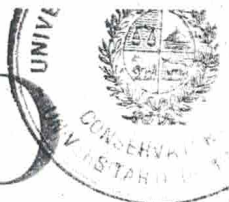


CANCIONERO



DE UPSALA

Introducción, notas y comentarios

de

Rafael Mitjana

Transcripción musical en notación moderna

de

Jesús Bal y Gay

Con un estudio sobre

“El Villancico Polifónico”

de

Isabel Pope

1575

EL COLEGIO DE MEXICO

ENTRE las colecciones españolas (que se mencionan al final de esta advertencia) de música polifónica profana en los siglos xv al xvii hay tres que resumen lo esencial del arte contenido en ellas. Son, por orden de importancia tanto como por orden cronológico, el llamado Cancionero de Palacio, encontrado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, en 1870, por Don Gregorio Cruzada Villamil y que, tras de varios años de trabajo, fué transcrito y publicado por Don Francisco Asenjo Barbieri, razón por la cual se conoce también a tan rica colección con el título de Cancionero de Barbieri. Viene en seguida el cuaderno de cincuenta y cuatro villancicos a varias voces que descubrió en la Biblioteca Carolina de la Universidad de Upsala el diplomático y musicólogo malagueño Don Rafael Mitjana y Gordon, que se hallaba entonces en Suecia como representante del Gobierno de España en dicho país. Años más tarde, el músico y musicólogo español Don Jesús Aroca transcribió y publicó la copia existente en la Biblioteca Nacional de Madrid del manuscrito compilado por el copista de la Capilla Real de Madrid, en tiempos de Felipe III, Claudio de la Sablonara, y que dedicó al príncipe Wolfango Guillermo, conde palatino del Rhin y duque de Baviera.

Las tres colecciones fueron transcritas, como se dice, por Barbieri, Mitjana y Aroca; pero solamente la primera y la tercera vieron la luz de la imprenta, pues Don Rafael de Mitjana, que anunció la publicación del que él denomina como Cancionero de Upsala (en la página 2006 de su estudio sobre "La Musique en Espagne", inserto en la Encyclopédie de la Musique editada por el Conservatorio de París bajo la dirección de Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie, tomo iv, 1920) sólo llegó a imprimir en un breve y, hoy, rarísimo folleto, el texto de las cincuenta y cuatro canciones de la colección de Upsala que, con la antigua notación, habían visto la luz de la imprenta en 1556, en Venecia, en la edición de Jerónimo Escoto o Scotum. Este impreso es asimismo rari-

simo, pues que no se encuentra en las bibliotecas de París, Viena, Munich, Berlín, Londres y Madrid, en las cuales Mitjana siguió sus trazas. Ignoramos el paradero de la transcripción que Mitjana anunciaba como próxima a publicarse y que, dados los azares de estos últimos años, quizá se haya perdido. A la impresión de los textos poéticos añadió Mitjana una "Introducción" describiendo las particularidades generales del Cancionero, mientras que, al final de las poesías, insertaba notas y comentarios particulares sobre algunas de ellas, del más relevante interés.

La espléndida colección de Palacio, con sus 460 piezas musicales, fué publicada en 1880 bajo los auspicios de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, Tipografía de los Huérfanos), con el título general de Cancionero Musical de los siglos xv y xvi. El señor Aroca dió a las prensas su transcripción en el año 1918 (Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos), titulándola como Cancionero poético y musical del siglo xvii. Ambos trabajos, muy meritorios en su tiempo, dejaban ya que desear en varios detalles de lo que puede denominarse el aspecto científico de esta rama de la Musicología, que consiste en la transcripción de manuscritos antiguos o de los primeros ejemplos de música impresa. Mitjana, al estudiar ambas colecciones en la segunda serie de sus Ensayos de Crítica Musical (Madrid, 1922), advierte en ellos determinadas flaquezas: si se tiene en cuenta que la ciencia del musicólogo, en este sector como en tantos otros, ha progresado notablemente en los últimos años, se comprenderá la necesidad de que colecciones de tal modo fundamentales para conocer la Polifonía profana española en la época sobredicha exijan, perentoriamente, una revisión minuciosa hecha por especialistas responsables y, en efecto, se ha anunciado desde hace años la aparición de una nueva edición del Cancionero de Barbieri.

Desde que en 1935 publicó Don Jesús Bal y Gay su serie de Treinta Canciones de Lope de

Vega, puestas en música por Guerrero, Orlando de Lasso, Palomares, Romero, Compañy, etc., que figuran en diferentes colecciones, impresas o manuscritas, este musicólogo acreditó su pericia y su conocimiento de los nuevos criterios referentes al arte de la transcripción de músicas polifónicas pertenecientes a la época a que nos referimos. Por ello le encargó, en 1938, El Colegio de México que formase una pequeña colección de romances y villancicos españoles, la cual apareció en 1939, en México, bajo el título de Romances y Villancicos españoles del siglo xvi, "dispuestos en edición moderna para canto y piano"; preciosos ejemplos de estos géneros, procedentes de los libros de música para vihuela de Luis Milán (1536), Enriquez de Valderrábano (1547), Diego Pisador (1522), Miguel de Fuenllana (1554) y de la famosa Declaración de Instrumentos del P. Juan Bermudo (1549-1555). Tiene en ellos el lector músico algunas páginas célebres entre las que constituyen el repertorio de nuestra música renacentista para voz y vihuela, correspondiente a la que en la Europa de esta época se practicaba en el laúd, instrumentos donde la polifonía tiende a resumirse en un "acompañamiento", propiamente dicho, bajo la voz cantante.

Pero faltaba una colección, de la misma valía e interés, en la música de la época, para Polifonía propiamente dicha, o sea, exclusivamente vocal. La revisión del Cancionero de Barbieri pareció, por el momento, tarea de un volumen excesivo. La del Cancionero de La Sablonara, menos importante y más reciente, hubiera sido inoportuna, y las circunstancias políticas hacían ilusorio pensar en la transcripción de colecciones como las que existen, esperando el buen suceso de su edición, en bibliotecas o colecciones inaccesibles en este momento, como la Biblioteca de Medinaceli, en Madrid; la Colombina, de Sevilla, o las Bibliotecas Nacionales de Madrid, París y Turín. La circunstancia feliz de que Don Jesús Bal tuviese en su poder fotocopias de las canciones insertas en el ejemplar de Upsala, que había trabajado en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, determinó a El Colegio de México a encargar a dicho musicólogo su transcripción completa con vistas a su publicación inmediata. Así lo hizo el señor Bal, y así tiene ahora el Colegio un vivo placer al presentarlas en la edición mexicana, creyendo que con eso realiza una labor importante dentro

de la Musicología española, cuyo conocimiento es necesario a toda aquella persona que se interese por el estudio de la historia musical; indispensable, además, al estudioso de la Música española, directamente, y, como inmediata consecuencia, al estudiante de la Música hispanoamericana, cuyas más profundas raíces bebieron su savia en aquel terreno.

El hecho de que el señor Mitjana anunciase la pronta publicación de sus transcripciones, juntamente a la edición que hizo de sus textos y comentarios en el folleto antes aludido, muestra la ansiedad (que conocieron quienes tuvieron la suerte y la honra de tratarle) del insigne musicólogo, por llevar a cabo dicha publicación. No quiso la suerte que pudiera ser así. El Colegio de México cree, al realizarlo ahora, que Mitjana habría sentido con ello una satisfacción legítima y el Colegio siente, a su vez, la satisfacción de hacerlo, rindiendo de este modo homenaje a la memoria de uno de los más insignes musicólogos contemporáneos, conmemorando de este modo el vigésimo aniversario de su muerte.¹

Un estudio circunstanciado de la Polifonía contenida en las tres colecciones a que se alude, comparando entre sí las obras de que constan, sería de la mayor importancia e interés. Pero sería solamente un estudio provisional, porque para que fuese completo es menester que se lleve de par con las colecciones citadas en Madrid, Sevilla, etc. Mientras puede llevarse a cabo una labor de esta índole, vale más, para el criterio del Colegio, dejar la palabra al propio Don Rafael Mitjana, reproduciendo la Introducción y comentarios que debieron acompañar a la impresión de sus transcripciones y que sólo fueron impresos en ocasión de rendir homenaje al Profesor de Lenguas y Literaturas romances en la Real Universidad de Upsala, señor Erik Schöne Staaf, en enero del año de 1909.

De este modo cree El Colegio de México que realiza la idea de Mitjana, al publicar a la vez la música del Cancionero de Upsala, en su cuidadosa transcripción, según los métodos y criterios más recientes, a la vez que las observaciones críticas y eruditas que su descubridor hizo para tan bellas páginas, las cuales pueden ahora aspirar a la difusión y admiración que su raro atractivo y notabilidad técnica merecen.

Las notas en cuestión, por otra parte, suponen

que el lector músico tiene el suficiente conocimiento de la Historia de la Música en general, y particularmente de la española, para darse cuenta cabal de la rama del arte polifónico que supone el villancico español en tiempos del Renacimiento, o sea entre los siglos xv y xvii, según se ha indicado.

Lo corriente y habitual es que los aficionados a la Música y los cantores populares entiendan por Villancico la última manifestación de este género en su calidad de Villancicos de Navidad, dentro del sistema armónico de nuestros días; pero con una ignorancia, por lo regular completa, acerca de lo que estas páginas constituyeron en la época de la Polifonía, en donde desempeñaban un papel altamente importante como "música de sociedad", de la alta sociedad española de la época, en un mismo nivel con la más cultivada y refinada en sus gustos en Italia, Francia e Inglaterra, principalmente. Una historia del Villancico como género polifónico español, dentro de la rama admirablemente florida de la Polifonía profana renacentista, se hacía indispensable para revelar

al lector la importancia de este género musical, al mismo tiempo que se le sugieren las delicadas bellezas de tan diferentes órdenes que son propias de este arte, lleno de matices netamente españoles. El Colegio de México ha encontrado una exégesis clara y exacta sobre la estructura del Villancico en un trabajo de la Dra. Isabel Pope, conocida además por otros estudios sobre la más antigua poesía y sus contactos con la poesía latina coetánea.² El Colegio rogó a la Srta. Pope su permiso para reproducir aquí su estudio sobre Musical and Metrical Form of the Spanish Villancico, leído en la American Musicological Society, en diciembre de 1941. Pero, muy amablemente, la Srta. Pope ha querido redactar de nuevo su valioso estudio en obsequio de El Colegio de México y en honor de su presente edición del Cancionero de Upsala. Con ello la Srta. Pope se hace doblemente acreedora al agradecimiento del Colegio y de los amantes de la cultura española en uno de sus aspectos menos divulgados, pero más ricos en bellezas y sutiles rasgos de arte y de inteligencia.³

¹ Obras (publicadas) de D. Rafael MITJANA Y GORDON (Málaga, 1869-Estocolmo, 1921):

Sobre Juan del Encina, músico y poeta.

El buque fantasma, drama lírico en tres actos, poema y música de Ricardo WAGNER, estudio crítico.

La Música contemporánea en España y Felipe Pedrell, estudio crítico.

Ensayos de crítica musical, primera serie, Madrid, 1904.

Discantes y Contrapuntos, estudios musicales, Valencia, 1905.

En el Magreb-el-Aksa (Viaje a Marruecos), Valencia, 1906.

L'Orientalisme musical et la Musique arabe (reimpreso, en castellano, en el volumen *Ensayos de Crítica Musical*, segunda serie).

Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo xvi. Cancionero de Upsala. Upsala (Uppsala), 1909.

En bibliografisk visit i Uppsala Universitets Biblioteks Musikavdelning edición privada, 1909.

El maestro Rodríguez de Ledesma y sus "Lamentaciones de Semana Santa", estudio crítico, Madrid, 1909.

¡Para música vamos!..., estudios sobre el arte musical contemporáneo en España, Valencia, 1909.

Lettres de P. Merimée a Estébanes Calderón, edición privada.

Catalogue critique et descriptif des imprimés de Musique des xvi et xvii siècles conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Uppsala, tomo I.

Claudio Monteverde y los orígenes de la ópera italiana, Madrid, 1909.

Mozart y la psicología sentimental, Madrid, 1918.

"La Musique en Espagne. Art religieux et Art profane", en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, París, 1920.

Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo xvi, Madrid, 1918.

Don Fernando de las Infantas, teólogo y músico, Madrid, 1918.

Ensayos de Crítica Musical, segunda serie, Madrid, 1922.

Francisco Guerrero, estudio crítico-biográfico (publicación póstuma), Madrid, 1922.

² Obras (publicadas) de Isabel POPE:

Mediaeval Latin Background of the Thirteenth-Century Galician Lyric (The Mediaeval Academy of America, *Speculum*, Cambridge, Massachusetts, January, 1934).

La Musica a Catalunya fins el segle xiii (*Higini Anglés*), *ibid.*, July, 1937.

Musik des Mittelalters und der Renaissance (*Beseler*), *ibid.*, April, 1938.

Le Manuscrit du Roi, B. N. Fonds Français, n^o 844 (Jean and Louise Beck), *ibid.*, July, 1939.

The Musical Development and Form of the Spanish Villancico, 1941. (En curso de publicación.)

Harmonice Musices Odhecaton, edited by Helen Hewitt, edition of the literary texts by Isabel POPE, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Mass., 1942.

páginas 51 a 59 siguen la edición de Mitjana,
³ Los textos de las canciones que se publican en las impresas en Upsala en 1909. Errores evidentes de los copistas musicales, que se observan en la edición original, han sido corregidos en la transcripción de las canciones por el señor Bal y Gay, que, además, ha modernizado su ortografía.

Colecciones de poesía con música polifónica de autores españoles entre los siglos xv y xvii

Cancionero musical de los siglos xv y xvi, transcrito y publicado por D. FRANCISCO ASENJO BARBIERI, Madrid, 1890.

Cancionero de la Biblioteca Colombina de Sevilla, o Cantinelas Vulgares, de la misma época (inédito).

Cancionero de Upsala, siglo xvi, edición de El Colegio de México, 1944 (*Villancicos de diversos autores, a dos y a tres, y a cuatro, y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos. Ay mas ocho tonos de Canto llano, y ocho tonos de Canto de Organo para que puedam, Aproucharlos los que, A cantar començares*. Venetiis, Apud Hieronymum Scotum, M D LVI).

Tonos Castellanos:

a) Ms. de la segunda mitad del siglo xvi, Biblioteca de Medinaceli, Madrid. Sig. 13230.

b) Ms. de la primera mitad del siglo xvii, *ibid.* Sig. 13231.

Villancicos y Canciones, de Juan VÁSQUEZ a tres y a cuatro voces (Osuna, 1551).

Recopilación de Sonetos y Villancicos, por Juan VÁSQUEZ, a cuatro y cinco voces (Sevilla, 1559 y 1560.)

Odarum (quas vulgo Madrigales appellantur)... Liber primus, Petro Albercio Vila, canonico Barcinonensi auctore... (Barcelona, 1561).

Mateo FLECHA (el joven), *Il Primo Libro di Madrigali* (1568).

Pedro VALENZUELA, *Madrigali di Pietro Valenzola Spagnuolo a cinque voci*... (Venecia, 1578).

Mateo FLECHA (el Viejo), *Las Ensaladas de Flecha*, maestro de capilla que fué de las Serenísimas Infantas

de Castilla. Recopiladas por F. Matheo Flecha, su sobrino... (Praga, 1581).

De los Madrigales del muy Reverendo Juan Brudieu, Maestro de la Santa Iglesia de la Seo de Urgel, a quatro bozes... (Barcelona, 1585).

Canciones y Villanescas espirituales, de Francisco Guerrero... a tres y a cuatro voces (Venecia, 1589).

Il primo Libro de Canzonette a quattro voci, composte por il Sig. Sebastiano RAVAL, Gentil'huomo Spagnuolo... (Venecia, 1593).

Il Primo Libro di Madrigali a 4 voci... *ibid.* (Venecia, 1593).

Madrigali a 3 voci... *ibid.*, (Roma, 1595).

Cancionero de Turin, Biblioteca Nacional de Turin, fines del siglo xvi.

D. Giuseppe de PUENTE, *Primo Libro di Madrigali a cinque voci* (Nápoles, 1606).

Pedro RUIMONTE (Rimonte), *El Parnaso Español de Madrigales y Villancicos, a 4, 5 y 6* (Amberes, 1614).

Juan ARANIES, *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces, con la zifra de la guitarra espannola a la usanza romana* (Roma, 1624).

Romances y letras a tres voces, Ms. 1370, Biblioteca Nacional, Madrid.

Villancicos de Fray Juan Romero, Ms. 174, Biblioteca de Munich (s. xvii).

Cancioneros de la Bibliothèque National de Paris, Ms. 19159.

Tonos Humanos, Ms. de mediados del siglo xvii, número 1262, Biblioteca Nacional de Madrid.

Cancionero de la Biblioteca de Cataluña, Ms. 454.

EL VILLANCICO POLIFONICO

por

ISABEL POPE

APESAR del origen humilde que va implícito en su nombre, el villancico (villanus-villano), canción popular de los villanos de las aldeas medievales, fué cultivado en el Renacimiento con una extraordinaria predilección por poetas y músicos de la corte. En sus manos alcanzó la gracia y el donaire de un arte consciente. Merced a una flexibilidad innata dentro de los límites de una forma bien definida, el villancico se ofreció a los contrapuntistas españoles de los últimos años del siglo xv y primeros del siglo xvi como un medio perfecto para practicar la nueva técnica. Esta flexibilidad, dentro de un molde conocido, es resultado de su largo y amplio desarrollo como forma popular, fuertemente arraigada en la tradición peninsular. Es curioso observar las características de esta forma lírico-musical en el momento de su más alto florecimiento y buscar sus orígenes en las diversas etapas de su evolución, pues es de señalar que la vida de esta pequeña forma lírica abarca todo el desarrollo de una cultura. Bien percatados de este hecho los poetas y músicos del Renacimiento, así como los del Siglo de Oro, nunca privaron al villancico de su carácter popular; y aún más, este sabor popular lo buscaron tanto el músico como el poeta.

Intentemos describir esta forma. El villancico se compone de un estribillo inicial seguido de una o más coplas formadas de dos partes. La primera parte, la "mudanza", presenta una melodía y rimas nuevas, aunque otras veces repite literalmente o utiliza de una manera libre la melodía del estribillo. La segunda parte, la "vuelta", vuelve a la melodía y a las rimas del estribillo, después de lo cual se repite dicho estribillo. Por lo general, el estribillo consta de dos, tres o cuatro versos. A menudo son octosílabos, pero también se encuentran los de cuatro, cinco o seis sílabas, o una combinación de éstos, muchas veces con uno de pie quebrado. La copla, por su parte, tiene, ordinariamente, cuatro versos; la de menos versos es muy rara, y se dan de cinco o seis. Debido a ello existe una gran variedad de rimas y esquemas métricos. El villancico en su modelo más primitivo

consta de un estribillo formado de un dístico paralelo y una estrofa de cuatro versos, compuesta a su vez de un terceto monorrimo y un verso, la "vuelta", que *vuelve* a la rima del estribillo. En el estribillo se encuentra, pues, el germen de toda la canción.¹ En el *Cancionero de Palacio* y en los manuscritos y publicaciones posteriores aparecen muchas canciones que utilizan el mismo estribillo. Estas se llaman glosas, es decir, estrofas rimadas sobre un estribillo. El empleo repetido de estos estribillos llegó a ser tradicional.

Algunos ejemplos de época más o menos cercana a la aparición del *Cancionero de Upsala* nos mostrarán, con más claridad que ningún intento de descripción, cómo fué el villancico de esta época en sus varios aspectos.

Los ejemplos siguientes, sacados del famoso *Cancionero de Palacio*,² que consta de composiciones de fines del siglo xv y primeras décadas del siglo xvi, muestran, en forma contrapuntística, el villancico de tipo más primitivo. Debe decirse que por el momento no consideramos más que la estructura formal, melódica y métrica, del villancico. Conviene tratarlo más adelante bajo sus otros aspectos.

Tenemos aquí ejemplos del estribillo pareado con rima en un caso (nº 113) y sin ella en el otro (nº 61), después del cual sigue la estrofa compuesta de tres versos monorrimos y un verso suelto, la "vuelta", que vuelve a la rima del estribillo. Hay que observar que cuando no riman los versos del estribillo, el verso de "vuelta" repite la rima del segundo verso, y esto parece ser la regla en cualquier época. En cuanto a la estructura melódica, advertimos que el estribillo se compone de dos frases, y la estrofa de una. Esta se repite para los dos primeros versos del trístico o terceto, mientras que el último verso del trístico y la "vuelta" se cantan sobre las dos frases melódicas del estribillo. Así, tenemos las fórmulas métricas y melódicas siguientes:

nº 61	Esquema métrico : A B	CCCCB
	" melódico: a b	ccab
nº 113	Esquema métrico : A A	BBBA
	" melódico: a b	ccab

I

(Nº 61
del
C. de P.)

En — tra ma — yo y sa — le a — bril tan ga — rri — di — co le
y los dul — ces a — ma — do — res co — mien — zan a

vi ve — mir — — — — — En — tra ma — yo con sus flo — res
bien ser — vir — — — — — Sa — le a — bril con sus a — mo — res

FIN

D.C.

II

(Nº 113
del
C. de P.)

To — dos duer — men, co — — — — — ra — zón, to — dos duer — men y vos

ron El do — lor que ha — beis co — bra — — — — do
siem — pre os ter — ná des — ve — la — — — — do

FIN

D.C.

Se ve que la "vuelta" melódica comienza con el último verso del trístico, adelantando así la vuelta métrica. La melodía del estribillo casi siempre tiene importancia principal en el desarrollo musical de estas piezas. Bien que en los dos casos mencionados la breve frase melódica, con la cual se cantan los dos primeros versos de la estrofa, no

es más que una variación de la melodía del estribillo.

Compárense con estas canciones las de aquella colección extraordinaria de canciones de la piedad popular y de leyendas dedicadas a la Virgen María, que Alfonso X, el Sabio, hizo recopilar y que probablemente en parte compuso, hacia las postrimerías del siglo XIII.⁸

III

Rx Mui gran de — reit' é das bes — tias o — be — de — cer a San — ta Ma — ri —
a de que Deus quis na — cer. E d'est' un mi — ra — gre, se Deus m' an —
par, mui fre — mo — so vos quer o — ra con — tar que qui — so mui grand'
a Gro — ri — o — sa mos — trar: oy — de mi — o, se ou — ça — des pra — zer.

Estribillo { A Muy gran dereit' é das bestias obedecer a }
 { B a Santa Maria de que Deus quis nacer b } estribillo

Copla	{ B	muy fremoso uos quer ora contar	b' }	mudanza
	{ B	que quiso mui grand' a Groriosa mostrar:	a }	
Vuelta	{ A	oyde-mi-o, se ouçades prazer.	b' }	vuelta

Mui gran dereit' é das bestias obedecer...

VALMAR, vol. I, p. 76, n. LII.

ANGLÉS, vol. I, p. 57.

IV

Estribillo	{ A	Alegría, alegría	a }	estribillo
	{ A	façamos iá todauía	b }	
Copla	{ B	Muy grand' alegría fazer	c }	mudanza
	{ B	deuemos; ca Deus quis morrer	c }	
Vuelta	{ B	por nós et a morte vençer	a }	vuelta
	{ A	morrendo, que nos uencia.	b }	

Alegría, alegría...

VALMAR, vol. II, p. 591.

ANGLÉS, vol. I, p. 56.

Estas canciones presentan la misma disposición en las rimas (excepción hecha, en los dos ejemplos citados, de que los dos versos de cada estribillo riman entre sí), y la misma estructura melódica que observamos en el *Cancionero del siglo xv y xvi*. En la Cantiga LII se nota la estrecha relación entre la melodía de la primera sección de la copla y la melodía de la segunda frase del estribillo.

Sin embargo, las Cantigas se distinguen de las canciones del *Cancionero de Barbieri* por uno de sus aspectos de la estructura formal. Los manuscritos de Alfonso el Sabio indican claramente la repetición del estribillo después de cada estrofa, no así las canciones contrapuntísticas del *Cancionero* editado por Barbieri que eliminan esta repetición. Esta diferencia señala un cambio importante en la ejecución del villancico a partir del siglo XIII. De las razones que motivaron este cambio se hablará en su lugar oportuno.

La estructura del villancico, así como la de las otras formas fijas que aparecieron en los países

latinos en la Edad Media, como el rondó provenzal y francés y el virelai, que se parece mucho al villancico, al igual que la laude italiana, indican el uso alternativo en la ejecución de un solista y un coro; muchas veces con acompañamiento de baile. Es precisamente este empleo alternativo de solista y coro lo que explica el carácter de la forma, y por este carácter debemos buscar sus orígenes y reconstruir su desarrollo.⁴ El grupo entero tenía que cantar el estribillo; después, el solista cantaba la estrofa, y la vuelta a la melodía y rima del estribillo, en la segunda parte, invitaba al coro a repetirlo.

Hay casos en donde la "vuelta" no se emplea; entonces encontramos el estribillo y la copla seguidos de la repetición del estribillo. Con esta leve modificación, este tipo de villancico también suele ser coreado. Variante que no es frecuente encontrar en las Cantigas. En la siguiente, la melodía de la estrofa es una repetición de la melodía del estribillo, con ligeros cambios en las cadencias.⁵

V

Moderato
(Coro)

Tod' o me de ue dar lo or a' a'
ma dre do Sal va dor. De -
reit' e' de lo o res dar a'
a que-la que sem pre da seu ben,
que nun ca fa li ra et por end
a se Deu m' anpar. Tod'
o me de ue dar lo or a' a'
ma dre do Sal va dor.

Estribillo { A Tod' ome deue dar loor a)
 { A aa Madre do Salvador. b) estribillo

Copla { B Dereit' é de loores dar a)
 { C a aquela que sempre dá b)
 { C seu ben que nunca falirá; a) copla
 { B et poren'd', a se Deus m'anpar, b)

Tod' ome deue dar loor
aa Madre do Salvador.

VALMAR, vol. II, p. 319, n. CCXXX. PEDRELL, vol. III, p. 2.

VI

(Nº 103
del
C. de P.)

Mi ven tu rãel Ca ba lle ro, mi ven tu

ra Nin na de ru-bios ca-be llos
d quien os tra jod aques tos yer mos?

FIN

D.C.

Podemos comparar su construcción a la de la canción de Gabriel en el *Cancionero de Palacio*, nº 103:

Aquí la breve estrofa de dos versos se canta con una melodía derivada del estribillo, el cual se repite.

Aunque el estribillo-estrofa-estribillo no aparezca con frecuencia en el villancico responso coral típico de las Cantigas, es muy común encontrar una variante suya en las canciones contrapuntísticas posteriores, en las cuales se ha eli-

minado la repetición del estribillo. Un gran número de composiciones del *Cancionero de Palacio*, así como muchas del *Cancionero de Upsala*, presentan una repetición parcial o una alusión al estribillo en la vuelta. Por ejemplo:

VII

(Nº 4 del C. de P.)

E - ne - mi - ga le soy, ma - dre a - a - quel ca - ba - lie - ro yo mal e -
 dos mil ve - ces le mal - di - go por lo cual no me - re - cío

ne - mi - ga le soy. En mi con - tem - plav a - do - ra, co - mōa Dios que l'es tes - ti - go
 el me tie - ne por se - ño - ra; yo a él por e - nie - mi - go.

O bien este otro:

VIII

(Nº 29 del C. de P.)

Don - ce - lla, no pre - gun - teis quien es de...
 por en de

mi mas que mi

da que me - jor la co - no - ceis

que per - so - na des - ta

vi da. E - lla es de
 non ha y al

la pre-sen cia cual vos mes-ma
 gu-na di fe-ron cia de su per-

se so na de mues
 so na a la vues

tra se de mues tra.
 tra a la vues tra.

D.C.

IX

A — qué! ca — ba — lle-ro ma — dre si mo — ri — ra

(Nº 227
 del
 C. de P.)

con tan-ta ma-la vi-da co — mo ha que se — gun su pa-de —
 su fir-me — zay su

ce — no me pue-do de — fen — der, y ven — cer
 que — rer

me ha con tan-ta ma — la vi — da co — mo ha.

D.C. & las demas copias

(Nº 237
del
C. de P.)

Dentro en el ver-gel mo-ri-ré

Dentro en el ver-gel

Tiple
Tenor
Contral.
Contral.

dentro en el ro-sal ma-tar m'han Yo m'i-ba mi

ma-dre, las ro-sas co-ger, ha-llé mis a-mo-res dentro en

el ver gel dentro en

el ro-sal ma-tar m'han.

Variantes de esta forma pueden apreciarse en estas dos canciones de aquel Cancionero:

La vuelta que, en este caso, abarca una parte del estribillo, pertenece más bien al villancico de la época contrapuntística, época en que había caí-

do en desuso la repetición del estribillo mismo. Así se produce, podemos decir, una fusión de los dos elementos principales de la forma del villancico. Los ejemplos siguientes dan a conocer otras variedades de este tipo:

XI

Es la vi — da que te — me — mos a — bo —

(Nº 49
del
C. de P.)

Tiple
Tenor
Contra-
tenor

rrí — da y la muer — te que te — me — mos es la

vi — da. Por — que con e — lla de — ja — mos
que con el ve — vir cau — sa — mos

mi do — lo — res Ya — si la vi — da ha — ce — mos
ser ma — yo — res.

ho — me — ci — da y la muer — te

que te — me — mos es la vi — da.

XII

La be — lla mal — ma — ri — da — da de las mas lin —
mas pues no te pe — na na — da cuan — to yo pe —

(Nº 158
del
C. de P.)

das que vi miem-bre — se — te cuan a — ma — da Sen-no
no por ti

ra fuiste. de mí. Mi — ra co — mo por que —
y si tú fue — ras ser —

rer — te tie — nes al ca — bo mi vi — da
vi — da, di — cho — sa fue — ra mi suer — te.

Es curioso observar que el desarrollo más elaborado de la vuelta se encuentra en las Cantigas de Alfonso el Sabio. Existen numerosos ejemplos de "vuelta" que reproducen por completo

el metro y el esquema rítmico del estribillo, aun cuando éste ofrezca un modelo complicado. Los ejemplos que siguen muestran las variaciones métricas, tan frecuentes en las Cantigas:

XIII

San — ta Ma — ri a, stre — la do dí — a, mós — tra — nos vi — a, pe
Da ou — sa — dí — a, que lles fa — zí — a, fa — zer fo — li — a, mais

FIN

ra Deus et nos gui — a. Ca — ue er — — fa — zel — os e — rra — dos,
que non de — ue — rí — a.

que per — der fo — ran per pe — ca — dos en — ten — der — — —

de que muj' cul — pa — dos son; mais per ti son per — dõ — a — dos. *D.C.*

Estribillo	{	A	Santa María	}	a	} estribillo
	A	strela do día,				
	A	móstra-nos uía				
	A	pera Deus et nos guía				
Copla	{	B	Ca ueer fázel-os errados	}	c	} copla
	B	que perder foram per pecados				
	B	entender de que muj culpados				
	B	son; mais per tí son perdoados				
Vuelta	{	A	da ousadía	}	a	} vuelta
	A	que lles fazía				
	A	fazer folía				
	A	Máis que non deuería.				

Santa María...

VALMAR, vol. 1, pp. 155-6, n. c.

TREND, p. 202, ej. 9.

XIV

Gran de-reit' é que fill' o de-mo por es car-
 quen con-tra San-ta Ma-ri-a Fi-lla

men to. a-tre ue-men to.

Por en di-rei - - un mi-ra-gre que foi gran ver-da - -

de, que fez en Con- stan-ti-no-ble, na ri-ca ci-da - -

de A Uir-gen Ma-dre de Deus, por dar - -
 que quen con-tra e la - - - uay, pa-lla

en-ten di-men to e con-tra uen to. *D.C. al FIN.*

Estribillo	{	A	Gran dereit é que fill'o demo *	}	a	} estribillo
	A	por escarmento				
	B	Quen contra Santa Maria Filla				
	A	atreuemento.				
Copla	{	C	Porén direi un miragre	}	c	} copla
	D	que foi gran verdade,				
	C	que fez en Constantinoble,				
	D	Ha rica cidade,				

Vuelta	{	E	a Virgen Madre de Deus, (por dar)	a	}	vuelta
		A	por dar entendimiento	b		
		B:	que quen contra ela uay, (palla)	a		
		A	palla é contra uento.	x		

Gran dereit' e que fill' o
demo por escarmento. . .

* VALMAR, Cantiga XXXIII, vol. I, p. 50. TREND, ej. 14.

* En Valmar se lee el estribillo de esta manera (que parece poco lógica en vista de las rimas y las frases musicales):

Gran dereit' e que fill' o
demo por escarmento
quen contra Santa Maria
filla atreumento.

