Este globo flechado, de cuya tiránica esfera delineadas provincias de fuego mi aljaba atraviesa,</p>	<p>10 es, Eumene, la nube tirana que quiero que llueva, por si alguna te acierta en el alma, diluvios de flechas.</p> <p>15 Triunfo mío, venciendo a Diana, será su violencia, que, aunque amor esquivaces consiente, no sufre soberbias.</p> <p>20 Quien ingrata del sueño se rinde, amante despierta, que mis tiros a instantes halagan, y a siglos desvelan.</p>	<p>¡Ay de ti, descuidada hermosura! Pues fuerza es que veas un afecto extranjero en el alma que manda y no ruega.</p> <p>25 Y, pues ya el prevenido contagio te dio mi saeta, vuelve a ver cuándo logre tu pecho sentir sin que sienta¹⁰⁷.</p>
--	---	---

Estrofas de cuatro versos con métrica irregular y rima asonante en los pares, podría considerarse una variante tardía (final s. XVII) de romance¹⁰⁸. El tono, interpretado por Cupido en la segunda jornada, desarrolla la escena en la que el dios hace dormir a la sacerdotisa Eumene para hierla con sus flechas. El tema del sueño relacionado con Amor es lugar común en el teatro palaciego del siglo XVII¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Variantes en BNE T-2002, pp. 342 y 343: v. 10, «quiere»; v. 27, «vuelve a oír».

¹⁰⁸ ALATORRE, «Avatares barrocos del romance», pp. 12-85.

¹⁰⁹ KAZINIERZ, «La problemática del sueño», pp. 109-122; «El tema del Amor», pp. 287-296.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento, en compás ternario, de forma estrófica con coplas y estribillo. El tono cumple una función de recitativo pues la acción avanza a través de la música cantada. Es llamativo el cromatismo del inicio en el acompañamiento, un patrón que se repite durante toda la pieza.

27. *Ven, Amor, si eres dios / Hermosa y lloras*

Fuentes musicales: E-Mn Ms/13.622, f. 67r; E-Mn Ms/13.622, f. 32r.

<i>Estribillo</i>	<i>Copla</i>
<p>Ven, Amor, si eres dios, si eres dios, ven, Amor, y vuela, suspende el llanto, los primores tiernos, 5 que aunque es tibio, el afecto será mayor deidad que Amor y Venus.</p>	<p>Hermosa y lloras mujer, vencerás de Amor el fuego, porque el veneno del llanto 10 es muy hermoso veneno.</p>

Estribillo de métrica irregular, que combina versos de seis, siete y once sílabas con rima asonante. La copla es un romance. La temática es amorosa y alude al lugar común del llanto que aviva el fuego de la pasión.

La fuente musical E-Mn Ms/13.622, f. 67r es un *solo* con acompañamiento en compás binario, de forma estrófica con copla y estribillo. La versión de la copla en E-Mn Ms/13.622, f. 32r es un dúo de tiples con acompañamiento. El tono a solo comienza con una llamativa *gradatio* seguida por otras figuras retórico-musicales, por ejemplo *hipotiposis* para potenciar el significado de la palabra «vuela» y *suspiratio* sobre «suspende». En la copla hay numerosos cromatismos en dirección ascendente o *anabasis* subrayando el concepto del llanto de los versos siete y nueve.

28. *¿Ves, Laurisel, esa fuente...?*

Comedia: *La colonia de Diana* (1697) de Manuel Vidal Salvador (¿?-1698)¹¹⁰.

Fuentes musicales: E-Mn Ms/13.622, f. 112r.

Fuente literaria: BNE T-7840.

¹¹⁰ Edición literaria de la comedia: VELLÓN LAHOZ, Javier: *La colonia de Diana* de Manuel Vidal, Kassel, Reichenberger, 1991.

[Aristonica]

¿Ves, Laurisel, esa fuente
que a su dulce manantial
olvida para correr
y deja para llorar?

5 ¡Ay, de sus perlas, ay,
que con su propia fuga se perderán!¹¹¹

Primera estrofa en forma de romance, los dos últimos versos son irregulares y continúan con la rima asonante en los pares. En la escena dramática, Aristonica canta cinco coplas en las que desarrolla el concepto del paso del tiempo ligado a lo efímero del mundo, describe la breve calma del agua de una fuente y, en el texto que no aparece en el manuscrito musical, la belleza fugaz de una flor, el canto de un ave perdido en el viento y el amanecer que se convierte rauda en noche. Ella pretende convencer a Laurisel, rey de los focenses, para que no luche por el amor de Cleonisba, pues ese sentimiento, como todo lo mundano, es efímero a causa del paso del tiempo.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento de forma estrófica, escrito en claves altas y compás ternario. Discurso en forma de progresiones (*synonimia*) con juego imitativo entre la voz y el acompañamiento.

29. *Ya te cansaste Cupido / No te burles más*

Fuentes musicales: E-Bbc M738/14; E-Mn Ms/13.622, f. 221r.

<p><i>Voz sola</i></p> <p>Ya te cansaste Cupido de la esquividad y crueldad, y por darme en qué temer, en favorecerme das.</p> <p>5 No te burles más, que de quien te burlas hoy, mañana te burlará.</p> <p>Ya conozco tus traiciones, cequezuelo dios rapaz, 10 pues cautelando los riesgos desembozas la impiedad. No te burles más, que de quien te burlas hoy, mañana te burlará.</p>	<p>15 Ayer iras y rigores, y hoy dulce benignidad, porque más cala concordia de aquella discorde paz. No te burles más, 20 que de quien te burlas hoy, mañana te burlará.</p> <p>Tus mares surqué engañado y aun hoy, en sereno mar, por temer nueva borrasca 25 lloro la tranquilidad. No te burles más, que de quien te burlas hoy, mañana te burlará.</p>
---	--

¹¹¹ Al cotejar la fuente musical con la literaria se ha detectado un error evidente, el nombre propio del rey de Focea es Laurisel y no «Urisel» como aparece en la partitura manuscrita.

Eres rey benigno
 30 y eres tan injusto, y tan falaz,
 que en simuladas piedades
 ejecutas la impiedad.
 No te burles más,
 que de quien te burlas hoy,
 35 mañana te burlará.

Ya no fío en tus halagos,
 pues, conozco por mi mal
 que libertando las almas,
 cautivas la voluntad.
 40 No te burles más,
 que de quien te burlas hoy,
 mañana te burlará¹¹².

Romance con estribillo. El tema es amoroso, el sentimiento humano se personaliza en Cupido utilizando el recurso de las paradojas y el juego de contrarios.

La fuente musical es un *solo* con acompañamiento, de forma estrófica y en compás ternario. Este tono presenta gran número de hemiolías y su discurso melódico está basado en la *synonimia* o progresión.

Recibido: 29 de junio de 2017
 Aceptado: 9 de septiembre de 2017

¹¹² En E-Mn M/13.622 sólo aparecen las cuatro primeras coplas.