

Tonos *a lo humano* y *a lo divino* en el
Monasterio del Escorial durante el siglo XVII.
Textos y contextos del
Cancionero poético-musical del Escorial

1. INTRODUCCIÓN

Toda aproximación al *Cancionero poético-musical del Escorial*¹ del siglo XVII, desde cualquiera de las múltiples ópticas en que puede ser considerado, conlleva de inmediato la clara percepción de que para poder entender su contenido y significado en el Monasterio del Escorial (y sobre todo para poder transmitirlo), es necesario, en primer lugar, entender el propio Monasterio. Pero para entender el Monasterio desde esa perspectiva «secular», más allá de la música religiosa, hay que entender, asimismo, lo que significaba en su ámbito un *Cancionero* que -entre otros- contiene romances líricos de carácter amatorio, con música compuesta por los monjes para ser utilizada en el ámbito del propio Monasterio. Es decir, la idea que se tenga del Monasterio explica y justifica la presencia de tal *Cancionero*, pero el *Cancionero*, a su vez, es también explicación del Monasterio, o al menos de parte del Monasterio. Este análisis de ida y vuelta, que no sería necesario en el caso de otros *Cancioneros* de esta época con características similares pero pertenecientes a un ámbito secular, es fundamental en el caso del Monas-

1 Me he ocupado en otros lugares de este *Cancionero*: «La Música de escena y tonos humanos en el Monasterio del Escorial», en *La música en el Monasterio del Escorial*, Actas del Simposium, ¼-IX-1993, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Ediciones Escorialenses (EDES), 1993, 267-319.

«El Cancionero Musical de El Escorial», *Revista de Musicología*, Vol. XVI, 1993, nº 5, 2543-2552. Artículo correspondiente a la intervención en el XV Congreso Internacional de Musicología, Madrid, Abril, 1992.

terio del Escorial. Y no se quiere decir con ello que no exista música de estas características que no tenga en el siglo XVII relación con monasterios o conventos.

La presentación, pues, de esta obra requiere la presentación del Monasterio con las instituciones que existen dentro de él. Solo desde la diversidad de estas instituciones y su actividad se puede entender el significado del Cancionero y justificar y entender a los músicos jerónimos escurialenses en su tarea de componer tonos humanos, algunos de cuyos textos pueden verse en el APÉNDICE 1.

No debe extrañar la mezcla de lo humano y lo divino en una época manierista en que pintores y poetas retratan *a lo divino*, pintando y escribiendo. Emilio Orozco² y antes Panofsky³ y muchos otros han hecho análisis sobre este asunto, en poesía y en pintura. Julián Gállego⁴ nos habla de un «bodegón a lo divino» cuando explica el cuadro «*La mulata*», de Velázquez. La mezcla, el cuadro dentro del cuadro, la pluralidad y duplicidad, el primer y segundo plano... no son extraños al arte, la vida y la convivencia de esta época. En semejante orden de cosas no debería sorprender el que en esta época un fraile quisiera bailar a la virgen en el coro porque no sabe hacerlo mejor de otra forma. Hay que leer los documentos desde esta perspectiva.

Dentro de los muros del Monasterio se alberga un Convento de jerónimos, un Seminario y Colegio, un Palacio y una Hospedería. De esta forma, bajo la genérica alocución de *Monasterio del Escorial* —que es la de uso habitual y casi exclusivo— se deben comprender todas estas instituciones, aunque sea evidente que la fundamental es la de Monasterio. El Prior del Convento jerónimo es quien las coordina a todas ellas, bajo la atenta mirada del Rey, puesto que es una Fundación Real.

Bajo un mismo techo está el trípode fundamental de toda influencia: la Religión, la Corte y el Conocimiento, representado este último por el Seminario y Colegio, teniendo este Colegio a veces un rango prácticamente universitario. La Real Biblioteca, fundada por Felipe II, ocupa lugar de suma importancia en este

2 Orozco, Emilio, *Manierismo y barroco*, Ed. Cátedra, 1975, especialmente páginas 191-211.

3 Panofsky, Ervin, *Estudios sobre iconología*.

4 Gállego, Julián, *Velázquez*, Catálogo Exposición Museo del Prado (23 Enero / 31 Marzo) 1990, Ministerio de Cultura, págs. 58-61.

ámbito. Así pues, lo humano y lo divino conviven bajo sus muros. Nadie describe mejor que José de Sigüenza la interrelación de estos aspectos (a la vez unidos y separados), su convivencia armoniosa y la presencia en la vida de sus habitantes.

«Según las diferencias de los moradores hemos visto ya las moradas que hay en esta casa, con tanta consideración repartidas. Los *conventuales*, que es lo estrecho de la observancia y religión, cuya idea es silencio, oración, clausura, y alabanzas divinas, por sí en un claustro grande y dos menores. Los *religiosos* [*los Colegiales*] que tratan letras naturales y divinas, donde se sufre y se permite más ruido y son virtud ciertas competencias santas en las opiniones y en los ingenios por el fruto que después de estas raíces amargas se cogen, también por sí en dos claustros pequeños. Y los *niños del seminario*, que estudian los primeros elementos, principios para las ciencias, en otro que linda con estos. Los *caballeros y las damas* que van siguiendo la corte, las flores y favores del mundo, haciendo estado a los reyes y personas reales, también por sí y muy apartados. Los *mismos reyes y altezas*, más retirados y solos [...], donde no se puede llegar ni asomar sin su licencia otro ninguno, como águilas en las rocas inaccesibles»⁵

La Basílica y la Biblioteca unen y separan a estas estancias y sus moradores.

«Falta ahora de ver esta tan considerada fábrica, supuesto que se encierran estas diferencias de moradores dentro de cuatro paredes, en qué se adunan, cómo se atan y convienen, quiero decir qué piezas hay comunes, donde o todos, o parte, se juntan. Estas son dos: una para entre el colegio y el convento, y la otra para todos; aquella es la librería y esta la iglesia. Estas dos piezas adunan todo el edificio y ellas mismas le dividen. Hacen, poniéndose por medio, que los unos no estorben a los otros y que cuando fuere menester como moradores de una casa se comuniquen y concurran en uno»⁶

Los conceptos de adunar y dividir son claves fundamentales para entender el Monasterio del Escorial. Hay espacios físicos y mentales diferentes para cada actividad, pero también los hay comunes. Saber cuándo se unen y cuándo se separan o, lo

5 Sigüenza, José de, *Libro tercero de la Historia de la Orden de San Jerónimo. La Fundación del Monasterio de El Escorial*, Junta de Castilla León, Consejería de Educación y Cultura, 2000, p. 607. Sigüenza es el gran historiador y crítico de arte del Escorial y testigo directo en muchas ocasiones de lo que escribe. Esta obra la editó en 1605.

6 *Ibid.*: pp. 607-608.

que es lo mismo, saber leer y analizar desde la historia los respetos, la riqueza o los codazos que esta relación pueda ocasionar, es una tarea más sutil que comprobar la simple separación física.

Desde Felipe II, para quien el Monasterio es su casa, construida entre 1563-1584, la Corte tiene una presencia periódica cada año durante unos dos meses en el otoño y de forma más circunstancial durante las Navidades, Corpus Christi y otras fiestas. Con la construcción del Palacio de los Borbones por Carlos III en el siglo XVIII, la asistencia al monasterio se hace más sistemática y abundante de personas.

Tanto la Corte como el Seminario y el Colegio tienen sus actividades lúdicas, entre las que destaca a nuestro propósito la actividad teatral. El teatro, al lado de su aspecto lúdico tiene un aspecto formativo. Además del teatro que la Corte lleva al Monasterio, al que con frecuencia invitan al Convento, hay un teatro más habitual, representado por el Seminario y Colegio, al que también asisten con frecuencia los personajes de la Corte. Hay también un abundante teatro religioso representado en la basílica y otros lugares (Autos sacramentales, Autos de Navidad, Comedias de vidas de santos...). Y no faltan las comedias de capa y espada, con sus entremeses, sainetes, bailes, tonadillas.... No es necesario indicar aquí la importante presencia de la música en todos los géneros teatrales durante el siglo XVII.

La mezcla de lo humano con lo divino en el Monasterio del Escorial no solo es una realidad física de relación (y hasta cierto punto de convivencia) bajo unos mismos muros de los jerónimos con la Corte, sino que se puede observar asimismo en las más variadas manifestaciones artísticas. No es infrecuente ver aprovechados los poemas de carácter profano para desarrollar un texto aplicado a la música religiosa. Incluso existe el caso en la música de Antonio Soler en que se «torna» a lo divino *La hija del aire*, comedia de Calderón.

Hay que señalar que los compositores jerónimos estaban muy al tanto de la música, en cualquiera de sus manifestaciones, debido a la continua presencia de la Corte en el Monasterio y, por tanto, con los músicos de la Capilla Real. Bastaría decir que en el Archivo de música se guardan obras de Carlos Patiño, Juan Hidalgo, Juan de Castro..., Maestro Capitán..., es

decir, compositores relacionados con la Corte, con Felipe III y Felipe IV, Carlos II, quienes, como se dice, no solo tienen allí sus obras, sino que en ocasiones están allí presentes.

* * *

Para contextualizar el Cancionero es imprescindible, en primer lugar, conocer esta actividad de teatro en El Escorial -un terreno prácticamente inexplorado desde la Musicología- para entender el Cancionero, o intentar ver sus posibles relaciones. De ese estudio surgió mi tesis doctoral *La música escénica de Antonio Soler en el marco del monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Universidad de Alcalá de Henares, 2005. Esta es una de las razones por las que la presentación del Cancionero se esté demorando. Cada vez se hace más compleja la tarea de entender su intrahistoria, siquiera sea en sus aspectos fundamentales. No es tarea fácil explicar los distintos estilos de tonos, los personajes que intervienen, las situaciones, los lugares, los espectadores, la estética, los intérpretes, los instrumentos, la poesía y su música...

Las noticias son siempre escasas. El rastreo hay que hacerle con muchísima frecuencia en documentos no musicales. Hay otra razón, no ya de carácter histórico, sino técnico, que también está retardando la presentación de este Cancionero. Véanse en nota 1 mis primeras y ya lejanas aportaciones al estudio del Cancionero. Al final se tratará este asunto, en el número 7 de las Conclusiones.

Este artículo quiere ser una reflexión sobre la situación de la música en el Monasterio (entendido éste tal como se ha explicado más arriba) durante el siglo XVII, haciendo especial hincapié en aquellos aspectos que ayuden a explicar y contextualizar al Cancionero y su entendimiento, o al menos a algún aspecto. Y se hará, sobre todo, mediante la presentación abundante de textos de carácter literario o referidos a actividades literarias relacionadas con la música. Asimismo se editan varios poemas del Cancionero en Apéndices.

Se dejarán, pues, al margen los aspectos referidos a la música religiosa, no sin dejar de anotar antes la advertencia general de que en el siglo XVII hay una clara y mayor apertura a los estilos musicales en el Monasterio con respecto al siglo XVI y, en concreto, a la incorporación de los instrumentos, además del órgano, que era prácticamente exclusivo en el siglo XVI, si

atendemos a la doctrina del P. José de Sigüenza⁷. La literatura de órgano de esta época incluye también frecuentes elementos de danza y canciones que nos hablan de este cambio, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo, que muy bien podrían estar relacionados con el teatro.