Tales esquemas métricos —no muy bien realizados en el segundo caso— indican el interés del poeta “culto” por los problemas técnicos de su arte y al mismo tiempo representan el desarrollo consciente de una forma popular en manos del artista serio. En las Cantigas abunda una gran

variedad de elaboraciones semejantes sobre la forma básica. He aquí, por ejemplo, un poema con un estribillo doble y con una “vuelta” doble también, que reproduce el metro y no las rimas del estribillo, el cual contrasta, en cuanto a la métrica, con la mudanza.⁸

XV

Ma-ra-ui-llo-sos et pi-a-do-sos et mui fre-mo-ses mi-ra-gres faz et nos dá paz.
San-ta Ma-rí-a, a que nos guí-a, ben noit' e dí-a,

E d'est un mi-ra-gre uos con-tár que-ro, que en Fran-des a ques-ta Uir-gen fez,
Madre de Deus, ma-ra-ui-llos e fe-ro, por hū-a do-na que foi hū-a vez,

a sa ei-gré-ia d'est-a que se-ia por nós, et ue-ia mo-la sa faz. a quen lle praz.
no pa-ra-y-so, ú Deus dar qui-so go-yo et ri-so

Estribillo doble	{	A	Marauillosos	a	}	estribillo doble
		A	et piadosos	b		
		A	et mui fremosos	c		
		B	miragres faz	d		
		C	Santa María	a		
		C	a que nos guía	b		
		C	ben noit' e día	c		
		B	et nos dá paz.	d'		

Copla	{	D	E d' est' un miragre uos contar quero	e	}	copla-mudanza
		E	que en Frandes aquesta Uírgen fez,	e		
		D	Madre de Deus, marauillós' e fero	e		
		E	por hua dona que foi hua uez	e		

Vuelta doble	{	F	a sa eigreia	a	} vuelta doble	
		F	d' ésta que seia	b		
		F	por nós et ueia-	c		
		B	mol-a sa faz	d		
		{	G	no parayso,		a
			G	ú Deus dar quiso		b
			G	goyo et riso		c
			B	a quen lle praz.		d'

Marauillosos
et piadosos. . .

VALMAR, vol. I, pp. 209-10, n. CXXXIX.

TREND, p. 205, ej. 12.

Las frases cortas de la melodía del estribillo que presentan una secuencia melódica, coincidiendo con exactitud con el ritmo acentuado de los versos, se repiten en la "vuelta".⁹ Es de hacerse notar que, en estos casos, la construcción melódica es siempre más sencilla que la métrica. La

tendencia, por lo general, consiste en repetir exactamente la frase melódica allí donde la repetición está indicada en lugar de variarla.¹⁰ Al mismo tiempo, la melodía de la mudanza es, muchas veces, una variación de la melodía del estribillo.

Hemos examinado, se puede decir, el mero esqueleto, la esquemática estructura del villancico, con el objeto de definirlo con claridad, pero a riesgo de cometer una gran injusticia, porque en realidad esta pequeña forma orgánica posee una vitalidad espontánea que no se destruye con los años. Ahora dirijamos la atención hacia los varios movimientos que propendían a crear formas poético-musicales y que participaron en su formación durante la Edad Media. Hemos insistido en su forma coral y en la repetida alternativa de sus partes, entre solista y coro, que sugieren claramente una continua ejecución en redondo—efecto derivado del baile del coro cuando daba vueltas alrededor del solista mientras éste cantaba—. Esta especie de canto y baile, por supuesto, es tan vieja como la humanidad y se ha manifestado y sigue manifestándose en todo el mundo y de muchas maneras. En los países latinos esta antigua costumbre llegó a concebirse en concretas formas artísticas bajo el impulso instintivo de la expresión individual que allí se manifestó muy temprano en la Edad Media. Así, vemos en el

Mediodía de Francia la creación de "formas fijas" en la poesía lírica más antigua que se conserva y que data del siglo XI. Estas formas abarcan el "rondeau", un nombre muy sugestivo dado su origen, el "virelai" y la "ballade". Todas ellas eran susceptibles de un desenvolvimiento casi sin límites y de una gran variedad, así en poesía como en la música, motivos por los cuales se cultivan aún en nuestros días.

Todas estas formas líricas son "fijas" en su estructura por necesidad, a causa de su origen responsorial, donde el papel de cada uno de los participantes es fijo. El rápido desarrollo de una poesía esencialmente aristocrática, la de los trovadores en el sur de Francia y, un poco después, la de los troveros en el norte, hizo que se perdieran, en gran parte, las características primitivas de estas formas. Como Alfred Jeanroy ha explicado en sus *Origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Age*,¹¹ la primera poesía que conocemos en lengua vulgar en Francia está muy lejos de ser popular o primitiva. Sin embargo, según demuestra el eminente filólogo francés, quedan en mu-

chos poemas vestigios de su origen en estribillos o fragmentos de estribillos, que recuerdan versos primitivos, como si sus autores quisieran enriquecer sus canciones con reminiscencias del pasado.

Es un hecho muy curioso que sea en España precisamente donde las formas y los temas más primitivos lograsen vivir y gustar durante mucho tiempo al lado de la poesía refinada, y aun artificiosa, que se cultivaba a imitación de la de los trovadores y troveros. Por esta razón perduran en España huellas de formas líricas que han desaparecido en otras partes del territorio románico, aunque todas participasen de una tradición común. Es, pues, en España donde debemos buscar el eslabón que unió las formas vernáculas y seculares del canto y del verso en romance, con sus orígenes latinos. Así, encontramos en el gran *Cancionero de Palacio* y en el *Cancionero de Upsala*, como en los otros cancioneros musicales del siglo XVI, la supervivencia tardía de la lírica primitiva medieval en el villancico.

Sabemos que los antecedentes inmediatos de las formas líricas románicas se encuentran en tipos bien definidos de las formas corales y responsoriales que se desarrollaban durante la baja Edad Media en el rito de la Iglesia occidental. Las investigaciones de Gennrich, Spanke y Anglés¹² han demostrado cómo las primeras formas de la lírica secular y vulgar están moldeadas sobre formas rítmico-musicales en latín que, siempre con mayor riqueza y variedad, se introdujeron como adorno de la liturgia, de los himnos ambrosianos primero, y después con las secuencias, tropos y *conducti* de los siglos IX, X y XI. A fines del siglo XI encontramos aún en el sur de Francia una escuela de poetas y músicos que llevaron estas formas a un estado sorprendente de perfección en cuanto al lenguaje, estilo y la soltura de la métrica. También hicieron tentativas en el desarrollo del idioma musical todavía estrechamente basado en el canto llano. Tal grado de actividad musical y poética implica un largo período de evolución secular en el idioma vulgar. Quizá encontramos las primeras indicaciones de este desarrollo en medio de un ambiente impensado.¹³ Se recordará que la forma más sencilla del villancico consta de un dístico pareado como estribillo inicial, y una o más coplas de un terceto monorrimo seguido por un verso suelto que vuelve a la rima del estribillo. Ahora bien, en la misma época

de los primeros trovadores aparece esta forma en la Andalucía árabe en el Cancionero del poeta andaluz Aben Cuzman. Esta forma se denominó zéjel. Historiadores andaluces contemporáneos dicen que fué cultivada aún en épocas anteriores por poetas andaluces. El idioma en que se escribió el zéjel era una mezcla del árabe vulgar con el romance, en contraste con el idioma bastante refinado de la poesía trovadoresca. Se ejecutaba según la manera responsorial alternativa entre solista y coro. Frecuentemente estaba acompañada del baile. Por desgracia ninguna huella de la música de estas canciones sobrevive. A pesar del idioma vulgar en que se compuso el zéjel, logró tener mucho éxito aun entre las clases árabes aristocráticas y cultivadas. Aben Galdún, que escribía a fines del siglo XIII, dice: "Los andaluces llegaron a ser sumamente refinados en este nuevo género, y todo el mundo, tanto los instruídos como las clases populares, lo encontraban encantador, a causa de la facilidad con que se entendía y aprendía."¹⁴

En su idioma y en su forma, tanto como en la manera en que se ejecutaba el zéjel, ofrecía notable contraste con la poesía clásica árabe, que se distinguía por su estilo rebuscado y por su lenguaje artificial. Su novedad y su atractivo para todas las clases de la sociedad consistieron precisamente en su sencillez y en su forma popular. Estas cualidades mismas hacen sospechar la posibilidad de otro origen, el cual bien puede ser latino, a causa de su forma, aunque falta la documentación histórica y extrínseca. Así cultivada con predilección por los poetas arábigo-andaluces, se conservan huellas de dicha forma en sus manifestaciones tempranas, mientras que en la región latina de su nacimiento se han perdido sus primeras apariciones en lengua vulgar, a causa de la tradición latina, muy fuertemente arraigada.

La aparición en Andalucía de una forma cuyo prototipo se encontraba lo mismo en la poesía de los trovadores y los troveros, en las Cantigas de Alfonso el Sabio, que en las creaciones de los poetas hispanos posteriores, ha hecho creer a algunos eruditos, y especialmente al arabista Julián Ribera, que el zéjel es una forma árabe de la cual se derivaron todas las formas fijas de la lírica medieval. Más recientemente, Don Ramón Menéndez Pidal, en su ensayo *Poesía Árabe y Poesía*

Europea, parece aceptar este punto de vista al revocar su opinión expuesta en el estudio *La Primitiva Poesía Lírica Española*, donde considera que la forma es de origen latino.¹⁵ La teoría del origen árabe de la forma —a falta de otros hechos que puedan probarla— parece difícil de sostener después de los trabajos de Gennrich, Spanke y otros especialistas antes citados, que establecen claramente la procedencia latina medieval de los metros y tipos de estrofa en la poesía románica primitiva, así como demuestran también que su música está basada en el sistema modal del canto llano y que, además, utiliza e imita los giros melódicos de los himnos y tropos, al igual que otras melodías arregladas o compuestas de nuevo para textos métricos latinos. El hecho de que no exista ninguna huella de la música del zéjel, así como tampoco de la música andaluza medieval, hace imposible la prueba del origen árabe del zéjel desde el punto de vista musical. Por otra parte, un estudio reciente de Adolfo Salazar,¹⁶ en que examina de nueva las formas musicales y rítmicas latinas de donde nacieron la forma del zéjel y de otras formas fijas de la lírica vernacular lleva, aún más adelante, las implicaciones importantes de este origen. Encuentra que la forma del “rondeau”:

	<i>Rimas</i>	<i>Melodía</i>	
Estribillo	$\left\{ \begin{array}{l} A \\ B \end{array} \right.$	$\left. \begin{array}{l} a \\ b \end{array} \right\}$	estribillo
Copla	$\left\{ \begin{array}{l} A \\ A \\ A \\ B \end{array} \right.$	$\left. \begin{array}{l} a \\ a \\ a \\ b \end{array} \right\}$	copla
Estribillo	$\left\{ \begin{array}{l} A \\ B \end{array} \right.$	$\left. \begin{array}{l} a \\ b \end{array} \right\}$	estribillo

en la cual el segundo verso de la copla es una repetición íntegra del primer verso del estribillo, tanto en el texto como en la música, es, en esencia, la forma más sencilla de la cual el zéjel y el virelai son meras variaciones. Por ello, el autor

demuestra cómo estas formas, por su carácter responsorial y su alternación de solista y coro, produjeron, del modo más natural, los tipos más primitivos de la música a distintas voces, es decir, formas sencillas del canto en redondo y el cánon. Además, parece probable que estas formas todavía anteriormente fueron cultivadas en latín. Esta nueva interpretación de la significación de dichas formas llena un hueco importante en la historia del desarrollo musical de la baja Edad Media y, como veremos, tiene relaciones directas con la historia del villancico.

Aunque el zéjel andaluz, en cuanto a su forma, parece situarse dentro de la esfera de la tradición latina medieval poética y musical, adquirió, sin duda, características propias del ambiente árabe. Estas, a su vez, ejercieron su influencia, pasando el tiempo, particularmente sobre la lírica de la Península. El estilo oriental del canto, los instrumentos orientales y sus métodos de ejecución e incluso algunas melodías, pasaron a la España cristiana. Prueba de ello son los muchos documentos contemporáneos que existen desde las miniaturas en los códices de las Cantigas de Alfonso X, que muestran a cantantes e instrumentistas árabes en la corte castellana, cantando y tocando, junto a músicos cristianos, hasta las muchas referencias de Juan Ruiz sobre los instrumentos árabes y la manera de tocarlos, y, más adelante, en la época de los Cancioneros y en las melodías que Francisco Salinas cita en su *De Musica Libri Septem*,¹⁷ a fines del siglo XVI, y que califica como árabes.

El atractivo de la cultura exótica de los musulmanes sobre los españoles cristianos se hace patente de muchas maneras, aun después de su expulsión en 1492. Los muchos romances fronterizos compuestos en el siglo XVI atestiguan este interés y también las referencias existentes en la poesía lírica, aunque el empleo de temas moriscos, tan frecuentes en los romances, se da con mucha menos frecuencia de la que debía esperarse en la lírica. Una de ellas es el famoso villancico del *Cancionero de Palacio* (nº 17), que se canta así:

(Nº 17
del
C. de P.)

Tres mo-ri-las me na-mo-ran en Ja-en; A-xá y Fa-ti-má y Ma-rien. Tres mo-
y ha-lla-ban-las co-gi-das

ri-las tan ga-rrí-das í-ban á co-ger o-li-vas.

Tres morillas me enamoran
en Jaen
Axa y Fátima y Marien.

Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas
y hallábanlas cogidas
en Jaen
Axa y Fátima y Marien.

Y hallábanlas cogidas,
y tornaban desmaídas
y las colores perdidas
en Jaen
Axa y Fátima y Marien.

Tres maricas tan lozanas
tres maricas tan lozanas
iban a coger manzanas
a Jaen
Axa y Fátima y Marien.

Citamos el poema completo para mostrar los caracteres especiales en la disposición de las coplas, sugiriendo que representa una supervivencia de otra de las formas líricas primitivas de la Península. Se notará que las dos primeras coplas están enlazadas por la repetición del último verso de la primera copla como el primer verso de la segunda, que continúa la misma rima. En la copla tercera se produce una repetición libre de los versos de la primera, pero con otra palabra en la rima. Parece evidente que falta una cuarta copla para que se vuelva a lograr el juego de las dos primeras con la rima nueva. Es un hecho notable la persistencia del vocablo atónico final *a* en todas las coplas.

Henríquez Ureña¹⁸ incluye esta canción entre los ejemplos de "la canción paralelística" gallega que han sobrevivido en el *Cancionero de Palacio*. El estribillo musical y la forma melódica (ab aaab) demuestran que ha sido asimilado, como las otras canciones de su género, en el Cancionero, al tipo de villancico. Sin embargo, las peculiaridades de la disposición estrófica son de una forma lírica muy empleada en los Cancioneros gallegos de los siglos XIII y XIV. Esta forma, además, presenta caracteres distintos, que eran usados en épocas muy anteriores a la de estos Cancioneros, y también constituye uno de los eslabones más sólidos, en su forma musical y métrica, con la secuencia latina o, tal vez, apurando

más, con una variante típicamente peninsular, en las preces mozárabes.¹⁹ En su forma más sencilla consta de un dístico rimado o asonante seguido de un verso como estribillo. Las estrofas se enlazan por la repetición de los versos, en los que cambia solamente la palabra rimada.

Esta disposición paralelística de las coplas con un estribillo interpuesto entre ellas, así como también la repetición persistente de un vocablo final atónico, frecuentemente *a*, nos hace recordar la forma de la secuencia. Véase un ejemplo:

XVII

*Martin Codax*²⁰

The image shows three staves of musical notation in a single system. The first staff begins with the lyrics 'On — das do mar de Vi — go'. The second staff begins with 'se vis — tes — — — — — meu a — mi — go.' and has a circled question mark '(?)' above the first few notes. The third staff begins with 'E ay deus se ver — ra — — — — — ce — do'. The music is written in a simple, rhythmic style with a treble clef and a key signature of one flat.

Ondas do mar levado
se vistes meu amado.
E ay Deus se verra cedo.

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro.
E ay Deus se verra cedo.

Se vistes meu amado,
por que ei gran coidado.
E ay Deus se verra cedo.

“El paralelismo de las estrofas indica que la canción era interpretada por dos cantantes o grupos de cantantes que actuaban alternativamente, contestándose uno al otro, y que todos se unían para cantar el estribillo. Género de canción que exige muy poca invención y que puede continuarse indefinidamente con la sencilla introducción de un nuevo verso, cuando su estructura así lo requiere.”²¹ Estos poemitas son muy cortos, nunca exceden de seis estrofas y casi siempre no tienen más que dos. En sus orígenes la composición de estas canciones era fruto de la improvisación. En el estudio de Adolfo Salazar antes citado el autor explica muy ingeniosamente cómo este tipo de canción pudo desarrollarse como un canto en redondo.²²

Afortunadamente se conserva la música de seis de estas canciones. Todas son composiciones de

Martin Codax, un trovador gallego. Tanto las melodías como los versos poseen forma muy sencilla y se relacionan muy estrechamente con las melodías litúrgicas. No hay repetición de la melodía dentro de la estrofa. Las frases melódicas son pareadas como en la secuencia, y la melodía del estribillo no repite la melodía de la estrofa más que de vez en cuando con ligeras alusiones. Sin embargo, las pequeñas estrofas son tan cortas que sólo dan lugar al desarrollo de dos breves frases melódicas que son siempre melismáticas. Entonces, las repite el otro cantante o el grupo de cantantes como en la secuencia. La calidad sumamente melódica del peculiar esquema rítmico, con su último vocablo atónico repetido en todos los versos, acentúa el efecto antifonal de la réplica.

Es de sumo interés observar que estas cancio-

nes paralelísticas continuaron creándose hasta el siglo xv, cuando se asimilaron al villancico, y que en esta forma sobrevivieron hasta tiempos muy recientes. Además, como veremos más detalladamente, sus temas fueron utilizados y des-

arrollados por los poetas que escribieron villancicos.²³ He aquí dos ejemplos escogidos entre los muchos que existen de canciones paralelísticas, que fueron asimiladas al villancico y se encuentran en el *Cancionero de Palacio*:

XVIII

(Nº 245
del
C. de P.)

Al al — ba ve — mid, buen a — mi — go, al al — ba

ve — mid. A — mi — go el que yo más que — rí — a — — —
ve — mid al al — ba del — — — di — a — — —

D.C.

Al alba venid, buen amigo
al alba venid.
Amigo el que yo más quería
Venid a la luz del día.
Amigo al que yo más amaba,
Venid a la luz del alba.
Venid a la luz del día,
Non trayais compañía.
Venid a la luz del alba
Non traigais gran compañía!

XIX

(Nº 6
del
C. de P.)

Por vos mal me vie — ne ni — ña y a — ten — — — ded — — —
prendió — me el me — ri — no

me — — — Por vos ni — ña — — — vir — — — go.

FIN

D.C.

Prendiome el mérino
traeme mal herido:
niña y atendedme.

Por vos, niña dalgo,
prendiome el jurado:
niña y atendedme.

Prendiome el jurado,
hame lastimado
niña y atendedme.

En el *Cancionero de Upsala*, núms. 19 y 27, también se puede hallar esta relación con la canción gallega. Se notará que la materia melódica es de las más sencillas. La frase musical de la estrofa es o una repetición exacta de la del estribillo (íntegra o en parte), o se relaciona a ella muy estrechamente. Esencialmente, estas canciones parecen constar de dos frases musicales que se repiten, con ligeras variaciones, en la canción entera. Su cualidad distintiva depende de esta repetición misma, tanto melódica como métrica y temática, dándole un carácter vago y estático a la canción. Son pura poesía lírica, pintan una escena o sugieren un estado de ánimo sin ningún desarrollo dramático o narrativo. Esta reiteración, especialmente en las canciones primitivas, produce un efecto penetrante. Por otro lado, muchas canciones de este tipo, en el *Cancionero de Palacio*, han sido asimiladas al villancico castellano hasta el punto de participar de su carácter dramático o narrativo.²⁴

Contemporánea con el cultivo artístico de la

canción paralelística gallega y con la composición de las *Cantigas de Alfonso el Sabio*, ha llegado hasta nosotros una colección de composiciones poético-musicales que también tiene gran importancia para la historia del villancico. Esta colección de canciones de peregrinos y de danzas religiosas en latín y en la lengua vulgar de Cataluña, llamada *El Llibre Vermell*, proviene del famoso monasterio e iglesia dedicados a la Virgen de Montserrat. La mayoría de las canciones son villancicos por su forma y, como indica claramente el manuscrito del siglo XIV,²⁵ son composiciones responsoriales y corales con típica alternación de solista y coro, muchas de las cuales fueron bailadas. Además, es un hecho de principal importancia el que en este manuscrito se hallen incluidos los primeros villancicos polifónicos que conocemos. Estas canciones muestran, de una manera muy perceptible e interesante, rasgos paganos en la expresión popular religiosa. La siguiente composición, con texto latino, es un ejemplo excelente de una danza religiosa:

XX

Responsión

Cun-cti si-mus con-ca-nen-tes, A-ve Ma-ri-a

Cun-cti si-mus con-ca-nen-tes A-ve Ma-ri-a

Coplas

Vir-go so-la e-xi-sten-ta en af-fu-it An-ge-lus

Ga-bri-el est ap-pel-latus at-que mis-sus ca-li-tus

Vuelta

cla-ra fa-ci-e-que di-xit: A-ve Ma-ri-a

cla-ra fa-ci-e-que di-xit: A-ve Ma-ri-a. *D. C. Respón.*

Su ritmo, muy bien definido, confirma la indicación del manuscrito, "a ball rodó". Es un villancico bailado en redondo. Parece que los peregrinos cantaban y bailaban estas canciones en la iglesia misma con motivo de las grandes fiestas. El P. Suñol, en su estudio sobre esta composición, señala su carácter popular y a la vez litúrgico, y advierte que "era tanto más popular cuanto más fue creada para el pueblo en la forma responsorial".

Entre las composiciones polifónicas del *Llibre Vermell* hay dos villancicos: uno para dos voces, "Stella splendens in monte" que, al mismo tiempo, es un baile, "a ball rodó", y uno para tres voces, "Mariam matrem virginem". Otto Ursprung²⁸ cree que esto confirma la combinación de tendencias populares y artísticas. También deben señalarse entre las piezas polifónicas las "caças" o cánones.²⁹ Tienen gran interés para la historia de la música polifónica en España y son muy significativas por estar relacionadas con bai-

les coreados.³⁰ Entre ellas tenemos la antífona "O virgo splendens hic",³¹ que puede cantarse como monodía o, siguiendo la frase en el margen del Códice, como una "caça de duobus vel tribus". Adolfo Salazar, en el estudio antes citado, nos ha demostrado cómo composiciones, en apariencia monódicas, en el *Cancionero de Palacio*, se prestan a la interpretación de que fueran cantadas en redondo o en canon. Como el autor sugiere, es muy corto el paso desde la ejecución alternativa por un grupo hasta la ejecución simultánea en turno de las diferentes frases musicales, o bien hasta la ejecución de entradas sucesivas de distintos grupos cantando la misma melodía.

Quizá la composición más famosa del *Llibre Vermell* sea "Ad mortem festinamus", el ejemplo más antiguo que conocemos de la "Danza de la Muerte", tema al que se recurre con frecuencia en la baja Edad Media. La pieza es un verdadero baile en forma de villancico.³²

XXI

Chorus
Ad mor-tem fes-ti - na - mus pec-ca - re de - si - sta - mus, pec-
ca - re de - si - sta - mus. *FIN* Coplas
Seri - be - re pro - po - su - i de
ut de gen - tes se - cu - li mon
Vuelta
comp - ten - tu mun - da - no; jam est ho - ra sur - ge - re a
mul - cen - tur in va - no:
so - mno mor - tis pra - vo a so - mno mor - tis pra - vo. *D. C. Chorus*

Por su espíritu, estas canciones, obra de la piedad popular, escritas lo mismo en latín que en lenguas vernáculas, tanto las que conocemos de Cataluña como las *Cantigas de Alfonso el Sabio*, reflejan el gran entusiasmo religioso-popular del siglo XIII. Las canciones catalanas son las más francamente populares, porque indican la participación activa del pueblo en la liturgia en las grandes fiestas. Las *Cantigas* representan un cultivo artístico más consciente de este entusiasmo. También se ejecutaron algunas de ellas en las iglesias, en las fiestas dedicadas a la Virgen y, algunas, aun pudieron ser bailadas, como la "Alegría, alegría", antes citada. Estas preciosas colecciones nos han conservado las formas que la imaginación popular creó en la música y la poesía bajo la influencia de la devoción religiosa en el

momento en que se erigían los grandes monumentos de arquitectura y de escultura de los estilos románico y gótico. Sin embargo, no se debe interpretar como manifestación de creación colectiva y espontánea del pueblo. Al contrario, los desarrollos artísticos que aparecen más hondamente nacidos de la imaginación popular y que parecen poseer fuertes matices populares, siempre se desenvuelven, claro está, muy lentamente, de modelos antiguos y tradicionales que han llegado íntimamente a arraigar en el gusto y la imaginación populares. A causa de ello, los musicólogos y filólogos modernos encuentran modelos de la forma típica musical y métrica de las *Cantigas* en los "conducti" latinos del siglo XII y principios del XIII, como, por ejemplo, en el siguiente, citado por Anglés, sacado del manuscrito de Ripoll.³³

XXII

R Sal-ve, vir-go, re-gi-a Tu - i na - ti na - ta, Pa - trem po - ris
fi - li - a Na - tu - ra mu - ta - ta. To - ti - us tri - cli - ni - um
Pa - ris, vir - go fi - li - um
Tu es tri - ni - ta - tis, Tua pu - di - ci - ti - a Nun - quam ui - o -
Vi di - vi ni - ta - tis.
ia - - - ta, Sed a - dest le - ti - ti - a In - te - gre ser - va - ta.

Aquí aparece muy patente el patrón musical y métrico de las *Cantigas*. Además, H. Spanke ha encontrado "conducti" en forma de "rondeaux" que se bailaron en las iglesias de Francia, en el siglo XII.³⁴ De manera parecida, las canciones "a ball rodó", que gustaron a los peregrinos visitantes del Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat, se desarrollaron sobre elementos antifonales y responsoriales de la liturgia. Por otro lado, la secular "canción paralelística", basada en el tipo de las prosas eclesiásticas, representa la evolución de una forma litúrgica como canción secular. Nada puede ser tan natural. La "canción paralelística" refleja el aspecto secular de las grandes fiestas religiosas de Santiago de Compostela, el santuario más importante y sagrado de España, a donde llegaban peregrinos de toda Europa. La Iglesia de la Edad Media era el foco de la vida social y artística, así como también el cobijo de la sabiduría latina, tanto musical como literaria. Se atrajo para sí, como adorno para su servicio, todos los anhelos creadores instintivos de expresión estética, y en su torno diseminó las formas artísticas creadas por el genio de sus poetas y sus músicos. Estas lograron con rapidez un

alto grado de perfección, así en la música como en la poesía seculares, en manos de artistas de superior talento, como en Francia; o fueron muy pronto absorbidas por la cultura de otra raza, como en Andalucía. En la España cristiana, por otro lado, se incorporaron a la tradición popular, donde arraigaron profundamente, hasta que volvieron a transformarse en manos de artistas que estaban creando nuevas técnicas. De esta manera llegamos a la producción de los dos grandes Cancioneros del Renacimiento español.

El estudio de los temas poéticos de los villancicos en los Cancioneros de los siglos XV y XVI pone de manifiesto, de modo clarísimo, su indiscutible enlace, en sus orígenes, con temas populares. Aunque estos Cancioneros estén llenos de versos amorosos, compuestos en el estilo cortesano y bastante artificioso de la tardía escuela de los trovadores españoles del siglo XV, y puestos en música por los contrapuntistas refinados de la época, casi siempre emplean el formato del villancico y, a veces, se recrean, especialmente en el estribillo, utilizando reminiscencias más o menos auténticas de estribillos tradicionales.

Los ejemplos expuestos a continuación explican este estilo:

XXIII

(Nº 12
del
C. de P.)

Tris te - za, quier a mi vos - - - - - dio, no lo me-re.
Mas si vos que-re-is a - - - - - mi
ci - a yo - - - Tris - te - za tris - te de mi,
por mi mal vos co - no - ci.

Véanse también, como ejemplos, los núms. 5 y 8 del *Cancionero de Upsala*. El villancico amateur de aire jocoso y festivo fué realizado con

mucha gracia por Juan del Encina, para quien parece ser su estilo preferido.

Algunos ejemplos deliciosos de este estilo se

XXIV

Ya se — rra — das son las puer — tas de mi vi — da y la lla vees
son las puer — tas ya ce — rra — das de mi vi — da

(Nº 186
del
C. de P.)

ya per di — da. Tie — ne — las tan — bien ce — rra — das el
no tie — ne nin — gun te — mor que

por — te — ro de A — mo — s,
de mi se — an que bra — da

encuentran asimismo en la colección de Upsala. Véanse los núms. 3 y 20, dos versiones del mismo poeta: uno para dos voces, el otro para tres. En el nº 4 este efecto se logra con mucho donaire en la música.

En los villancicos cortesanos la forma que generalmente se prefiere es la que se ha descrito anteriormente, donde la "vuelta", modelada por completo sobre el estribillo, termina con una repetición parcial de éste. Esto indica que el estribillo mismo no se repite más. Cambio notable, en la forma, que ya dejamos apuntado anteriormente. Pierde así el villancico contrapuntístico su primitivo carácter responsorial. La ejecución simultánea de los cantantes con el tejido de las voces, el empleo de la imitación canónica y los otros artificios del contrapunto crean un interés musical finamente desarrollado, que reemplaza las repeticiones alternativas de la forma monódica. Así, en su versión musicalmente mejor lograda, el villancico muestra el estribillo inicial —el cual plantea el tema y molde de la pieza—, seguido por una o más estrofas compuestas de mudanza y vuelta, en las cuales se desarro-

lla la idea y la forma del estribillo. Estos pequeños estribillos iniciales llegaron a ser de uso general y fueron glosados repetidamente por los poetas de los siglos xv y xvi y aún más adelante. Gracias a esta costumbre, muchos estribillos antiguos lograron tener una vida larguísima.

Al lado del villancico, que había olvidado sus orígenes modestos y había adquirido un carácter refinado y conscientemente artístico, continuó el florecimiento de los viejos temas y, muchas veces, también maneras anteriores de su ejecución. Entre estos villancicos tradicionales se encuentran reminiscencias de las canciones de romería que vuelven a las canciones populares religiosas y seculares, con motivo de las romerías medievales organizadas a lugares santos como Compostela y Montserrat. Un ejemplo de tales canciones es el nº 402 del *C. de P.*, "So ell encina, encina", que tiene un interés especial precisamente por ser una variante de la canción paralelística.

En la primera estrofa del villancico siguiente tenemos, probablemente, una supervivencia de otra de estas canciones de romería:

(Nº 380
del
C. de P.)

Men — ga la del Bus — tar, que yo nun-ca vi se — rra — na

de tan bo-ni — co bai-lar. — — Yo me i — ba, la mi
vi an — dar u — na se —

ma — dre, a San — ta Ma — ri — a del Pi — no, Sa — ya — tra — i —
rra — na bien a cer — ca del ca — mi — no.

a pre-ta — da de un verde flo — renti — — no bien a — llá la vie-ra an —

dar gur-ri-an-do su ga-na-do y di-cién-do es-te can-tar.

D.C. las demas coplas.

Y hablaba y decía:

Domingo ¿por qué no vienes,
pues que saltas bien y corres
y en la lucha bien te tienes?

Contigo me quiero andar
gurriando este ganado
y diciendo este cantar—.

Tanto bien me pareciera,
que de amores la fuí a hablar.
“Mi amor ¿queréis que os diga
quién a mí hace penar?”
Grande amor que a mi fatiga
de Miguel del Colmenar
que me oyó este cantar.