Estos libros de órgano⁸ nos hablan también de lo divino y de lo humano. Y de su uso. Al igual que en el Cancionero, como veremos, aparecen en el órgano obras *a lo divino* y *a lo humano*.

El aparato barroco hará frecuente acto de presencia en la música de la gran basílica de manos de la Capilla Real, pero la Comunidad jerónima también irá asumiendo poco a poco esa estética.

Se quiere hacer esta reflexión en un ámbito no necesaria y exclusivamente musicológico —en la revista *La Ciudad de Dios*— con la intención de que otros campos del conocimiento (literatura, historia, liturgia, teatro...) tengan acceso a temas que son comunes a todos ellos y que habitualmente los trata solo la comunidad científica de la Musicología en sus estudios, ediciones y revistas. Si hay algún arte o ciencia que tenga un alto sentido holístico, habría que colocar a la música en los primeros lugares.

Esta reflexión, que por lo extensa y la temática no cabría en la edición del Cancionero —que se prevé próxima— quiere ser también de alguna manera una introducción al mismo.

7 «No quiso el fundador [Felipe II] que hubiese en el coro de su casa otra música sino la de los religiosos... y supliese la mucha diferencia de órganos y mixturas... la que pudieren hacer ministriles asalariados, por evitar todo lo que puede ser razón de distracción y bullicio» (Sigüenza, J. de, *Libro Tercero de la Historia de la Orden de San Jerónimo. La Fundación del Monasterio de San Lorenzo El Real*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000, vol. II, p. 642).

Esta idea se recoge todavía en 1630 en el jerónimo Martín de la Vera, *Instrucción de eclesiásticos*, Madrid, Imprenta Real, p. 196.

8 Sierra Pérez, José, *Música para órgano (siglo XVII), I-1 Fr. Cristóbal de San Jerónimo, P. Pedro de Tafalla, P. Diego de Torrijos*, Ediciones Escurialenses, 2001, Colección de Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. Con la colaboración de la Comunidad Autónoma de Madrid, Consejería de Educación y Cultura y el Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 173 págs. Depósito Legal: 50.263-2001.

Íd., *Música para órgano (siglo XVII), I-2: Anónimos*, Ediciones Escurialenses, 2001, Colección de Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. Con la colaboración de la Comunidad Autónoma de Madrid, Consejería de Educación y Cultura y el Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 183 págs. Depósito Legal M.50.262-2001.

No es necesario decir que la comprensión del Monasterio del Escorial pasa por la comprensión y valoración de los documentos que produce y, muy en concreto, de los documentos musicales, que tienen tanta presencia en la vida religiosa, cultural y estética. La lectura que se haga desde la cultura musical enriquecerá en gran medida la idea del Escorial.

* * *

Hay que adelantar que el Cancionero tiene tonos a lo humano y, en menor medida, a lo divino. En el APÉNDICE 2 se intentará explicar que estos *tonos a lo divino* del Cancionero no son necesariamente litúrgicos, y se analizará en qué se diferencian de estos.

El Cancionero (con sus 69 obras⁹, humanas y divinas, a cuatro voces, dentro de la tradición cancioneril del XVII, segunda mitad) está relacionado con la actividad teatral y académica de los estudiantes del Seminario y Colegio, pero sin excluir a los monjes, que, como se verá son muy diestros en toda suerte de comedias, músicas, entremeses, ya sea como compositores, ¿representantes?, cantantes, directores... que preparan las obras para los estudiantes. El Monasterio del Escorial, debido a la complejidad de que se ha hablado, tiene multitud de ocasiones para festejar, sea en lo religioso o en lo civil: recibimientos de personas reales, entierros, fiestas litúrgicas importantes, elecciones de Prior, Academias, Certámenes poéticos...

La inmensa actividad musical relacionada con el teatro, desde el siglo XVI, en época de Felipe II, hasta 1783, fecha de la última partitura de música de teatro, perteneciente a Antonio Soler, da idea de la enorme experiencia de colegiales y seminarios en la actividad teatral, realizada cada año, según los cronistas y los propios documentos, durante la Navidad, Carnestolendas, Corpus Christi y otras fiestas y circunstancias, ya sea con motivo religioso o profano. De todo ello se da cuenta en la tesis mencionada. La música para el teatro —siempre presente— está compuesta por los Maestros de Capilla.

Una circunstancia curiosa es que la música teatral que se conserva es prácticamente toda del siglo XVIII, aunque las noticias de actividad teatral y la música relacionada con ella es abundantísima en los siglos XVI-XVII.

⁹ Aunque el cancionero contiene 73 obras, sólo hay 69 con texto debido a que de 4 de ellas sólo se conserva el Acompañamiento.

La relación de la música del Cancionero con este teatro se puede constatar físicamente en dos o tres ocasiones en el propio soporte del Cancionero. Aunque son pocas, son muy elocuentes para explicar documentalmente esta relación, que sería mucho más frecuente.

Además de con el teatro, el Cancionero, o la música semejante que en él se contiene, se relaciona con otras actividades literarias, como son las Academias, u otras festividades. Hablaremos de dos de ellas pertenecientes al siglo XVII, que es donde se ubica el Cancionero: *Pompa festiva...* año 1649 y *Octava sagradamente culta...* año 1663/64¹⁰.

Ambos documentos pertenecen al reinado de Felipe IV (1621-1665), reinado que, junto al de Carlos II (1665-1700) es donde habría que datar el Cancionero, especialmente a partir de bien entrada la década de 1650, si atendemos a los años de los dos compositores jerónimos escurialenses que figuran en el Cancionero: fray Juan Durango (1632- 1696) y fray Manuel del Valle (1638-1676); hay que tener en cuenta asimismo las fechas del también importante compositor jerónimo escurialense, fray Diego de Torrijos (1653-1691), que tiene algunos tonos, aunque no en el Cancionero, a no ser que le pertenezca también algunos de los anónimos.

Aunque se sitúe el Cancionero preferentemente en la segunda mitad del siglo XVII (hecho que le singulariza en la tradición española, cuyos Cancioneros pertenecen sin excepción a la primera mitad) no quiere decir que no existiera antes una actividad musical de tonos o, por decirlo de una forma más genérica, de música vocal profana en El Escorial. Daremos cuenta de alguna de estas actividades durante el siglo XVI, unas referidas al teatro y otras relacionadas expresamente con Felipe II y Felipe III. Ello evidenciará el hecho de que el Cancionero no es un fenómeno aislado, o representante de una actividad de música vocal profana que no haya tenido lugar antes del siglo XVII en el monasterio, aunque con las lógicas diferencias de época, estilo y géneros.

Se presentarán estas actividades mediante textos que sean suficientemente extensos para reflejar el contexto en el que se

10 Los prolijos títulos barrocos de ambas obras se darán completos más adelante cuando se exponga y analice el contenido de cada uno de ellas separadamente.

produce la música. Es importante hacerlo así debido a que no son frecuentes los textos que refieran la actividad musical no religiosa, si exceptuamos la referida a la música en el teatro. Por otra parte, los textos que presentaremos son de una enorme plasticidad en sus descripciones y nos hablan de situaciones y usos poco habituales en las descripciones o análisis musicológicos. Conviene insistir en que solo se recogerán textos referidos a la música vocal profana, y muy en concreto los referidos a tonos. No trataremos los tonos a lo humano que hay en el archivo de música, pero que no pertenecen al Cancionero porque, en este sentido, se deben considerar dentro de ese mismo ámbito y estética, que es lo que tratamos de contextualizar¹¹. De todos modos conviene señalar que los autores de estos tonos también están activos fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XVII, fecha del Cancionero.

2. ANTECEDENTES EN EL SIGLO XVI

Las representaciones teatrales comienzan desde los inicios de la actividad en el Monasterio. Así, en el manuscrito 17.288 de la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un *Diálogo del SS^o Sacramento, representado en San Lorenzo delante del Rei «Don Philipe nro. Señor»* en el que se danza la baja y la alta (fol. 250r) y la gallarda pavana, haciendo también una glosa sobre el famosísimo romance de «la bella malmaridada». No tiene fecha. Los representantes son los niños y los estudiantes del Seminario y Colegio. También son los que cantan y danzan, como será habitual hasta finales del siglo XVIII.

En la Corte los reyes oyen música. Felipe II en El Escorial, que también es Corte, también la oye de sus músicos. Así se recoge en el ms. II/587 de la Biblioteca Real de Madrid, «*El Príncipe Instit. [Tratado practicable de la enseñanza]*»

(fol. 24r)

Capítulo undecimo del provecho q. se saca de hazer cantar Romances y cosas sentenciosas a los Príncipes Moços. Algunas vezes, para instituir el animo del Principe por via de entretenimiento se procura que los mussicos que entran

11 Citaremos tan solo los autores y, entre paréntesis, el número de tonos: Juan del Vado (2), Carlos Patiño (1), M^o Roldán (1), Matías Ruiz (1), Juan de Serqueira (1), Diego de Torrijos (jerónimo escurialense) (1), Anónimos o Diego de Torrijos (6), Anónimos o Diego de Torrijos/Juan del Vado (3).

a tañer y cantarle, canten romanzas y cosas sentenciosas para que se imprima en el ánimo que tal vez el Rey Phelippe tan prudente y savio qual él lo fue a Billandrando su músico le mandó cantar tres y quatro y muchas vezes algunos sentenciosos Romances y entre otros aquel que comiença Sentado está el Señor Rey [el subrayado es mío] y con estos Ramilletes y entretenimientos se imprimen en el animo del Principe materias muy importantes...»

En este manuscrito se recoge el Romance completo y dice de Felipe II que

«...haviendole cantado su músico, este Romance por nuevo mando que dos y tres vezes le cantasse teniéndole por sentencioso Romance y por aviso y Recuerdo de Principe para que hechen de ver lo que en semejante estilo se les puede decir que bien considerado se hecharán de ver las cosas que en sí encierra este Romance para la gravedad para la justicia para el Castigo para ser amados lo Reyes para que por privados no tuerçan de lo que deben hazer y no detengan negocios por donde se pierdan las buenas acciones y todo lo demás bueno que en hay y dize anssí,

Romance

Sentado está el Señor Rey / en su silla de Respaldo / de sus gentes mal Regio / y disensiones juzgando. [siguen 18 cuartetas más]

(fol. 26r)

Este Romance le hiço Leñan [sic] Poeta Aragonés el año 1593: quando se ofrecieron las Rebueitas en Aragón después de haver entrado el exercito que el Rey nuestro Señor embio a Authoriçar la justicia y Reprimir los alborotos del aquel Reyno...»

Menéndez Pidal habla de este romance, que se hizo famoso en Madrid, poniéndole como ejemplo de una cierta presencia en la actividad política y social, y refiriendo su interpretación en El Escorial. Recogemos el texto porque es ilustrativo no solo de la utilización de este tipo de música en la Corte y cómo, sino en El Escorial,¹² hecho que pone de manifiesto la actividad de los personajes cortesanos en el Monasterio...:

¹² Atendiendo a la idea de estas notas sobre la inclusión de textos que nos hablen de los contextos, recogemos la descripción de Menéndez Pidal porque explica y sintetiza muy bien la anécdota que en su día nos transmitió Francisco de Gurrea y Aragón, *Comentarios de los sucesos de Aragón en los años 1591 y 1592*, obra editada por Marcelino de Aragón y Azlor, Madrid, 1888.