Los dos primeros versos de la primera estrofa:

Yo me iba mi madre
a Santa María del Pino,

aluden a una romería, y Albert Geiger³⁵ considera que su melodía se relaciona con el "Pange lingua" mozárabe:

El tema de este villancico tiene importancia porque representa uno de los tipos tradicionales más conocidos: "la serranilla". La serranilla des-

XXVI



cribe el encuentro de la serrana, una zagala o una vaquera, que guarda su ganado en los remotos lugares de las sierras, y el caballero o cazador que ha perdido su camino al anochecer. La serrana ofrece al caminante abrigo para pasar la noche y la escena acaba en un episodio amoroso. Las serranillas tienen distintos estilos. Hay muchas, como las del Marqués de Santillana, que continúan la tradición de la poesía de corte de los trovadores. En verdad, por acudir a un episodio semejante, recuerdan las pastorales provenzales y francesas. Sin duda, éstas influyeron en el género. Sin embargo, las serranillas de Juan Ruiz siguen otro camino, con un carácter verdaderamente realista en la descripción del encuentro con la serrana campestre, que requiere su recompensa de:

"... una garnacha
e mandel para'l vestido
una bronch' é una prancha..."³⁶

a cambio de su hospitalidad. Tales escenas, la de

las noches tempestuosas de invierno en las sierras de Castilla, tienen un sabor indudablemente español. Don Ramón Menéndez Pidal, en su estudio del famoso romance "La serranilla de la Zarzuela",³⁷ que Lope utilizó como base para dos comedias, demuestra que su desarrollo fué típicamente hispánico. Desde entonces la serrana o la serranica llegó a ser una figura muy conocida en la poesía española. Por un lado, el breve episodio dramático trazado por Juan Ruiz y poetas posteriores de los siglos xv y xvi, se desarrolla en un escenario músico-dramático como en la serranilla antes citada, o como en los villancicos números 346 y 351 del *Cancionero de Palacio*, donde, otra vez, la canción de la serrana da excusa para la repetición de fragmentos de villancicos bien conocidos.³⁸ Por otro lado, los Cancioneros musicales presentan villancicos cortos que aluden a la figura familiar de la serrana, esquiva y agreste, y a sus montañas lejanas, en términos más vagos. Por ejemplo, citamos:

XXVII

(Nº 427
del
C. de P.)

Pa — seis — me — ño — ra — llá, se — ña — ña que no mue — ra yo — nes — ta mon —
quees — toy tris — te mal he — ri — do

— ta — ña Pa — seis — me — ño — ra — llá en — de — ri — o.

Henríquez Ureña cree que esta canción es otro ejemplo del desarrollo posterior de la canción paralelística encadenada. Es cierto que su música, con las repeticiones características del modelo, parece corroborar esta opinión.³⁹ Desde el

punto de vista de su forma, también podemos ver antecedentes gallegos en la serranilla, como Cejador y Frauca lo ve en su carácter literario.⁴⁰ En el *Cancionero de Upsala* se encuentran tres de estas serranillas líricas (núms. 2, 30 y 32). To-

das ellas son de un tipo netamente refinado, que parece indicar que su tema era tan usual que había llegado a ser, muchas veces, tan convencional como lo son el pastor y la pastora en la poesía francesa.

También aparecen en los Cancioneros musicales españoles pastores y pastoras. Hay todo un grupo de villancicos pastorales en el *Cancionero de Palacio*. La mayor parte son diálogos, y muchos son verdaderas pequeñas escenas dramáticas. La pastorela española nunca pierde su sabor fuertemente rústico. Las del *Cancionero de Palacio* no imitan la pastorela francesa que describe el encuentro entre la pastora y el caballero en un episodio amoroso que se desarrolla de varias maneras. Como hemos visto, éste es más bien el tema de la serranilla. Por su parte, la pastorela española presenta pequeñas escenas que pintan los gozos de la vida campesina o desarrollan un coloquio sobre las penas o los placeres amorosos entre dos pastores. Los villancicos pastorales que Juan del Encina compuso para sus églogas son bien conocidos. También hay otros que, por su viva forma dialogada, imitada muchas veces en el contrapunto, indican que se cantaron en otras piezas dramáticas parecidas. Muchos celebran las fiestas de Carnaval o de días de Santos. Uno de éstos, nº 348, se encuentra también en el *Cancionero de Upsala* (nº 34), donde aparece como nueva versión musical, para cuatro voces, de la misma melodía.⁴¹

Los villancicos con diálogo, como la serranilla y la pastorela, llegan a ser en realidad pequeñas escenas dramáticas, muchas veces con indicaciones en el texto de estar acompañadas con baile como en unos de Juan del Encina. Son un natural desarrollo del villancico primitivo con su ejecución alternativa entre solista y coro y su acompañamiento de baile. El juego contrapuntístico del villancico dialogado de los siglos xv y xvi se sustituyó a la alternación primitiva de las voces, pasando por la polifonía rudimentaria del canto en redondo y del canon. Desde estas escenas cantadas en diálogo hasta la creación de la comedia lírica no había gran distancia, y este desarrollo continuó sin interrupción hasta el siglo xviii.⁴²

Aunque el *Cancionero de Upsala* es de fecha un tanto posterior —mediados del siglo xvi— contiene un grupo de canciones muy importantes que conservan, en su forma, rasgos del antiguo villan-

cico responsorial y coral acompañado de baile. Estas canciones figuran en el número de villancicos de Navidad. Villancicos que, dado su carácter peculiar, tiene también importancia por ser los primeros villancicos de Navidad que conocemos. Hecho muy curioso, ya que, en su última etapa, es el único tipo de villancico que sobrevive hasta nuestros días.

Dos de estos villancicos de Navidad, en dicha colección, el nº 37, "No la devemos dormir", y el nº 43, la graciosa "Yo me soy la morenica", son, ambos, ejemplos del tipo zéjel, y las indicaciones para su ejecución, en el original, demuestran, sin ninguna duda, cómo se ejecutaron las canciones primitivas de esta forma. El solista canta primero el estribillo y el coro lo repite; el solista canta la "mudanza" y la vuelta, después de lo cual el coro vuelve a cantar el estribillo. En la canción "Yo me soy la morenica" el desarrollo melódico es muy sencillo, por lo regular característico del zéjel. El estribillo consta de dos frases musicales, cada una de dos compases, y la "mudanza" de una frase, también de dos compases, que puede considerarse como una derivación de la primera frase del estribillo. Se puede comparar este villancico con la Cantiga de Alfonso el Sabio antes citada, "Alegría, alegría".

El otro villancico, "No la devemos dormir", es muy interesante como ejemplo del zéjel en su forma de rondó musical.⁴³ El texto (omitiendo las repeticiones) en su esquema melódico y métrico es así:

<i>Rimas</i>	<i>Frases melódicas</i>
A No la devemos dormir la noche sancta	a
B no la devemos dormir.	b
C La Virgen a solas piensa qué hará	a'
C cuando al Rey de luz inmenso parirá	a'
C si de su divina esencia temblará	a'
B o qué la podrá dezir.	b
A No la devemos dormir la noche sancta	a
B no la devemos dormir.	b

La frase melódica *a'* de la mudanza es una repetición exacta de la frase *a* del estribillo, excepción hecha del último compás, que tiene una cadencia distinta para acomodarse a los acentos de los versos de la "mudanza", en lugar de em-

plear la acentuación llana del primer verso del estribillo. Esta repetición de la melodía del estribillo en la estrofa produce un rondó musical.

Es interesante comparar este villancico con la Cantiga de Alfonso X que cita Higinio Anglés como ejemplo del rondó primitivo: ⁴⁴

XXVIII

San - ta Ma - ri - a va - led ay Sen - nor e a - cou -
red a vo - so tro - ba - dor que mal - le vay. A tan gran
san - ta Ma -
mal e a tan gran do - lor co - mo so es - te vos - so lo - a -
ri - a, va - led ay Sen - nor san - ta Ma - ri - a, va - led' ay Sen -
dor, e sa - e ja se vos e pra - zer for Do que diz ay.

Aquí tenemos dos ejemplos perfectos del villancico coral. Al lado de ellos, el *Cancionero de Upsala* tiene también dos villancicos de Navidad en forma dialogada y bailada, que recuerdan las canciones de peregrinos del *Llibre Vermell*. El estribillo del nº 43 consiste en un diálogo, utilizando un contrapunto más complicado; se alterna entre una frase para dos voces, que representa a la Virgen, y una frase para cuatro voces que representa a la gente. La frase última del estribillo es cantada por las cuatro voces, que entran una después de otra, aumentando el efecto del grito alborozado: "¡Oh, hi de Dios y qué nueva!" La pequeña escena dramática se desarrolla aquí con una técnica musical más madura; pero en su esencia se parece bastante a la de las canciones del siglo XIV o de siglos anteriores, que se cantaron en Montserrat.

El villancico catalán de Navidad (nº 45) es una verdadera página coral bailada. La voz baja canta las coplas y el coro responde después de cada una con el estribillo. Esto parece una derivación auténtica de las canciones "a bal rodó" en el *Llibre Vermell*. El villancico de los pastores de Belén que sigue (nº 46) nos muestra el mismo molde responsorial entre la voz sola del

bajo y el coro de cuatro voces que canta el estribillo.

Uno de los temas más difundidos de la lírica romance primitiva que se encuentra con mucha frecuencia en los villancicos de los Cancioneros, es aquel llamado por los poetas gallegos "la cantiga d'amigo". A la canción de la doncella enamorada esa la que nos referimos. Unas veces interpreta el lamento por el amante ausente o infiel, o, simplemente, puede ser la expresión lírica de la emoción amorosa. Todas las canciones de Martín Codax son ejemplos característicos de la "cantiga d'amigo". Es un tema especialmente propio de la poesía medieval gallega, hasta el punto de que, por algún tiempo, se creyó que hubiese nacido allí. Sin embargo, existen huellas muy primitivas del tema en la primera poesía de Provenza y del norte de Francia, por ejemplo, en las conocidas "chansons de toile". Se encuentra, en general, en todo el territorio donde se hablaba lengua romance, y es, en verdad, tema universal de la poesía primitiva. Entre las canciones citadas anteriormente se hallan algunos ejemplos. El siguiente es uno de los más bellos, del que tenemos dos versiones musicales en el *Cancionero de Palacio*. Citamos la versión para tres voces, que, sin duda, es la primera:

XXIX

Tiple I
A som - bra de mis ca - be - llos se a - dur - mió; si
de ver - se muy tras - pon - ta - do se a - dur - mió; si

Tiple II
A som - bra

Tiple III
A som - bra

(Nº 410
del
C. de P.)

le re-cor-dá-re - - - - yo!
le re-cor-da-ré - - - - yo!

A - dur - mioselca-ba-
en ver - se mi pri-sio-

lle-ro en mi re-ga - zoa-cos - ta - do
ne-ro muy di-cho-so seña ha - lla - do

FIN

D.C.

Una variante del tema podría llamarse el lamento de la monja joven, encerrada en el convento contra su deseo. La versión española de este tema es, frecuentemente, la protesta de la

muchacha contra su padre, que quiere enviarla al convento; como la siguiente, citada por Salinas:⁴⁵

Otra variante de la canción femenina es el

XXX

Me-ter-os que-ro mon-ja-hi-ja mi-a de mi co-ra-zón Que no que-ro yo ser mon-ja non.

tema, bien conocido y muy empleado, de "la malmaridada". Especialmente característico de canciones francesas medievales, aparece también en la poesía hispánica. Muy conocida es la antes citada del *Cancionero de Palacio*, n^o 158, "La bella malmaridada".

Tema que muchas veces llega a ser bastante grosero, como en el popular "Vesame y abraçame, marido mío" (n^o xviii) del *Cancionero de Upsala*.

Don Rafael Mitjana ha llamado a la expresiva "cantiga d'amigo" "Si la noche haze oscura" (n^o xiv) la joya musical del *Cancionero de Up-*

sala.⁴⁶ En verdad no puede imaginarse una traducción musical que más destaque la emoción palpitante del texto. Es una pequeña obra de arte y demuestra felizmente que los músicos y poetas españoles, en este momento de gran desarrollo cultural y artístico, sabían dar forma perfecta a los temas poéticos y melódicos de fuerte raigambre en la imaginación popular. Como dice Don Ramón Menéndez Pidal, únicamente en épocas de elevada realización cultural y artística es cuando la tradición popular alcanza sus formas más perfectas.⁴⁷

Nos hemos preocupado en estas líneas, en primer lugar, de la forma del villanco polifónico y de las razones históricas que explican sus características, tanto musicales como poéticas. Muchos otros de sus aspectos merecen estudio. Un examen de los villancicos incluidos en otras colecciones del siglo xvi, en su mayor parte aún inéditos,

aclarará, sin duda, muchas cosas de importancia para el estudio de la técnica de los contrapuntistas españoles. Para el debido estudio de la escuela española en los siglos xv y xvi, una nueva edición del fundamental *Cancionero de Palacio*, a la vista de los conocimientos modernos en Musicología, sería una ampliación necesaria del gran trabajo

de Barbieri al hacer su primera edición. Un estudio comparativo del villancico contrapuntístico español con las formas líricas, semejantes de los estilos contrapuntísticos en Francia, Inglaterra e Italia, mostrará el lugar propio de la escuela española en relación con el completo desarrollo musical europeo, en los comienzos de época musical moderna. Esta tarea tendrá que aguardar tiempos más felices, cuando la materia y la oportunidad vuelvan a hacerse accesibles a los investigadores.

¹ Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *La primitiva poesía lírica española*. Primera edición, Madrid, 1919. Segunda edición, en *Estudios Literarios*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1939.

² *Cancionero Musical de los siglos xv y xvi*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo y Barbieri, Madrid, 1890.

³ Los textos que se insertan de las Cantigas siguen siempre la edición de las *Cantigas de Santa María* hecha por el Marqués de Valmar, publicada por la Real Academia Española, Madrid, 1889, 2 vols.

Cantiga LII se encuentra en vol. I, p. 76.

"Alegría, alegría" es una de las Cantigas en honor de la Pasión. Se encuentra en vol. II, p. 591.

La música de ambas sigue las transcripciones hechas por Higinio Anglés y publicadas en su edición del *Codex Musical de las Huelgas*, Barcelona, 1931, 3 vols.; vol. I, pp. 56-57.

Conviene observar que la frase final de la vuelta en la Cantiga LII, cantada sobre la letra "se oucades prazer", repite, como ligera variante, la segunda parte de la frase melódica de la estrofa en lugar de repetir literalmente la melodía del estribillo.

⁴ Véase más adelante el análisis de los villancicos de Navidad en el *Cancionero de Upsala*, que indican esta manera de la ejecución.

⁵ La música sigue la versión de Felipe PEDRELL, *Cancionero Musical Popular Español*, Valls, s. f., t. III, p. 2. El texto se encuentra en la edición antes citada de la Real Academia Española, vol. II, p. 319, núm. CCXXX.

⁶ Edición de la Real Academia Española, vol. I, p. 155. La música sigue la transcripción de Pierre Aubry, reproducida por J. B. TREND en *The Music of Spanish History to 1600*, Oxford University Press, 1926, p. 202, ej. 9.

⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 50 (del texto). P. 206, ej. 14 (de la música).

El villancico no dejó de ser cultivado al decaer el arte contrapuntístico del siglo XVI. Siguió viviendo en los nuevos estilos de la canción solista, acompañada y en la música para instrumentos, conservándose en los libros para vihuela del siglo XVI. Sin embargo, es cosa muy distinta, de la manera en que esta forma, esencialmente polifónica, llegó a ser adaptada a nuevos estilos musicales que provocaron el desarrollo de la música para instrumentos como la vihuela, dentro de España.

⁸ Edición de la Real Academia Española, vol. I, pp. 209-210, núm. CXXXIX. La música sigue a Pujol como está citada por TREND, *Ob. cit.*, p. 205, ej. 12.

⁹ El terceto monorrimo seguido por el verso suelto con rima idéntica en cada sección del estribillo y vuelta recuerda el zéjel árabe (véase más adelante). La combinación de los versos bien acentuados, de cinco y seis sílabas, del estribillo y vuelta, con los endecasílabos de la mudanza, sugieren su derivación del verso sáfico, rítmico, del latín medieval, frecuente en los himnos mozárabes. Los versos cortos, en rigor, resultan de los versos largos con rima interna. Para la formación del endecasílabo gallego y castellano véanse los trabajos de Friedrich HANSEN: *Lateinische und Romanische Metrik*, Valparaíso, 1901; "Los metros de los Cantares de Juan Ruiz", en *Anales de la Universidad de Chile*, 1902, vol. 110, p. 161; "Los Endecasílabos de Alfonso X", en *Bulletin Hispanique*, vol. 15 (1913), p. 284.

¹⁰ Para la ordenación melódica véanse las observaciones de Adolfo SALAZAR en "Poesía y Música en las primeras formas de versificación rimada en lenguaje vulgar y sus antecedentes en lenguaje latino en la Edad Media", *Revista de Filosofía y Letras*, México, núm. 8, Diciembre, 1942.

¹¹ Alfred JEANROY, *Origines de la poésie lyrique en France*, París, 1889.

¹² Friedrich GENNRICH, *Musikwissenschaft und Romanische Philologie*, Halle, 1918; *Die Altfranzösische Rotrouenge*, Halle, 1925; *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des xii, dem xiii und dem ersten Drittel des xiv Jahrhunderts, mit dem überlieferten Melodien*, Band 1, 2.

Hans SPANKE, "Studien zur Geschichte des altfranzösischen Lieder", en *Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen*, vol. 156, pp. 46-79 y 215-232; "Das Lateinische Rondeau", en *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LIII, 1929, pp. 113-148;

"Das öftere Auftreten von Strophen-Formen und Melodien in altfranzösische Lyrik", en *Ibid.*, LI (1928), pp. 166 ff. y LIV (1930), pp. 282 ff.

Higinio ANGLÉS, *El Codex Musical de las Huelgas*, Barcelona, 1931; *La Música à Catalunya fins el segle xiii*, Barcelona, 1935.

¹³ Julián RIBERA, *La Música de las Cantigas*, vol. III de la edición de *Las Cantigas de Santa María* publicada por la Real Academia Española, Madrid, 1922; *La música andaluza medieval en las Canciones de Trovadores, Troveros y Minnesinger*, Madrid, 1924, 2 vols.; "De música y métrica gallegas, en *Homenaje a Ramón Menéndez Pidal*, vol. III.

Julio CEJADOR Y FRAUCA, *La Verdadera Poesía Castellana*, vol. V, Madrid, 1924.

Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía Árabe y Poesía Europea*, Buenos Aires, 1941.

¹⁴ Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Ob. cit.*, p. 19.

¹⁵ Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *La primitiva poesía lírica*.

¹⁶ Adolfo SALAZAR, *Ob. cit.*

¹⁷ Francisco SALINAS, *De Musica Libri Septem*, Salamanca, 1577.

¹⁸ Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, 1920.

¹⁹ Isabel POPE, *Mediaeval Latin Background of the Thirteenth Century Galician Lyric*, *Speculum*, January, 1934.

²⁰ Isabel POPE, *Ob. cit.*, p. 18. La transcripción está basada en la hecha por el canónigo Don Santiago Tafall y Abad, publicada en "Texto musical de Martim Codax" (interpretación y crítica), en *Boletín de la Real Academia Gallega*, XII (junio, 1917), nº 118. En el libro de Higinio ANGLÉS *La Música à Catalunya fins el segle xiii*, antes citado, el autor opina que la notación musical del manuscrito de las Siete Canciones de Martim Codax es mensural, mejor que no la del canto llano. Hasta ahora, el erudito catalán no ha publicado una transcripción conforme a esta interpretación.

²¹ Isabel POPE, *Ob. cit.*, p. 5.

²² Adolfo SALAZAR, *Ob. cit.*

²³ Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, "El endecasílabo castellano", en *Revista de Filología Española*, VI (1919). El autor dice que aún en nuestra época se componen y se cantan canciones paralelísticas semejantes.

²⁴ Véanse números 50, 259, 400, 415.

²⁵ El P. Gregorio María SUÑOL, "Estudio crítico y transcripción de las canciones en este manuscrito, 'Els cants del romeus'", en *Analecta Himnica*, I, 1917.

²⁶ Felipe PEDRELL, *Cancionero Musical Popular Español*, vol. III, pp. 3-13. Análisis de estas canciones. Transcripciones pp. 7-19. "Cuncti simus", p. 12, nº 10. Pedrell cita al P. Suñol, p. 9.

²⁷ Felipe PEDRELL, *Ob. cit.*, "Stella splendens in monte", pp. 8-9; "Mariam Matrem", pp. 14-15.

²⁸ Otto URSPRUNG, "Spanisch-katalanische Liedkunst des 14 Jahrhunderts", en *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, IV (1921), pp. 136 ff.

²⁹ Véase el estudio de Otto Ursprung, antes citado sobre las "caças".

³⁰ Véase el trabajo antes citado de Adolfo Salazar

³¹ Felipe PEDRELL, *Ob. cit.*, p. 7. Véase también la canción "Los set Joigs recontarem", p. 11, que se canta de la misma manera.

³² Felipe PEDRELL, *Ob. cit.*, p. 19.

³³ Higinio ANGLÉS, *El Codex Musical de las Huelgas*, vol. I, p. 56.

³⁴ Hans SPANKE, "Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters", en *Neuphilologische Mitteilungen*, 1930, pp. 154 ff.

³⁵ Albert GEIGER, "Bausteine zur Geschichte der iberischen Vulgär-Villancico", en *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, IV (noviembre, 1921, vol. 2), p. 65.

³⁶ Juan RUIZ, *Libro de Buen Amor*, edición *La Lectura*, por Julio Cejador y Frauca, Madrid, 1932, vol. II, pp. 36-37.

³⁷ Ramón MENÉNDEZ PIDAL, "Serranilla de la Zarzuela", en *Studi Medievali*, Turín (1905), pp. 263-270. Una reedición aparece en el volumen de ensayos antes citado: *Poesía Árabe y Poesía Europea* (LOPE DE VEGA "Auto de la Venta de la Zarzuela" y "El Sol Parado"), en la cual, dice Menéndez Pidal, toda una escena es una glosa del romance.

La melodía de esta serranilla aparece en el libro de Francisco SALINAS, *De Musica*, Liber VI, p. 306. Salinas dice que es derivado de una melodía antigua religiosa y J. B. Trend la deriva de la melodía "Polorum Regina" en el *Llibre Vermell*. (PEDRELL, *Ob. cit.*, p. 14.) Véase TREND, *Ob. cit.*, pp. 91 y 183, notas 71 y 72.

La importancia de la serranilla en la historia del teatro popular del siglo XVI y en las comedias del Siglo de Oro merece un estudio más detallado que lo que ha hecho todavía.

³⁸ En la canción núm. 350 del *Cancionero de Palacio* el poeta habla de la serrana "Menga la del voscar" que no puede ser otra que la Menga la del Bustar de la canción citada, núm. 380. Parece que el nombre llega a ser típico de la serrana.

³⁹ P. HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana*.

⁴⁰ Julio CEJADOR Y FRAUCA, *La verdadera poesía castellana*, Madrid, 1924; *Historia crítica de la antigua lírica popular*; su edición del *Libro del Buen Amor*, vol. 2, p. 32, notas.

⁴¹ *Cancionero de Palacio*, los núms. 345, 347-349, 353, 355-360, 362-365, 367-379, 381-396 son villancicos pastorales. Estas canciones merecen un estudio más detallado en sus relaciones con la comedia lírica española.

⁴² Adolfo SALAZAR: "La Música en el primitivo teatro español anterior a Lope de Vega y Calderón", Papel leído en la reunión anual de la *American Musicological Society*, Washington, D. C., el 30 de diciembre de 1938.

⁴³ Adolfo SALAZAR. Véanse las observaciones del autor sobre el zéjel en rondó en el ensayo antes citado.

"Poesía y Música en las primeras formas de versificación rimada", etc.

⁴⁴ Higinio ANGLÉS, *El Codex Musical de las Huelgas*, vol. I, p. 57.

⁴⁵ Francisco SALINAS, *Ob. cit.*, Liber VI, p. 202.

⁴⁶ Véase su nota a esta canción.

⁴⁷ Ramón MENÉNDEZ PIDAL, "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", en *Los Romances de América y otros Estudios*, Buenos Aires, 1939.



TEXTO Y MUSICA DEL CANCIONERO DE UPSALA

introducción y notas de

R A F A E L M I T J A N A

transcripción de

J E S U S B A L Y G A Y

INTRODUCCION

EN UNA de mis visitas a la *Biblioteca de la Universidad de Uppsala* * tuve la singular fortuna de tropezar con un rarísimo volumen de música española, que hasta el presente ha escapado a las investigaciones y pesquisas de los más diligentes bibliógrafos. Dicha colección de *Villancicos*, que me atreveré a llamar *Cancionero de Uppsala*, merece en mi entender una descripción detallada y exacta, por tratarse quizás, y sin quizás, de un ejemplar probablemente único —pues no existe a ciencia cierta en las grandes bibliotecas de París, Viena, Munich, Berlín, Londres y Madrid— y por ser un verdadero dechado de música profana española, sin duda alguna, la más antigua colección impresa que nos sea conocida.

He aquí, pues, su señalamiento bibliográfico:

Villancicos | *De diuersos Autores, à dos* | y à tres, y à quatro, | y à cinco bozes, | *agora nueuamente* | *corregidos. Ay mas* | *ocho tonos de Canto llano, y ocho tonos de* | *Canto de Organo para que puedan,* | *Aprouechar los que, A can* | *tar començaren.* (Viñeta: Un ángel volante que apoya el pié derecho sobre una rueda alada, y lleva en la mano diestra una llama y en la siniestra una trompeta.) *Venetiis* | *Apud Hieronymum Scotum.* | MDLVI. | — (Véase la reproducción.)

Peq^o in-4^o de LXIII fol. numerados por una sola cara.

Contiene este precioso libro hasta cincuenta y cuatro canciones: 12 respectivamente, a dos, tres y cuatro voces, y seis a cinco, con textos sobre temas amorosos y picarescos; las 12 composiciones que faltan para completar el total, son *Villancicos de Nauidad*, diez a cuatro voces, y dos a tres. La mayor parte de las poesías son castellanas, salvo cuatro (núms. 23, 24, 35 y 45) catalanas y dos (núms. 9 y 54) galaico-portuguesas.

Respecto a la música, que no lleva ningun-

* Respetamos la ortografía original de Mitjana.

na indicación de autor, bien se echa de ver que es de muy distintas manos. Una sola canción —n^o 49— ostenta al frente el nombre de NICOLÁS GOMBERT, famoso compositor flamenco, natural de Brujas, que permaneció al servicio de CARLOS V, desde 1520 hasta 1533, desempeñando durante los cuatro últimos años de dicho período, el puesto de maestro de infantes de coro en la Capilla Real de Toledo. Esta indicación excepcional me parece demostrar que las obras restantes son debidas a músicos españoles y tan populares entre los aficionados, que todo el mundo conocía los nombres de sus autores.

A simple vista se nota la diferencia entre el *madrigal* de GOMBERT, de estilo sentimental y florido, con la casi totalidad de las canciones del volumen, inspiradas en su mayor parte en el más puro gusto popular, y que denotan por su carácter, marcadamente nacional, proceder del mismo grupo de compositores cuyas admirables creaciones pueden verse en el tan notable *Cancionero de los siglos xv y xvi*, publicado por el benemérito BARBIERI. En mi opinión las obras que figuran en el *Cancionero de Uppsala* son debidas a los muchos y muy notables maestros españoles que residieron en Italia, sobre todo en la corte pontificia, durante la primera mitad de la décima sexta centuria. Entre ellos se cuentan nombres tan gloriosos como los de JUAN DEL ENZINA, CRISTÓBAL DE MORALES, FRANCISCO PEÑALOSA, BARTOLOMÉ ESCOBEDO, PEDRO ORDÓÑEZ, ANTONIO CALASANZ, y tantos otros que sería prolijo citar.

Para mi es indudable que algunas de las canciones que a continuación pueden leerse y cuyo texto es indiscutiblemente de JUAN DEL ENZINA, fueron también puestas en música por aquel fecundo ingenio. Otras, y esto aumenta el interés

del *Cancionero de Uppsala*, me parecen ser los origináles de algunas de las canciones transcritas para vihuela que se hallan en el rico tesoro de nuestros libros de cifra, lo que viene a confirmar su popularidad. Una nota marginal manuscrita, al Villancico nº 36, indica que figura asimismo en la *Silva de Sirenas* de ANRRIQUEZ DE VALDE-RAUANO. Pero no me extiendo más en consideraciones inoportunas en este lugar, puesto que el lector curioso podrá ver mis observaciones en las notas y comentarios que siguen al texto.

Únicamente añadiré antes de terminar, que los compositores de esta serie de *Villancicos*, dieron pruebas de muy buen gusto al elegir las poesías que habían de poner en música; casi todas

ellas son lindísimas, a veces rebosando sentimiento, a veces llenas de agudeza y sal ática, en una palabra, dignas en verdad del gran florecimiento literario y artístico que se inició en España durante el reinado de los *Reyes Católicos*. No me he permitido alterar para nada el texto original, reproduciendo su peculiar ortografía y hasta sus italianismos, y hecha esta declaración en descargo de mi conciencia, vea el lector por sí mismo, si tengo razón bastante para elogiar el exquisito sentido literario de los anónimos maestros, a quienes debemos el precioso ramillete de flores del ingenio español, que forman el *Cancionero de Uppsala*.

PRIMERA PARTE

TEXTO

I.

Como puedo yo biuir
 Si el remedio tras que ando
 No tiene como ni quando.
 El como no puede auello
 Quando no sa d' esperar,
 Mas ay siempre en mi pesar
 Quando y como padecello;
 Como podrè sostenello,
 Si el remedio tras que ando,
 No tiene como ni quando.

II.

Y dezid Serranicas, hè
 Deste mal si morirè.
 Por qu' el remedio y mi mal
 Nascen de una causa tal,
 Que me hazen inmortal,
 Por do morir no podrè.
 Deste mal si morirè.
 Que de uer la Serranica
 Tan gratiosa y tan bonica,
 Mi dolor me certifica
 Que jamas no sanarè:
 Deste mal si morirè.

III.

¿Dime robadora
 Que te mereci?
 ¿Que ganas agora?
 ¡Que muera por ti!
 Yo siempre siruiendo,
 Tu siempre oluidando;
 Yo siempre muriendo,
 Tu siempre matando.
 Yo soy quien t' adora,
 Y tu contra mi;
 ¿Que ganas agora?
 ¡Que muera por ti!

IV.

No soy yo quien ueis biuir,
 No soy yo,
 Sombra soy de quien muriò.
 Señora ya no soy yo
 Quien gozaua uestra gloria,
 Ya es perdida mi memoria,
 Que en el otro mundo està
 El que fuè nuestro y serà;
 No soy yo,
 Sombra soy de quien muriò.

V.

No me los amuestrés mas,
 Que me mataràs.
 Son tan lindos y tan bellos
 Que à todos matas con ellos;
 Y aunque yo muero por vellos,
 No me los amuestrés mas,
 Que me mataràs.

VI.

Yéndome y uiniendo
 Me fui namorando,
 Una uez riendo
 Y otra vez llorando.
 Yo estaua sin ueros
 De amor descuydado,
 Mas en conoceros
 Me vi namorado,
 Nunca mi cuidado
 Se ua moderando,
 Una uez riendo
 Y otra uez llorando.
 Sentí gran tormento
 De uerme perdido,
 Mas estoy contento
 Pues por uos a sido,
 El mal es crecido

Y à d' irse passando;
Una uez riendo
Y otra uez llorando.

Otro mayor mal
Me tiene ya muerto,
Es tal que por cierto
No tiene su ygal,
Tièneme ya tal
Que me ua acabando,
Una uez riendo
Y otra uez llorando.

VII.

No tienen uado mis males
¿Que harè?
Que passar no los podrè.

Es imposible passallos
Males que no tienen medio,
Pues para tener remedio,
El remedio es no curallos.
Mi descanso es desseallos
Porque sè,
Que passar, no los podrè.
(Juan del Enzina)

VIII.

Andaràn siempre mis ojos
Por la gloria en que se uieron
Llorando, pues la perdieron
Lloraràn en contemplar
Que el tiempo que la gozauan,
Quanto de plazer llorauan,
Tanto lloran de pesar.
Sea tanto su llorar
Por el bien en que se uieron,
Que çieguen pues le perdieron.
(Gabriel Mena, el músico?)

IX.

Mal se cura muyto mal,
Mas en poco cando tura
Muyto mas peor se cura.
En muyto mal cando uen
Non pode muyto turar,
Porque tenen d' acabar
Muyto presto a queyn lo teyn.
Acabar es grande beyn

Poys en poco cando tura
Muyto mas peor se tura.

X.

Para uerme con uentura
Que me dexè conquerella.
Mas uale biuir sin ella.
El que nunca sintió gloria
No siente tanto la pena,
Como el que se uió en uictoria
Y despues està en cadena.
Alcanzar uictoria buena
Y al mejor tiempo perdella,
Mas uale biuir sin ella.

(Juan del Enzina)

XI.

Un dolor tengo en ell' alma,
No saldrà sin qu' ella salga.

Que no s' a de presumir
Siendo el mal de tal manera,
Qu' el dolor pueda salir
Sin que salga ella primera,
Y aunque la razon me ualga,
No saldrà sin qu' ella salga.