«El verso del romance «que castigos y mercedes hacen seguros vasallos» sonaba entonces como una alusión y una advertencia. El hecho fue que estando Felipe II en el Escorial en el mes de mayo, el músico Villandrando cantaba ante el rey, durante la comida, ese romance recién hecho «a lo antiguo», pues «que gustaba Su Magestad de oír romances antiguos». Y entonces las personas que se hallaban en la cámara echaron de ver que a ratos el rey atendía más al romance que a la comida, y acabado el canto, mandó al músico que le repitiera. Abundaban las máximas en boca de la querellante Jimena [para aludir a las alteraciones de Antonio Pérez y sus consecuencias penales], y alguna va contra los privados de los soberanos:

Es, rey, la privanza injusta / Seguridad con engaño, / soberbia de pechos viles, / motivos de alevos bandos...

Conforme Villandrando cantaba, los ministros y criados de la cámara hacían visibles muestras de desagrado, sobre todo el conde de Chinchón. Al advertir tal efecto, el músico se turba; el rey le manda proseguir, y cuando, acabado el canto, se retira, va tras él el de Chinchón y le detiene fuera de la estancia: «Por vida del rey, que os he de meter en un calabozo y hazer que digáis quién os ha dado ese pasquín y atrevimiento para que lo digáis delante del rey»; y el pobre Villandrando, aterrorizado, le confiesa que el anónimo romance había sido escrito por Pedro Liñan de Ríaza, y que era cantado en todo Madrid. En esto, Felipe II, sospechando lo que pasaba, envió a Juan Ruiz de Velasco que alcanzase al músico y le mandase volver otro día, añadiendo: «Mal ha entendido el conde de Chinchón el romance; antes es my bueno y muy a propósito». Es de presumir que el de Chinchón se sentiría aludido, porque, siendo él tan poderoso con el rey y con todos los Consejos del reino, se traería muchos manejos en la corte, movido por sus resentimientos por la muerte de su primo el marqués de Almenara con otros allegados suyos, durante las revueltas de Zaragoza, y por otros disgustos recibidos. Pero el rey hacía repetir muchas veces el romance en aquellos días, tanto, que Villandrando estaba harto de cantar siempre lo mismo, que a unos desagradaba si a otros sonaba bien.

Uno de los que se complacían entra el conde de Luna, que se encontraba allí, en El Escorial, trabajando inútilmente para que se despachase pronto la sentencia de su hermano el duque de Villahermosa, preso en el castillo de Burgos; por eso oía con particular satisfacción las quejas de doña Jimena al rey Fernando:

Cuatro veces he venido
A tus pies, y todas cuatro
Alcancé prometimientos,
Y jamás justicia alcanzo.

Estas quejas impresionarían, sin duda, al Rey Prudente, mejor dicho, rey despacioso y cachazudo, moviéndole a despachar pronto los procesos pendientes»¹³.

3. SIGLO XVII. LA EDUCACIÓN DEL PRÍNCIPE FELIPE III EN EL ESCORIAL

Felipe II, consciente, como se ha visto más arriba, *del provecho q. se saca de hazer cantar Romances y cosas sentenciosas a los Príncipes Moços*, tuvo también un cuidado extremo en educar a su hijo y sucesor, Felipe III, en la música (en los instrumentos y en el canto) y en la danza. Precisamente se desarrollan en el monasterio del Escorial las lecciones que le impartió el Capellán de su Magestad Antonio Obregón y Cerezeda, tal como se recogen en su obra *Discursos sobre la filosofía moral de Aristóteles, recopilados de diversos Autores. Dirigidos a la Catholica Real Magestad del Rey de las Españas don Felipe III, nuestro señor, siendo Príncipe*, Valladolid, 1603. En estas lecciones son abundantísimas las referencias a la música como formadora del carácter, de la compostura y del saber estar en la corte. Asimismo se le transmite al príncipe en estos discursos el sentido de equilibrio y armonía que la música proporciona al cuerpo y al espíritu. Obregón y Cerezeda valora extraordinariamente bien el lugar donde están impartiendo las lecciones, El Escorial, y su valoración la hace precisamente desde la música del edificio:

«A este sitio y lugar llegué después de aver dado fin a mis peregrinaciones, donde estuve algunos días como transportado en aquella armonía y música proporcionada, que aunque el oydo no la percibía, el entendimiento la gozava, dando solamente licencia a la vista, para que ella sola con libertad se extendiese a todo lo que puede alcançar, y le acudiesse con los modelos y formas de todo lo mejor que allí se hallase»¹⁴.

Es conocidísima la gran afición e incluso condiciones musicales de Felipe III hacia la música, de las que la musicología ha dado cumplida cuenta en diversos lugares. Resaltamos aquí solo lo concerniente al Escorial, y fundamentalmente lo referido al tema que nos ocupa, que es la intervención de la música vocal profana en el sentido que venimos analizando. Después de cada discurso había habitualmente un momento para la música.

13 Menéndez Pidal, Ramón, *De primitiva lirica española y antigua épica*, Espasa Calpe, 1968, pp. 82-83.

14 Obregón y Cerezeda, Antonio, *Op. Cit.*, Discurso primero, fol. 3r

ca. El sentido y significado que se le da a la música, además de los indicados, queda expuesto muy claramente por Obregón y Cereceda:

Discurso Segundo

«Despues de aver el Principe nuestro Señor descansado y pasado parte del tiempo en alguna recreación de música, cuyo oficio es dar vigor a los animos generosos, y con su suavidad entretenerlos dulcemente, y cantando hechos famosos de guerra, levantar el espíritu a grandes empresas, como ya començasse a declinar el sol...¹⁵

El Octavo y último discurso se remata con una escena de alto contenido musical en la que intervienen el gran organista de la Capilla Real y con una interesantísima actividad en el Monasterio, Diego del Castillo, y el cantante Luis Honguero, que estrenan un claviórgano llegado de Alemania, interpretando una Canción que consta de 39 liras. Hablaremos luego de la enorme extensión de esta Canción, que así la denomina el escrito. Es de interés recoger la narración del hecho porque refleja muchos detalles de interés sobre la música en El Escorial y, en concreto, sobre la utilización e interpretación de la música vocal.

«El Príncipe nuestro señor se levantó de la silla, y aunque cansado de aver passado del termino acostumbrado, por acabar, y dar fin este dia a la Filosofia moral, dio audiencia a algunas particulares personas que la esperaban, remitidas de su Magestad por su falta de salud. Y de allí se entró en aquella sala de sus exercicios y entretenimientos, adonde estaba un claviórgano, que el dia antes avia llegado de Alemania, presentado de un gran Principe a su Alteza. Peça muy rara y Realissima, assi por la gran variedad que tenia de diferencias, de cuerdas, y flautas, y otras mezclas de notable artificio: como por la invención de la hechura, riqueza, y primores con que estaba adornado. Y estando allí Diego del Castillo, Capellán y Organista de su Magestad, para hazer a su Alteza demostración de todo lo que en él avia: la hizo, tentándole por todas partes con algunas consonancias muy graves, flores, y passo peregrinos: como quien en estos tiempos, y aun en los pasados ha sido singularissimo en esta Arte. Con que su Alteza dio muestra, que el instrumento le avia agrado mucho, y que gustava de que a él se cantasse algo. Y assi luego Luis Honguero, que avia entrado allí como tan digno músico de la Real Capilla y Camara de su Magestad, con aquel natural sosiego

15 *Ibid.*, fol. 17v

de rostro, y aquella admirable destreza, suavidad, dulçura. Igualdad de voz y garganta, a que ninguna se ha igualado, començó a cantar una canción, que dezia assi.

CANCION

En la noche serena,
Quando la blanca luna resplandece,
De luz, y fuerça llena,
Que la tierra enriqueze.
Y el mar con sus cristales esclarece.

(Lira 12)

Potencia, industria, y maña,
La discordia tendrán aherrojada.
La Católica España
Alegre y gobernada,
En edad será siempre dorada.

...

(Lira 35)

Vos imitando al Cielo,
Sereys el ornamento y la corona
Desta Diosa en el suelo,
Que en vos se perficiona,
Y oprimoreys a Marte ya a Belona.

(Lira 36)

Y en paz y gobierno,
Y en virtud de justicia incomparable
Nombre tendreys eterno,
Y sereys admirable,
De Numa, y de Licurgo inestimable».

No hay duda de que la Canción tiene una clara intencionalidad en la línea de Felipe II a que se hacía referencia más arriba, («del provecho que se saca de hazer cantar Romances»). En la Canción, en efecto, se destacan las grandes figuras de la antigüedad, a imitación de las cuales ha de progresar y perfeccionarse el futuro Príncipe. Si las ideas y la poesía, se ensalzan por la música, y si ésta se hace por los dos más grandes profesionales de que dispone la Capilla Real, en la voz y en el instrumento, el mensaje poético-musical queda expuesto en su más alta expresión. Quizá no sea casual que la música se acompañe de un maravilloso instrumento, venido de Alemania y ofrecido por un gran Príncipe. Y, desde luego, no es casual que se remate el libro con este excelente momento musical, lleno de reflexiones y culmen de todos los discursos que ha impartido Obregón y Cereceda. Subyace a todo ello el alto sentido histórico que todo gran monarca ha de tener y la enorme responsabilidad en su gobierno, asuntos a los que Obregón y Cereceda orienta fundamentalmente sus discursos.

Y todo ello se lleva a cabo en el Monasterio del Escorial, lugar de armonía, perfección y equilibrio, lugar que emociona a Obregón y Cereceda, como se ha visto, y le lleva a considerar la arquitectura como el arte más necesario, afirmación y valoración que hace después de haber visitado Italia y sus ciudades más importantes:

«Y si mi inclinación no fuera juez tan apasionado en este negocio, me atreviera dezir, que esta es el arte entre los hom-

bres más necesaria: y como más llegada a proporción, más conforme a nuestra naturaleza. Y si con la necesidad que della ay, ponemos la utilidad, sería obligarme a que celebre yo aquí la architectura con particular cuidado: que si mi intento fuera este, yo fío que quedara bien engrandezida, con sola la demonstración que se vee oy en san Lorenço el Real, cuya grandeza levanta el espíritu del que lo ve...»¹⁶.

En este ámbito de proporción y equilibrio entre naturaleza y arte es donde se desarrollan los discursos para la formación del Príncipe. Y ello se valora altamente y con frecuencia.

En cuanto a lo enormemente extenso de la Canción para ser cantada en sus 39 letras, que harían terminar exhausto al cantante, habría que decir, en la línea de lo que luego se verá en la Aclamación de Certamen poético que se celebró con motivo del primer centenario de Monasterio, en 1663, Aclamación que consta de 15 coplas en cuartetos de romance, que solo se cantaron algunas: «De este Romance se cantaron algunas coplas»¹⁷. Así lo harían Diego del Castillo y Honguero, y quizá esto nos hable de una práctica habitual que habría que tener en cuenta a la hora de analizar la forma y número de coplas de determinados romances que nos transmiten los Cancioneros.

4. SIGLO XVII. FELIPE IV

En el siglo XVII, tal como se ha indicado más arriba, hay dos documentos que, haciendo alusión a dos momentos de relieve para el Monasterio en el siglo XVII, son muy significativos para ilustrar el contexto del Cancionero. Ambos documentos, de referencia profana, ponen de manifiesto la actividad cortesana y académica que se desempeñaba en el Monasterio. Son pocos, pero sin duda son reflejo de lo que se haría con bastante regularidad si se tiene en cuenta la frecuente presencia de la Corte y la permanencia de Colegio y Seminario. Ambos documentos pertenecen al reinado de Felipe IV.

4.1. *Pompa festiva* (1649)

El primer documento, dedicado a la Reina, la segunda esposa de Felipe IV, con la que acababa de casarse, es *Pompa festiva y real aparato, que dispuso alegre y executó gozoso el Real*

¹⁶ Ibid., fol. 2r.

¹⁷ *Octava sagradamente culta*, p. 33

*Monasterio de S. Lorenço, Otava (sic) Maravilla del Mundo. En el recibimiento de la Serenissima Reyna nuestra Señora Doña Mariana de Austria, a quien se dedica. Diole a la estampa en señal de su primera, y natural obligación, un Monje*¹⁸ *del dicho Real Monasterio, Año 1649, en la Imprenta Real.*

Con motivo de este recibimiento y la estancia de la corte en el Monasterio el rey hará que la compañía de teatro de Prado hiciese dos comedias a los monjes «porque participasen algún divertimento de la asistencia de sus personas Reales» (fol. 25r), representadas en el paseo del Colegio. Interesa resaltar el villancico (de carácter no religioso) que se cantó en la basílica para el recibimiento de los reyes, momento en el que sonaron a la vez los cuatro órganos y otras polifonías de carácter religioso.

«Siguiose a este música otra a tres coros, que cantaron con destreza este villancico, dando a sus Magestades, la bienvenida a esta su Real Casa

Bien venido sea el Sol
Con la Luna hermosa y bella,
A la esfera de sus luzes,
Al globo de sus Estrellas.
Bien venido sea.

El Planeta Quarto, que
Con uniones Hymeneas
Luzidos Imperios junta,
Que amor enlaza en sus cuerdas:
Bien venido sea.

El Monarca de los rayos,
A quien vivamente atenta
El Águila del Imperio
Sus ojos lince entrega:
Bien venido sea.

El Apolo, cuya Daphne,
No fugitiva a finezas,
Sino rendida a sus lauros,
Se transforma en sus Diademas
Bien venido sea.

Responsión

Y gozosas, y alegres desde su esfera
Festegan su venida las Estrellas,
Y al ver el Hymeneo,
Que tanto bien indica
En dos luzes tan bellas,
Parlen con centellas,
Y alábenle con ellas.

Endechas

Dure tan dichoso
El amante yugo,
Que el Sol, y la Luna
Ignoren sus lustros.

Su progenie admire,
Tan feliz el mundo,
Que sus quatro partes
Besen sus coturnos.

¹⁸ Aunque aquí permanece anónimo el monje, sabemos que es fray Luis de Santa María, el mismo que organizó la *Octava sagradamente culta* en 1663.

Disolver no puedan	Rindan vassallage
El estrecho nudo,	A lo invicto suyo,
Ni el cabello en nieve,	Gentiles penachos,
Ni la frente en surcos.	Y turbantes Turcos.

Sea de la Iglesia
La espada, y escudo,
Que defienda golpes,
Y castigue insultos.

Acabado de cantar, se levantaron sus Magestades, y su Alteza, y subiendo por la escalera, que baxa del Coro a la Sacristía, entraron en su Real Palacio...»¹⁹.

No se conserva la música de este villancico.

Además de los Reyes estaban en el recibimiento la Infanta María Teresa y muchos personajes de la Corte, como sucedía habitualmente. Resaltemos aquí la relación que con frecuencia tienen los Reyes con la música y, en concreto, con los tonos humanos. En el famoso *Libro de tonos humanos*, que es quizá el más importante de los Cancioneros del siglo XVII, hay un poema, 14. *Con licencia de las damas* que, según la opinión de Lola Josa, hace alusión con mucha probabilidad a Isabel de Borbón, la primera mujer de Felipe IV; y, asimismo, el poema 33. *Labradora de Loeches*, está dedicado a la Infanta María Teresa con motivo de ser nombrada aldeana de honor de la villa de Loeches en 1641²⁰.

Cuando los Reyes van al Monasterio del Escorial procuran siempre dedicar tiempo a lo divino y a lo humano:

«En este penúltimo día [2 de Noviembre] que sus Magestades, y Alteza estuvieron en esta Real Casa de S. Lorenço; y por lo dicho en esta relación se dexa considerar, como quando vienen a ella se crean, no solamente **a lo humano**, sino también **a lo divino**, exercitando tantos actos de piedad, y devoción, para que más, y más campee siempre su Católico zelo, dándonos ciertas y seguras esperanças, de que Dios ha de defender, y ampliar su Monarquía»²¹.

19 *Pompa festiva...*, fol. 14r-14v.

20 Lambea, Mariano, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. I. Libro de tonos humanos (1655-1656)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución «Milá Fontanals», Departamento de Musicología, Barcelona, 2000, págs. 45 y 55.

21 *Pompa festiva...*, fol. 30v.

Se recoge a continuación un documento del año 1676 porque, aunque es posterior al centenario del año 1663 del que se hablará luego, ilustra una situación muy semejante, si no idéntica y probablemente en idéntico lugar —la basílica— al recibimiento que se acaba de reseñar del año 1649.

En este caso se trata de la primera entrada de Carlos II después del enorme y tristemente famoso incendio de 1671. Se conserva un villancico para hacer este recibimiento a Carlos II, que tanto ayudaba a la obra y de la que, cinco años después, todavía quedaba mucho por terminar. El villancico pertenece al músico jerónimo del Escorial —que es que más obra tiene en el Cancionero—, Fr. Juan Durango (1632-1696). Se conserva curiosamente en la catedral de Valladolid, sig. 68/41²².

Se anota el texto:

*A la entrada de sus Magestades en el Real Monasterio
de San Lorenzo después de la quema.
Año de 1676*

Estríbillo

Vengan, vengan norabuena
Las luces coronadas
Con séquito de estrellas
A serenar el cielo
De su grandeza

Coplas

- | | |
|---|--|
| 1. Ya después de los rigores
De la más triste tormenta,
Alegre el rostro y sereno
El sol y la luna muestran. | 3. Después del fatal diluvio
De incendios y de centellas
La paloma con el ramo
Trae de la dicha las señas. |
| 2. Ya marchitaron las llamas
La maravilla más regia
Y al favor de tales luces
Su restauración espera | 4. Ya respiran los ahogos,
Las esperanzas se alientan,
Si el cielo fulmina rayos
También piedades dispensa. |

Nótese la semejanza de metáforas dirigidas a las personas de los reyes —Sol y Luna—, y al séquito, Estrellas, que se utilizan en éste y en el anterior recibimiento de 1649.

22 El villancico está publicado en Sierra Pérez, José, «Doce sonetos, un cuadro y un villancico referidos al incendio del Escorial del año 1671», en *Literatura e imagen en el Escorial*, Actas del Symposium, San Lorenzo del Escorial, ¼-IX-1996, pp. 849-888.

Aunque el archivo de música no conserva la música, hay que pensar que cada año se haría a los reyes este tipo de recibimientos en que la música desempeñaba importante papel. Y ello nos habla también del contexto del Cancionero y sus autores. Para que el lector perciba el ambiente en El Escorial cuando venía la Corte, se anota aquí parte de la descripción que hace el P. Francisco de los Santos de la presente estancia de Carlos II:

«Hizieron sus Magestades el viage al Monasterio a los diez y nueve de Setiembre, que fue el primero del Rey a aquella Maravilla. El recebimiento que se le hizo en ella fue solemnísimo y alegre para sus habitantes, que a vista de su Patrón, y Dueño desecharon las aflicciones que avia padecido en los encuentros pasados. Estuvieron allí sus Magestades más de quarenta días. Vio el Rey la fábrica, y grandezas con mucho gusto, el estado de la reparación de el Edificio, y dio principio a enriquecerle con muchos adornos.

...

No he querido poner aquí los particulares festejos que se hizieron el tiempo que allí estuvo: una corrida de Toros junto a Palacio en el Bosquecillo; otra de novillos en la Compañía, que corrieron los Niños del Seminario, de que gusta mucho: Ánades en el Estanque de la Huerta, para que tirasse, o exercitasse los Perros de Agua; Góndolas en los de la Fresneda, para embarcarse si gustasse; y otros semejantes; porque todo fue poco, respecto de lo que quisiera la Comunidad aver hecho en obsequio de su Amabilísimo Dueño, y Patrón»²³.

En una visión superficial podría parecer que con la visita de los reyes todo es diversión y asunto profano, pero nada más lejos de la realidad. De hecho en los documentos que manejamos y en otros lugares se habla siempre del equilibrio entre lo divino y lo humano y, por otra parte se considera el monasterio como lugar donde la Corte tiene ocasión para ver y saborear cosas de otro género. Así lo dice José de Sigüenza en el siglo XVI:

«... A vuelta de estos les servía la Casa con algunas cosas e representaciones santas que componían religiosos, y puestas en boca de los niños del Seminario parecían bien y provocaban a devoción, porque aun los juegos y entretenimientos, fuesen lo que es razón sean en los conventos y monasterios, donde vienen los Príncipes a recrear el alma con cosas de otro

23 Santos, P. Francisco de los, *Quarta parte de la Historia de la orden de San Gerónimo*, Madrid, 1690, Cap. XXXXIII. «Primeros viajes del Señor Rey Carlos Segundo a nuestro Real Monasterio de San Lorenzo, y de las cosas que allí sucedieron, y en nuestra orden» [1676], pp. 261-262.

género que las nacidas en las Cortes, de que muchas veces desean perder el ahíto. Este año de 1575 se representaron algunas de harto ingenio, con que recibieron mucha alegría la Reina, Infantas y Príncipes»²⁴.

En el siglo XVII se recogerán estas ideas, incluso con insistencia. He aquí cómo lo expresa la referida *Pompa festiva...* en la época de Felipe IV:

«Este es el último día [2 de noviembre] que sus Magestades, y Alteza estuvieron en esta Real Casa de S. Lorenço; y por lo dicho en esta relación se dexa considerar, como quando vienen a ella se recrean, no solamente a lo humano, sino también, y principalmente a lo divino²⁵, exercitando tantos actos de piedad, y devoción, para que mas y mas campee siempre su católico zelo, dándonos ciertas y seguras esperanças, de que Dios ha de defender, y ampliar su Monarquía»²⁶.

4.2. *Octava sagradamente culta (1664)*

El documento más ilustrativo de la utilización de tonos humanos se encuentra en el documento dedicado a describir los actos que tuvieron lugar para celebrar el primer centenario de la construcción del Monasterio del Escorial, en el año 1663, entre los que destaca de forma muy especial el Certamen poético, cuyo prolífico título es el siguiente:

OCTAVA/SAGRADAMENTE CULTA/CELEBRADA/DE ORDEN DEL REY NUESTRO/ SEÑOR, EN LA OCTAVA/MARAVILLA./

24 Sigüenza, J., *La Fundación del Monasterio de El Escorial*, Ed. Aguilar, Madrid, 1963, I Parte, Discurso V, p.34.

25 Es permanente el cuidado que se tiene en El Escorial por delimitar, o en su caso por saber utilizar —y en qué medida o mezcla— lo humano y lo divino. Baste para el siglo XVI lo que se ha señalado más arriba de José de Sigüenza sobre este aspecto, aunque podría añadirse la lucha que tuvo ante varios monjes de la propia casa para justificar la iconografía de la Biblioteca, donde se mezcla lo religioso con lo profano.