XII.

Que todos se passan en flores,
Mis amores.

Las flores que an nascido
Del tiempo que os he servido,
Derribolas uestro oluido
Y disfauores.

Que todo se passan en flores,
Mis amores.

XIII.

Si n' os huuiera mirado
No penara,
Pero tampoco os mirara.
Veros harto mal a sido,
Mas no ueros peor fuera,
No quedara tan perdido,
Pero mucho mas perdiera,
Que uiera aquel que n'os uiera,
No penara
Pero tampoco os mirara.

XIV.

Si la noche haze escura
Y tan corto es el camino,
¿Como no uenis, amigo?

La media noche es pasada
Y el que me pena no uiene,
Mi desdicha lo detiene,
¡Que nasci tan desdichada!

Házeme biuir penada
Y muéstraseme enemigo.
¿Como no uenis, amigo?

XV.

Desposastes os, Señora,
Solo por de mi os quitar.
Casareys y habreys pesar.

Pues que tan mal galardón
A los mis seruiçios distes,
Que pagueis lo que hezistes,
Es lo que lleua razon.
Vuestro brauo corazón
Ya esta en tiempo de amansar,
Casareys y habreys pesar.

XVI.

Desdeñado soy de amor,
Guárdeos Dios de tal dolor.
Desdeñado y mal querido
Mal tratado y aborrecido,
Del tiempo que os he seruido
No tengo ningun fauor;
Guárdeos Dios de tal dolor.

XVII.

(Igual al nº IV.)

XVIII.

Vésame y abràçame
Marido mio,
Y daros en la mañana
Camisón limpio.
Yo nunca ui hombre
Biuo estar tan muerto,
Ni hazer el dormido
Estando despierto.
Andad marido alerta
Y tened brio,

Y daros en la mañana
Camisón limpio.

XIX.

Alta estaua la peña,
Nace la malva en ella,

Alta estaua la peña
Riberas del rio;
Nace la malva en ella,
Y el trevol florido.

XX.

(Igual al nº III.)

XXI.

Alça la niña los ojos
No para todos.
Alçalos por jubileo,
Por matarnos de deseo,
Que la fiesta segun ueo
No es para todos.

XXII.

Ay de mi qu' en tierra agena
Me ueo sin alegria,
Quando me uerè en la mia.

Y no por estar ausente
De mi tierra es el pesar,
Mas por no poder estar
Donde está mi bien presente;
No hay consuelo suficiente
A mal que tal bien desuia.
Quando me uerè en la mia.

XXIII.

— Soleta yo so açi. Si uoleu qu' eus uaya à abrir,
ara que n' es hora; si uoleu uenir.
Mon marit es de fora, hont a montalua. Dema
beserà mig. ¡Iorn abans que non tornara! E yo
q'eu sabia, pla que tos temps ho fa axi, ara que
n' es ora, si uoleu uenir.

XXIV.

Vella de uos son amors,
¡Ya fosseu mia!
Sempre sospir quant pens en uos,
La nit y dia.

Yo may estich punt ni moment
Sen contemplaruos,
Fora de tot mon sentiment
Vaix per amaruos.
Daume ualença, pues podeu,
Señora mia,
Puix en uos es tot lo meu be
La nit y dia.

Vos heretau tot lo mio be
Tanto quem dura,
Si non ualeu, prest me uerem
En sepultura.
Del meu mal quin ben auren,
¡Anima mia!
Per do fugir lo dañy que feu
Siau me uos guia.

Veix me de uos pres y lligat
Luñy d'esperança,
Ayaume dons pietat
Sens mes tardança.
Puix uestre so, plagues à Deu,
Vos fosseu mia,
Car lo mal que sentir me feu
No' l sentiria.

XXV.

Ojos garços a la niña,
¿Quien se los enamoraria?
Son tan lindos y tan biuos
Que a todos tienen catiuos,
Y solo la uista dellos
Me ha robado los sentidos,
Y los haze tan esquiuos
Que roban el alegria,
Quien se los enamoraria.

(Juan del Enzina)

XXVI.

Estas noches à tan largas
Para mi,
No solian ser ansi.
Solia que reposaua
Las noches con alegria,
Y el rrato que non dormia
Con descanso, lo passaua;
Mas estas que amor me graua

Non dormi;
Non solian ser ansi.

XXVII.

Ay luna que reluzes
Toda la noche m' alumbres.
Ay luna tan bella
Alúmbresme à la sierra;
Por do uaya y uenga.
Ay luna que reluzes
Toda la noche m' alumbres.

XXVIII.

Vi los barcos madre,
Vilos y no me ualen.
Madre, tres moçuelas
No de aquesta uilla,
En agua corriente
Lauan su camisas.
Sus camisas, madre,
Vilas y no me ualen.

XXIX.

¿Con qué la lauarè, la flor de la mi cara?
¿Con que la lauarè, que biuo mal penada?
Làuanse las casadas con agua de limones.
Làuome yo cuitada con penas y dolores.

XXX.

Soy serranica,
Y uengo d' Estremadura.
¡Si me ualerà uentura!
Soy lastimada,
En fuego d' amor me quemo;
Soy desamada,
Triste de lo que temo;
En frio quemo,
Y què mome sin mesura.
¡Si me ualerà uentura!

XXXI.

Si te uas a bañar, Juanilla,
Dime à quales baños uas.
Si te entiendes d' yr callando,
Los gemidos que yré dando,
De mi compasion abràs;
Dime à quales baños uas.

XXXII.

Tan mala noche me distes,
Serrana, donde dormistes.

A ser sin uestro marido
V sola sin compañía,
Fuera la congoxa mia
No tan grande como ha sido.
No por lo que haueys dormido,
Mas por lo que no dormistes,
Tan mala noche me distes.

XXXIII.

Falalalanlera,
De la guarda riera.

Quando yo me uengo
De guardar ganado,
Todos me lo dizen,
Pedro el desposado.
A la hè, si soy,
Con la hija de nostramo,
Qu' esta sortiguela
Ella me la diera.
Falalalanlera,
De la guarda riera.

Alla rriba, rriba,
En ual de roncales,
Tengo yo mi esca
Y mis pedernales,
Y mi çurronçito
De ciervos ceruales,
Hago yo mi lumbre
Sièntome doquiera,
Falalalanlera,
De la guarda riera.

Viene la quaresma,
Yo no como nada,
Ni como sardina,
Ni cosa salada,
De quanto yo quiero
No se haze nada,
Migas con azeyte,
Hàzenme dentera,
Falalalanlera,
De la guarda riera.

XXXIV.

¡A Pelayo! Que desmayo.
—¿De què, dí?

—D' una zagala que uí.
—A Pelayo si la uieras,
Tanta es su hermosura,
No bastara tu cordura,
Que en ella tu te perdieras,
Y penaras y murieras,
—¿Tal es dí?
—Mas linda que nunca uí.

XXXV.

Que farem del pobre Joan,
De la fararirunfan.
Sa muller se n' es anada,
¡Lloat sia Deu!
A hont la n' irem sercar.
De la fararirunfan.
Al ostal de la uehina.
¡Lloat sia Deu!
¿Y digau lo meu uehi,
De la fararirunfi,
Ma muller si l' aueu uista?
¡Lloat sia Deu!
— Per ma fe lo meu uehi,
De la fararirunfi,
Tres jorns ha que no la uista.
¡Lloat sia Deu!
(Esta nit ab mi sopà.)
De la farirunfan.
Y en tant ses transfigurada,
¡Lloat sia Deu!
Ell sen torna à son hostal.
De la fararirunfan.
Troba sos infans que ploran
¡Lloat sia Deu!
Non ploreu los meus infans
Da la farirunfan.
¡O male dona, reprouada!
¡Lloat sia Deu!

XXXVI.

¡Teresica hermana, de la fararira!
Hermana Teresa, si a ti te pluguiesse,
Una noche sola contigo durmiesse.
¡Teresica hermana, de la fararira!
— Una noche sola yo bien dormiria
Mas tengo gran miedo que m' empreñaria.
¡Teresica hermana, de la fararira!
¡Hermana Teresa!
Llaman a Teresica y no uiene.
Tan mala noche tiene.

Llàmalala su madre y ella calla,
Juramiento tiene hecho de matarla.
¡Que mala noche tiene!

XXXVII.

No la deuemos dormir
La noche sancta.
No la deuemos dormir!

¿La Virgen à solas piensa
Que harà?
Cuando al rey de luz inmenso
Parirà,
Si de su diuina esencia

Temblarà,
¿O que le podrà dezir?
No la deuemos dormir
La noche sancta,
No la deuemos dormir.

(Fray Ambrosio Montesino)

XXXVIII.

Rey à quien reyes adoran
Señal es qu' es el que es,
Trino y uno, y uno y tres,
Como es, ni puede sello,
No se cure de buscar,
Pues nos podemos salvar,
Con solamente crehelo.
Y en aquesto s' eche el sello,
Qu' este' s el que siempre es,¹
Trino y uno, y uno y tres.

XXXIX.

Verbum caro factum est,
Porque todos os salueys.

Y la uirgen le dezia
Vida de la uida mia,
Hijo mio que os haria,
Que no tengo en que os hecheys.

Por riquezas terrenales,
No dareys unos pañales,
A Jesus que entre animales,
Es nascido segun ueys.

¹ Variante en la Voz de Bajo: Qu' este' s el que à
sido y es.

XL.

Alta Reyna soberana,
Solo merecistes uos,
Que en uos el hijo de Dios,
Recibiesse carne humana.
Ante secula creada
Fuistes del eterno Padre.
Para que fuèssedes madre
De Dios, y nuestra aduogada.
Fuente do nuestro bien mana,
Solo merecistes uos,
Que en uos el hijo de Dios,
Recibiesse carne humana.

XLI.

Gózate, Virgen sagrada,
Pues tu sola merecistes
Ser madre del que paristes.
O bendita sin medida,
Madre del que te crió,
Ante secula escogida
De Dios, que de ti nascio,
A madre jamás se dió
La gracia que tu tuuistes;
Ser madre del que paristes.

XLII.

Un niño nos es nascido,
Hijo nos es otorgado,
Dios y hombre prometido,
Sobre diuino humanado.
Niño porque en las gentes
Nunca primero fue uisto,
En cuerpo y ànima mixto,
Mostrando sus accidentes.
Un niño que a los biuientes
Oy comunica su ser,
Y comienza à padescer
Sobre divino humanado.

XLIII.

Dadme albricias, hijos d' Eual
— ¿Di de qué dàrtelas han? —
Que es nascido el nueuo Adan.—
— ¡Ohy de Dios y que nueua!
Dàdmelas y haued placer
Pues esta noche es nascido,
El Mexias prometido,

Dios y hombre, de mujer.
Y su nascer no relieua
Del pecado y de su afân,
Pues nasçio el nueuo Adan.
¡Ohy de Dios, y que nueua!

XLIV.

Yo me soy la morenica,
Yo me soy la morena.

Lo moreno bien mirado
Fuè la culpa del pecado,
Que en mi nunca fuè hallado,
Ni jamas se hallarà.

Soy la sin espina rosa,
Que Salomon canta y glosa,
Nigra sum sed formosa,
Y por mi se cantarà.

Yo soy la mata inflamada
Ardiendo sin ser quemada,
Ni de aquel fuego tocada
Que à los otros tocarà.

XLV.

E la don don, Verges Maria,
E la don don, peu cap de sang
Que nos densaron.
E la don don.

O garçons aquesta nit
Una verge n' a parit,
Un fillo qu' es tro polit,
Que non au tan en lo mon.
E la don don.

Digas nos qui te l' a dit,
Que Verges n' a ya parit,
Que nos may auem ausit
Lo que tu diu giràn ton.
E la don don.

A eo dian los argeus,
Que cantauan alta ueus
La grolla n' *exelsis Deus,*
Qu' en Belen lo trobaron.
E la don don.

Per seïau nos an birat,
Que uerets embolicat
De drapets, molt mal faxat,

Lo uer Diu petit garçon.
E la don don.

Vin Perot y à Diu ueray,
Y a la uerge s' a may
Un sorrón li porteray,
Que serà plen de coucon.
E la don don.

Ara canta tu Beltran,
Per amor deu Sant Infan,
Y apres cantarà Joan,
Y donar nos an coucon.
E la don don.

Ube cantarà sus dich,
Per Jesus mon bon amich,
Que nos saunara la nit
De tot mal qu' an hom fedorn.
E la don don.

XLVI.

Riu, riu, chiu,
La guarda ribera,
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.

El lobo rabioso
La quiso morder,
Mas Dios poderoso
La supo defender,
Quízole hazer que
No pudiesse pecar, (*sic*)
Ni aun original
Esta uirgen no tuuiera.
Riu, riu, chiu,
La guarda ribera,
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.

Este qu' es nasçido
Es el gran monarca,
Christo patriarcha
De carne uestido.
Hanos redimido
Con se hazer chiquito,
Aunque era infinito,
Finito se hiziera.
Riu, riu, chiu,
La guarda ribera,
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.

Este uiene à dar
A los muertos uida,
Y uiene à reparar
De todos la cayda;
Es la luz del dia
Aqueste moçuelo,
Este es el cordero
Que San Juan dixera.
Riu, riu, chiu,
La guarda ribera,
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.

Muchas profecias
Lo han profetizado,
Y aun en nuestros dias,
Lo hemos alcançado,
A Dios humanado
Vemos en el suelo,
Y al hombre en el cielo
Porque èl lo quisiera.
Riu, riu, chiu,
La guarda ribera,
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.

Mira bien que os cuadre
Que ansina lo oyerá,
Que Dios no pudiera
Hazerla mas que madre
El qu' era su Padre,
Oy d' ella nasció,
Y el que la crió,
Su hijo se dixera.
Riu, riu, chiu,
La guarda ribera,
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.

Yo ui mil garçones
Que andauan cantando,
Por aqui bolando
Haziendo mil sonos,
Diziendo à gascones,
Gloria sea en el cielo,
Y paz en el suelo
Pues Jesus nasciera.
Riu, riu, chiu,
La guarda ribera
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.

Pues que ya tenemos
Lo que desseamos,
Todos juntos uamos
Presentes lleuemos;
Todos le daremos
Nuestra uoluntad,
Pues à se igualar
Con nosotros uiniera (*sic*)
Riu, riu, chiu,
La guarda ribera,
Dios guarde el lobo
De nuestra cordera.

XLVII.

Señores el qu' es nascido
De uirgen madre,
Como parece à su padre,
A su madre en ser humano
Parece y en ser moderno,
Y a su padre en ser eterno,
Diuino Dios soberano.
De aquesto el mundo està ufanc
Con la madre,
De hijo de tan buen padre.

XLVIII.

Vos uirgen soys nuestra madre,
Que la que el fruto ¹ comió,
Madrastra la llamo yó.
Vos como Madre escogida,
Rematastes nuestra rrastra,
La otra como madrastra,
Puso en cuentos nuestra uida,
Ella la dexó perdida;
Quando por madre os tomo,
Madrastra la llamo yó.

XLIX.

Dezilde al caballero que non se quexe,
Que yo le doy mi fè, que non la dexe.
Dezilde al caballero, cuerpo garrido,
Que non se quexe en ascondido,
Que yo le doy mi fè, que non la dexe.

L.

Dizen à mi que los amores hè;
Con ellos me uea si tal pensè.

¹ *el pero*, en la parte de Tenor.

Dizen à mi por la ùilla,
Que traygo los amores en la çinta;
Dizen à mi que los amores hè,
Con ellos me uea si tal pensè.

LI.

Si amores me han de matar
Agora tienen lugar.
Agora que estoy penado
En lugar bien empleado,
Si pluguiesse à mi cuidado
Que me pudiesse acabar,
Agora tienen lugar.

LII.

¿Si de nos mi bien me aparto
Que harè?
Triste uida biuirè.
El bien tiene condicion
De ser de todos querido,
Si alguno lo a perdido

No le faltará passion,
¿Pues yo con tanta razon
Que harè?
Triste uida biuiré.

LIII.

Hartaos ojos de llorar,
De jemir y sospirar,
Y vosotros ojos tristes
Pues tanta gloria perdistes
Llorando l' aueis de pagar.
¡Hartaos ojos de llorar!

LIV.

Falai meus olhos si me quereis beñy.
Como falarà quin tempo non teñy.
Deseyo falaruos
Miñ alma, scuitayme,
Non posso oluidaros,
Miñ alma falayme.
Biuo deseando a uos miño beñy
Como falarà quin tempo non teñy.

SEGUNDA PARTE

NOTAS Y COMENTARIOS

ADVERTENCIA GENERAL*

LAS OBSERVACIONES y comentarios que siguen, no tienen ni con mucho, la pretensión de ser definitivos. Para ello —y ruego al prudente y discreto lector que lo tenga en cuenta— me hubiera sido necesario consultar muchos libros, algunos de la más estremada y singular rareza, que no he podido tener a mano. He hecho sin embargo, y puede creérseme bajo mi palabra, cuanto ha estado a mi alcance, pues ciertamente no es ni afición, ni amor al estudio, lo que me falta. Sin embargo no soy un erudito, ni presumo serlo. Sólo me tengo por un ferviente amante de nuestras letras, que las estudia con ardiente entusiasmo. Pretender otra cosa sería otorgarme una patente de sabiduría, con marchamo de ingenio, a la que no soy ni puedo ser legítimo acreedor.

La caprichosa fortuna que suele dispensar sus favores a aquellos que menos los merecen —al fin y al cabo es veleidosa como mujer— concedióme la gracia de hacerme tropezar con el precioso y desconocido libro cuyo texto literario acabo de transcribir. No aprovecharse del hallazgo fuera necedad manifiesta, que si el ser presumido es leve falta, la ignorancia es pecado que no tiene perdón. Por algo el Espíritu Santo dió el buen consejo que nos dice: “*Buscad y hallaréis*”.

Desde luego debo confesar, que el interés del peregrino *Cancionero de Uppsala* —así me complace en llamarle— es mucho mayor bajo el aspecto musical que en el concepto puramente literario. Quizá sobre aquel particular pudiera consignar algunos datos de mayor importancia, pero no es este, así precisa reconocerlo, el lugar más oportuno para llevar a cabo semejantes investigaciones. Todo lo que dijera debería ser aceptado gratuitamente, ya que para juzgar de la exactitud de mis juicios o de la oportunidad de mis observaciones, faltarían al curioso lector los

comprobantes, es decir los textos musicales. Reservo esta parte de mi trabajo para el día —si es que llega— en que pueda publicarla, pues los materiales están acopiados, y sólo falta comenzar la obra, que en realidad vendría a ser una consecuencia —y por qué no decirlo— un complemento de aquel admirable *Cancionero de Palacio*, dado a luz por el inolvidable *Barbieri*, que vino a descubrirnos la música profana española del Renacimiento, de aquella época gloriosa en que reinando *Isabel y Fernando, Fernando o Isabel* —en realidad *Tanto monta*— se conquistaba Granada, se efectuaba la unidad nacional y se descubría un nuevo mundo.

Haré sin embargo algunas ligeras indicaciones, de tal género, por no hacer absoluta traición al objeto primordial de mis estudios y de mis amores, la *música española* y su historia a través de los siglos, pues no se trata como pretenden muchos de una utopía, ni de un sueño, ya que ha existido y aun existe, como espero demostrarlo en un trabajo de gran aliento, que pronto verá la luz pública, aunque mucho me pese por cierto, en idioma extranjero.

Júzguense pues las siguientes *Notas*, como lo que en realidad son, es decir como un ligero avance en el estudio literario del curioso libro que pretendo ilustrar. Su verdadero fin no es otro, que el de señalar a los investigadores que me sigan, alguna pista que creo segura para la identificación de la verdad. Si se juzga errónea mi opinión, con no seguirla el mal está remediado. En algunos casos he formulado observaciones de otro género que me han parecido curiosas o pertinentes. Por desgracia mis pesquisas no han sido todo lo afortunadas que por mi parte hubiera deseado. Gran parte de tal culpa puede achacarse a mi falta de perspicacia y agudeza, pero en jus-

* De D. Rafael Mitjana.

ticia, alguna corresponde también a la escasez de medios de trabajo con que he luchado.

Lo esencial para mi, era poner al alcance de los verdaderos eruditos, mi feliz descubrimiento. Ellos si lo creen digno de interés, se encargarán

I.

En el rarísimo libro de música de cifra para vihuela, intitulado *Silua de Sirenas*, compuesto por el excelente músico ANRRIQUEZ DE UALDE-
RRAUANO, e impreso en Valladolid, por Francisco Fernández de Córdoba, en 1547, según mis notas tomadas del ejemplar existente en la Bib. Nacional de Madrid, figura también una canción cuya letra comienza con el verso: *Como puedo yo biuir...*

IV.

El insigne poeta y músico JORGE DE MONTE-
MAYOR, cantor en la capilla de S. A. la Infanta D^a María de Portugal, primera esposa de FELIPE II, que después de la muerte de dicha princesa, permaneció adscrito al séquito del hijo de CARLOS V, hizo una glosa que comienza: *Vive en mi solo un contento...* sobre el Villancico ageno:

*No soy yo quien veis vivir,
No, no, no,
Sombra soy del que murió.*

Puede verse al folio 70 del *Cancionero del excelentissimo Poeta George de Montemayor, de nuevo emendado y corregido...* En Salamanca, en casa de Juan Perier, mercader de libros, e impresor 1579. (Al fin sobrepuesto: *En Salamanca, por Juan Perier, año de 1576.*) — Hay ediciones anteriores citadas por los bibliógrafos, pero la referida es la que he tenido ocasión de ver.

Creo probable que el *Villancico ajeno* sea el que aquí reproducimos.

V.

Según puede verse en la lista de *Obras que se indican en el Indice general, pero que faltan*

de analizarlo como merece, depurando sus quilates.

Y esto dicho, paso a consignar mis observaciones y mis comentarios advirtiendo que el que da de buena fe y con mejor voluntad todo lo que posee, no está obligado a dar más.—Vale.

en el *Manuscrito de Palacio*, que publica Barbieri como ilustración a su célebre *Cancionero de los siglos xv y xvi*, al folio: clxxiiij del referido códice, debía hallarse un Villancico que comenzaba por las palabras:

No me las enseñes mas...
¿Tendría algo que ver con el nuestro?

VII.

En el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, impreso en Valencia en 1511, se encuentra una poesía anónima que comienza con el mismo mote o estribillo. Consta de dos estrofas, diferentes de la transcrita, y presenta la variante de decir el último verso: *Que pasallos no podrá...*

Bajo el n:ro 107 del *Cancionero* de BARBIERI, figura de nuevo, puesta en música a cuatro voces por JUAN DEL ENZINA, que muy bien pudiera ser asimismo autor de la letra, en nada indigna por cierto del numen de tan eximio poeta y compositor. Es de notar que la parte de Tiple de la referida composición, comienza exactamente del mismo modo que la primera de las dos voces de la nuestra, pero esta semejanza no pasa de los dos primeros compases: (la — la = sol — la = fa — re — etcétera), lo que permite suponer que es posible se trate de un primer esbozo de un trabajo contrapuntístico mucho más desarrollado posteriormente por el mismo autor. Es sabido que JUAN DEL ENZINA residió largo tiempo en Roma, en las cortes de JULIO II y de LEON X, y ya he dicho que las composiciones del presente *Cancionero* son indudablemente debidas a los muchos y muy notables maestros españoles que florecieron en Italia durante el siglo xvi. Añadiré que la versión

del *Cancionero de Palacio* consta de tres estrofas, todas distintas de la que aquí publicamos.

Por último, creo oportuno consignar un curioso dato relativo a la ilustre personalidad del fundador de nuestro teatro que no recuerdo haber visto reproducido correctamente por ningún erudito español, y por el cual se viene en conocimiento que el Arcediano mayor de la Catedral de Málaga seguía interpretando sus obras dramáticas en la Corte pontificia.

Se trata de una carta de STAZIO GADIO, escrita al Marqués de Mántua, FRANCISCO GONZAGA, con fecha 11 de Enero de 1513, dándole noticias de su hermano Federico, detenido en rehenes por el batallador pontífice GIULIO DELLA ROVERE, que ha sido publicada por el historiador italiano *Alessandro Luzio*, en su estudio: *Federico Gonzaga, ostaggio alla Corte di Giulio II (Archivio della R. Società Romana di Storia Patria. Roma. 1887. Vol. IX. pag. 46)*. Es documento curioso y el fragmento que nos interesa dice así:

"Zovedi a VI, festa de li tre Re, il s:r Federico. . . si ridusse alle XXIII hore a casa del Cardinale Arborensis, invitatto da lui ad una commedia. . . Cenato adunche si redussero tutti in una sala ove si avea ad representare la comhedia (sic). Il p:to R:no era sedendo tra il Sig. Federico, posto a man drita, et lo Ambassator di Spagna a man sinistra, et molti vescovi poi a torno, tutti spagnoli, et piu putane spagnole vi erano che homini italiani, perche la commedia fu recitata in lingua castiliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore, et per quanto dicono spagnoli non fu molto bella et poccho delecto al s:r Federico."

Quizá la cita parezca impertinente en este lugar, pero no obstante su interés salta a la vista. La ejecución el día de Reyes de 1513, (es decir el 6 de enero y no en los primeros días del mes de agosto del mismo año como generalmente se dice) en casa del Cardenal de Arborea, de una comedia que trata de *la fuerza y accidentes del amor*, compuesta e interpretada por JUAN DEL ENZINA, no solo prueba, contra la creencia más admitida, que los espectáculos dramáticos no cesaron en Roma durante el reinado del Papa guerrero, sino que puede contribuir a fijar la fecha exacta en que se representó, sin duda por prime-

ra vez, la *Farsa de Placida e Vittoriano*, compuesta en Roma según afirma de modo terminante JUAN DE VALDES, y de la cual existe una edición romana de 1514, al decir de MORATIN, que hasta ahora no ha sido descubierta.

Téngase en cuenta además que, conforme a lo expuesto en mi trabajo *Sobre Juan del Enzina* (Málaga. 1895), el Arcediano de la Catedral malacitana, asistió según puede verse en las actas capitulares de dicha iglesia, a la reunión del Cabildo, celebrada el día *13 de Agosto de 1513*. Difícilmente, dada la lentitud con que se efectuaban los viajes en aquella época, pudo hallarse en Roma a principios del mismo mes.

VIII.

Como obra de un tal *Gabriel*, se encuentra en el *Cancionero* de BARBIERI, un *Villancico a tres voces* (n:ro 135) que tiene este mismo mote e estribillo. Ni la única estrofa de que consta, ni la música presentan la menor analogía con la versión aquí publicada. Según el docto musicógrafo antes citado, la obra en cuestión debe atribuirse a GABRIEL EL MUSICO, que figura como poeta en el *CANCIONERO GENERAL* de 1511, y de quien D. LUIS ZAPATA dice en su *Miscelánea* (pag. 406) que se llamaba *Gabriel Mena*.

Es posible que la letra de las dos estrofas ahora conocidas, que en nada se contradicen, sea obra de un mismo autor, por lo que me he permitido publicar la que se encuentra en el *Cancionero de Uppsala*, bajo su nombre.

IX.

No he podido identificar el origen de este *villancico*, y confieso que no he tenido ocasión de ver el *Cancionero de Resende*, que por ser hispano-portugués, me hubiera podido quizá suministrar algún dato.

Lo que me atrevo a afirmar es que seguramente gozó de una gran popularidad. Buer prueba de ello es que en la bonita comedia de MORETO: *La fuerza de la sangre* (Jor. 1ª. Escena III.) se canta la siguiente redondilla, que diría traducida de nuestra canción:

*Un mal que violento viene
Muy poco puede durar,
Porque al fin se ha de acabar,
O acabará a quien le tiene.*

X.

Hasta tres versiones musicales del presente villancico pueden verse en el riquísimo *Cancionero* de BARBIERI: llevan los núms. 230-231 y 232 y todas ellas están compuestas para tres voces. La más antigua es de JUAN DEL ENZINA, lo que hace suponer al docto maestro que también la letra pudiera ser obra de tan preclaro talento, por más que no se encuentre recogida en ninguna de las compilaciones de sus escritos que nos son conocidas. La segunda versión algo posterior, según lo descubre su estilo, queda anónima, y la tercera, aun mas moderna, se debe a un cierto JUAN PONCE, compositor estimable, de quien se conservan hasta doce producciones en el Manuscrito de la Biblioteca de Palacio.

La versión a dos voces del *Cancionero de Uppsala* no presenta la menor analogía con ninguna de las tres anteriormente conocidas. ¿Será también algún esbozo o trabajo preparatorio para otra composición de mayor vuelo, debida al propio JUAN DEL ENZINA? La poesía es la misma, salvo muy ligeras variantes, entre las cuales la más notable se reduce a decir el primer verso de la estrofa primera publicada por BARBIERI: *El que no sabe de gloria...* Faltan aquí las dos coplas o estrofas siguientes.

XIII.

En la importante colección de obras musicales, aún no debidamente estudiadas, que se conserva en la Biblioteca del Duque de Medinaceli, figura la siguiente:

Alto - Recopilación de Sonetos y Villancicos a cuatro y a cinco, de JUAN VAZQUEZ. 1560. (Al fin). Impreso en Sevilla en casa de J. Gutierrez, impresor en Cal de Génova, con licencia del Señor D. Juan de Ovando, provisor de Sevilla.

En 4º apaisado. - Frontis - Para conclusión, después de la hoja del membrete, otra hoja perdida con un *Hércules*. Muy curiosa dedicatoria: *Al Ilustre Señor D. Gonzalo de Moscoso y Casceres-Penna*, firmada: JUAN VAZQUEZ S. en que habla de CRISTOBAL DE MORALES, *luz de la Música* y de FRANCISCO GUERRERO, *que tanto lo secreto de la Música ha penetrado, y los afectos de la letra en ella tan al vivo mostrado.*

Son cinco cuadernos con el descrito: el de *triple*, que lleva la fecha 1559; el de *tenor*, no

table por contener tres canciones añadidas, que faltan en los otros: "*La bella malmaridada*", "*Niña, erguidme los ojos*" y "*Llamaisme villano*"; el de *Bajo* y el de *Quinta parte*, para los veintidós primeros trozos. Contienen en total 22 canciones a cinco voces y cuarenta y cinco a cuatro.

El núm. 22 de estas últimas comienza precisamente según mis apuntes, por el verso:

Si no os hubiera mirado...

Como no he podido confrontarla con la versión que aquí publico, ignoro si se trata de la misma composición, aunque la presente está escrita a tres voces.

Este JUAN VAZQUEZ, fué uno de los más notables músicos españoles de la segunda mitad del siglo XVI, hasta ahora poco conocido. Debió ser sevillano de origen, pues en la dedicatoria citada, al hablar de GUERRERO, dice *nuestra Sevilla*. Según FETIS, fué maestro de capilla en la catedral de Burgos.

Lo cierto es que se han conservado muchas obras suyas, pues a más de la referida colección, ya bastante abundante, se encuentran otras, transcritas para vihuela, en la *Silva de Sirenas* de ANRRIQUEZ DE VALDERRAUANO (Valladolid 1547) y en la *Orphenica Lira...* de MIGUEL DE FUENLLANA (1554). Y si esto pareciera poco, en la misma Biblioteca de Medinaceli se custodia la única parte de *Bajo* (por desgracia) de otra curiosa compilación que contiene hasta veinticinco canciones de su composición. He aquí su señalamiento:

Bajo. Villancicos y canciones de JUAN VAZQUEZ, a tres y a cuatro - (Al fin) Fueron impresos estos Villancicos y Canciones en casa de Juan de Leon, impresor de la Universidad de Osuna. 1551.

En 4º apaisado-23 h.—Frontis con el escudo del Mecenas, *Don Antonio de Zuñiga*, a quien la *Dedicatoria*, firmada por el autor, va encabezada.

A más de *Canciones y Villancicos castellanos*, hay también *algunos Sonetos*, lo que como dice JUAN VAZQUEZ, *no creo dejarà de dar a V. M. algun contentamiento.*

XIV.

Como composición musical es la perla del *Cancionero de Uppsala*. No puede darse nada más perfecto, por la fuerza expresiva y el color

romántico y misterioso, así como por la íntima y maravillosa unión de la música con la poesía. La pasión amorosa se muestra con todo su vigor en aquellas admirables escalas descendentes, sobre las que se cantan las vehementes palabras: *Como no venís, amigo*. . . Nótese a título de curiosidad, que la letra recuerda mucho un pasaje de la *Canción* de Melibea en el Acto Decimonono de la portentosa tragicomedia de *Celestina*.

Se comprende que este *Villancico* fuera muchas veces reproducido.

Se hallaba probablemente en el *Manuscrito de Palacio*, publicado por BARBIERI, en una de las hojas que faltan. El *Índice* señala en efecto al folio clx. un *Villancico*: *Que la noche hace oscura*. . .