En la época que más nos ocupa ahora es significativo a este respecto el texto del jerónimo escurialense, Martín de la Vera, al hablar de los textos y la música de los villancicos de Navidad, donde se hace más permisivo lo humano, aunque sin excederse de los límites: «Del día de Navidad, i del *Corpus Christi* no hablo porque como Dios en este día [aunque haya mencionado antes a *Corpus* se está refiriendo a la Navidad y sus villancicos] se umanó tanto, parece se puede tomar un poquito de mas licencia para el consuelo umano, pero siempre debe hacerse con mucha modestia, porque si Dios se umanó, no lo hizo para hacernos más humanos, sino hazernos divinos...», Martín de la Vera, *Instrucción de eclesiásticos*, Madrid, 1630, p. 196.

26 *Pompa festiva...*, fol. 30v.

FESTIVA ACLAMACION:/**POMPA**/SACRA, CEL[E]BRE, RELIGIOSA./**CENTENARIO**/DEL VNICO MILAGRO DEL/MUNDO SAN LORENZO EL/REAL DEL ESCVRIAL. CONSAGRADO A Filipo Quarto el Grande, Dueño, Señor/, Patrono de este Real Monasterio./ ESCRITO/ Por el P.M. Fray Luis de Santa Maria de Monge/ Geronimo, Lector de Sagrada Escritura./ APLAUDIDO/ Este primer Centenario, de la edad de este Real Monasterio/ en ocho Sagradas Oraciones Evangélicas. / CORONADO,/ Ultimamente, con vn Sacro Certamen Poetico.

Con privilegio en Madrid: En la Imprenta Real. Año de 1664.

Queda ya señalado que el autor, fr. Luis de Santa María, escribió también la *Pompa festiva...* de 1649. En aquel caso dijo que los monjes no estaban muy acostumbrados a hacer versos:

«Atendiendo, pues, a que esta relación no fuese desnuda de algún divertimento, se entretexerán con lo desabrido de la prosa algunos versos, que pertenecen a la materia que se fuere tratando, escritos por algunos Monjes desta Real casa, con la pluma del efecto que a sus Reyes tienen; mas que con la de la experiencia en esta facultad; como cosa que se carea poco con nuestro instituto»²⁷.

Sin embargo, ahora en 1663, parece que los monjes sí tienen más experiencia porque de hecho participan varios de ellos en el Certamen poético, aunque sin optar, por propia decisión, al premio. Al describir las comedias de Calderón que se representaron hace fr. Luis un gran encomio de los representantes y de los que prepararon las obras menores, entre los que se incluyen los tonos:

«En medio del se levantó un teatro donde el Colegio Seminario representó las fiestas, que estaban a su cargo; para que todos los que su Magestad en esta Casa, concurriesen gratos al festejo deste Centenario. Puedo asegurar, que fueron de las Comedias mas bien representadas, que ha visto el acierto. Parece que concurría todo a hazer célebre este Centenario. Y no lo hizo menos grande, el ser todo, tonos, loa, bayles, entremeses, y saraos, fruto de los ingenios de esta Casa; que en ella ay muchos de muy sazonado gusto, para estos donayres, que tan pocos los aciertan»²⁸.

Si no estamos ante algo meramente retórico, esta diferencia podría estar haciendo alusión a un cambio real, conforme

27 *Pompa festiva...*, fol. 2, Prólogo al lector.

28 *Octava sagradamente culta*, p. 17.

avanza el siglo, algo que no sería descartable, si se tiene en cuenta el cambio que en la iconografía y en el archivo se nota por el uso de muchos instrumentos de música, tan denostados en el siglo XVI por el influyente P. José de Sigüenza, quien no admitía que hubiera otros instrumentos en el coro del Escorial sino el órgano, que con sus mixturas podía suplir a todos los demás.

Coincidiendo, sin embargo, con la mentalidad de la *Pompa festiva...* de 1649, existe también ahora una preocupación permanente por decir que, a pesar de todas las celebraciones, no se olvida el coro y cada uno de sus actos, es decir, que se mezcla lo *divino* y lo *humano*.

«Assí iba mezclando decentemente esta vez, con lo sagrado lo profano» (*Octava*, p. 16). «Interponíase, (como he dicho) con lo sagrado, cuerdamente lo delectable (*Octava*, p. 20).

Este aspecto se podrá ver con frecuencia en los textos que se recogen a continuación en el resumen de las actividades de la *Octava sagradamente culta...* de 1663. Tal como se ha dicho más arriba al explicar la intencionalidad de estas notas, se quiere ser abundoso en los textos, es decir, no se quiere hacer simple alusión a lo que tuvo lugar, sino que se pretende que sea el texto en su plasticidad quien describa, comente y valore los hechos, como así lo hace en muchas ocasiones. Nada ni nadie lo puede hacer mejor.

En el resumen se hará especial hincapié en los aspectos musicales y de forma especial en los relacionados con los *tonos*, sus textos y su utilización, objetivo fundamental de este trabajo. Se seguirá el orden que expone la *Octava*, que describe dos aspectos fundamentales. Por los textos desfilan clarines, cajas, danzas, seminario, colegiales, corte, obras de teatro, autores, órganos, villancicos, atabales, caballos, música religiosa..., tonos, loa, bayles, entremeses, saraos...

En primer lugar describe los actos que se celebran en cada uno de los días y, en un segundo momento, se describe el Certamen poético que tuvo lugar.

29 de agosto, miércoles:
Aclamación festiva del Centenario.

A las 12:00hh :. «...hizieron reseña los clarines» (pág. 7)

Se tocó a las tres a Vísperas y se celebraron de la «Dedicación y Consagración de la Iglesia como estaba ordenado».

A las 7 de la tarde hubo maitines, que se adelantaron para que la comunidad del Convento y Colegio pudieran ir a las luminarias. Se pusieron luminarias en el Cimborrio y en cada una de las cuatro torres.

«... los clarines a tiempos, hazían aun mas sonoramente gutosa la alegría. Escúchanse aquí con admiración, porque lo cóncavo destos montes, lo quebrado destas breñas, vuelven maravillosamente los ecos de su voz; pagando en dulçura admirable, lo que recibieron en admiración» (p. 9)

Hubo un castillo de fuegos artificiales en la Lonja, en que había un gigante y cuando le prendieron fuego hubo «... tanto rayo de luz, tanto penacho de ardores, estallidos, despedidos de los globos , que ocasionava el humo, que fuera tan difícil de pintar...» p. 9)

30 de agosto, jueves, primer día de la Octava

Por la mañana hubo Procesión solemne por el Claustro principal: el Colegio Seminario con sus mantos y roquetes, la Comunidad del Convento («Que es de más de ciento y ochenta Religiosos»), «dividida en dos coros» con los «libros en sus manos para la música de canto llano: que por formarse en esta Casa de una Universidad tan fértil de voces, suena a cosa de admiración. (pp. 12-13)

«Concluida la Procesión (cuya música, y Magestad desempeñó lo festivo del día) celebró la Missa el Reverendísimo P. Prior, a que se cantaron muchos Villancicos, muy a propósito de la festividad» (p. 13)

La comida del día para los mendigos fue este día más abundante que habitualmente y se repartieron cuatrocientos reales de limosna.

Por la tarde hubo Vísperas y Completas. Procesión en la Iglesia, donde «cantó la capilla algunos villancicos y el *Tantum ergo* etc. Y después se encerró el Santísimo, escuchándose en el ínterim la armonía de los órganos, clarines, y otros instrumentos, con tan suaves dulçuras, que parecía emulación de la bienaventurança» (p.14)

«Afiançado ya el culto sagrado, que era el Norte que guiava esta Octava, bien se pudo permitir algún divertimento secular, y así la Villa del Escorial, reconocida a la continua deuda en que la induce este Convento, quiso desempeñarse concurriendo a hazer el festejo mas plausible, con una máscara alegre, que corrieron esta noche los principales de la Villa. Fue de los festejos mas célebres, que asistieron al lleno de la Octava. Hizieron gustosa la noche e invenciones de fuego, cohetes, y luminarias en la lonja del Convento, en las torres, y en el cimborrio, tan muchas, y tan abundantes, que substituyeron

el día, a cuyos rayos crecieron en la máscara las luces; porque como los trajes de todos eran oro, y plata los reflejos de las luminarias, equivocándose las luces, y la plata, y multiplicándose en uno, y otro los resplandores con la reverberación de las luces. Precedían a la máscara en cavallos enjaezados, quatro clarines, y los atabalillos, que tiene vinculados la inmemorial a este festejo» (pp. 15-16)

Los caballos eran de gran belleza y «muchos eran de las Cavallerizas Reales».

**[31 de agosto], Viernes,
segundo día de la Octava**

«Por la tarde, después de satisfacer la deuda del Oficio Divino, pasó la Comunidad a Palacio, donde estaba decretado el sitio para representar las Comedias. Eligiose un patio defendido del Sol en aquel Magestuoso Alcázar, donde ay mas en que escoger, que en los Amphiteatros, que embanecieron a Roma. Era espacioso, dilatado, y suficientemente capaz de todos los seglares, que concurrieron. Compartiose de bancos para todos, y sillas para los de mayor esfera. En medio del se levantó un teatro donde el Colegio Seminario representó las fiestas, que estaban a su cargo; para que todos los que su Magestad en esta Casa, concurriesen gratos al festejo deste Centenario. Puedo asegurar, que fueron de las Comedias mas bien representadas, que ha visto el acierto. Parece que concurría todo a hazer célebre este Centenario. Y no lo hizo menos grande, el ser todo, tonos, loa, bayles, entremeses, y saraos, fruto de los ingenios de esta Casa; que en ella ay muchos de muy sazonado gusto, para estos donayres, que tan pocos los aciertan. La Comedia que se representó esta tarde, fue: *También ay duelo en las damas*. Lo mismo es decir que es de don Pedro Calderón, que decir, que es grande. Dieron a los versos tanta alma, los que la representavan, como quien la escribió. Feneciose la fiesta con un sarao de muy gustosos lazos, que dexo a todos deseos del siguiente día, porque también para él se prometió Comedia» (p. 17)

«La noche la hizieron alegre los fuegos, iluminarias, y clarines, a imitación de las precedentes» (p. 18)

**[1 de septiembre], sábado,
día tercero de la Octava**

Este día se dedicó en la basílica a la fiesta de la Asunción de la Virgen María, a cuya festividad está dedicada por estar consagrado a ella el altar mayor de la basílica.

«También la tarde de este día la hizo del gustoso divertimento, el Colegio Seminario, representando la segunda Comedia, que fue, *Dicha, y desdicha en el nombre*. Es también de don

Pedro Calderón, y de las mejores, que se han fraguado en la oficina deste felicissimo ingenio de nuestro siglo, admiración de todos.

No faltaron esta noche fuegos, y luminarias, que la hizieron regozijada, como a todos, pues siendo los días tan festivos, no se pudieron dexar quexosas las noches» (p. 18)

**[2 de septiembre], domingo,
cuarto día de la Octava**

El día se dedicó a la fiesta de la Dedicación del Templo.

«Interponíase, (como he dicho) con lo sagrado, cuerdamente lo delectable; y así la tarde de este día, se representó la Comedia última, que se intituló. *El Maestro de dançar*. No puedo dexar de aplaudir el buen gusto de quien las eligió todas de don Pedro Calderón, pues fió de su elección, que avían de salir todas tan acertadas. La riqueza y multiplicidad de galas que vistieron estas tres Comedias, fueron tantas, que pudo imaginarse dexavan desnuda la Corte, de donde vinieron.

Concluyose la última Comedia con un sainete sazoadísimo que suspendió la admiración de todos, y acreditó el buen gusto del Padre Joseph de Peñalosa, autor de todos los saraos, como de otras mil cosas, que se debieron a su desvelo, en este Centenario. Yo no sé qué título dar a este festejo, pero me pareció una unión de torneo, sarao, y mascarada, eligiéndose en él lo mejor destos donayres. Executaronle con mucho acierto los Colegiales de Beca deste Real Colegio, vestidos uniformemente con muchas galas, coronados de plumas. Iugaban en las manos unas como lançillas, que vibrándolas, y blandiéndolas *muy al compás de los instrumentos músicos*, deleytaron maravillosamente, con los acometimientos, retiradas, y lazos todo el concurso del auditorio, sin que hubiese quien no los coronase del vitor tan merecido; así por lo particular de esta fiesta, como por lo gustoso que dexaron al auditorio con el acierto de las tres Comedias.

No fue menos plausible la noche, que feneció este día: gozó, como todas fuegos, y luminarias. Y después de ellas se siguió el entretenimiento más gustoso entre los que hizieron ruidosa esta fiesta. Estava el Pórtico, que antecede a la Iglesia (y es de las mejores partes desta fábrica) tan compartido de fanalillos, por toda la circunferencia de sus ventanas, y tan assistido de luzes, que hazían día alegre de las sombras. Tenía repartidas vallas, para detener y acomodar el concurso, que era mucho. Guiados de los clarines, y caxas, entraron por la puerta del Pórtico veinte y quatro Colegiales del Seminario, montados en cavallitos echizos (de estos que vulgarmente llamamos de dança) venían los ginetes vestidos de vistosas galas, correspondianse uniformes las parejas, no solo en el color de

los cavallos (que era fácil el darlos el que quisiesen) sino también en las libreas, y plumas. Hizieron un passeio muy entretenido de dos en dos, con hachas en las manos. Reconocido el sitio corrieron una máscara con admirable orden, porque hazían de los cavallos lo que querían. Corrieron mil caracoles, cometimientos, y otros lazos de tan buen gusto, que hizieron muy divertido este juguete.

Después del, tenían trazado otro no menos gustoso, y sin duda mereció estimación, quien concibió esta idea entretenida. Resolvieron hazer una imitación, y un gustoso remedo de las fiestas de la Corte. Para no faltar en alguno de los puntos, entró en esta plaza del festejo una tropa de Seminarios, haciendo el papel de los Soldados de la guarda, imitándolos aun en el traje, y las albardas al ombro. A estos seguía a cavallo en uno destos que he dicho de tramoya, el que representava el Capitán de la guarda. Passeó con mucha gravedad (questo lo hazía todo de mas donayre) hasta el balcón donde estaba el Reverendísimo P. Prior (que no se dignó con su Comunidad desasistir a esta niñería). Y aseguró que la hizieran tan gustosa, que los Cortesanos que se hallaron a verla, por lo bien imitado, la celebraron mucho. Hizo el fingido Capitán de la guarda una reverencia cortés al balcón del Reverendísimo Padre Prior, y fue muy fácil hazer arrodillar su cavallo. Despejaron los Alabarderos la plaza y tomaron su puesto debaxo del balcón que he dicho. Siguiendo la gustosa imitación, entraron luego por diversas puertas quatro Cavalleros con sus tropas de lacayos delante, cada tropa vestía libreas de distintos colores. Fueron también a hazer su cortesía al Reverendísimo, y después pasearon la plaza, porque no se perdiese circunstancia ninguna. Por lo mismo entraron luego algunos toreros de a pie, con sus bandas, y vestidos a la ligera. No faltaron los quatro, que hizieron el papel de los Alguaziles de Corte y assí entraron a cavallo, y ocuparon el debido puesto. Corrió el uno dellos a pedir la llave del toril, y echa la ceremonia, partió de otra carrera a entregarla. Salió el primer toro (que era de la casta misma de los cavallos) y luego se vieron suertes, vueltas, caídas, y todos los sucesos, que se siguen a lo verdadero. Aun no faltaron empeños, y duelos de los caballeros, porque no faltasse cosa. Tocarón los clarines a desjarretar el toro, y acudieron los toreros a ensangrentar la espada en aquel toro sin sangre. Y como si se huviesse de acuchillar la piel, hubo quien la defendiesse de las cuchilladas, con bastones. Pero lo que hizo notable risa, fue ver entrar dos moçuelos muy ágiles, con tres cavallitos, en orden, que suplían por las mulas de la Villa, para sacar de la plaza el toro muerto. Salió otro, y otros, deudos todos de este, y hubo lançadas a pie, y otros mil embustes. Acabóse la fiesta gustosamente con un

toro encohetado, que con el tropel de cohetes, que de sí despedía, dividió el concurso de unos y otros, rematando en risa, lo que empezó en lo mismo, para que en el festejo serio desta Octava, fuese este, como el entremés de la siesta. Sucedió luego a ella una invención gustosísima de fuego, que clausuló (sic), continuando la alegría, este divertimento. Los censores, ceñudamente serios, culparán quizá, que se refiera esta niñería. Pero se hizo tanto lugar por el buen gusto, con que se imitó la idea, que omitir el referido, fuera no decir uno de los entretenimientos, que hicieron más alegre la fiesta. Fuera de que, en relación de fiestas, todo lo que concurrió, sea grave, o no lo sea, quiere saberlo el lector: y siempre se componen de uno, y otro fiestas de este linaje». (pp. 20-21)

**El martes,
día séptimo [sexto]²⁹ de la Octava**

Hubo una corrida de toros en la villa del Escorial, a la que no asistió el Convento, aunque les regaló los toros. Los Seminarios y Colegiales sí fueron.

p. 32

Se dice que los poemas del certamen premiados se pusieron en el Claustro principal del convento durante la Octava para que los vieran:

«Pero ningún Agonista salió sin premio; pues siendo el mayor de los partos del ingenio la estimación, y el aplauso, le gozaron este en repetidas ocasiones; ya estando fixos la Octava toda en el claustro principal deste Convento, donde los leyeron todos (y algunos, por gozarlos, y poseerlos, se llevaron muchos;) o ya el día que en el conclave grave, y docto de la Academia, se leyeron en público todos».

**[6 de septiembre],
día octavo y último de la Octava**

p. 30

Por la tarde, fenecido ya todo lo que tocava a la deuda del coro, con la solemnidad, a que pudo empeñarnos la consideración, de que ninguno de los que asistimos a este, gozaremos otro Centenario: a las tres de la tarde convocaron los clarines el concurso a la celebridad gustosa del Certamen. Concurrieron todos a la palestra, que este día le deseaban todos. Cele-

29 (p. 24; sin embargo, es el día sexto. Véase en p. 29 que se dice el miércoles es el día séptimo, como así es, en efecto).

brose esta aclamación festiva en el Palacio de sus Magestades, porque el sitio diese mas honor a la justa, y más desahogado lugar a los forasteros. El patio deste Alcázar Real, donde avian celebrado las Comedias, era el palenque de la liza. Ostentava Magestuoso aliño, vistosso aseo, y agradable hermosura; competíanse en él lo rico, y lo aliñado, sin saber quién se aclamava la Vitoria. Colgose de riquísimos brocados, coronados de frisos resaltados de oro, en quien la labor excedía la materia. En medio se levantava un Teatro espacioso, dilatado, de cinco pies de alto. Vestianle todo vistosas alfombras de seda, hasta arrastrar por la márgenes del Teatro...

p. 31-32

«Siempre se tuvo por decreto irrevocable, que a ningun Monge nuestro, ni de fuera, se avia de premiar en ningun Poema...»...

«Los premios eran diez y ocho, y los papeles que llegaron a mi mano pocos menos de doscientos. Mal podían doscientos Poemas galardonarse con diez y ocho premios»

p. 33

ACLAMACIÓN DEL CERTAMEN POÉTICO DE LAS MUSAS

Academia de los Ingenios, que el lauro de la admiración coronó por florido

Ocuparon los Iuezes el trono del dosel Magestuoso. Tomó la silla, (que por Secretario del Certamen le tocava) el P.M. Fr. Luis de Santa María, junto al bufete, que ocupaba la mano derecha del Teatro. Acomodose en sillas, y bancos de respaldar todo el concurso; que era grande, y tuvieron lugar decente todos. Hizieron un rato silencio los clarines: *hizieron pausa, y sucedió a su música, mas dulce, por mas suave, la Capilla de esta Casa. Al acompañamiento del arpa (que la toca con tanta destreza el Padre Fray Iuan de Durango, que merece se imprima su nombre, aun en mas durables láminas, que estas del bronce) se cantó para dar principio a la Academia, este Romance. La consonancia del punto, en este, y en los demás, que se cantaron después, fue cuidado del Padre Fray Manuel del Valle, Maestro de Capilla de esta Casa; y fue crédito, que se desempeñó su buen gusto. Observó con especial desvelo, que las letras se careasen con los Assumptos, que eran execucion de los Poemas. De este Romance se cantaron algunas coplas.*

p. 34

ESTRIVILLO

A la batalla de agudos ingenios
 el campo dispone cada Real quartel
 del discurso Español; y al Certamen
 del Martir de España, se viste el Arnés.
 La Real Austria apadrina las Musas,
 y grata al Poema, suave, y cortés;
 por Laurencio a sus sienes sagradas
 frescas coronas texe de laurel

[Coplas]

Puesto sitio al Escorial	En Poemas diferentes
por el Parnaso, se aviva	marcha la mosquetería,
la guerra; pues contra él oy	y de Cabos Veteranos
muestra a muestra de milicia	junta junta tan lucida

(15 coplas en total)

p. 35

A este Villancico, que cantó extremadamente la música, se siguió esta introducción, que por Secretario de la justa poética, le tocó recitar, para captar al Auditorio la benevolencia, al Padre Maestro Fray Luis de Santa María

pp. 35-36

[Siguen 7 Octavas recitadas por el P. Santa María en que invoca a las Musas, los Poetas, al Escorial...]

p. 36-37

[Siguen 14 coplas como las anteriores, ¿cantadas?]

p. 37-38

[Siguen otras 3 Octavas, recitadas por el P. Santa María, al final de las cuales se dice:]

p. 38

Mejoró las voces destas Octavas el eco dulce de la música, repitiendo el Estrivillo del Villancico antecedente. Siguióse el Cartel del Certamen, en esta forma.

p. 39

CERTAMEN/ SAGRADO/IUXTA SACRA, POETICA/ LITERARIA./AL ARDIENTE NVMEN/ DE LOS POETAS/ ESPAÑOLES. / CELEBRIDAD PLAUSIBLE,/CVLTO SACRIFICIO,/ OBSEQUIOSO HOLOCAVSTO, CONSAGRADO, CON FESTIVO/ REVERENTE AFECTO, AL ILVSTRISIMO MARTIR/ESPAÑOL, LAURENCIO/. En la Octava solemne, que en el Magestuoso / Monasterio Del Escorial, al cumplimiento/de sus cien años, de-

dicen afectuosos sus/ hijos, festivos celebran, y gozosos/ consagran.

pp. 69-70

Después de los sonetos del primer Asunto y unos epigramas latinos, el segundo de los cuales, p. 69, es de fray Luis de Santa María y habla de los instrumentos y del canto:

Iam poteris resonos claro dare gutture cantus,
AVSTRIA, et aeterno concelebrare choro.
Quare? Tua siquidem tenera modulatur avena
Relligiosa [sic] cohors, nomine, nocte, die
Audio dulcisonas placido modulamine voces,
Quas tuus aeternas pandit ad Astra tonus.
Buccina, Nabla, Lyrae, Organa, Sistrum, Cymbala, Templum,
Ierusalem Sanctam hic aedificare tui est.
Ergo suos virides semper dato, Fama, corymbos,
Dum canit Austriaco, dum tonat ore melos.³⁰

se dice:

«Prosiguió a esta Latina la Poesía Castellana, y cantó así a este primer assumpto

Entre Laurencio y Filipo	Si de Laurencio el trofeo,
es el discrimen que hallo,	para Filipo fue pasmo,
que fue Filipo Segundo,	Laurencio también del César
primero el Martir bizarro.	Está muy edificado.