Puede verse también en el rarísimo *Libro de Música de vihuela*. . . de DIEGO PISADOR (Salamanca. 1552.) Es el primero a tres voces (fol. 9) del *Segundo Libro, en que hay Villancicos à tres voces y à cuatro voces, y de ellas va la voz cantada por de fuera y las otras tres tañidas*.

La letra presenta ligeras variantes y por tal causa creo prudente transcribirla:

*Si la noche haze oscura
Y tan corto es el camino,
¿Como no venis amigo?
Véome desamparada;
Gran pasion tengo conmigo,
¿Como no venis, amigo?
Si la media noche es pasada,
Mi ventura lo detiene
Porque soy muy desdichada.*

XXII.

Me trae a la memoria este *Villancico* el recuerdo del curioso libro de ALONSO NUÑEZ DE REINOSO: *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de la trabajos de Isea, con otras obras en verso, parte al estilo español y parte al estilo italiano agora nueuamente sacada a luz - Con privilegio*. (Escudo del impresor). *En Venecia, por Gabriel Giolito de Ferraris y sus hermanos, 1552.*

(Al fin) | *Imprimióse esta Historia de Florisea en la muy noble ciudad de Venecia, por Gabriel Yulito y sus hermanos y cabose el 1º de Mayo de 1552 años.*

En el libro segundo que comprende las *Obras*

en coplas castellanas y versos al estilo italiano, pag. 20-23, se lee una *Glosa al Villancico*:

*Pues que vivo en tierra ajena
Muy lejos de do nasci,
¿Quien habrá dolor de mi?*

Hasta aquí no existe verdadera analogía, pero la tercera estrofa entre las siete de que consta la glosa, dice así:

*Si con tanto mal no muero
Señora, de uos ausente,
Es porque ueros presente
Y gozar de uos espero,
Mas pues falta lo que quiero,
Muy lejos de do nasci,
¿Quien habrá dolor de mi?*

XXIII.

No he podido comprobar si esta lindísima poesía, una de las más delicadas y bellas, en mi modesto entender, de la colección uppsaliense, será debida al numen de aquel gran poeta y *estreu caualler mossen AUSIAS MARCH*, cuyas obras fueron impresas por primera vez en *Barcelona*, por *mestre Carles amoros Prouençal*, *Lany MDXLIII A XXII del mes De desembre*.

La música que en nada le cede a la letra, presenta en la parte de *tiple*, cierta remota analogía con una preciosa *Villanella Spagnuola*, titulada: *Amante felice*, cuyo texto comienza:

*¡Ay que contento
Que en el alma sientio!*

Y que se halla recogida en la peregrina obra, de la que he visto el único ejemplar conocido, conservado en la Biblioteca del *Liceo Musicale* de *Bolonia*. Su señalamiento es como sigue:

Affeti amorosi - Canzonette ad una voce sola, poste in musica da diuersi con la parte del Basso & le lettere dell' Alfabetto per la Chitarra a la spagnuola raccolte da GIOVANNI STEFANI, con tre Arie Siciliani & due Villanelle spagnole. Venecia. Ales. Vincenti. 1618.

Agregaré que en nuestros días, el maestro PEDRELL, legítima gloria de la música española, ha utilizado tan lindo tema, quizás de origen popular, en el delicioso *Coloquio* de *Brunisenda* con

el trovador *Miraval*, página del más refinado gusto, que embellece la soberbia escena de la *Corte de amor* en la primera Jornada de la trilogía lírica: *Los Pirineos*, la única producción del teatro lírico español de algún empuje, que ha traspasado con éxito la frontera, siendo conocida y admirada en toda Europa.

XXV.

Como anónimo, aparece este *Villancico* publicado en un raro pliego suelto (in 4º) citado por GALLARDO (*Ensayo*. . . Madrid. 1863. tomo I núm. 569): *Coplas de Anton Vaquerizo de Morana. Y otras de tan buen ganadico. Y otras canciones y un Villancico*, que es precisamente el que nos interesa.

El sabio maestro MENÉNDEZ Y PELAYO, lo reproduce en el tomo IV de su admirable *Antología de Poetas líricos castellanos* sin decir quien sea su autor. Ahora bien en el *Cancionero* de BARBIERI, se hallan las *Coplas de tan buen ganadico* como de JUAN DEL ENZINA, y lo que es más, en el *Cancionero* de dicho poeta (Edición de Jorge Coci - En Çaragoça. *Acabòse à X dias del mês de Deziembre. Año de mill e quinientos e deziseys años.*) al folio 77, puede leerse un *Villancico* que comienza: *Ojos garzos a la niña*. . .

Conozco además otra interpretación musical a cinco voces del mismo texto, que figura en la ya citada *Recopilación de Sonetos y Villancicos*. . . (Sevilla. 1560) de JUAN VAZQUEZ (núm. 34 de la segunda parte).

XXVI.

Se encuentra en el *Cancionero* de BARBIERI (núm. 258) puesta en música a tres voces, sin indicación alguna de autor, ni para la letra, ni para la música - Esta no presenta ninguna analogía con nuestra versión, pero en cambio el texto es casi igual, salvo algunas variantes; verbigracia los versos 4º y 5º de la estrofa dicen:

*Con sospiros la passaua,
Mas peor esta que estaba. . .*

XXVII.

¿Tendrá algo que ver este lindísimo *Villancico*, de carácter tan nacional, con la preciosa co-

media de LUIS VELEZ DE GUEVARA, titulada: *La luna de la Sierra?* Lo cierto es que en la segunda jornada (Vide *Rivadeneira* - tomo XLX = página 188) en la primorosa escena entre *Anton* y *Pascuala*, el *Príncipe Don Juan* y el *Maestre*, rondan a la linda aldeana, en tanto que los músicos de su séquito cantan una letra que dice precisamente:

*Luna que reluces
Toda la noche me alumbres.*

El celoso serrano al escuchar la rondalla hace la siguiente reflexión:

*Esos no son aldeanos,
No son guitarras serranas
Estas, ni aldeanos versos
Aquellos. . .*

Recuérdese además que uno de los héroes de la obra,— que quizás tenga, como tantas otras algún fundamento legendario o proceda de algún romance popular—, es aquel malogrado príncipe DON JUAN, hijo de los Reyes Católicos, gran protector de JUAN DEL ENZINA y para quien el ilustre poeta escribió su *Representación* mitológica (fol. 96 de la citada edición de Zaragoza) inspirada en ANACREONTE, que GALLARDO al reimprimir de nuevo el Nº V de *El Criticón*, confirmó con el título: *El triunfo de amor*.

Todas estas coincidencias me parecen en extremo curiosas.

Creo conveniente agregar que en la curiosa colección de *Juegos de Noche Buena à lo divino*. . . (Barcelona, *Por Sebastian de Cormellas, Año de 1605*) compuestos por ALONSO DE LEDESMA, se inserta un romance *A Nuestra Señora: Es el hombre en esta uida - Un viandante que no para*. . . compuesto sobre el juego:

*Ay, luna, que reluces
toda la noche malumbres.*

XXIX.

Hasta cuatro versiones más de este *Villancico* me son conocidas: tres arreglos para *vihuela* que se hallan respectivamente en la *Silva de Sirenas* de ANRRIQUEZ DE VALDERRAUANO (Valladolid, 1547), en el *Libro de Música de viguela* de DIEGO PISADOR (Salamanca, 1552) y en la *Orphenica Lyra*. . . de MIGUEL DE FUENLLANA (Sevilla, 1554), y la cuarta a cuatro voces, que es el Nº 36 de la sé-

gunda parte de la ya antes mencionada *Recopilación de Sonetos y Villancicos*. . . de JUAN VAZQUEZ (Sevilla. 1560).

XXXI.

Puede verse también en el citado *Libro de Música de viguela de DIEGO PISADOR* (Salamanca, 1552): Segundo libro: pag. 15: *Si te uas a bañar, Juanica, à cuatro voces, Las tres voces tañidas y la otra cantada*. . .

*Si te uas à bañar Juanica,
Dime a que baños uas.
Juanica cuerpo garrido. . .*

XXXII.

Fué asimismo puesto en música a cinco voces por el ilustre JUAN VAZQUEZ: pues figura (N^o 22 de la primera parte) en su *Recopilación de Sonetos y Villancicos*. . . (Sevilla 1560). La letra presenta ligeras variantes.

Existe además un arreglo para vihuela en el rarísimo libro de cifra publicado por ESTEBAN DAZA, bajo el título: *El Parnaso*. . . Valladolid 1576.

XXXIII.

Este *Villancico* que tiene todas las trazas de ser obra de JUAN DEL ENZINA, me parece hermano gemelo de aquel otro tan lindo que se halla en la colección de sus obras y que comienza:

*Ya soy desposado
Nostramo,
Ya soy desposado.*

XXXIV.

Muy interesante por su forma dialogada para la historia del teatro lírico español. Es de advertir que en el *Cancionero* de BARBIERI (núm. 348) se halla puesto en música, a tres voces, por un compositor llamado ALDOMAR, de quien nada se sabe. La letra es casi la misma, aunque ostenta ligeras variantes, siendo la más notable que el tercer verso de la copla dice: *Que luego no te vencieras*. . .

Pero lo particular del caso es que la música presenta grandes analogías. La parte de *tiple* es idéntica en ambas composiciones, aunque en la actual resulta mucho más desarrollada. Debe tra-

tarse de un tema popular, utilizado por dos compositores, si bien es posible que se trate de dos versiones escritas por un mismo maestro —el desconocido ALDOMAR— ya que en realidad ambas composiciones son semejantes en el fondo.

Según BARBIERI, GALLARDO poseía un *Centon* de poesías manuscritas, de letra del siglo XVI, compilado al parecer en Andalucía, en el que se encontraba este *Villancico*, transcrito sin nombre de autor. Tanto en esta versión como en la del *Cancionero de Palacio*, el texto consta de varias coplas.

Añadiré por último que JORGE DE MONTEMAJOR hizo una *glosa* que comienza: *¡Ah Pelayo! ¿Donde estas?*. . . sobre el *Villancico ajeno*:

*¡Ah Pelayo que desmayo!
— ¿De que di?
D una zagala que vi.*

Puede leerse al fol. 69, de su *Cancionero*. . . (Zaragoza, por Juan Perier, 1562).

XXXV.

Forma un cuadro muy pintoresco, con sus toques realistas. Se dirían los comentarios de los concurrentes al patio de una casa de vecindad, acerca de un episodio algún tanto picaresco allí acaecido, que los chismosos sazonan con sus exclamaciones *¡Lloat sia Deu!* — Muy interesante desde el punto de vista de la expresión dramática, para la historia del teatro lírico nacional.

XXXVI.

Uno nota manuscrita, en francés antiguo, que puede leerse en el margen de una de las páginas que contienen esta canción (fol. xxxi) dice:

*imprimé (?) pag. LXXXIX en la Silva de Sirenas
se tiendra (?) la présente chanson misse sur
le luth.*

Y en efecto, se halla transcrita para vihuela en el dicho folio del curioso libro, así intitulado, de ANRRIQUEZ DE VALDERRAUAÑO (Valladolid 1547).

Además, en la *Biblioteca del Duque de Medinaceli*, aun inexplorada por nuestros musicógrafos, se conserva un *Libro de tonos antiguos con sus letras*, precioso manuscrito de letra de fines del siglo XVI, en cuya pag. 10 se encuentra un *Villancico* a cuatro voces: *Llamán à Tere-sica*. . .

¿Tendrá algún parentesco con el que aquí reproducimos?

XXXVII.

La poesía no es más que la 7ª estrofa de las *Coplas* que compuso *Fray Ambrosio Montesino*, el poeta favorito de ISABEL LA CATÓLICA, a reuerencia y deuocion del Santísimo parto de la Virgen Nuestra Señora, cuyo estribillo o mote dice:

No la debemos dormir
La noche sancta,
No la debemos dormir.

Se hallan al fol. 49 del *Cancionero de diversas obras, hecho y compuesto por el muy Reverendo P. Fr. Ambrosio Montesino, Obispo de Cerdeña, de la Orden de los Menores.*—(Al fin) *Aquí se acaba...* Fuè impreso en la Imperial ciudad de Toledo, por Juan Ayala, acabose à 25 dias del mes de Enero, año de 1537. (Hay ediciones anteriores).

XL.

Será este *villancico* el original —no recuerdo haberlo visto nunca citado— que parodió el donoso poeta ANTÓN DE MONTORO, *el Ropero de Córdoba*, en aquella copla de tan sacrilega adulación, que dedicó a la Reina D^a ISABEL DE CASTILLA:

Alta Reina Soberana,
Si fuèssedes antes vos
Que la hija de Santa Ana,
De uos el hijo de Dios
Rescibiera carne humana.

Sabido es que esta agudeza con visos de blasfemia del judío converso cordobés, mereció no pocas contradicciones, sobresaliendo la de FRANCISCO VACA (*Cancionero general de 1511*. fol. LXXV vlt.) y la del portugués ALVARO DE BRITO (*Cancionero de Resende—Almeyrim—Lixboa*. 1516. fol: xxxij) quien pedía para su autor las llamas del Santo Oficio.

Lo curioso sería haber dado con el modelo, seguramente muy popular, de la irreverente parodia.

XLIII.

¿Tendrá este *Villancico* algo que ver con aquel otro *Del Comendador Avila à la noche de Navi-*

dad: Dadme albricias, que os las pido... que se encuentra en el fol: 14 del *Cancionero General de Hernando del Castillo* (Valencia 1511)?

XLIV

Saltan a la vista las analogías que presenta esta canción con aquella otra publicada en los *Villancicos...* de ANDRES DE CLARAMONTE.—Sevilla 1621.

Cuando el sol se hazia
Era yo morenica,
Y antes que el sol fuera
Era yo morena.

Rosa soy del campo,
Pompa de la vista,
Reina de las flores,
Con guarda de espinas... etc.

XLIX.

Puesto en música por NICOLAS GOMBERT, natural de Brujas, y maestro de Capilla del Emperador CARLOS V, desde 1520 hasta el 19 de Junio de 1532, fecha en que obtuvo una prebenda en la iglesia de Nuestra Señora de Tournay, ciudad donde residió hasta su muerte acaecida después de 1556, pues HERMANN FINCK lo menciona entre los compositores vivientes, en su *Práctica musical*, publicada en dicho año. *Gombert*, honra legítima de la escuela neerlandesa, residió en España, desempeñando los años de 1530 a 1534, el puesto de Maestro de infantes en la Capilla Real. He descubierto y poseo copia de la magnífica cantata que escribió en Junio de 1529, para celebrar la reconciliación del Pontífice CLEMENTE VII con el CESAR, después del memorable Saco de Roma y de la Paz de Cambray.

L.

Hállase puesto en música a cuatro voces por JUAN VAZQUEZ, en su tantas veces citada *Recopilación de Sonetos y Villancicos...* (Sevilla 1560) Es el núm. 2 de la Segunda parte: *Dicen a mi que los amores he...*

LI.

El famoso D. LUIS MILAN, en su raro libro *El cortesano* (Valencia, 1561, ut *Blasius Nauarro*)

hace mención del *Villancico*: *Si amores m'han de matar...*

En el folio cxvj, uno de los que faltan en el *Cancionero de Palacio* que publicó BARBIERI, se hallaba transcrito, según puede verse en el *Índice* de tan precioso documento, que reprodujo el erudito musicógrafo antes nombrado.

LIV.

En el peregrino libro intitulado: *El maestro o Música de viguela* (Valencia, 1534), el más antiguo que conocemos entre los de cifra, obra del antes citado D. LUIS MILAN, caballero valenciano al servicio del Duque de Calabria, se encuentra un *Villancico portuguès* que comienza con las palabras

Falai, miño amor, falaime...

AÑADIDURA FINAL

He anunciado en el título de este trabajo *Cinuenta y cuatro canciones españolas del siglo xvi*, número de las contenidas en el *Cancionero de Uppsala*, pero en realidad solo publico cincuenta y dos, por tener los núms. III y XX y IV y XVII una misma letra.

Para compensar la falta —si bien a medias— recogeré en este centón, otra canción española de la misma centuria, pero de su segunda mitad, que he hallado en un raro libro de música, conservado en el rico venero de la Biblioteca uppsalense. He aquí su señalamiento:

Septiesme Livre | des Chansons a quatre parties, de nou | ueau reueu, corrigè, et de plusieurs | autres nouvelles Chansons, (lesquelles iamais n'ont estè im- | primées,) augmentè. Toutes conue- nables tant | aux instruments qu' a | la voix. (Viñeta) Imprimè à Louvain, par Pierre Phalese, Libraire Iuré. L'an 1570.

Cuatro cuadernos, en 4^o apaisado, para las voces de *Discantus*, *Contratenor*, *Tenor* y *Bassus*.— Contienen 48 canciones, 7 de CLEMENS NON PAPA, 8 de SANDRIN, 8 de CRICQUILLON, 2 de ROGIER y una respectivamente de CADEAC, GODART, BASTON, GOMBERT y BENEDICTUS, todas con letra fran-

cesa, así como trece anónimas. Las cinco restantes, también sin indicación de autor, tienen, tres, texto latino (la que comienza con las palabras *Gallis hostibus in fugam coactis...* parece aplicarse a algún incidente de las guerras de Flandes), una, texto italiano y la otra castellano. Esta última (conste que respeto la bárbara ortografía del original) dice así:

*Quaudo bon hombre viene de vino,
¡O Dios de mi vida!
Halla sa mengiere perdida.
¡O Dios de mi vida!
Animalida,
Dorlopida,
Lagoni, Lagósa,
Oziga - Loriga
¡O Dios de mi vida!*

Letra muy propia para la gente soldadesca de nuestros tercios, y que por eso precisamente presenta algún interés.

Y no teniendo más que añadir para saldar la cuenta —véase si es grande la penuria de mi ingenio— me retiro por el foro, confuso y avergonzado, pidiendo al lector perdón por mis muchas faltas.

TERCERA PARTE

MUSICA

[1]
DUO

¿Có - - - mo pue - do yo bi -
 ¿Có - - - mo po - dré sos - te -
 b

¿Có - - - mo pue - do yo bi - vir, si el.
 ¿Có - - - mo po - dré sos - te - ne - llo,

- vir, [10],
 ne - llo si el - re - me - dio tras que an -
 - re - me - dio tras que - - - an - do [an -

- do - - - no tie - ne có - mo, no
 - - do] no tie - ne có - mo, no tie - ne -

b [20] b
 tie - ne có - mo - ni cuan - do, no tie - ne
 - có - mo ni cuan - do, no tie - ne có - mo

có - mo ni cuan - do, ni cuan - do, no
 ni cuan - do, [ni cuan - do] no tie - ne

tie - ne có - mo ni cuan - do, ni cuán - do?
 có - mo ni cuán - do, ni cuán - do?

El có - mo no pue - de ha
 mas hay siem - pre en mi pe -

ve - llo no pue - de ha - ve - llo
 sar en mi - pe - sar

cuan - do no s'ha d'es - pe - rar,
 cuán - do y có - mo pa - de - ce - llo.

[2]
DUO

Y de - zid, se - rra - ni - - cas, —
que me ha - zen in - mor - - -

Y de - zid, se - rra - ni - - cas, — ¡he! —
que me ha - zen in - - - mor - tal, —

[10]

¡he! —
- tal, —

des - te mal
por do mo -

des - te mal si mo - - ri - - ré. —
por do mo - rir no po - - dré, —

si mo - ri - - ré. — Y de - zid, se -
- rir no po - - dré, — por do mo - rir

de - zid, — [y de - zid,]
no po - dré, — por do mo -

[20]

- rra - ni - - cas, — ¡he! — des - te mal
no po - - - - dré. —

se - rra - ni - - cas, — ¡hé!
- rir — no po - dré, des - - te mal si

[30]

si mo - ri ré. des

mo - ri ré. des - te mal si

[Fin.]

te mal si mo - ri ré.

ri - ré.

[40]

Por qu'el re - me -

nas cen de u - na

Por qu'el re - me - dio y mi -

nas cen de u - na cau - sa

[D. C.]

- dio y mi

cau - sa

mal

tal

mal

tal

[II] Que de ver la serranica
 tan gratiosa y tan bonica
 mi dolor me certifica
 que jamás no sanaré.
 Deste mal si moriré.

[3]
DUO

Di - me, ro - ba - do
yo soy quien t'a - do -

Di - me, ro - ba - do - ra, ¿que
yo soy quien t'a - do - ra y

- ra, ¿que
- ra y

te me re - cí?
tú con - tra mí.

te me re - cí?
tú con - tra mí.

¿Qué ga - nas

¿Qué ga - nas a - go - ra. ¿que ga - nas a -

- a - go - ra, ¿que ga - nas a - go - ra

[10]
- go - ra que mue - ra, que mue - ra

- que mue - ra que mue - ra por

por tí? ¿Qué ga...nas

a...go...ra, qué ga...nas a...go...ra que
qué ga...nas a...go...ra que mue...ra,

[20] mue...ra, que mue...ra por tí?
que mue...ra por tí? [Fin.]

Yo siem...pre sir...vien...do, tú siem...
mu...rien...do, tú siem...
Yo siem...pre sir...vien...do,
Yo siem...pre mu...rien...do,

[30] -pre, tú siem...pre, tú siem...pre ol...vi...dan...do;
-pre, tú siem...pre, tú siem...pre ma...tan...do;
tú siem...pre, tú siem...pre ol...vi...dan...do;
tú siem...pre, tú siem...pre ma...tan...do; [D. C.]

[4]
DUO

No so yo quien
El que fue vues

No so yo, no so yo quien
El que fue, el que fue vues

veis bi - vir,
-tro y se - rá

no so yo, no so yo, no, no,

veis bi - vir,
-tro y se - rá

no so yo, no so yo, no,

no, no, no, no: som - bra

no, no, no: som - bra soy som - bra

[10]

soy, som - bra soy del que mu - rió, som - bra soy

soy, som - bra soy del que mu - rió. som - bra soy del

del que mu - rió, som - bra soy del

que mu - rió, som - bra soy del que mu - rió, del

que mu - rió, del que mu - rió.

que mu - rió. [del que mu - rió.]

[20] [Fin.]

Se - ño - ra, yo no
ya es per - di - da mi

Se - ño - ra, yo no so ya, yo
ya es per - di - da mi me - mo -

so ya, yo no so ya quien
me - mo - ria [mi me - mo - ria] que

no so - ya quien go -
- ria mi me - mó - ria que nel

go - za - va vues - tra glo - ria;
nel o - tro mun - do es tá.

za - va vues - tra glo - ria;
o - tro mun - do es tá.

[D. C.]

[5]
DUO

No y aun - que me las a - mues tres
y aun - que mue - ro yo por

las a - mues tres más,
mue - ro yo por ve -
más, ve - llas, no me las

[10]
llas, no me las a - mues tres
a - mues tres más,

más, que me ma - ta
que me ma

[20]

- rás, que me ma - ta - rás, que

- ta - rás, que me ma - ta - rás,

- me ma - ta - rás. que me ma - ta

que me ma - ta - rás, [que me ma -

[30] [Fin.]

- rás, que me ma - ta - rás.

- ta - rás,] que me ma - ta - rás.

Son tan lin - das

que a to - dos ma -

Son tan lin - das y tan be -

que a to - dos ma - tas con e -

[40] [D. C.]

y tan be - llas,

- tas con e - llas,

llas,

llas,

[6]
DUO

Yén - do - me y vi - nien -
 Nun - ca mi cui - da -

Yén - do - me y vi - nien - do, me fui e -
 Nun - ca mi cui - da - do se va mo -

- do, me fui e - na - mo - ran -
 - do se va mo - de - ran -

- na - mo - ran -
 - de - ran -

[10]

- do, u - na vez ri - en -
 - do, aun - qu'es té ri - en -

- do, u - na vez ri - en - do y o -
 - do, aun qu'es té ri - en - do

- do, y o - tra vez llo - ran - do, y o -
 - do, tra vez llo - ran - do, y o -

[20]

[Fin.]

tra vez llo - ran do.
tra vez llo - ran do.

[30]

Yo es - ta - va sin
mas en co - no - ros de a -
Yo es - ta - va. sin ve - - - ros de a -
mas en co - no - ce - - - ros me

ve - - ros de a - mor des - - - cui -
ce - - ros me vi e - na - - - mo -
mor, - - - de a - - - mor des - - - cui -
vi, - - - me vi e - na - - - mo -

[D. C.]

cui da - do,
mo - ra do.
da - do,
ra - do.

[II] Sentí gran tormento
de verme perdido,
mas estoy contento,
pues por vos ha sido.
El mal es crecido
y ha de irse passando
[una vez riendo
y otra vez llorando.]

[III] Otro mayor mal
me tiene ya muerto;
es tal que por cierto
no tiene su igual;
tíeneme ya tal
que me va acabando,
[una vez riendo
y otra vez llorando.]

[7]

DUO

No tie - nen va - do mis ma -
mi des - can - so es des - se a -

No tie -
mi des -

les, ¿qué ha ré, qué ha
llos, por que sé, por que

nen va do mis ma les,
can so es des se a llos,

ré, qué ha ré, [qué
sé, por que sé, [por

¿qué ha ré,
por que sé

ha ré, que pas sar no
que sé]

¿qué ha ré,
por que sé

los po - dré, [no los po -
que pas - sar no los po - dré,

[30]
dré?]
que pas - sar no los po -

pas - sar no los po - dré?
dré?

[40]
Es im - pos - si - ble pas - sa - llos
pues pa - ra te - ner re - me - dio,
Es im - pos - si - ble pas - sa - llos ma -
pues pa - ra te - ner re - me - dio, el

[50] [D.C.]
ma - les que no tie - nen me - dio,
el re - me - dio es no cu - ra - llos;
ma - les que no tie - nen me - dio,
re - me - dio es no cu - ra - llos;

[8]
DUO

An - da - rán siem -
Se - a tan - to

An - da - rán siem - pre mis o -
Se - a tan - to su llo - rar

[10]
- pre mis o - jos, por la glo - ria
su llo - rar por el bien en -

jos, por la
por el

en que se vie - ron, llo -
que se vie - ron, que

glo - ria en que se vie - ron, llo - ran
bien en que se vie - ron, que cie -

[20]
ran - do, pues la per - die - ron, llo -
cie - guen, pues le per - die - ron, que

do, pues la per - die - ron,
guen, pues le per - die - ron,

ran do, pues la per die ron.
 cie quen, pues le per die ron.
 llo ran do, pues la per die ron.
 que cie quen, pues la per die ron.

Llo ra rán en con tem plar, llo
 cuan to de pla zer llo ra van cuan
 Llo ra rán en con tem
 cuan to de pla zer llo

ra rán en con tem plar que
 to de pla zer llo ra van tan
 - plar
 ra van

el tiem po que la go za
 to llo ran de pe sar,
 que el tiem po que el
 tan to llo ran [tan to

van que la go za van
 de pe sar.
 tiem po que la go za van
 llo ran] de pe sar.

[9]
DUO

Mal se
a ca

Mal se cu - ra mui -
a ca bar es gran

cu - ra mui - to mal,
bar es gran de beñ

to mal, mas en
de beñ, pois en

mas en po - co can - do
pois en po - co can - do

po - co can - do tu -
po - co can - do tu -

[10]

tu - ra mui - to mas pe -
tu ra

- ra mui - to mas, mui - to mas pe - or
- ra

or se cu - ra, mui - to mas pe
mui - to mas, mui - to mas pe - or

or se cu - ra, pe - or se cu - ra.
mui - to mas pe - or se cu - ra.

[20]
En mui - to mal can - do veñ
por - que te - nen d'a - ca - bar

[D. C.]
non po - de mui - to tu - rar,
mui - to pres - to a queñ lo teñ;

[10]

DUO

Pa - ra ver me con -
Al - can çar vic - to -

Pa - ra ver me con - ven tu - ra que me
Al - can - çar vic - to - ria bue - na y al me -

- ven tu - ra que me de - xe con - que
- ria bue - na y al me - jor tiem - po per -

de - xe, que me de - xe con que re -
- jor tiem - po per - de - lla [per - de -

[10]
re - lla :
de - lla : más va - le bi - vir sin e -

- lla :
- lla :] más va - le bi - vir sin e - lla, más

- lla, más va - le bi - vir, más va - le bi - vir
va - le bi - vir, más va - le [más va - le] bi - vir

[10]

DUO

Pa - ra ver me con -
Al - can çar vic - to -

Pa - ra ver me con - ven tu - ra que me
Al - can - çar vic - to - ria bue - na y al me -

- ven tu - ra que me de - xe con - que
- ria bue - na y al me - jor tiem - po - per

de - xe, que me de - xe con que re -
- jor tiem - po per - de - lla [per - de -

[10]
re - lla :
de - lla : más va - le bi - vir sin e -

- lla :
- lla :] más va - le bi - vir sin e - lla, más

- lla, más va - le bi - vir, más va - le bi - vir
va - le bi - vir, más va - le [más va - le] bi - vir

sin e - - - lla, más va -

sin e - - - lla, más va -

[20] le bi - vir sin e - - - lla.

le bi - vir sin e - - - lla.

[Fin.]

El que nun - ca sin - tió

co - mo el que se vió en vic -

El que nun - ca sin - tió glo - ria sin -

co - mo el que se vió en vic - to - ria en -

glo - ria no sien - te tan

to - ria y des - pués es

tió glo - ria no sien - te tan

vic - to - ria y des - pués es

[30] te tan - to la - pe -

pués es - tá en ca - de - na.

to la - pe - na

tá en ca - de - na.

[D. C.]

[1]

DUO

Un do - - lor ten - -
y aun - que la ra - -

Un do - -
y aun - - que

-go en el al - - ma ; - -
-zón me val - - ga, - -

- lor ten - - go en el al - - ma ;
la ra - - zón me val - - ga, no - -

[10]

no sal - drá sin qu'e - - lla sal -

sal - drá sin qu'e - - lla sal -

ga, no - - sal - drá sin qu'e - -

ga, no - - sal -

[20]

[Fin.]

lla sal
drá sin qu'e lla sal ga.

[30]

Que no s'ha de pre
qu'el do lor pue da

Que no s'ha de pre
qu'el do lor pue da

su mir sien
sa lir que

su mir sien do el
sa lir que no

[40]

do el mal de tal ma
no sal ga e lla pri

mal de tal ma ne
sal ga e lla pri me

[D. C.]

ne ra, de tal ma ne ra
me ra, e lla pri me ra,

ra, de tal ma ne ra
ra, e lla pri me ra,

[12]

DUO

Que to de rri

Que to dos se pa san en flo de rri bó las vues tro ol vi

[10]

dos se pa san en flo

bó las vues tro ol vi

res mis do y

res mis a dis fa

a mo res, dis fa vo res.

[20]

mo res, mis à mo res.

vo res, dis fa vo res.

mis a mo res. Que to y dis fa vo res.

[30]

to - dos se pa - san en flo -

dos se pa - san en flo -

res, que to - dos se

res, que to - dos se

[40] [Fin.]

pa - san en flo - res.

pa - san en flo - res.

Las flo - res que han

del tiem - po que os he

Las flo - res que han

del tiem - po que os he

[D. C.]

na - ci - do

ser - vi - do

na - ci - do

ser - vi - do

[13]

Si n'os hu - vie - ra mi - ra - do,
¿qué vie - ra a. quel que n'os vie - ra,

Si n'os hu - vie - ra mi - ra - do,
¿qué vie - ra a. quel que n'os vie - ra,

[mi - ra - do,]
[n'os vie - ra?]

- hu - vie - ra mi - ra - do, [mi - ra -
- ra a - quel que n'os vie - ra. [n'os vie - ra?]

no pe - na - ra, no pe - na - ra,
¿cuál que - da - ra, ¿cuál que - da - ra,
no - do,] - ra]

- do,] - ra,] no - pe - na - ra, no - pe - na - ra, no -
- ra,] [¿cuál que - da - ra, cuál que - da - ra, ¿cuál -

no - pe - na - ra,
 ¿cuál que - da - ra?

pe - na - ra, no pe - na - ra,
 que - da - ra, cuál que - da - ra?] pe -

pe - na - ra,
 que - da - ra?] pe -

Pe - ro tam - po - co os mi - ra -

- ro tam - po - co os mi - ra - ra. Pe - ro tam - po - co os mi - ra -

- ro tam - po - co os mi - ra - ra.

[20]

- ra, pe - ro tam - po - co os mi - ra - ra, pe - ro tam -

- ra, pe - ro tam -

Pe - ro tam - po - co os mi - ra - ra,

[Fin.]

- po - co, pe - ro tam - po - co os mi - ra - ra.