Los Guerreros Españoles
su nombre eterno dexaron;
quando ambos a España cierran,
al cielo se abrieron ambos.

[El segundo Asunto es la batalla de San Quintín y la edificación del Escorial. Después de exponerse las obras ganadoras, en]

p. 82 se dice:

30 «Ahora podrás cantar sonoras canciones con tu clara garganta, AUSTRIA, y participar en un coro eterno.
¿Por qué? Porque al son de tu tierna flauta canta una religiosa cohorte, en tu nombre, de noche y de día. Escucho las dulces voces, que, con plácida modulación, tu tono expande a los Astros eternamente. Las trompas, las nabras, las liras, los órganos, el sistro, los címbalos, el templo, edificar aquí una Jerusalén Santa, es propio de ti. Así pues, Fama, concede sus ramas de hiedra siempre verdes al Austriaco, mientras canta, mientras entona melodías con su boca.»

Tambien la Musica cantó el triunfo de esta victoria

En el choque, que a Quintín,	Vno alcançó la vitoria
puso en el Real Mayorazgo	otro hizo invencible el braço;
por su Dios valió Laurencio,	Filipo la espada puso,
Filipo por Alexandro.	Y Laurencio puso el lauro.

Espere estandartes más
el Austria; pues a dos manos
mas maravillas ofrecen,
que esta, de otras es presagio.

[Después del Asunto tercero, sobre el templo del Escorial y su comparación al templo de Salomón]

p. 101 se dice:

La Musica entonó al punto assi:

Oy Templo a Templo compiten;	Brilla a rayos de este Templo;
vence el Escorial al Moria,	fue caxa a esta ilustre joya;
y a vista de aquella luz	nácar fue a esta margarita:
luce éste, con que no es sombra.	A esta rica perla concha.

Es la distancia infinita,
que bien vista una con otra,
de tanta alma aquella es cuerpo,
y materia es de esta forma.

[Después del cuarto Asunto, dedicado a Cristo Sacramentado]

p. 121 se dice:

Concluyó este Assumpto la Musica-

Hostia sacra, vnico enigma,	Rompió el encendido ardor,
[¿]Quién jamás dudó que tiene	que a Laurencio le mantiene,
algún rayo ferucroso (sic)	y rayo de aquella nube
essa nube de accidentes?	Despedido, resplandece.

Laurencio a Dios sacrificios
no es mucho en su Templo queme
vnido a él; que en su Hostia
rayo de nube procede.

[Después del quinto asunto, dedicado a la Arquitectura, que supera en El Escorial a las otras siete maravillas]

p. 143 se dice:

Celebró así la Musica este Assumpto

Las siete, que Maravillas	Cedan; que lo desmerecen,
oy celebra este combate,	no importa que fuesen antes:
mas prodigiosas se ven;	la razón del merecer
pues maravilla es que hablen.	No va por antigüedades.

La ignominia luzirá,
 si lo profano adelanten,
 y el ser antes, antes es
 razón, para que se atrassen.

[Después del sexto Asunto, dedicado a los cien años de la Casa, «Cumple esta Fábrica cien años de edad: y no obstante esta cada día mas hermosa»]

p. 164 se dice:

Con la misma ironía cantó la Música

Equívocos los Poetas	De esta Musa loco-seria
el concepto huyen capaz;	cera, y pavilo oy harán;
por bastos dexan el oro,	la que dio luz fue; y la que
equivocación será.	Traxo el cirio al Escorial.

El equívoco a sus visos
 más lucido les saldrá;
 ya, a horas suyas no ay mas cera,
 ingenios, despabilar.

5. ALGUNAS CONCLUSIONES

A la luz de las abundantes noticias y situaciones que los textos nos proporcionan para contextualizar el *Cancionero poético-musical del Escorial* del siglo XVII podrían establecerse conclusiones de muy diverso cariz, dependiendo de la óptica histórica, cultural, literaria o musical desde donde se analicen. Y ese sería el valor de esta aportación.

Ciñéndonos a la cultura musical, podrían establecerse algunas conclusiones:

1. El Cancionero está estrechamente relacionado con la actividad desarrollada dentro del Monasterio a través de los Colegiales y Seminarios en el teatro y otros actos culturales, con la colaboración de los Maestros de Capilla para la composición de los tonos y de otros monjes para la dirección del teatro y la danza, e incluso para la creación de determinados géneros teatrales.
2. La categoría literaria de los poemas del Cancionero, cuyos autores desconocemos, es infinitamente superior a la del Certamen poético que tuvo lugar en el Monasterio con motivo del primer Centenario de su construcción, en

1663. La escasa calidad de los certámenes de esta época es un fenómeno que está muy estudiado. Aunque se cantaron en esa fecha muchos tonos, no se conserva ninguno con su música.

3. Las fechas de la actividad de los compositores jerónimos escurialenses del Cancionero hace pensar que éste debe datarse en la segunda mitad del siglo XVII. No obstante, la actividad de música vocal profana se usa ya desde el siglo XVI en el Monasterio y quizá habría que pensar que la estética propia de los Cancioneros poéticos del siglo XVII estaría ya presente en la primera mitad del siglo, aunque no conservemos esta música.
4. El Cancionero contiene *tonos a lo humano* (62) y *tonos a lo divino* (11). Estos últimos se diferencian de los *tonos a lo divino* utilizados en la liturgia. Véase la explicación de estas diferencias en APÉNDICE 2.
5. La función de los tonos en el Certamen poético de la *Octava* viene a ser un comentario del asunto sobre el que han tratado los poemas, es decir, un comentario musical que resalta las ideas. Tienen la misma forma que la inmensa mayoría de los tonos del Cancionero, es decir, constan de tres estrofas y no tienen estribillo.

Es de suma importancia este comentario que la música hace sobre los poemas que se acaban de recitar y, asimismo, es muy importante ver la utilización de estos poemas cantados.

Son elocuentes las frases que encabezan los textos cantados, especialmente el que dice «*Con la misma ironía cantó la Música*». Sin duda, también sería esta la función de los tonos en el teatro. La expresión es de gran transcendencia pues señala de una forma muy explícita la capacidad de la música y pone de manifiesto su estrecha unión con el texto para expresar los afectos. Música y texto forman una unidad superior, indisoluble, es decir, el Cancionero es un Cancionero poético-musical que cobra su sentido completo cuando se presenta bajo ambas realidades, siendo una explicación de la otra, y viceversa. Y cada poema así concebido está al servicio de una unidad superior en la que se engasta su significado, bien sea para explicarle o para desarrollarle, al igual que un

tono a lo divino (al Santísimo, al Nacimiento...) está engastado en una obra superior —la liturgia—, a la que explica o desarrolla afectivamente.

6. Se ha visto que en el extenso romance citado en la *Octava sagradamente culta...*, de 1664 solo se cantaron algunas coplas. Cabría preguntarse si en el caso del Cancionero del Escorial, que tiene siempre muy pocas estrofas, estamos ante algo semejante. En ese caso estaríamos ante obras incompletas desde el punto de vista literario.
7. Encontrar la localización, función, personajes que lo utilizan, la estética, la interpretación de la música del Cancionero...; valorar la importancia poética y su relación con la música, o viceversa, son temas complejos. Ya se ha dicho. Para éste y para todos los Cancioneros o colecciones, estén o no ubicadas en un lugar muy determinado, como es este caso.

La Musicología ha avanzado mucho en los últimos años en gran parte de estos campos. Bastaría citar los nombres de Gerardo Arriaga, Carmelo Caballero, María Asunción Flórez, Margit Frenk, José Vicente González Valle, Mariano Lambea, Lola Josa, Luis Robledo... y un largo etcétera de nombres tan importantes como los mencionados, para observar los avances que se han hecho en los últimos años en torno a su estudio, transcripción e interpretación. Y sobre todo —aunque quede mucho por hacer— en la sistematización e índices de los primeros versos. Son importantes los estudios sobre la relación de la música-texto, llevados a cabo especialmente en las numerosas ediciones de Mariano Lambea y Lola Josa. José Vicente González Valle tiene también importantes trabajos sobre este asunto. Rubén López Cano ha hecho aportaciones de interés en el campo de la semiología... Basta repasar la abundante bibliografía.

Este último aspecto, el de la relación música-texto, está haciendo tomar conciencia al mundo de la música y la filología en el sentido de que deben trabajar juntos en este campo, puesto que un tono musical no es algo que consta de poesía y música, sino que es, a la vez, poesía y música, de forma indisoluble. La música explica el poema, pero también sucede lo contrario. Y esta relación se manifiesta de forma muy especial en la mú-

sica de los Cancioneros de que hablamos. Hay mucha coincidencia en los estudios que plantean la relación música-texto y es seguro que se avanzará todavía mucho en ese campo.

Las coincidencias en el modo de presentar la música, es decir, la partitura (la transcripción), sin embargo, no son tan claras. Varios autores se apartan de lo que podría ser la línea más habitual y tradicional en el modo de presentar las obras. Considerando el problema de una forma muy general podría decirse que hay, al menos, tres criterios fundamentales a la hora de presentarlos, sin excluir el de quienes creerían que lo ideal sería no transcribirlas.

El primero consistiría en presentar la obra tal como se ha hecho tradicionalmente, con notas modernas, líneas divisorias, compases, ausencia o poca utilización de otras indicaciones que no sean las clásicas, reducción de valores de las notas..., adaptándose lo más posible a los criterios de la escritura moderna. Introducción de signos (aunque no siempre) para indicar cuándo hay una ligadura en el original... El segundo mantendría la notación original, pero no siempre, y colocando la línea divisoria no en el pentagrama sino en el texto, sugiriendo los compases modernos. Finalmente, otro sistema consistiría en una variante del segundo, es decir, mantendría las figuras de nota originales (su duración, pero no su forma), poniendo las líneas divisorias en el pentagrama, y sin indicar los ennegrecimientos, ligaduras...