- po - co, pe - ro tam - po - co os mi - ra - ra.

pe - ro tam - po - co os mi - ra - ra.

[30]

Ve - ros har - to mal
no que - da - ra tan

Ve - ros har - to mal ha si - do -
no que - da - ra tan per - di - do -

Ve - ros har - to mal ha si - do, ve
no que - da - ra tan per - di - do, no

ha si - do, har - to mal ha si - do, mas no
per - di - do, tan per - di - do, pe - ro

har - to mal ha si - do, mas no
tan per - di - do, pe - ro

ros har - to mal ha si - do, mas no ve
que - da - ra tan per - di - do, pe - ro mu

ve - ros pe - or fue - ra;
mu - cho más per - die - ra;

ve - ros pe - or fue - ra;
mu - cho más per - die - ra;

ros mas no ve - ros pe - or fue - ra;
cho pe - ro mu - cho más per - die - ra;

[14]

Si la
Há - ze

Si la no - che ha - ze es - cu -
Há - ze me bi - vir pe - na -

Si la no - che ha - ze es - cu -
Há - ze me bi - vir pe - na -

no - che ha - ze es - cu - ra, [ha - ze es - cu -
me bi - vir pe - na - da, [bi - vir pe - na -

- ra, [es - cu - ra] [ha - ze es - cu -
- da, [pe - na - da] [bi - vir pe - na -

- ra, [ha - ze es - cu - ra] [ha - ze es - cu -
- da, [bi - vir pe - na - da] [bi - vir pe - na -

ra] y tan cor - to es
da] y mués - tra - se

ra] y tan cor - to es el ca - mi -
da] y mués - tra - se me e - ne - mi

ra] y tan cor - to es el ca - mi -
da] y mués - tra - se me e - ne - mi

el ca - mi - no, ¿ có - mo
me e ne - mi - go: ¿ có - mo
no ca - mi - no,
- go? e - ne - mi - go: ¿ có -
no, [ca - mi - no,]
- go, [e - ne - mi - go:]

no ve - nís, ¿ có - mo no ve - nís, a - mi -
- mo no ve - nís, có - mo no ve - nís, ¿ có -
¿ có - mo no ve - nís, có - mo no ve - nís, a -

[20]
- go, [a - mi - go?]
- mo no ve - nís, a - mi - go?
- mi - go, [a - mi - go?]

La me - dia no - che es pa - sa -
mi des - di - cha lo de - tie -
La me - dia no - che es pa - sa - da
mi des - di - cha lo de - tie - ne,
La me - dia no - che
mi des - di - cha lo

[30]

da
ne,
y el
que
que me pe
nas - cí tan
na no vie -
des - di - cha -

la me dia no -
che es pa - sa - da y el
mi des di - cha lo de tie - ne, que

es pa - sa - da y el que me
de tie - ne, que nas - cí

ne. y el que me pe na no vie - da, que nas - cí tan des - di - cha - ne, [no vie - da, [tan des -

que me pe - na no vie - ne. [y el que me pe - na nas - cí tan des - di - cha da, [que nas - cí tan des -

pe - na no vie - ne, y el que
tan des - di - cha da, que nas -

[40]

[D. C.]

ne, no vie ne:] -
di cha da.] -

no vie ne:]
di - cha da,] tan des - di - cha da.

me pe - na no vie - ne:]
cí tan - des - di - cha da.

Des . po . sas . tes
Vues . tro bra . vo

[os,] se . ño . ra, [se . ño
co . ra . çón] [co . ra . çón]

Des . po . sas . tes os, se . ño . ra,
Vues . tro bra . vo co . ra . çón

os, se . ño . ra,
co . ra . çón

só . lo
ya es . tá en

por de mi os
tiem . po de a .

ra,] só . lo
ya es . tá en

por de mi os
tiem . po de a .

qui . tar,
man . sar,

[se . ño . ra,] só . lo
[co . ra . çón] ya es . tá en

qui
man

tar.
sar.

Ca . sa . réis

[só . lo
[ya es . tá en]

por de mi os
tiem . po de a

qui . tar.]
man . sar.]

Ca . sa . réis

por de mi os qui . tar. Ca . sa . réis
tiem . po de a man . sar.

y ha bréis pe sar, ca sa réis
 y ha bréis pe sar, ca sa réis y ha bréis pe sar,
 y ha bréis pe sar. Ca sa réis y ha bréis pe sar. Ca

- y na bréis pe sar.
 ca sa réis y ha bréis pe sar.
 sa réis y ha bréis pe sar.

[Fin] [20]

Pues que tan mal ga lar dón [a los mis ser vi cios
 que pa guéis lo que he zis tes [lo que no lle va ra
 Pues que tan mal ga lar dón, [tan mal ga lar
 que pa guéis lo que he zis tes, [lo que he zis
 Pues que tan mal ga lar dón a los mis ser vi cios
 que pa guéis lo que he zis tes lo que no lle va ra

dis tes,] a los mis ser vi cios dis tes,
 zón.] lo que no lle va ra zón.
 dón] a los mis ser vi cios dis tes,
 tes] lo que no lle va ra zón.
 dis tes [a los mis ser vi cios dis tes,]
 zón. [lo que no lle va ra zón.]

[D. C.] [30]

[16]

Des - de - ña - do soy
 del - tiem - po que os he

Des - de ña - do soy de a
 del - tiem - po que os he - ser

Des - de
 del - tiem

de a - mor;
 ser - vi - do

mor;
 vi - do de - a
 ser - vi -

- ña - do soy de a
 - po que os he ser - vi -

guar - deos Dios de tal do - lor.
 no - ten - go nin - gún fa - vor;

mor;
 do guar - deos Dios de tal
 no - ten - go nin - gún

- mor;
 do guar - deos Dios de tal do - lor.
 no - ten - go nin - gún fa - vor;

[10]

guar - deos Dios de tal do - lor,
do - lor,
fa - vor;
guar - deos Dios de tal do - lor, guar - deos Dios

guar - deos Dios de tal do - lor. [Fin.]
tal do - lor, [de tal do - lor.]
de tal do - lor. [do - lor.]

Buelta [20]

Des - de - ña - do y mal -
mal - tra - ta - do y a - bo -
Des - de - ña - do y mal que -
mal - tra - ta - do y a - bo rre -
Des - de - ña - do y mal que - ri - do, [y -
mal - tra - ta - do y a - bo rre - ci - do, [y a -

que - ri - do,
rre - ci - do,
ri - do,
ci - do,
mal que - ri - do,
hō rre - ci - do,

[D. C.]

[17]

No so yo quien veis bi -
 El que fue vues - tro y se -
 No so yo, no so yo quien veis bi -
 El que fue, el que fue vues - tro y se -
 No so yo, no so yo quien veis - bi -
 El que fue, el que fue vues - tro y - se -

- vir, no so yo, no so yo, no, no, no, no, no, no,
 - rá no so yo, no so yo, no, no,
 - vir, no so yo, no, no,
 - rá no so yo, no, no, no:

[10]
 no: som - bra soy, som - bra soy del que mu -
 no: som - bra soy, som - bra soy, som - bra soy del que mu -
 som - bra soy, som - bra soy del que mu - rió, del que mu -

rió, som - bra soy del que mu - rió, som - bra
 rió, som - bra soy del que mu - rió, som - bra
 rió, del que mu - rió, som - bra soy del que mu - rió, del que

soy del que mu - rió. **[Fin.]**
 soy del que, del que mu - rió, mu - rió.
 - mu - rió, som - bra soy del que mu - rió.

Se - ño - ra, yo no so ya, yo
 ya es per - di - da mi me - mo - ria,
 Se - ño - ra, Se - ño - ra, Se - ño - ra, yo
 ya es per - di - da, ya es per - di - da mi.
 Se - ño - ra, Se - ño - ra, yo no - so ya quien
 ya es per - di - da ya es per - di - da ya es

no so ya quien go - za - va vues - tra glo - ria;
 mi me - mo - ria que nel o - tro mun - do es - tá. **[D. C.]**
 no so ya quien go - za - va vues - tra glo - ria;
 me - mo - ria que nel o - tro mun - do es - tá.
 - go - za - va vues - tra glo - ria; vues - tra glo - ria;
 - per - di - da mi me - mo - ria que nel o - tro mun - do es - tá.

[18]

Ve - sa - me - y a - bra - ça - me, ma - ri -
 An - dad, ma - ri - do, a - ler - to y te -

Ve - sa - me - y a - bra - ça - me, ma - ri -
 An - dad, ma - ri - do, a - ler - to y te -

Ve - sa - me - y a - bra - ça - me, ma - ri -
 An - dad, ma - ri - do, a - ler - to y te -

[10]

do, ma - ri - do mi - o, y da - ros he'n
 ned, y te - ned brí - o, y da - ros he'n

do, ma - ri - do mi - o, y da - ros y da - ros y da - ros he'n
 ned, y te - ned brí - o, y da - ros y da - ros y da - ros he'n

do, ma - ri - do mi - o, y da - ros y da - ros he'n
 ned, y te - ned brí - o, y da - ros y da - ros he'n

la ma - ña - na ca - mi - són lim - pio.
 la ma - ña - na ca - mi - són lim - pio, y da - ros y

la ma - ña - na ca - mi - són lim - pio, y

[20]

y da - ros he'n la ma - ña - na ca - mi - sión

da - ros y da - ros he'n la ma - ña - na ca - mi - sión

da - ros y da - ros he'n la ma - ña - na ca - mi - sión

[Fin.]

lim - pio. Yo nun - ca vi hom - bre

lim - pio. Yo nun - ca vi hom - bre

lim - pio. Yo nun - ca vi hom - bre

[30]

bi - vo es - tar tan muer - to, ni ha - zer el

bi - vo es - tar tan muer - to, ni ha - zer el

bi - vo es - tar tan muer - to, ni ha - zer el

[40] [D.C.]

- a - dor mi - do es - tan - do des - pier - to.

- a - dor mi - do es - tan - do des - pier - to.

- a - dor mi - do es - tan - do des - pier - to.

[19]

Al ta es y el

Al ta es y el tre

Al ta es ta va la y el tre vol flo

ta va la pe ña, na ce la
tre vol flo ri do;

va la pe ña, na ce la mal va en
vol flo ri do;

pe ña, na ce la mal

mal va en e lla, na ce la

e lla, na ce la mal

va en e lla, na ce la mal

[10]

[Fin.]

mal va en e lla.
 va en e lla, en e lla.
 va en e lla, [en e lla.]

Buelta

Alta es ta va la
 na ce la mal va en
 Alta es ta va la
 na ce la mal va en
 Alta es ta va la
 na ce la mal va en

[20]

peña, ri be ras del
 e lla y el tre vol flo
 peña, ri be
 e lla y el tre
 peña, ri be
 e lla y el tre

[D. C.]

rí ri o;
 ri do;
 ras del rí o;
 vol flo ri do;
 ras del rí o;
 vol flo ri do;

[20]

Di - me, ro - ba - do - ra, ¿qué te
 yo soy quien t'a - do - ra y tú

Di - me, ro - ba - do - ra, ¿qué te
 yo soy quien t'a - do - ra y tú

Di - me, ro - ba - do - ra, ¿qué te
 yo soy quien t'a - do - ra y tú

- ra, ¿qué te me - re - cí?
 - ra y tú con - tra mí. ¿Qué ga - nas

te me - re - cí?
 tú con - tra mí. ¿Qué ga - nas a - go - ra,

me - re - cí?
 con - tra mí. ¿Qué ga - nas a - go - ra, qué ga -

a - go - ra, qué ga - nas a - go - ra, qué

qué ga - nas a - go - ra que mue - ra

- - nas a - go - ra, qué ga - nas a - go - ra, qué

[10]

mue - ra, [que mue - ra] por tí?

[que mue - ra] por tí?

mue - ra, que mue - ra por tí?

[Fin.]

Buelta

Yo siem - pre sir - vien do,
mu - rien do,

Yo siem - pre sir - vien do, tú siem -
yo siem - pre mu - rien do, [tú siem -

Yo siem - pre sir - vien do, tú siem -
yo siem - pre mu - rien do, [tú siem -

[20]

tú siem - pre, [tú siem - pre,] ol - vi - dan do,
[tú siem - pre,] ol - vi - dan do,
[tú siem - pre] ma - tan do;

- pre, tú siem - pre, tú siem - pre ol - vi - dan do,
- pre, tú siem - pre] tú siem - pre ma - tan do;

[D.C.]

- pre, tú siem - pre ol - vi - dan do, ol - vi - dan do,
- pre, tú siem - pre] ma - tan do, [ma - tan do;]

[21]

Al - ça la ni - ña los
que la fies - ta, se - gún

Al - ça la ni - ña
que la fies - ta, se -

Al - ça la ni - ña los o -
que la fies - ta, se - gún ve -

o - jos, no pa - ra
ve - o, [no es pa - ra

los o - jos, no
- gún ve - o, no es

- jos, no pa - ra to - dos, [to -
- o, no es pa - ra to - dos, [to -

to - dos, no pa - ra to -
to - dos,] no es pa - ra to -

pa - ra to - dos, no pa - ra
pa - ra to - dos, no es pa - ra

- dos,] no pa - ra to - dos,
- dos,] no es pa - ra to - dos,

[10] [Fin.]

dos, no pa - ra to - dos. dos, no es pa - ra to - dos.
 to - dos, no pa - ra to - dos. to - dos, no es pa - ra to - dos.
 [no pa - ra to - dos.] [no es pa - ra to - dos.]

Buelta

Al - ça los por ju - bi - le - o,
 por ma - tar nos de des - se - o,
 Al - ça los por ju - bi - le - o,
 por ma - tar nos de des - se - o.

[D. C.]

- bi - le - o, [por ju - bi - le - o,]
 des - se - o, [de - des - se - o,]
 - le - o. [por ju - bi - le - o,]
 - se - o, [de - des - se - o,]
 - o, ál - ça los por ju - bi - le - o,
 - o, por ma - tar nos de des - se - o,

[22]

¡Ay de mí, qu'en tie rra a ge -
No hay con sue - lo su fi cien -

¡Ay de mí qu'en tie rra a ge - na
No hay con sue - lo su fi cien - te

¡Ay de mí qu'en tie rra a ge - na qu'en tie -
No hay con sue - lo su fi cien te, su

na,
te,

qu'en tie rra a ge - na
su fi cien te

[a ge na] [qu'en tie rra a ge na]
[su fi cien te] [su fi cien te]

rra a ge na, [qu'en tie rra a ge na]
fi cien te, [su fi cien te]

[10]

me ve o sin a le grí a!
a mal que tal bien des ví a.

me ve o sin a le grí a!
a mal que tal bien des ví a. ¡Cuán.

me ve o sin a le grí a, sin a le grí a!
a mal que tal bien des ví a, [tal bien des ví a.]

¡Cuán do me ve ré en la mí a!
do me ve ré en la mí a! ¡Cuán do
¡Cuán do me ve ré en la mí a! ¡Cuán

¡Cuán do me ve ré en la mí a!
me ve ré en la mí a! [en la mí a!]
do me ve ré en la mí a! [en la mí a!]

Buelta

Y no por es tar au sen te de
mas por no po der es tar don
Y no por es tar au sen te
mas por no po der es tar
Y no por es
mas por no po

mi tie rra es el pe sar,
d'es tá mi bien pre sen te.
de mi tie rra es el pe sar,
don d'es tá mi bien pre sen te.
tar au sen te de mi tie rra es el pe sar,
der es tar don d'es tá mi bien pre sen te.

[23]

So - le - ta sô jo a -

So - le - ta sô jo a - cí, sô jo a -

So le ta sô jo a cí, sô jo a -

- cí, si vo - leu que us va - ja o - brir

- cí, si vo - leu, si vo - leu que us va - ja o - brir a -

- cí, si vo - leu, si vo - leu que us va - ja o - brir a -

[10]

a - ra - que n'és ho - ra, si vo -

- ra que n'és ho - ra, si vo - leu, si vo - leu, si vo -

- ra que n'és ho - ra, si vo - leu, si vo - leu ve -

[20]

leu ve nir a ra

leu ve nir a ra que n'és ho ra,

nir si vo leu ve nir a ra que n'és ho ra,

que n'és ho ra, si vo leu ve nir.

si vo leu, si vo leu, si vo leu ve nir.

si vo leu si vo leu ve nir.

[30]

Mon ma rit és de fo ra. On?: a

Mon ma rit és de fo ra. On?: a

Mon ma rit és de fo ra. On?: a Mol

#

Mol tal vâ; de mà bé se rà mig jorn a

Mol tal vâ; de mà bé se rà mig jorn a

tal vâ; de mà bé se rà mig jorn a

[20]

leu ve nir a ra

leu ve nir a ra que n'és ho ra,

nir si vo leu ve nir a ra que n'és ho ra,

que n'és ho ra, si vo leu ve nir.

si vo leu, si vo leu, si vo leu ve nir.

si vo leu si vo leu ve nir si vo leu ve nir.

[30]

Mon ma rit és de fo ra. On?: a

Mon ma rit és de fo ra. On?: a

Mon ma rit és de fo ra. On?: a Mol.

#

Mol tal vâ; de mà bé se rà mig jorn a

Mol tal vâ; de mà bé se rà mig jorn a

tal vâ; de mà bé se rà mig jorn a

[40]

bans que no tor na rà. E jo que ho sa bia

bans que no tor na rà. E jo que ho sa bia

bans que no tor na rà. E jo que ho sa bia

pla, que tos temps ho fa ai xí,

pla, que tos temps ho fa ai xí, a

pla, que tos temps ho fa ai xí, a

[50]

a ra que n'és ho ra, si vo leu

ra que n'és ho ra, si vo leu si vo leu ve

ra que n'és ho ra, si vo leu ve nir, si vo

ve nir, si vo leu ve nir,

nir, si vo leu ve nir

leu ve nir, si vo leu, si vo leu ve nir

[24]

Ve - lla, de
 Ve - lla, de vós som a - mo - rós,
 Ve - lla, de vós som a - mo - rós,

vós som a - mo - rós. ¡Ja fós seu
 ve - lla, de vós som a - mo - rós. ¡Ja fós seu mi -
 ve - lla, de vós som a - mo - rós. ¡Ja fós seu

[10]
 mi - a! Sem - pre sos - pir quan pens en
 mi - a! Sem - pre sos - pir quan pens en
 mi - a! Sem - pre sos - pir quan pens en

vos, la nit i di a. *Sem. pre sos* pir

vos, la nit i di a. *Sem. pre sos* pir

vos, la nit i di a. *Sem. pre sos*

[20] — quan pens en vós, la nit i di

— quan pens en vos, la nit i di

— pir quan pens en vós, la nit i di

a. *Sem. pre sos* pir quan pens en vos la nit i di a.

a. *Sem. pre sos* pir quan pens en vos la nit i di a.

a. *Sem. pre sos*

[30] *Sem. pre sos* pir quan pens en vos, la nit i

Sem. pre sos pir quan pens en vos, la nit i di

— pir — quan pens en vós la nit i

di a, la nit i di a.
 a, la nit i di a.
 di a, la nit i di a.

Buelta

[40]

Ja mai es tic punt ni mo ment sens con tem plar
 Ja mai es tic punt ni mo ment sens con tem
 Ja mai es tic punt ni mo ment sens con tem

[50]

vos. Fo ra de tot mon sen ti ment, voiç
 plar vos. Fo ra de tot mon sen ti ment, voiç
 plar vos. Fo ra de tot mon sen ti ment, voiç

per a mar vos.
 per a mar vos. Dau me va len ça puix po.
 per a mar vos. Dau me va len ça puix po.

[60]

Dau me va len ça puix po deu, sen
 deu, Dau me va len ça puix po deu, sen
 deu, Dau me va len ça puix po deu, sen

- yo ra mi a, puix en vós és tot
 yo ra mi a, puix en vós és tot
 yo ra mi a, puix en vós és tot

[70]

lo meu bé la nit i di a, puix en vós
 lo meu bé la nit i di a, puix en vós
 lo meu bé la nit i di a,

és tot lo meu bé la nit i di
 és tot lo meu bé la nit i
 puix en vós és tot lo meu bé la nit i

a, puix en vós és tot lo meu bé la nit i
di a, puix en vós és tot lo meu bé la nit i
di a,

di a, puix en vós és tot lo meu bé la
di a, puix en vós és tot lo meu bé la
puix en vós és tot lo meu bé la

[90]
nit i di a, la nit i di a.
nit i di a, la nit i di a.
nit i di a, la nit i di a.

COPLA

Vós heretau tot lo meu bé,
—tot el que em dura—
si no'm valeu prest, m'haureu
en sepultura.
Del meu mal, quin bé n'haureu,
anima mia?—
Per defugir lo dany que feu,
siau-me vós guia.

COPLA

Veig-me de vós-pres i-lligat,
lluny d'esperança,
Haiau-me, doncs, vós pietat,
sens més tardança.
Puix vostre sô, plagués a Déu
vós fósseu mia;
car lo mal que sentir-me feu,
no'l sentiria.

[25]

O - jos gar - ços ha la ni - ña, ha
 y los ha - ze tan es - qui - vos, tan

O - jos gar - ços
 y los ha - ze

[10]

O - jos gar - ços ha la ni -
 y los ha - ze tan es - qui -

la - ni - ña, ha la - ni -
 es - qui - vos, tan es - qui -

ha la ni - ña,
 tan es - qui - vos,

ña, ha la ni ña, ¡quién
vos, tan es qui vos, que

ña, [ni ña,] ¡quién
vos, [es qui vos,] que

O jos gar ços ha la ni ña, ¡quién
y los ha ze tan es qui vos, que

[O jos gar ços ha la ni ña,] ¡quién
[y los ha ze tan es qui vos,] [que

[20]

se los e na mo ra rí a!
ro ban el a le grí a,

se los e na mo ra rí a!
ro ban el a le grí a,

se los e na mo ra rí a!
ro ban el a le grí a,

se los e na mo ra rí a!
ro ban el a le grí a,]

[30]

¡quién se los e na mo ra rí a!
¡quién se los e na mo ra rí a!
¡quién se los e na mo ra rí a!

¡quién se los e na mo ra rí a!
¡quién se los e na mo ra rí a!
¡quién se los e na mo ra rí a!

[Fin.]

¡quién se los e - na - mo - ra - rí - a!

¡quién se los e - na - mo - ra - rí - a!

¡quién se los e - na - mo - ra - rí - a!

¡quién se los e - na - mo - ra - rí - a!

[40]

Son tán lin - dos y tán bi -
y so - lo la vis - ta de -

Son tán lin - dos y tán
y so - lo la vis - ta

Son tán lin - dos y tán
y so - lo la vis - ta

Son tán lin - dos y tán
y so - lo la vis - ta

vos, y tan bi - vos, que a
llos me ha ro - ba do los

bi - vos, [y tan tan bi - vos,] que a to - dos
de - llos la vis - ta de - llos me ha ro -

bi - vos, [y tan bi - vos,] que a to -
de - llos [la vis - ta de - llos] me ha ro -

bi - vos, tan lin - dos y tan bi - vos, que a
de - llos [so - lo la vis - ta de - llos] me ha

lar gas pa ra mi,
 gra va non dor mi,
 pa ra mi, pa ra
 non dor mi, non dor
 ra mi, pa ra mi,
 dor mi, non dor mi,
 a tán lar gas pa ra
 mor me gra va non dor

[10]

no so lí an ser an sí,
 mi, no so lí an
 mi, no so lí an ser an sí, no so lí an ser
 mi, no so lí an ser an sí,
 mi, no so lí an ser an sí,

no so lí an ser an sí,
 ser an sí, no so lí an ser an sí, no so
 an sí, no so lí an ser an sí, no so
 an sí, no so lí an ser an sí, no so

[Fin.]

no so lí - an ser an - sí.
lí - an ser an - sí, no so lí - an ser an - sí.
lí - an ser an - sí, no so lí - an ser an - sí.
lí - an ser an - sí, no so lí - an ser an - sí.

Buelta [20]

So lí - a que re - po - sa - va
y el ra - to que non dor - mí - a
So lí - a que re - po - sa - va las
y el ra - to que non dor - mí - a con
So lí - a que re - po - sa - va las
y el ra - to que non dor - mí - a con

[D.C.]

las no - ches con a - le - gri - a, [con a - le - gri - a,]
con des - can - so lo pas - sa - va, [lo pas - sa - va;]
no - ches con a - le - gri - a, [con a - le - gri - a,]
des - can - so lo pas - sa - va; [lo pas - sa - va;]
no - ches con a - le - gri - a, [a - le - gri - a,]
des - can - so lo pas - sa - va; [lo pas - sa - va;]
no - ches con a - le - gri - a, a - le - gri - a,]
des - can - so lo pas - sa - va; [lo pas - sa - va;]

[22]

¡Ay, lu - na que re - lu - zes,
por do - va ya y ven - ga! to - da la

¡To - da la

¡To - da la

no - che m'a - lum - bres, to - da la no - che m'a - lum - bres,

no - che m'a - lum - bres, to - da la no - che m'a - lum - bres,

no - che m'a - lum - bres, to - da la no - che m'a - lum - bres,

¡To - da la no - che m'a - lum - bres,

[10] [Fin.]

to da la no che m'a lum bres!

to da la no che m'a lum bres!

to da la no che m'a lum bres!

to da la no che m'a lum bres!

¡Ay, lu na tan be lla,
a lúm bres me a la sie rra

[D. C.]

¡Ay, lu na tan be lla,
a lúm bres me a la sie rra.

¡Ay, lu na tan be lla,
a lúm bres me a la sie rra.

¡Ay, lu na tan be lla,
a lúm bres me a la sie rra

[28]

Vi los bar . cos, ma - dre, [vi los bar . cos, _____
sus ca - mi . sas, ma - dre, [sus ca - mi . sas, _____

Vi los bar . cos, _____ ma - dre, [vi los
sus ca - mi . sas, ma - dre, [sus ca -

Vi los bar - cos,
sus ca - mi - sas,

Vi los bar . cos, _____ ma - dre,
sus ca - mi . sas, _____ ma - dre, vi . los y no me

ma - - - dre,] [10]
ma - - - dre,] vi . los y no me va - - - len,

bar . cos, ma . dre,] vi . los y no me va - len, y no me va - len, vi . los y
mi - sas, ma . dre,] vi . los y no me va - len, y no me va - len, vi . los y

ma - - - dre,
ma - - - dre, vi . los y no me va - - - len,

va - - - len, vi . los y no _____ me _____ va . len, vi . los y

vi los y no , me va len, vi los y no me va len. [Fin.]

no me va len, vi los y no me va len.

vi los y no me va len.

no me va len, [vi los y no me va len.]

[20]

Ma dre, tres mo çue las non de a
en a guas co rrien tes la van

Ma dre, tres mo çue las non
en a guas co rrien tes la

Ma dre, tres mo çue las non de a
en a guas co rrien tes la van

Ma dre, tres mo çue las non de a ques ta
en a guas co rrien tes la van sus ca

[D.C.]

ques ta vi lla, non de a ques ta vi lla,
sus ca mi sas, la van sus ca mi sas.

de a ques ta vi lla,
van sus ca mi sas.

ques ta vi lla,
sus ca mi sas.

vi lla, [non de a ques ta vi lla,
mi sas, [la van sus ca mi sas.]

[29]

¿ Con
lá

¿ Con qué la
lá vo me

¿ Con
lá

qué la la - va -
vo me yo cui -

¿ Con qué la la - va - ré la - va -
lá vo me yo cui ta - da [cui - ta -

qué la la - va - ré la flor de la -
- vo me yo cui - ta - da me yo con pé - nas y -

la - va - ré -
yo cui - ta - da con pé - nas y -

- ré [con qué la la - va - ré,] la flor de la -
- ta - da [lá - vo - me yo cui - ta - da] con pé - nas y -

- ré, con qué la la - va - ré la flor de -
- da lá vo - me yo cui - ta - da] con pé - nas -

mi ca - ra, do - lo - res. con qué la
 mi ca - ra, do - lo - res. con
 mi ca - ra, do - lo - res. con qué la la - va - ré, que
 la mi ca - ra, do - lo - res. con qué la la - va -

[10]

la - va - ré, que bi - vo mal pe -
 qué la la - va - ré que bi - vo mal pe - na -
 bi - vo mal pe - na - da, mal pe - na -
 . ré, que bi - vo mal pe -

na - da? con qué la la - va -
 da? con qué la
 - da? con qué la la - va - ré, que bi - vo
 - na - da? con qué la la - va - ré

[Fin.]

ré que bi vo mal pe na da?

la va ré que bi vo mal pe na da?

mal pe na da, mal pe na da?

que bi vo mal pe na da?

[20]

Lá van se

Lá van se las ca sa das [las ca sa

Lá van se las ca sa

Lá van se las ca sa das

[D. C.]

las ca sa das con a gua de li mo nes,

das] con a gua de li mo nes,

das con a gua de li mo nes,

con a gua de li mo nes,

Soy se - rra - ni - ca y ven - go d'Es - tre - ma -
 en fri - o que - mo y qué - mo - me sin me -

Soy se - rra - ni - ca y ven - go d'Es - tre - ma -
 en fri - o que - mo y qué - mo - me sin me -

Soy se - rra - ni - ca y ven - go d'Es - tre - ma -
 en fri - o que - mo y qué - mo - me sin me -

Soy se - rra - ni - ca y ven - go d'Es - tre - ma -
 en fri - o que - mo y qué - mo - me sin me -

- du - ra;
 - su - ra;

Si me va - le - rá ven - tu -

- du - ra;
 - su - ra;

Si me va - le - rá ven - tu -

- du - ra;
 - su - ra;

Si me va - le - rá ven - tu -

- du - ra;
 - su - ra;

Si me va - le - rá ven - tu - ra.

[Fin.]

ra. Soy las ti ma da,
soy des a ma da

[ven tu ra.] Soy las ti ma da, en fue go,
soy des a ma da tris te,

en fue go de a mor me que mo, [de a -
tris te de lo que te mo, [de
go de a - mor me que mo, [en fue go de a -
te de lo que te mo, [tris te de
de a - mor me que mo, [en fue go de a - mor
de lo que te mo, [tris te de lo

en fue go de a - mor me que mo, de a - mor me
[tris te] de lo que te mo, de lo que

[D.C. al 8]

mor me que mo;
lo que te mo;
mor me que mo;
lo que te mo;
me que mo;
que te mo;
que te mo;

que te mo; Si
te mo;

Si te vas a ba . ñar, Jua - ni - lla, [Jua -
de mí com . pas . sión ha - brás, [ha -

Si te vas a ba . ñar, Jua -
de mí com . pas . sión ha
a ba . ñar, Jua - ni - lla, Jua -
com . pas . sión ha - brás, ha
ni - lla, [Jua ni lla,] [di me a cua les
brás; [ha brás;] [de mí com - pas -
ni - lla,] di - me a cua - les ba - ños vas, a -
brás, de mí com - pas - sión ha - brás, com -

[10]

ni brás; lla, di me a cua les ba ños vas,
 ni brás; lla, di me a cua les ba ños vas,
 ba ños vas, di me a cua les ba ños vas,] di me a
 sión ha brás, de mí com pas sión ha brás,]
 cua les ba ños vas, di me a cua les
 pas sión ha brás,]

di me a cua les ba ños vas,
 di me a cua les ba ños vas, di me a
 cua les ba ños vas, a cua les ba ños
 ba ños vas, a cua les ba ños vas,
 di me a cua les ba ños vas,
 di me a cua les ba ños vas,
 di me a cua les ba ños vas,
 di me a cua les ba ños vas,

[20]

di me a cua les ba ños vas,] di me a cua les ba ños
 cua les ba ños vas, di me a cua les ba ños
 ños vas, di me a cua les ba ños
 di me a cua les ba ños vas,] di me a cua les ba ños
 di me a cua les ba ños vas,] di me a cua les ba ños
 di me a cua les ba ños vas,] di me a cua les ba ños
 di me a cua les ba ños vas,] di me a cua les ba ños
 di me a cua les ba ños vas,] di me a cua les ba ños

[Fin.]

- ños vas. _____
 _____ ños vas.
 ños vas. _____ Si te en -
 _____ los ge
 - ños vas. _____ Si te en - tien - des de ir _____
 _____ los ge - mi - dos que i -

_____ Si te en -
 _____ los ge -
 Si te en - tien - des de ir ca -
 los ge - mi - dos que i - ré _____
 tien - des de ir ca - llan -
 mi - dos que i - ré dan
 ca - llan do, [de _____
 ré dan do, [que _____

tien - des de ir ca - llan do, [D. C.]
 mi - dos que i - ré dan do.
 llan do, de ir ca - llan do,
 dan do, que i - ré dan do.
 do, ca - llan do, si te en - tien - des de ir ca - llan do,
 do, [dan do,] los ge - mi - dos que i - ré dan do.
 ir ca - llan do,] de ir ca - llan do,
 i ré dan do,] que i - ré dan do.

[32]

¡Tan
mas

¡Tan ma - la
mas por lo

Se - rra - na, ¿dón - de dor - mis - tes? ¡Tan
No por lo que ha - béis dor - mi - do, mas

¡Tan ma -
mas por

ma - la no - che me dis - tes,
por lo que no dor mis tes, tan ma - la no - che

no - che me dis - tes,
que no dor mis tes, tan ma - la no - che me dis -

ma - la no - che me dis - tes,
por lo que no dor mis tes, tan ma - la no -

la no - che me dis - tes,
lo que no dor mis tes, tan ma - la no - che me

[10]

me dis - tes! Se - rra - na, ¿dón - de dor - mis - tes!
 tes! Se - rra - na, ¿dón - de dor - mis - tes!
 che me dis - tes!
 dis - tes! ¡Tan ma - la no - che me dis - tes!

de dor - mis - tes? Se - rra na, ¿dón.de dor - mis - tes?
 tes? ¡Tan ma - la no - che me - dis - tes?
 Se - rra - na, ¿dón - de dor -
 Se - rra - na, ¿dón - de dor - mis - tes? [¿dón - de dor -

[20]

¡Tan ma - la no - che me dis - tes! -
 tes! ¡Tan ma - la no - che me dis -
 mis - tes? ¡Tan ma - la no - che me dis -
 mis - tes? ¡Tan ma - la no - che me dis -

tes! *¡Tan* ma - la no - che me dis - tes! [F]

tes! *¡Tan* ma - la no - che me dis - tes!

tes! *¡Tan* ma - la no - che me dis - tes!

tes! *¡Tan* ma - la no - che me dis - tes!

A ser sin vues - tro ma - ri - do, [ma - ri - do]

fue - ra la con - go - xa mí - a, [mí - a]

A ser sin vues - tro ma - ri - do

fue - ra la con - go - xa mí - a

A ser sin vues - tro ma - ri - do, [vues - tro ma - ri - do]

fue - ra la con - go - xa mí - a, [con - go - xa mí - a]

[30] do u - so la sin com - pa - ñí - a, [D.C.]

a no tan gran - de co - mo ha - si - do.

u - so la sin com - pa - ñí - a,

no tan gran - de co - mo ha - si - do.

u - so la sin com - pa - ñí - a,

no tan gran - de co - mo ha - si - do.

u - so la sin com - pa - ñí - a,

no tan gran - de co - mo ha - si - do.

[8]

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in common time. The lyrics are: Fa la la lan fa lan, fa la la. The score includes a repeat sign at the beginning of the first measure.

Soprano: Fa la la lan fa lan, fa la la

Alto: Fa la la lan fa la la lan, fa la le

Tenor: Fa la la lan fa la lan, fa la la

Bass: Fa la la lan fa la lan, fa la la

[10]

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in common time. The lyrics are: le ra, fa la la lan, de la guar da ri e. The score includes a repeat sign at the beginning of the first measure.

Soprano: le ra, fa la la lan, de la guar da ri e

Alto: ra, fa la la lan, de la guar da ri e

Tenor: le ra, fa la [la] lan, de la guar da ri e

Bass: le ra, fa la la lan, de la guar da ri e

[20]

ra, Fa la la lán fa lán fa la [la] le

ra, Fa la la lán fa la la lán fa la la

ra, Fa la la lán, fa la lán, [fa la la le

ra, Fa la la lán, fa la lán, fa la la le

[Fin.]

ra, fa la la lán, de la guar da ri e ra.

ra, fa la la lán, de la guar da ri e ra,

ra,] fa la la lán de la guar da ri e ra.

ra, fa la la lán, de la guar da ri e ra.

[30]

Cuan do yo me ven go de guar dar ga

Cuan do yo me ven go de guar dar ga na

Cuan do yo me ven go de guar dar ga

[40]

na do, to dos me lo di zen: Pe

do, to dos me lo di zen: Pe

na do, to dos me lo di zen: Pe

dro el des po sa do. A la hé, sí

dro el des po sa do. A la hé, sí

dro el des po sa do. A la hé, sí

[50]

soy con la hi ja de nos tra mo, qu'es.

soy con la hi ja de nos tra mo, qu'es

soy con la hi ja de nos tra mo, qu'es

ta sor ti jue la e lla me la

ta sor ti jue la e lla me la

ta sor ti jue la e lla me la

[60] [D.C. al f]

die ra, e lla me la die ra. Fa la la

die ra, e lla me la die ra. Fa la la

die ra, e lla me la die ra. Fa la la

Fa la la

[II]

Allá riba, riba,
 en Vall de Roncales
 tengo yo mi esca
 y mis pedernales
 y mi çurroncito
 de ciervos cervales;
 hago yo mi lumþre,
 siéntome doquiera.
 [Falalalán, etc.]

[III]

Viene la Cuaresma,
 yo no como nada,
 ni como sardina,
 ni cosa salada;
 de cuanto yo quiero
 no se haze nada;
 migas con azeite
 házenme dentera.
 [Falalalán, etc.]

—¡ Ah, Pe la yo, qué des ma yo!
 y pe na ras y mu rie ras.

—D'u na za ga la que vi ¡ Ah, Pe -
 —Más lin da que nun ca vi. y pe -

—¿ De qué, di? —¡ Ah, Pe -
 —¿ Tal es, di? y pe -

—¿ De qué, di? —¡ Ah, Pe -
 —¿ Tal es, di? y pe -

—¿ De qué, di? ¡ Ah, Pe -
 —¿ Tal es, di? y pe -

[10]

la yo, na ras que y des mu rie ras. De qué, es, di? -D'u na di? -Más lin

la yo, na ras que y mu rie ras. De qué, es, di? -D'u na di? -Más lin

la yo, na ras que y mu rie ras. De qué, es, di? -D'u na di? -Más lin

la yo, na ras que des ma yo! De qué, di? -D'u na di? -Más lin

la yo, na ras que des ma yo! De qué, di? -D'u na di? -Más lin

za ga la que da que nun ca vi. De qué, es, di? -D'u na di? -Más lin

za ga la que da que nun ca vi. De qué, es, di? -D'u na di? -Más lin

za ga la que da que nun ca vi. De qué, es, di? -D'u na di? -Más lin

za ga la que da que nun ca vi. De qué, es, di? -D'u na di? -Más lin

za ga la que da que nun ca vi. De qué, es, di? -D'u na di? -Más lin

[20]

De qué, es, di? -D'u na za ga la que da que nun ca vi. De qué, es, di? -D'u na za ga la que da que nun ca vi.

De qué, es, di? -D'u na za ga la que da que nun ca vi. De qué, es, di? -D'u na za ga la que da que nun ca vi.

De qué, es, di? -D'u na za ga la que da que nun ca vi. De qué, es, di? -D'u na za ga la que da que nun ca vi.

De qué, es, di? -D'u na za ga la que da que nun ca vi. De qué, es, di? -D'u na za ga la que da que nun ca vi.

De qué, es, di? -D'u na za ga la que da que nun ca vi. De qué, es, di? -D'u na za ga la que da que nun ca vi.

[Fin.]

d'u na za ga la que vi. Ah, Pe
 más lin da que nun ca vi. no bas

d'u na za ga la que vi. Ah, Pe
 más lin da que nun ca vi. no bas

d'u na za ga la que vi. Ah, Pe
 más lin da que nun ca vi. no bas

d'u na za ga la que vi. Ah, Pe
 más lin da que nun ca vi. no bas

[30]

la yo! si la vie ras, tan ta
 ta ra tu cor du ra, qu'en ve

la yo! si la vie ras, tan ta
 ta ra tu cor du ra, qu'en ve

la yo! si la vie ras, tan ta
 ta ra tu cor du ra, qu'en ve

la yo! si la vie ras, tan ta
 ta ra tu cor du ra, qu'en ve

[D.C.]

es su her mo su ra, su her mo su ra,
 lla tú te per die ras, tú te per die ras

es su her mo su ra, su her mo su ra,
 lla tú te per die ras, tú te per die ras

es su her mo su ra, su her mo su ra,
 lla tú te per die ras, tú te per die ras

es su her mo su ra, su her mo su ra,
 lla tú te per die ras, tú te per die ras

[35]

Que fa - rem del po - bre
 Que fa - rem del po - bre Joan! (De la fa - ra - ri - rum

Joan! (De la fa - ra - ri - rum - fan) Sa mu - ller se n'es a -
 - fan) (De la fa - ra - ri - rum - fan) Sa mu - ller se n'es a -
 Sa mu - ller se n'es a -
 Sa mu - ller se n'es a -

[10]

na - da (Llo - at si - a Deu!)
 na - da (Llo - at si - a Deu!) A hont
 na - da (Llo - at si - a Deu!) A hont la n'i - rem a ser -
 na - da (Llo - at si - a Deu!) A hont la n'i - rem a ser -

[20]

la n'i.rem [a] ser car? (De la fa.ra.ri.rum fan) A l'hos'

car? (De la fa.ra.ri.rum fan) (De la fa.ra.ri.rum fan) A l'hos'

car? (De la fa.ra.ri.rum fan) (De la fa.ra.ri.rum fan) A l'hos'

.tal de sa ve hi na.(i Llo at si a Deu!) (i Llo at si a

.tal de sa ve hi na.(i Llo at si a Deu!) (i Llo at si a

.tal de sa ve hi na.(i Llo at si a Deu!)

.tal de sa ve hi na (i Llo at si a Deu!)

[30]

Deu!) -Y di gau, lo meu ve hí,

Deu!) -Y di gau, lo meu ve hí,

(i Llo at si a Deu!) -Y di

(i Llo at si a Deu!) -Y di

[40]

gau, lo meu ve - hí, (De la fa - ra - ri - rum - fi) (De la fa - ra - ri - rum -

- fi) ma mu - ller, si l'ha - veu vis - ta? (¡Llo - at -
 fi) ma mu - ller, si l'ha - veu vis - ta? (¡Llo - at -
 fi) ma mu - ller, si l'ha - veu vis - ta? (Llo - at

[50]

— si - a De - u!) - Per ma fe, lo meu ve - hí,
 si a Deu!) - Per ma fe, lo meu ve -

fe. lo meu ve hí, (De la fa ra

meu ve hí, —Per ma fe, lo meu ve hí, (De la fa ra ri rum

hi, —Per ma fe, lo meu ve hí, (De la fa ra ri rum

[60]

(De la fa ra ri rum fi)

ri rum fi) (De la fa ra ri rum

fi) (De la fa ra ri rum fi)

fi)

[70]

tres

fi) tres

tres jorns ha que no l'he vis ta (¡Llo at si a Deu!)

tres jorns ha que no l'he vis ta (¡Llo at si a Deu!)

- jorns ha que no l'he vis - ta (¡Llo - at si - a Deu!) (¡Llo -
 jorns ha que no l'he vis - ta (¡Llo - at si - a Deu!) (¡Llo -
 (¡Llo - at si - a Deu!)
 (¡Llo - at si - a Deu!)

at si - a Deu!) (De la
 at si - a Deu!) -Es - ta nit ab mi so - pá (De la
 -Es - ta nit ab mi so - pá
 -Es - ta nit ab mi so - pá

fa - ra - ri - rum - fan) y en tant s'es, y en tant s'estrans. fi - gu - ra - da (¡Llo
 fa - ra - ri - rum - fan) y en tant s'es, y en tant s'es trans. fi - gu - ra - da (¡Llo -
 (De la fa - ra - ri - rum - fan) y en tant s'es - trans. fi - gu - ra - da (¡Llo
 (De la fa - ra - ri - rum - fan) y en tant s'es - trans. fi - gu - ra - da (¡Llo

[90]

at si a Deu!), Ell se'n tor ná a son hos

at si a Deu!) Ell se'n tor ná a

at si a Deu!) Ell se'n tor ná a son hos

tal, (De la fa - ra - ri - rum - fan) (De la fa - ra - ri - rum

son hos - tal, (De la fa - ra - ri - rum - fan) (De la

Ell - se'n tor - ná a son hos - tal, (De la

tal, (De la fa - ra - ri - rum - fan)

fan) tro - bá sos in - fans que

fa - ra - ri - rum - fan) tro - bá sos in - fans que

fa - ra - ri - rum - fan) tro - bá sos in - fans que

tro - bá sos in - fans que

[110]

plo - ren. (¡Llo - at si a Deu!)
 plo - ren. (¡Llo - at si a Deu!)
 plo ren (Llo at si a Deu!) -No plo - reu, los
 plo - ren. (¡Llo - at si a Deu!) -No plo - reu,

-No plo - reu, los meus in -
 -No plo - reu, los meus in - fans
 meus in - fans - -No plo - reu, los meus
 - los meus in - fans - -No plo - reu, los

[120]

- fans (De la fa - ra - ri rum - fan)
 (De la fa - ra - ri - rum
 in - fans. (De la fa - ra - ri - rum
 meus in - fans. (De la fa - ra - ri - rum - fan)

[130]

i Oh, ma la do na i Oh,
fan) i Oh, ma la do na i Oh,
fan) i Oh, ma la do na i Oh,
i Oh, ma la do na i Oh,

ma la do na i Oh, ma la do na
ma la do na i Oh, ma la do na
ma la do na i Oh, ma la do na
ma la do na i Oh, ma la do na

[140]

re pro va da (i Llo at si a Deu!) (i Llo at si a Deu!)
re pro va da (i Llo at si a Deu!) (i Llo at si a Deu!)
re pro va da (i Llo at si a Deu!) (i Llo at si a Deu!)
re pro va da (i Llo at si a Deu!) (i Llo at si a Deu!)

[36]

—Te re si ca her ma na (De la

—Te re si ca her ma na (De la fa ra ri ri

fa . ra . ri . ri . rá) her ma na Te re sa,

rá) [ra . ri . ri . rá] her ma na Te re sa,

—Te re si ca her

—Te re si ca her ma na

-Te re . si . ca her
 -Te re . si . ca her . ma . na
 ma . na (De la fa . ra . ri . ri . rá) her . ma . na -Te . re .
 (De la fa . ra . ri . ri . rá) [ra . ri . ri . rá] her . ma . na -Te . re .

[20]
 ma . na (De la fa . ra . ri . ri . rá) (De la fa . ra . ri . ri .
 (De la fa . ra . ri . ri . rá) (De la fa . ra . ri . ri . rá) [ri . ri .
 sa -Te . re . si . ca her . ma . na (De la fa . ra . ri . ri .
 sa -Te . re . si . ca her . ma . na (De la fa . ra . ri . ri . rá) [ri .

rá) her . ma . na Te . re . sa, si a ti plu .
 rá] her . ma . na Te . re . sa, si a ti plu . guies .
 rá) her . ma . na Te . re . sa,
 rá] her . ma . na Te . re . sa

[30]

guies se u na no che so
 se u na no che so
 si a ti plu guies se u na
 si a ti plu guies se u na

la con ti go dur mies se con ti
 la con ti go dur mies se con ti go dur
 no che so la con ti go dur mies
 no che so la con ti go dur mies

go dur mies se (De la fa ra ri ri rá) (De la fa ra
 mies se (De la fa ra ri ri rá) (De la fa ra ri ri
 se con ti go dur mies se (De la
 se con ti go dur mies se (De la fa ra ri ri

ri ri rá) her ma na Te re sa, Te re

ra ri ri rá) her ma na Te re sa, Te re si ca her

fa ra ri ri rá) her ma na Te re sa, Te re si ca her

ra ri rá) her ma na Te re sa, Te re si ca her

si ca her ma na (De la fa ra ri ri rá) her ma na

ma na (De la fa ra ri ri rá) her ma na

ma na (De la fa ra ri ri rá) her ma na

ma na (De la fa ra ri ri rá) her ma na

Te re sa. -U na

Te re sa. -U na

Te re sa. -U na no che so la

Te re sa. -U na no che so la

[70]

no - che so - la yo bien dor - mi - ri - a,
 no - che so - la yo bien dor - mi - ri - a,
 yo bien dor - mi - ri - a,
 yo bien dor - mi - ri - a,

mas ten - go gran mie - do
 mas ten - go gran mie - do que m'em -
 mas ten - go gran mie - do que m'em -
 mas ten - go gran mie - do que m'em -

[80]

que m'em - pre - ña - ri - a, (De la fa - ra - ri - ri - rá De -
 pre - ña - ri - a, (De la fa - ra - ri - ri - rá De - la fa - ra -
 pre - ña - ri - a, que m'em - pre - ña - ri - a,
 pre - ña - ri - a, que m'em - pre - ña - ri - a, (De la

la fa - ra - ri - ri - rá) her - ma - na Te - re - sa,
 ri - ri - rá) her - ma - na Te - re - sa, - Te - re
 (De la fa - ra - ri - ri - rá) her - ma - na Te - re - sa, - Te - re
 fa - ra - ri - ri - rá ri - rá) her - ma - na Te - re - sa, - Te - re

[90]
 - Te - re - si - ca her - ma - na (De la fa - ra - ri - ri - rá) her -
 - si - ca her - ma - na (De la fa - ra - ri - ri - rá) her -
 - si - ca her - ma - na (De la fa - ra - ri - ri - rá) her -
 - si - ca her - ma - na (De la fa - ra - ri - ri - rá) her -

[o = o] # [100]
 - ma - na Te - re - sa her - ma - na Te - re - sa.
 - ma - na Te - re - sa, her - ma - na Te - re - sa.
 - ma - na Te - re - sa, her - ma - na Te - re - sa.
 - ma - na Te - re - sa, her - ma - na Te - re - sa.

[36 bis]

Lla - man a Te - re - si - ca, y no vie

Lla - man a Te - re - si - ca, y no vie

Lla - man a Te - re - si - ca, y no vie

Lla - man a Te - re - si - ca, y no vie

[10]

- ne; tan ma - la no - che tie

- ne; tan ma - la no - che tie

- ne; tan ma - la no - che tie

- ne; tan ma - la no - che tie

- ne, tan ma - la no - che tie - ne.

- ne, tan ma - la no - che tie - ne.

- ne, tan ma - la no - che tie - ne.

- ne, tan ma - la no - che tie - ne.

[20]

Musical score for system [20] featuring four staves. The lyrics are: Llá - ma - la su ma - dre, y e - lla ca - -

[30]

Musical score for system [30] featuring four staves. The lyrics are: lla - ca - - lla - - Llá - ma - la su ma - dre, lla - - Llá - ma - la su ma - dre, lla - - [Llá - ma - la su ma - dre,

Musical score for system [31] featuring four staves. The lyrics are: y e - lla ca - lla - [y e - lla ca - lla.] Ju - ra - men - to y e - lla ca - - - lla. Ju - ra - men - to y e - lla ca - - - lla. Ju - ra - men - to y e - lla ca - - - lla.] Ju - ra - men - to

[40]

tie - ne he - cho de ma - tar - - la.

tie - ne he - cho de ma - tar - - la.

tie - ne he - cho de ma - tar - - la.

tie - ne hé - cho de ma - tar - - la.

¡Qué ma - la no - che tie - - ne!

¡Qué ma - la no - che tie - - ne!

¡Qué ma - la no - che tie - - ne!

¡Qué ma - la no - che tie - - ne!

[50]

¡Qué ma - la no - che tie - - ne!

¡Qué ma - la no - che tie - - ne!

¡Qué ma - la no - che tie - - ne!

¡Qué ma - la no - che tie - - ne!

37

No la de - ve - mos dor - mir la no - che sanc - ta,
 si de su di - vi - na e - sen - cia tem - bla - rá,

[10]

no la de - ve - mos dor - mir, no la de - ve
 o qué la po - drá de - zir, o qué la po -

mos dor - mir.
drá de - zir.

No la de - ve - mos dor - mir la

No la de - ve - mos dor - mir la

No la de - ve - mos dor - mir la

No la de - ve - mos dor - mir la

no - che sanc - ta, no la de - ve - mos dor - mir.

no - che sanc - ta, no la de - ve - mos dor - mir.

no - che sanc - ta, no la de - ve - mos dor - mir.

no - che sanc - ta, no la de - ve - mos dor - mir.

[Fin.]

Solo las coplas

La Vir - gen a so - las pien - sa qué ha - rá

cuan.do al Rey de luz in - men - so pa - ri - rá,

[D. C.]

[38]

Rey a quien reyes adoran, señal
Y en aquesto seche el se llo que es te es

Rey a quien reyes adoran, señal
Y en aquesto seche el se llo que es te es

Rey a quien reyes adoran, señal
Y en aquesto seche el se llo que es te es

Rey a quien reyes adoran, señal
Y en aquesto seche el se llo que es te es

[10]
es qu'es él el que es tri no y u no y u
el que siempre ha si do y es

es qu'es él el que es tri no y u no
el que siem pre ha si do y es

es qu'es él el que es tri no y u no y u
el que siem pre ha si do y es

es qu'es él que es tri no y u no y u
el que siem pre es

[Fin.]

no y tres. tri - no y u - no y u - no y tres.

— y u - no y tres tri - no y u - no y u - no y tres.

no y tres. tri - no y u - no y u - no y tres

no y tres. tri - no y u - no y u - no y tres

[20]

Có - mo es ni pue - de se - - -

pues nos po - de mos sal - var

Có - mo es ni pue - de se - - -

pues nos po - de mos sal - var

Có - mo es ni pue - de se - - -

pues nos po - de mos sal - var

Có - mo es ni pue - de se - - - llo

pues nos po - de mos sal - var

D. C.

llo no se cu - re de bus - car, - - -

— con so - la - men - te cre - e - llo.

llo no se cu - re de bus - car, de bus car, - - -

— con so - la - men - te cre - e - llo. con sola - men - te cre - e - llo.

llo no se cu - re de bus - car, [de bus - car, - - -

— con so - la - men - te cre - e - llo, [cre - e - llo.]

no se cu - re de bus - car, no se cu - re de bus - - - car,

con so - la - men - te cre - e - llo. con so - la - men - te cre - e - - - llo.

[39]

Ver - bum ca - ro fa - ctum est

Ver - bum ca - ro fa - ctum est

Ver - bum ca - ro fa - ctum est

Ver - bum ca - ro fa - ctum est

por - que to - dos os sal - véis. [Fin.]

por que to - dos os sal - véis.

por que to - dos os sal - véis.

por - que to - dos os sal - véis.

Y la Vir - gen le de - zí - a :
 [2ª] Oh! ri - que - zas tem - po - ra - les,
 Y la Vir - gen le de - zí - a :
 [2ª] Oh! ri - que - zas tem - po - ra - les,
 Vi - da
 [2ª] no da -
 Vi - da
 [2ª] no da -

hi - jo mi - o ¿qué os ha -
 a Je - sús qu'en - tre a - ni -
 de la vi - da mí - a,
 réis u - nos pa - ña - les
 de la vi - da mí - a,
 réis u - nos pa - ña - les

rí - a que no ten - go en qué os e - chéis.
 ma - les es nas - ci - do - se - gún véis?
 que no ten - go en qué os e - chéis:
 es nas - ci - do se - gún véis?
 que no ten - go en qué os e - chéis?
 es nas - ci - do se - gún véis?
 que no ten - go en qué os e - chéis?
 es nas - ci - do se - gún véis?

[D. C. y si - gue con la Letra [2ª]; al terminar esta, D. C. hasta Fin].

Al - ta Rei - na so - be - ra - na,
 Fuen - te do nues - tro bien ma - na,

Al - ta Rei - na so - be - ra - na,
 Fuen - te do nues - tro bien ma - na,

be - ra - na, so - la me - re - cis - tes
 bien ma - na, so - la me - re - cis - tes

so - be - ra - na, so - la me - re - cis - tes
 tro bien ma - na, so - la me - re - cis - tes

so - la me - re - cis - tes

[10]

vos qu'en vos el Hi - jo de Dios
 vos qu'en vos el Hi - jo de Dios

[Fin]

re - ci - bies - se car - ne hu - ma - na.

re - ci - bies - se car - ne hu - ma - na.

re - ci - bies - se car - ne hu - ma - na.

re - ci - bies - se car - ne hu - ma - na.

[20]

An - te sae - cu - la cre - a - da
pa - ra que fue - se - des ma - dre

An - te sae - cu - la cre - a - da
pa - ra que fue - se - des ma - dre

An - te sae - cu - la cre - a - da
pa - ra que fue - se - des ma - dre

fuis - tes del E - ter - no Pa - dre
de Dios y nues - tra ad - vo ga - da

fuis - tes del E - ter - no Pa - dre
de Dios y nues - tra ad - vo ga - da

fuis - tes del E - ter - no Pa - dre
de Dios y nues - tra ad - vo ga - da

fuis - tes del E - ter - no Pa - dre
de Dios y nues - tra ad - vo ga - da

[Vuelve a segunda letra de la Copla luego D. C. c la segunda tra del Estri llo hasta FI.]

[41]

Gó - za - te, Vir -
A ma - dre ja -

Gó - za - te, Vir - gen
A ma - dre ja - más

Gó - za - te, Vir - gen sa - gra
A ma - dre ja - más se

gen - más sa - gra - da, pues tú
más se - dió la gra -

sa - gra - da, pues tú so - la
se dió la gra - cia que

da, pues tú so - la me - re - cis -
dió la gra - cia que tú tu - vis

pues tú so - la me - re -
la gra - cia que tú tu -

so - la me - re - cis - te ser ma -
 cia que tú tu - vis - te: dre

me re - cis - te ser ma - dre
 tú tu - vis - te: dre

- te [me . re - cis - te] ser ma -
 - te [tú tu - vis - te:]

cis - te ser ma - dre, ser ma - dre
 vis - te: ser ma - dre, ser ma - dre

dre del que pa.ris - te, ser ma - dre del que pa.ris -
 ser ma dre del que pa ris - te.

dre, ser ma - dre del que pa ris -
 ser ma - dre del que pa ris - te, ser

[20]

te, ser ma - dre del que pa.ris - te. [Fin.]
 ser ma dre del que pa ris - te.
 te, ser ma - dre del que pa ris - te.
 ma - dre del que pa ris - te.

¡Oh, ben-di-ta sin me-di-da, ma-dre
 an-te sae-cu-la es co-gi-da

¡Oh, ben-di-ta sin me-di-da,
 an-te sae-cu-la es co-gi-da

¡Oh, ben-di-
 an-te sae-

del que te cri-ó, ma-de-
 di-da, ma-de-
 gi-da de

ma-dre del que te cri-ó,
 de Dios que de tí nas-ció!

ta sin me-di-da, ma-dre del que te cri-ó,
 cu-la es-co-gi-da de Dios que de tí nas-ció!

[40] D. C.

— dre del que te cri-ó, [del que te cri-ó], —
 — Dios que de tí nas-ció! [que de tí nas-ció!] —

dre del que te cri-ó, — del que te cri-ó,
 Dios que de tí nas-ció! — que de tí nas-ció!

— ma-dre del que te cri-ó, [del que te cri-ó],
 — de Dios que de tí nas-ció! [que de tí nas-ció!] —

del que te cri-ó,
 que de tí nas-ció!

42

Un ni - ño — nos — es na — ci — do, hi — jo
 un ni — ño — que a — los bi — vien — tes hoy co —

Un ni — ño nos — es na — ci — do, hi — jo
 un ni — ño que a — los bi — vien — tes hoy co —

Un ni — ño — nos es na — ci — do, hi — jo
 un ni — ño — que a los bi — vien — tes hoy co —

Un ni — ño nos — es na — ci — do, hi — jo
 un ni — ño que a — los bi — vien — tes hoy co —

[10]

de Dios o — tor — ga — do,
 mu — ni — ca su ser —

de Dios o — tor — ga — do, Dios y
 mu — ni — ca su ser — y co —

de — Dios o — tor — ga — do, Dios
 mu — ni — ca su ser — y

de Dios o — tor — ga — do, Dios y hom — bre
 mu — ni — ca su ser — y co — mien — ça a

Dios y hom - bre pro - me ti - do,
 y co - mien - ça a pa - des - cer,

hom - bre [Dios y hom - bre]pro - me ti - do,
 mien - ça a [y co - mien - ça]a pa - des - cer,

y hom - bre Dios y hom - bre pro - me ti - do,
 co mien - ça y co mien - ça a pa - des - cer,

pro - me - ti - do, pro - me - ti - do,
 pa - des - cer, a pa - des - cer,

so - bre di - vi - no hu - ma - na - do. [Fin.] [20]
 [Un] ni - ño que
 en cuer - po y á -

so - bre di - vi - no hu - ma - na - do.

so - bre di - vi - no hu - ma - na - do.

so - bre di - vi - no hu - ma - na - do.

de - las gen - tes nun - ca pri - me - ro fue vis - to,
 ni - ma mix - to mos - tran - do sus a - ci - den - tes,

D.C.]

43

— Dad — me al bri — cias, hi — jos d'E — va,
y su na — cer nos re — le — va

Qu'es nas — ci — do el
Qu'es nas — ci do el

— Di de qué dár — te — las han.
del pec — ca — do y de su a — fán.

— Di de qué dár — te — las han.
del pec — ca — do y de su a — fán.

— Di de — qué dár — te las han.
del pec — ca — do y de su a — fán.

nue — vo A. dam. — ¡Oh, hí de
nue — vo A. dam. — ¡Oh, hí de Dios, y

— ¡Oh, hí de Dios, y qué — nue —

— ¡Oh, hí de Dios, — y qué —

Dios, y que nue - va!
 que nue - va! ¡Oh, hí de Dios, y que
 va, y que nue - va! ¡Oh, hí de Dios, y
 nue - va! que nue - va! ¡Oh, hí de

¡Oh, hí de Dios, y que nue - va! - Dád - me - las y ha
 el Me - xí - as
 nue va, y que nue - va! - Dád - me - las y ha
 el Me - xí - as
 que nue - va!
 Dios, y que nue - va!

ved pla - zer, pues es - ta no - che es nas - ci - do
 pro - me - tí - do, Dios y hom - bre, de mu - jer,
 pues es - ta no - che es nas - ci - do
 Dios y hom - bre, de mu - jer,
 ved pla - zer, pues es - ta no - che es nas - ci - do
 pro - me - tí - do, Dios y hom - bre, de mu - jer,
 pues es - ta no - che es nas - ci - do
 Dios y hom - bre, de mu - jer,

Yo me soy la mo-re-ni-ca, yo me soy la mo-re-na,
qu'en mí nun-ca fue ha-lla-do, ni ja-más se ha-lla-rá,

yo me soy la mo-re-na.
ni ja-más se ha-lla-rá. Yo me soy la mo-re-ni-ca
Yo me soy la mo-re-ni-ca
Yo me soy la mo-re-ni-ca
Yo me soy la mo-re-ni-ca

FIN [10] **D. C.**
yo me soy la mo-re-na. Lo mo-re-no, bien mi-ra-do,
fue la cul-pa del pe-ca-do
yo me soy la mo-re-na.
yo me soy la mo-re-na.
yo me soy la mo-re-na.

yo me soy la mo-re-na.

[II]

Soy la sin espina rosa
que Salomón canta y glosa:
Nigra sum sed formosa;

[III]

Yo soy la mata inflamada
ardiendo sin ser quemada,
ni de aquel fuego tocada

[45]

E la don don, Ver - ges Ma - ri - a, e la don

[10]
don, peu cap de - san - que que nos dan - sa - ron, peu cap de - san -

[8]
que que nos dan - sa - ron. E la don don, Ver - ges Ma -

[20]

ri - a, e la don don, peu cap de - san -

ri - a, e la don don, peu cap de - san - que que nos dan - sa -

ri - a, e - la don don, peu cap de - san -

ri - a, e la don don, peu cap de san - que de san

[30]

que que nos dan - sa - ron, peu cap de - san -

ron, que nos dan - sa - ron, peu cap de - san -

que que nos dan - sa - ron, peu cap de - san - que que nos dan - sa -

que que nos dan - sa - ron, peu cap de - san - que de - san -


Fin.

que que nos dan - sa - ron.


que que nos dan - sa - ron.

que que nos dan - sa - ron.

que que nos dan - sa ron. Solo las Coplas O gar - çons, a - ques - ta



nit u na ver ges na pa rit un fi



llo qu'es tro po lit que non aut au en lo mon. E

D. C. al *f*

- [II] Digas-nos qui t'ho la dit
que verges n'haja parit
que nos mai havem ausit
lo que tu diu, giranthom.
E la don don [etc.]
- [III] A eo dian los argeus
que cantaven altas veus
la *grolla n-ecelsis Deus*
la *grolla n-ecelsis Deus*
qu'en Belem lo trobaron.
E la don don [etc.]
- [IV] Per seüau nos an birat
que verets embolicat
de drapets molt mal faxat
lo ver diu petit garçon.
E la don don [etc.]

- [V] Vin Perot i a Diu verai
i a la Verges sa mai
un sorron li portarai
que sera ple de coucom.
E la don don [etc.]
- [VI] Ara canta tu Beltran
per amor deu Sant Infan
i après cantara Joan
i donar nos han coucom
E la don don [etc.]
- [VII] I be cantare sus dich
per Jesus mon bon amich
que nos sauvara la nit
de tot mal quan hom se dorm.
E la don don [etc.]

46

Rí_u, rí_u, chí_u, la guar_da ri_be_ra: Dios guar_

[10]
do el lo_bo de nues_tra cor_de_ra. Dios guar_dó el lo_bo de_

f
Rí_u, rí_u, chí_u, la guar_da ri_be_ra:
Rí_u, rí_u, chí_u, la guar_da ri_be_ra:
Rí_u, rí_u, chí_u, la guar_da ri_be_ra:
Rí_u, rí_u, chí_u, la guar_da ri_be_ra:

— nues_tra cor_de_ra. Rí_u, rí_u, chí_u, la guar_da ri_be_ra:

[20]

Dios guar_dó el lo - bo de nues - tra cor - de -

Dios guar_dó el lo - bo el lo - bo de nues - tra cor - de -

Dios guar_dó el lo - bo [el lo - bo] de nues - tra cor - de -

Dios guar_dó el lo - bo el lo - bo de nues - tra cor - de -

ra. Dios guar_dó el lo - bo de - nues - tra cor - de - ra. [Fin]

ra. Dios guar_dó el lo - bo, el lo - bo de - nues - tra cor - de - ra.

ra. Dios guar_dó el lo - bo, el lo - bo de - nues - tra cor - de - ra.

ra. Dios guar_dó el lo - bo el lo - bo de - nues - tra cor - de - ra.

Solo las Coblas

El lo - bo ra - bio - so la - qui - so mor - der, mas Dios po - de -

ro - so la su - po de - fen - - der; qui - so - la ha - zer que no

[40] D. C. al ff

pu - dies - se pe - car, niaun o - ri - gi - nal es - ta Vir - gen no tu - vie - ra.

[II]
 Este qu'es nacido
 es el gran monarca,
 Cristo patriarca
 de carne vestido;
 hanos redimido
 con se hazer chiquito,
 aunqu'era infinito,
 finito se hiziera.
 [Riu, riu, etc.]

[III]
 Muchas profecias
 lo han profetizado
 y aun en nuestros dias
 lo hemos alcançado.
 A Dios humanado
 vemos en el suelo
 y al hombre nel cielo
 porqu'el le quisiera.
 [Riu, riu, etc.]

[IV]
 Yo vi mil garçones
 que andavan cantando
 por aquí bolando,
 haziendo mil sonos,
 diziendo a gascones
 Gloria sea en el cielo
 y paz en el suelo,
 pues Jesús nasciera.
 [Riu, riu, etc.]

[V]
 Este viene a dar
 a los muertos vida
 y viene a reparar
 de todos la caída;
 es la luz del día
 aqieste moçuelo;
 este es el cordero
 que San Juan dixera.
 [Riu, riu, etc.]

[VI]
 Mirá bien que os cuadre
 que ansina lo oyera
 que Dios no pudiera
 hazerla más madre.
 El qu'era su padre
 hoy della nasció
 y el que la crió
 su hijo se dixera.
 [Riu, riu, etc.]

[VII]
 Pues que ya tenemos
 lo que desseamos,
 todos juntos vamos,
 presentes llevemos;
 todos le daremos
 nuestra voluntad,
 pues a se igualar
 con el hombre viniera.
 [Riu, riu, etc.]

Se ño res, el qu'es nas ci do de vir gen
De a ques to el mun do es tá u fa no con la

Se ño res, el qu'es nas ci do de vir gen
De a ques to el mun do es tá u fa no con la

Se ño res, el qu'es nas ci do de vir gen
De a ques to el mun do es tá u fa no con la

ma dre Ma dre i có mo pa re ce a
Ma dre de Hi jo de tan buen

ma dre Ma dre i có mo pa re ce a
Ma dre de Hi jo de tan buen

ma dre Ma dre i có mo pa re ce a
Ma dre de Hi jo de tan buen

ma dre Ma dre i có mo pa re ce a su Pa dre! A
Ma dre de Hi jo de tan buen [Pa dre] de

su Pa dre! A su Ma dre en ser hu
tan buen Pa dre. y a su Pa dre en ser e

su Pa dre! A su Ma dre en ser hu
tan buen Pa dre. y a su Pa dre en ser e

su Pa dre! A su Ma dre en ser hu
tan buen Pa dre. y a su Pa dre en ser e

su Pa dre! A su Ma dre en ser hu
tan buen Pa dre. y a su Pa dre en ser e

ma ter no pa re ce y en ser mo der no
di vi no Dios so be ra no.

ma ter no pa re ce y en ser mo der no
di vi no Dios so be ra no.

ma ter no pa re ce y en ser mo der no
di vi no Dios so be ra no.

ma ter no pa re ce y en ser mo der no
di vi no Dios so be ra no.

48

Vos, Vir_ gen, sois nues _ tra ma _ _
 e _ lla la de _ xó per _ di _ _

Vos, Vir_ gen, sois nues _ tra ma _ _
 e _ lla la de _ xó per _ di _ _

[10]

dre
da

dre que la qu'el fru _ to co _ _ mió
 da cuan _ do por ma _ dre os to _ _ mó

que la qu'el fru _ to co _ _ mió
 cuan _ do por ma _ dre os to _ _ mó

ma _ dras tra la lla _ _ _ mo yo.
 cuan _ do por ma _ dre os _ _ to mó

ma _ dras tra la _ _ _ lla _ _ _ mo yo.
 cuan _ do por ma _ dre os _ _ to mó

ma _ dras tra la lla _ mo yo.
 cuan _ do por ma _ dre os to _ mó.

[20]

[Fin.]

ma dras tra la lla mo yo. Vos co mo la o tra

ma dre es co mo co gi da
co mo ma dras tra
Vos co mo ma dre es co gi da
la o tra co mo ma dras tra

re
pu -

[30]

re ma tas tes nues tra ras tra. re ma tas
pu so en cuen tos nues tra vi da, pu so en

re ma tas tes nues tra ras tra re ma tas
pu so en cuen tos nues tra vi da pu so en cuen

ma tas tes nues tra ras tra, re ma tas
so en cuen tos nues tra vi da, pu so en cuen

[D.C.]

tas tes nues tra ras tra, tra
cuen tos nues tra vi da, da,

tes nues tra ras tra, tra
tos nues tra vi da,

49

A cinco

N. GOMBERT

Cantus

Cantus Secundus

Altus

Tenor

Bassus

De - zil - de al ca - va - lle - ro
 que - non se que - xe en as - con -

De - zil - de al ca - va - lle - ro que non se que -
 que - non se que - xe en as - con - di - -

De - zil - de al
 que non se

De - zil - de al ca - va - lle - ro que non -
 que - non se que - xe en as con - di - do, -

que non se - que - xe
 di - - do,

xe,
 do,

De - zil - de al ca - va - lle - ro que non -
 que non se que - xe en as - con - di -

ca - va - lle - ro De - zil - de al ca - va - lle -
 que - xe, que - xe, que - xe, que - xe en as - con

se que - xe que - non - se que xe, de -
 en as - con - di - - do, que -

De - zil - de al ca - va - lle - ro que non -
 que - non se que - xe en as - con - di do, -

[10]

De zil de alca va lle ro que non se que xe,
 que non se que xe en as con di do,

se que xe, que non se que xe que non se
 do, [que non se que xe,] en as con di do, [en as con

ro que non se que xe, que non se que
 di do, [en as con di do,] en as con di

zil de alca va lle ro que non se que xe que non se que
 non [se] que xe, [que xe] en as con di do, en as con di

se que xe que non
 [en as con di do,] en as

que non se que xe, que non se que xe, que yo le doy mi
 en as con di do, [en as con di do,] que

que xe, que non se que xe
 di do,] en as con di do,

xe, que non se que xe
 do, en as con di do,

xe que non se que xe
 do, en as con di do,

se que xe, que non se que xe, que non se que
 con di do, en as con di do, en as con di

[10]

De zil de alca va lle ro que non se que xe, que non se que xe en as con di do,

se que xe, que non se que xe que non se que do, [que non se que xe] en as con di do [en as con

ro que non se que xe, que non se que di do, [en as condi do], en as con di

zil de alca va lle ro que non se que xe que non se que non [se] que xe, [que xe] en as con di do, en as con di

se que xe que non [en as con di do], en as

que non se que xe, que non se que xe, que yo le doy mi en as con di do, [en as con di do], que

que xe, que non se que xe, que yo le di do, en as con di do,

xe, que non se que xe que yo le do, en as con di do,

xe que non se que xe xe do, en as con di do,

se que xe, que non se que se que con di do, en as con di do, en as con di

[20]

fe — que — non le de — xe. que yo le doy, mi —

que yo le doy mi fe que non le de — xe, que non le de —

doy mi fe que — non — le de — xe, que non le

que yo le doy mi fe que non le de — xe.

xe.
do, que yo le doy mi fe que non —

— fe — que yo le doy mi fe que non le de —

— xe, que yo le doy mi fe — que non le de — xe [que non

doy mi fe que — non le de — xe, que non le de — xe,

que yo le doy mi fe que — non le de — xe, que

— le de — — xe, que — non le de — xe, que yo le doy mi

[30]

xe que yo le doy mi fe que non le de xe. que
 le de - xe. que yo le doy, mi fe - - - - - que
 que yo le doy mi fe - - - - - que non - - - - - le de - - - - - xe que
 yo le doy mi fe que non le de - xe. - - - - - que
 fe - - - - - que non le de - xe. que - - - - - non que non le de - xe que

Fin

non le de - xe, que non le de - xe. - - - - -
 non le de - xe, que non le de - xe. - - - - -
 non - - - - - le de - xe, que non le de - xe. - - - - -
 non le de - xe, que non le de - - - - - xe.
 non le de - xe, que non le de - xe. - - - - -

[40]

De_zil_de al ca_va lle_ro cuer_po ga_rri do

De_zil_de al ca_va lle_ro cuer_po ga_rri do

De_zil_de al ca_va lle_ro

De_zil_de al ca_va lle_ro cuer_po ga_rri do

De_zil_de al ca_va lle_ro cuer_po ga_rri do

D. C.

do, cuer_po ga_rri do [cuer_po ga_rri do]

do cuer_po ga_rri do cuer_po ga_rri do

lle_ro cuer_po ga_rri do cuer_po ga_rri do

do cuer_po ga_rri do cuer_po ga_rri do

po ga_rri do [cuer_po ga_rri do] cuer_po ga_rri do

Musical score for the first system, featuring vocal parts for Tenor, Tenor Secundus, and Bassus. The lyrics are in Spanish. The Tenor part begins with "Di - zen a mi que los a - mo". The Tenor Secundus part begins with "Di - zen a mi que los a -". The Bassus part begins with "Di - zen a mi que".

Musical score for the second system, starting with a [10] rehearsal mark. The lyrics continue: "Di - zen a mi que los a - mo - res", "zen a mi que los a - mo - res", "res he, que los a - mo - res he.", "mo - res he, que los a - mo - res he.", and "los a - mo res he." The system concludes with the instruction "¡ Con".

[20]

he. ¡Con e - llos me ve - a si tal

he. ¡Con e - llos me - ve - a! Di zen a

¡Con e - llos me ve - a si tal

¡Con e - llos me ve - a si tal pen.

e - llos me ve - a si tal pen - sé!

[30]

pen - sé! Di - zen a

mi que los a - mo - res he,

pen - sé! Di - zen a mi que los a - mo - res he,

sé! Di - zen a mi que los

Di - zen a mi que los a - mo - res he,

mi que los a -- mo -- res he. ¡Con e --
 que los a -- mo -- res he.
 que los a -- mo -- res he. ¡Con e -- llos me
 a -- mo -- res he. ¡Con
 ¡Con e -- llos me

[40]

llos me ve -- a si tal pen -- sé!
 ¡Con e -- llos me ve -- a si tal pen --
 ve -- a si tal pen -- sé, si tal pen --
 e -- llos me ve -- a si tal pen -- sé!
 ve -- a si tal pen -- se [si

[50]

¡ Con e — — — llos me ve — a si — — — tal — — —
 sé! — — — ¡ Con e — llos me ve — a si tal pen —
 sé, [tal pen sé!] ¡ Con e — llos me ve — a — — si tal — — — pen — sé!
 — si tal pen — sé! — — — ¡ Con e — llos me ve — a si tal
 tal pen — sé!] ¡ Con e — llos me ve — a — — — si

[60]

— pen — sé!
 sé! — — — Di — zen a mi por la — — — vi — — —
 Di — zen a mi por la vi — — — — — — — — —
 pen — sé!
 tal pen — sé! Di — zen a mi — — — — — — — — — por la vi — — — — —

Di - zen a mi por la vi - - - lla

lla. Di - zen a mi por la vi - - - lla

lla

Di zen a mi por la vi - - - lla

lla que trai go

[70]

que trai _ go los a - mo - res

que trai _ go los a - mo - res en la cin - - -

que trai - go los a - mo - res en la cin - ta, en

que trai _ go los a - mo - res en

los a - mo - res en la cin - ta.

[80]

en la cin - ta. ¡Con e - llos me ve - a

- - - - - ta. ¡Con e -

la cin - ta. ¡Con e - llos me ve - a si

- - - - - la cin - ta. - - - - - ¡Con e - llos - - - - - me

¡Con e - llos me ve - a

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment line. The third and fourth staves are additional vocal lines. The bottom staff is a bass line. The music is in a key with one flat and a common time signature. There are sharp signs above some notes in the piano accompaniment.

[90]

si - - - - - tal - - - - - pen - sé!

llos me ve - a si tal pen - sé!

tal - pen - - - - sé! Di - zen a mi que los a - mo -

ve - a si - tal pen - sé! Di - zen a mi que los - - - - -

si tal - - - - - pen - sé! Di - zen a

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment line. The third and fourth staves are additional vocal lines. The bottom staff is a bass line. The music is in a key with one flat and a common time signature. There are sharp signs above some notes in the piano accompaniment.

Di zen a mi que los amo res he, que los amo res he.
 a mo res he, que los amo res he.
 mi que los amo res he.

res he, ¡Con ellos me ve a si tal.
 res he. ¡Con ellos me ve a! Di
 ¡Con ellos me ve a si
 ¡Con ellos me ve a si tal pen sé!

[110]

pen - se ¡ Con e - llos me ve - a
 zen a mi que los a - mo - res he, ¡ Con e -
 tal pen - sé, si tal pen - se
 tal pen - sé! ¡ Con e - llos me
 ¡ Con e - llos me ve - a si

[120]

si tal pen - sé!
 llos me ve - a [me ve - a] si tal pen - sé!
 ¡ Con e - llos me ve - a si tal pen - sé!
 ve - a si tal pen - sé!
 tal pen - sé! si tal pen - sé!

51

Cantus
 Si a - mo - res mehan de ma - tar, [me han de ma - tar,
 si plu - guies - se a mi cui - da - do] a mi cui - da - do]

Cantus Secundus
 Si a mo - res mehan de ma - tar, [si a -
 si plu - guiesse a mi cui - da - do, [si

Altus
 Si a - mo - res mehan de ma - tar, mehan
 si plu - guies - se a mi cui - da - do [a

Tenor
 Si a - mo - res - mehan de ma - tar, [me han
 si plu - guies - se a mi cui - da - do] a mi

Bassus
 Si a - mo - res mehan de ma - tar, [si a - mores
 si plu - guies - se a mi cui - da - do [si plu - guies -

Si a - mo - res mehan de ma - tar, si a mo res
 si plu - guies - se a mi cui - da - do, si plu - guies -

mo - res] mehan de ma - tar, a - go - ra tie - nen lu - gar -
 plu - guies - se a mi cui - da - do que me pu - dies - se a - ca bar,

de ma - tar, si a - mo res mehan
 mi cui - da - do] si plu - guies - se a mi cui -

de ma - tar, a - go - ra
 cui - da - do] que me pu -

mehan de ma - tar, a - go ra tie - nen lu -
 se a mi cui - da - do] que me pu - dies - se a - ca -

[10]

me han de ma - tar, [si a mo - res me han de ma - tar.] a - go - ra
 se a mi cui - da do [si plu - guies se a mi cui - da - do] que me pu
 [a . go - ra] a - go - ra tie - nen lu - gar. [a - go - ra tie - nen lu -
 [a . ca - bar que me pu - dies - se a - ca - bar,] a - go ra tie
 de ma tar, nen lu gar. [tie nen
 da - do que me pudies - se a cabar, [a
 tie - nen lu - gar. a go - ra tie nen lu gar.
 dies - se a - ca - bar,] a go - ra tie nen lu gar.

gar, tie - nen lu - gar a - go - ra tie - nen
 bar, a - ca - bar, a - go - ra tie - nen

tie - nen lu - gar, a - go - ra tie - nen lu - gar, [tie - nen lu - gar,] a -
 dies - se a - ca - bar, [que me pudies - se a ca - bar, a - ca - bar,]
 gar, lu - gar, a - go - ra] a - go - ra, a - go - ra tie -
 lu - gar,] a go - ra tie - nen lu - gar, a - go - ra tie -
 ca - bar,] a go - ra, a - go - ra tie - nen lu -
 lu - gar, a - go - ra, a - go - ra tie - nen

go - ra — — — — — tie — — — — — nen lu - gar, lu — — — — — gar.
 nen lu - gar, lu - gar, a - go - ra — — — — — tie - nen — — — — — lu — — — — — gar.
 nen lu - gar [a - go - ra] a - go ra - tie — — — — — nen lu — — — — — gar.
 gar — — — — — a - go - ra tie — — — — — nen lu — — — — — gar.
 — — — — — lu - gar, a — — — — — go - ra, a — — — — — go - ra tie - nen lu — — — — — gar.

A - go - ra qu'es - toy — — — — — pe - na — — — — — do [pe - — — — — na
 en lu - gar bien em - ple - a — — — — — do, [em - ple - a — — — — —
 A - go — — — — — ra qu'es - toy pe - na — — — — —
 en lu — — — — — gar — — — — — bien em - ple - a — — — — —
 A — — — — — go — — — — — ra qu'es — — — — — toy pe - na - do qu'es -
 en lu — — — — — gar bien — — — — — em - ple - a - do, bien
 A — — — — — go — — — — — ra qu'es - toy pe - na — — — — — do qu'es -
 en lu — — — — — gar bien em - ple - a — — — — — do, bien
 A — — — — — go — — — — — ra qu'es - toy pe - na — — — — —
 en lu — — — — — gar bien em - ple - a — — — — —

[30]

do] qu'es - toy - pe - na - do qu'es - toy pe - na -
do,] bien em - ple - a - do, bien em - ple - a -
do qu'es - toy pe - na - do [qu'es - toy pe - na do] qu'es toy pe - na -
do, bien em - ple - a - do, [bien em - ple - a - do] bien em - ple - a -
toy pe - na - do, [qu'es - toy pe - na - do]
em - ple - a - do, [bien em - ple - a - do,]
toy pe - na - do qu'es - toy pe - na - do, pe - na -
em - ple - a - do, bien em - ple - a - do, em - ple - a -

do, qu'es - toy pe - na - do, qu'es - toy pe - na -
do, bien em - ple - a - do, bien em - ple - a -

- - do, qu'es - toy pe - na - do do
- - do, bien em - ple - a - do, do,
qu'es - toy pe - na - do, qu'es - toy pe - na - do
bien em - ple - a - do, bien em - ple - a - do,
do, qu'es - toy pe - na - do [pe - na - do]
do, bien em - ple - a - do, [em - ple - a - do]

do, qu'es - toy pe - na - do
do, bien em - ple - a - do,

Si de vos, mi bien, me a - par - to, ¿qué ha -
 Pues yo con tan - ta ra - zón

Tenor Secundus
 Si de vos, mi bien, me a - par - to, ¿qué ha - ré?
 Pues yo con tan - ta ra - zón

Tenor
 Si de vos, mi bien, me a - par - to, ¿qué ha -
 Pues yo con tan - ta ra - zón

Bassus
 Si de vos, mi bien, me a - par - to, ¿qué ha -
 Pues yo con tan - ta ra - zón

¿qué ha -

[10]
 ré? ¿qué ha - ré? Tris - te

¿qué ha - ré? Tris - te vi - da bi - vi - ré,
 ré? ¿qué ha - ré? Tris - te vi - da bi - vi - ré, tris - te

ré? ¿qué ha - ré? Tris - te vi - da bi - vi -
 ré? ¿qué ha - ré? Tris - te vi - da



vi - da bi - vi - ré, tris_te vi - da bi - vi - ré.

tris_te vi - da bi - vi - ré, tris_te vi - da, tris_te vi - da

vi - da bi - vi ré, tris_te vi - da bi - vi - ré, tris_te

ré, tris_te vi - da bi - vi - ré, [bi - vi - ré]

bi - vi - ré, tris_te vi - da bi - vi - ré.

tris_te vi - da bi - vi - ré tris_te vi -

bi - vi - ré. tris te vi - da bi - vi - ré.

vi - da bi - vi - ré, tris - te vi - da bi - vi - ré, tris_te

tris te vi - da bi - vi - ré, tris_te vi - da bi - vi -

tris_te vi - da bi - vi - ré, tris_te vi - da bi - vi -

[30] # Fin.

da bi - vi - ré. El bien tie - ne con - di -
 si al - gu - no - lo ha per -

[bi - vi - ré.] El bien tie - ne con - di -
 si al - gu - no - lo ha per -

vi - da bi - vi - ré. El bien tie - ne con -
 si al - gu - no - lo ha

ré, [bi - vi - ré.] El bien tie - ne con -
 si al - gu - no - lo ha

ré. _____

[40] # D. C.

- ción de ser de to - dos que - ri - do;
 - dí - do, no le fal - ta - rá pas - sión.

- ción de ser de to - dos que - ri - do;
 - dí - do, no le fal - ta - rá pas - sión.

di - ción de ser de to - dos que - ri - do;
 per - dí - do, no le fal - ta - rá pas - sión.

di - ción de ser de to - dos que - ri - do;
 per - dí - do, no le fal - ta - rá pas - sión.

de ser de to - dos que - ri - do;
 no le fal - ta - rá pas - sión.

[53]

Tenor Secundus
 Har - ta - os o - jos de llo - rar, de llo - rar,
 que si bien o mal he - zis - tes, #

Tenor
 Har - ta - os o - jos de llo - rar, [de llo - rar,] -
 que si - bien o mal he - zis -

Bassus
 Har - ta - os o - jos de llo - rar, [de llo - rar,] -
 que si - bien o mal he - zis - tes, -

[10] #
 Har - ta - os o - jos de llo - rar, de llo - rar, -
 que si bien o mal he - zis - tes, -

[de llo - rar, de llo - rar,] Har - ta - os o - jos de llo - rar,
 [he - zis - tes,] que si bien o mal he - zis - tes, [he -

rar] Har - ta - os o - jos de llo - rar, [de llo - rar,] de -
 tes, que si bien o mal he - zis - tes, [he - zis - tes,] llo -

- de llo - rar,
 - he - zis - tes, de je - mir y
 llo - ran - do lo ha - véis

Har - ta - os o - jos de llo - rar,
 que si bien o mal he - zis - tes,

de je — mir y sos [pi — rar, sos] — pi —
llo — ran — do lo ha — véis [de pa — gar] de pa —

[de llo — rar,] de je — mir y sos — pi — rar, de —
zis — tes,] llo — ran — do lo ha — véis de pa — gar, llo —

— je — mir y sos — pi — [rar, sos — pi] rar [sos — pi — rar.] de —
ran — do lo ha — véis [de pa — gar.] — de pa — gar [de pa — gar] llo —

sos — pi — rar, — y sos — pi — rar. — de je —
[de pa — gar.] — de pa — gar. — llo — ran —

de je — mir y sos — — pi — rar, de je —
llo — ran — do lo ha — véis de pa — gar, llo ran —

rar,
gar,

de je — mir y sos — pi — —
llo — ran — do lo ha — véis [de pa —

— je — mir y — sos — pi — rar,
— rando lo ha — véis de pa — gar, llo — ran — do lo ha — véis de pa —

je — mir y sos — pi — — rar. —
ran — do lo ha — véis de pa — gar.

mir y sos — pi — rar. — sos — pi rar. [de je — mir] y —
do lo ha — véis de — pa — gar, [de pa — gar.] [llo — — ran — do] lo ha — véis

mir y sos — pi — rar, de je — mir y sos — pi —
do lo ha — véis de pa — gar, [llo — — ran — do] lo ha — véis de — pa —

Fin.

rar sos pi rar.
gar de pa gar.

rar, de je mir y sos pi rar, [sos pi rar.]
gar, llo ran do lo ha véis de pa gar, [de pa gar.]

de je mir y sos pi rar.
llo ran do lo ha véis de pa gar.

sos pi rar.
de pa gar.

rar. [sos pi rar.] de je mir y sos pi rar.
gar, [de pa gar.] llo ran do lo ha véis de pa gar.

[30]

D.C.

Y vos otros, o jos tris tes,
pues tan ta glo ria per dis tes

Y vos otros, o jos tris tes,
pues tan ta glo ria per dis tes

Y vos otros, o jos tris tes,
pues tan ta glo ria per dis tes

Y vos otros, o jos tris tes,
pues tan ta glo ria per dis tes

Y vos otros, o jos tris tes,
pues tan ta glo ria per dis tes

Cantus
Cantus
Tenor
Bassus

Fa — lai, meus o — llos, si
Bi — vo de — se — jan — do a

Fa — lai, — meus — o — llos, — si me —
Bi — vo — de — se — jan — do a vos, —

Fa — lai, meus o — llos, — si me — que —
Bi — vo de — se — jan — do a vos, — mi —

Fa — lai, — meus — o — llos, —
Bi — vo — de — se — jan —

Fa — lai, meus [o — llos, si] me
Bi — vo de — se — jan — do a vos,

[10]

me — que — reis — beñ.
vos, — mi — ño — beñ.

— que — reis — beñ, [si me que — reis beñ.]
— mi — ño — beñ, [a vos, mi — ño beñ.]

— reis — beñ.
— ño — beñ. ¡Cómo fa — la. ráquien

si me — que reis beñ, [que reis beñ.]
do a vos, — mi — ño beñ, [mi — ño beñ.] ¡Cómo

que — reis — beñ,] que — reis beñ.
mi — ño — beñ,] mi — ño beñ. ¡Cómo fa — la — rá quien

[20]

¿Có-mo fa-la-rá quien tem - - po - - non

¿Có-mo fa-la-rá quien tem-po non teñ! ¿Có-mo fa-la-rá quien tem - - po non

tem - - po - - non teñ! ¿Có - mo fa-la- rá quien tem - - po - -

fa-la-rá - - quien tem-po non teñ! ¿Có-mo-fa-la- rá quien - - tem-po - -

tem - - po - - non teñ! [non teñ!] ¿Có-mo fa-la-rá - - quien

teñ!

¿Có-mo fa-la-rá quien tem - - po - - non - -

- teñ! non - - teñ! ¿Có - mo fa-la- rá quien tem - - po - - non

non teñ! [non teñ!] - - ¿Có-mo fa-la-rá quien tem - -

non teñ! [non teñ!] ¿Có-mo fa-la-rá quien - -

tem - - po non teñ! ¿Có-mo fa-la-rá - - quien

[30]

teñ! | Có — mo fa — la — rá quien — tem — po — non

teñ! quien tem — — — po — — — non teñ! —

po — — — non teñ! quien tem — po — — — non teñ! quien

tem — po non teñ! quien tem — po — — — non teñ! —

tem — po non teñ! | Có mo fa — la — rá quien tem — po non

[40] Fin

teñ! | [Có — mo fa — la — rá] quien — tem po — — — non teñ! —

— quien tem — po — — — non teñ! non — — — teñ!

tem — — — po — — — non teñ! —

— quien tem — po — — — non teñ! —

teñ! | Có mo fa — la — rá quien tem — po non teñ! —

Buelta

[50]

De se jo fa lar vos, mi ñ'al ma's

De se jo fa lar vos, fa lar vos, mi ñ'al ma's

De se jo fa lar vos, fa lar vos, mi

De se jo fa lar vos, [fa lar vos]

De se jo fa lar vos,

cui tai me, non pos so ol vi dar

cui tai me, non pos so ol vi dar vos, non pos so ol vi

ñ'al ma's cui tai me, non pos so ol vi

mi ñ'al ma's cui tai me, non pos so ol vi

mi ñ'al ma's cui tai me, non pos so ol vi

[60]

vos, meus o llos, fa lai

dar vos, meus o llos, fa lai

dar vos, meus o llos, fa lai

dar vos, meus o llos, fa lai

dar vos, meus o llos, fa lai me, meus

[70] D.C.

me, fa lai me.

me, meus o llos, fa lai me.

me, meus o llos, fa lai me.

me, meus o llos, fa lai me.

o llos, fa lai me.

INDICES

INDICE ALFABETICO DE VILLANCICOS

texto y su transcripción musical

	<i>Texto</i>	<i>Música</i>
— ¡A Pelayo! Que desmayo...	55	80
Alça la niña los ojos...	53	43
Alta estaua la peña...	53	39
Alta Reyna soberana...	56	106
Andarán siempre mis ojos...	52	15
Ay de mi qu'en tierra agena...	53	45
— Ay luna que reluzes...	54	61
Como puedo yo biuir...	51	1
— ¿Con qué la lauarè, la flor de la mi cara?...	54	65
Dadme albricias, hijos d'Eua!...	56	113
Desdeñado soy de amor...	53	33
Desposaste os, Señora...	53	31
Dezilde al caballero que non se quexe...	58	125
¿Dime robadora...	51	5
¿Dime robadora...	53	41
— Dizen à mi que los amores hè...	58	130
E la don don, Verges Maria...	57	116
— Estas noches à tan largas...	54	58
— Falai meus olhos si me quereis beñy...	59	148
Falalalanlera...	55	76
— Gózate, Virgen sagrada...	56	108
Hartaos ojos de llorar...	59	145
Llaman a Teresica...	—	97
Mal se cura muyto mal...	52	17
No la deuemos dormir...	56	100
No me los amuestres mas...	51	9
No soy yo quien ueis biuir...	51	7
No soy yo quien ueis biuir...	53	35
No tienen uado mis males...	52	13
— Ojos garços a la niña...	54	55
Para uerme con uentura...	52	19
— Que farem del pobre Joan...	55	83
Que todos se passan en flores...	52	23
Rey à quien reyes adoran...	56	102
Riu, riu, chiu...	57	119
Señores el qu'es nascido...	58	122
Si amores me han de matar...	59	138
¿Si de uos mi bien me aparto...	59	142
— Si la noche haze escura...	53	28
— Si n'os huuiera mirado...	52	25
Si te uas a bañar, Juanilla...	54	70
— Soleta yo so açi. Si uoleu qu'eus uaya à abrir...	53	47
Soy serranica...	54	68
Tan mala noche me distes...	55	73
— Teresica hermana, de la farariral...	55	91
Un dolor tengo en ell'alma...	52	21

- Un niño nos es nascido. . .	56	111
- Vella de uos son amores. . .	53	50
<i>Verbum caro factum est.</i> . .	56	104
Vésame y abraçame. . .	53	37
Vi los barcos madre. . .	54	63
Vos uirgen soys nuestra madre. . .	58	123
Y dezid Serranicas, hè. . .	51	3
Yéndome y uiniendo. . .	51	11
- Yo me soy la morenica. . .	57	115

- Un niño nos es nascido. . .	56	111
- Vella de uos son amores. . .	53	50
<i>Verbum caro factum est.</i> . .	56	104
Vésame y abraçame. . .	53	37
Vi los barcos madre. . .	54	63
Vos uirgen soys nuestra madre. . .	58	123
Y dezid Serranicas, hè. . .	51	3
Yéndome y uiniendo. . .	51	11
- Yo me soy la morenica. . .	57	115

INDICE GENERAL

Advertencia	7
Obras de Rafael Mitjana, 9 n.	
Obras de Isabel Pope, 10 n.	
Colecciones de poesía con música polifónica de autores españoles entre los siglos xv y xvii	11
<i>El villancico polifónico</i> , por ISABEL POPE	13
Notas, 41.	
<i>Texto y música del Cancionero de Upsala</i>	45
Introducción y notas de RAFAEL MITJANA	
Transcripción de JESÚS BAL Y GAY	
Introducción	47
Primera parte: Texto	49
Segunda parte: Notas y comentarios	61
Tercera Parte: Música *	73
Indice alfabético de villancicos	155

* Toda la parte de música va numerada desde aquí con numeración distinta,