Un mismo tono presentado bajo estas tres formas tendría un aspecto muy diferente. A primera vista parecerían obras distintas, es obvio. No hay que decir que las tres transcripciones pueden ser perfectamente correctas porque siempre el transcriptor explica y justifica por qué lo presenta así. El intérprete, sin embargo —y esto sucede con todas las notaciones de todos los tiempos— debe saber leer cada una de ellas, por muy diferentes que sean, y expresar su contenido. Pero, en los tres casos, solo lo podrá hacer si conoce bien la notación del siglo XVII. Desde aquí se justifica la postura de quienes dicen que no hay que transcribir, o en todo caso modificar lo más mínimo la escritura musi-

cal, a fin de leer e interpretar como lo haría un músico del siglo XVII. En esto se apoyan también los del primer criterio, debido a que ellos introducen en la transcripción una serie de signos convencionales mediante los cuales, en todo momento, el intérprete o el analista es como se estuviera ante una escritura del siglo XVII. De hecho, con las indicaciones que aporta esta partitura del primer criterio se podría transcribir, a su vez, a la notación del siglo XVII. Es decir, hacer una transcripción a la inversa, con lo que se demuestra que es como si tuvieran la escritura original.

Todos tienen inconvenientes y ventajas a la vez. Y este es el problema. Campea siempre el archisabido «traduttore traditore». Y de eso son conscientes todos los que transcriben, tengan el criterio que tengan. Y en cualquier tipo de transcripción y época.

Los filólogos no tienen el problema que tienen los músicos a la hora de presentar la obra. En realidad, no tienen problema. Si coinciden en los fonemas que actualizan o no, los signos ortográficos, y la puntuación, el aspecto sería el mismo en todos ellos. Y llegarían al sonido y a la sintaxis tal como lo hacían en el siglo XVII. Es decir, coincidirían casi al cien por cien en el significante. La interpretación y conceptualización, en efecto, son otra cosa, tanto en el texto como en la música.

Cuando se hace una transcripción —se piensa— solo modificamos, en esa traducción, el significante. Y quizá debido a esto exista la diferencia entre el gran pudor que se tiene en traducir un poema de un idioma a otro —que normalmente se tiene por imposible y se tiende a no hacerlo porque no se entenderían las sutilezas poéticas (el significado)— y la versatilidad y aparente despreocupación que existe a la hora de traducir (transcribir) la música, ejemplo de lo cual son las numerosas y diferentes formas de hacerlo.

Es decir, no traduciríamos la poesía, pero sí lo haríamos con la música. De hecho lo hacemos con nuestras transcripciones. Desde aquí podría justificarse la postura de aquellos que no quieren transcripción. Y este es el problema, que afecta tanto a la postura de unos como a la de otros. En realidad también traducimos

(modificamos) el significado de la música, al igual que lo hacemos si queremos traducir un poema. No solo modificamos el significante al pasar de una notación a otra.

La Musicología tiene resuelto que hay que transcribir porque de lo contrario no se podría analizar, o se haría mucho peor. Palestrina, por poner un solo ejemplo anterior a la época en que estamos «parte» las obras, es decir, hace «partitura» para poder analizarlas. Y eso ya es una modificación, al menos del significante. Cerone nos dice lo mismo. Pero no cabe pensar que las partituras que se encuentran en los archivos sean para cantar. Nunca se canta con partitura, sino con papeles sueltos. De modo que no valdría decir que hay que hacer una partitura para cantar bien (que es el primer paso que damos nosotros), porque probablemente sucede todo lo contrario. La partitura es mucho más imprecisa que una parte suelta, tanto en el siglo XVII como en la transcripción que podamos hacer en la actualidad. Hablamos siempre de música vocal.

¿Nos transmite el Cancionero el significante completo? Eso es lo que siempre hemos pensado, pero parecería que no es así. Al menos no lo es en cuanto a la letra. Por tanto no vale una transcripción —no siempre— tal como la vemos, porque está por medio la poesía, a la que sorprendentemente se le presta, poca atención en cualquiera de las transcripciones. Hay que transcribir conforme a la poesía, no solo conforme a la música, cosa que hacemos si entendemos el Cancionero (la música) como el único portador (sin la poesía) del significante total. Y eso no es cierto. Y esa es la razón de que hablemos de Cancionero poético-musical y no de Cancionero poético y musical.

Desde esa perspectiva no podemos decir que los documentos musicales contienen en sí todo el significante de la obra. Y, como consecuencia, buena parte del significado. Si tuviéramos en cuenta que se operan estas modificaciones en las transcripciones, tal vez aparecería el pudor de los poetas ante la traducción de un poema.

Por otra parte, un Cancionero es distinto a otra tipo de partitura. Personalmente no he podido ver en ningún

Cancionero de las características que tratamos que exponga las Coplas de forma separada (aunque parece probable que se hicieran de forma solística con frecuencia), hecho que sí sucede con otro tipo de soportes. Es decir, en un Cancionero, todas las voces cantan las coplas con la misma música, sin que haya diferencia de una a otra, aunque el texto tenga distinta acentuación. Por ello, parecería que la polifonía exige que todo quede encuadrado musicalmente, una voz debajo de otra, mientras que el acento poético puede quedar descolocado. Eso es lo habitual. Puede verse en todas las transcripciones, obedezcan a uno u otro criterio.

En otro tipo de soportes musicales, de papeles sueltos (y no de un libro por cada voz, tal como se hace en los Cancioneros, los cuales siguen en esto una de las formas tradicionales de presentación de la polifonía) existe una flexibilidad infinita a la hora de presentar las Coplas solísticas que van por una misma melodía, pero que tienen textos muy distintos, con cambios debidos a la acentuación, los diptongos, la sinalefa...

Estos cambios no sólo afectan a la duración de las notas, sino al ritmo, a la acentuación, e incluso a los intervalos de la melodía, tanta es la sutileza con que se trata al texto. Y están expresados con importantes y numerosísimos cambios con respecto a la música común a todas las estrofas. De forma que, en efecto —y tal como dicen los teóricos de la época— todas las coplas van por la primera, es cierto, pero con las variantes que exige el texto. De estas modificaciones derivadas de la distinta acentuación en cada una de las coplas —que los cantores del XVII hacían, estuvieran o no escritas— nunca dan cuenta las transcripciones modernas, sean solísticas o polifónicas.

En los Cancioneros polifónicos la música solo viene adaptada a la primera Copla. Y esto es muy evidente. ¿Qué hacer con las demás Coplas, que tienen con muchísima frecuencia los acentos en lugares distintos y que, por tanto, si les aplicamos la misma música que a la primera cometeríamos todo tipo de barbarismos? Incluso modificaríamos sustancialmente la semántica de la música, pues, por ejemplo, si en la primera estrofa la

música hace un giro melódico muy alado para significar la palabra *vuelo*, la segunda, tercera... estrofas podrían muy bien decir en ese punto la palabra *triste* o *pasión*... y es evidente que no les conviene.

En el caso de las Coplas cantadas a solo —pero por una voz distinta cada vez, porque si lo canta siempre la misma voz se ponían los textos de las diferentes coplas uno debajo del otro— las escrituras originales introducían las variantes de que hablamos. En todo caso, tales modificaciones —escritas o no— se hacían. Y habría que pensar que no siempre eran las mismas, pero siempre adecuadas al texto diferente que se cantaba.

En un Cancionero concebido en la tradición polifónica no se dan estas variantes. Como soporte es muy diferente a los papeles sueltos. ¿Qué debemos pensar? ¿No se hacen esas variantes, sino que se cantan todas por la primera, caiga el acento donde caiga, y así con todos los demás fenómenos? ¿Tenemos que hacer esas variantes incluso en la polifonía, a fin de que el texto sea bien interpretado y bien dicho? ¿Cómo se hace eso en la polifonía? ¿Cómo se presentaría en partitura? En la Copla solística es más sencillo, en principio. Parece evidente que hay que cantar adecuando en todo momento el texto, independientemente del significante que nos dé la escritura de la música.

Deberíamos pensar que hay muchas cosas no escritas y que el cantor, solista o no, introduciría esas variantes de que hemos hablado en las Coplas que siguen a la primera, que ésta sí está adecuada perfectamente a la música. Los cantores lo harían instintivamente o con el ensayo. En otros casos están escritas expresamente.

¿Debemos incluir estas variantes en una transcripción a sabiendas de que las soluciones pueden ser muy diferentes? ¿No caemos en auténticos barbarismos al no incluirlas en una edición moderna?

Quizá la palabra «probar» que se utiliza en otros idiomas para significar lo que nosotros entendemos por «ensayar», sea más adecuada, si con ello se quiere indicar que se va a probar cómo funciona musical y poéticamente lo que está escrito. Así utiliza la palabra ensa-

yo el famoso diccionario de Covarrubias; es decir, se prueba para ver si es correcto y conforme; se prueba la «bondad y fineza», como se hace con el oro y la plata. Si la «prueba» —en nuestro caso— muestra que hay irregularidades conforme a las leyes de la música y la poesía, se adecúa con la interpretación, pero una interpretación que afectaría, incluso, al significante de la música. Se insiste en que siempre se habla de música vocal. Y todo ello estaría aceptado tanto por la práctica composicional como interpretativa. Aceptado y conocido.

En la actualidad preparo un escrito para mostrar con numerosos ejemplos pertenecientes a la música del archivo del Monasterio del Escorial lo desarrollado teóricamente en este último apartado. Con ello querría contribuir a esclarecer algo este maravilloso mundo de sutilezas poético-musicales.

6. APÉNDICE 1

(Tonos a lo humano)

Se anotan en este Apéndice los cinco primeros romances del Cancionero más el séptimo —*tonos a lo humano*— a fin de que el lector vea las características: no tienen estribillo o es muy breve y, en todo caso —hay que añadir— sin apenas desarrollo musical; constan solo de 3 o 4 coplas, siendo más habitual el número de tres en el Cancionero, al igual que los tonos que se cantaron en el Centenario de 1663 y de los que se han dado ejemplos y comentario más arriba; los seis casos, al igual que en el Centenario, se presentan en forma de cuarteta de romance, la forma más habitual del Cancionero; en el caso de 4. *Cada instante a su Menguilla* aparecen 5 coplas, pero la última es un añadido para el teatro del siglo XVIII, hecho que evidencia la utilización del Cancionero en el teatro, incluso todavía en una época ya tan tardía. Pueden verse en todos ellos los característicos requiebros amorosos del romance lírico.

1. NIÑA DE LOS OJOS NEGROS

- | | |
|--|---|
| <p>1. Niña de los ojos negros,
pues matas a cuantos miras,
eres fiera que el veneno
por el mirar comunicas.
—Ay, Menguilla,
que me llevas la vida.</p> | <p>3. Nunca vieron los rigores,
y esto a quererte me obliga,
ojos de virtud tan rara,
negros de gracia tan linda.</p> |
| <p>2. Basilisco eres del alma,
aunque tiene a mucha dicha
morir siempre de gozosa
si no la(sic) falta tu vista.</p> | |

2. MENGUILLA, YO NO TE ENTIENDO

- | | |
|---|--|
| <p>1. Menguilla, yo no te entiendo
ni penetro tus caricias,
pues cuando desdenas hosca,
arrumacos hacen tus niñas.
— Yo no entiendo, Menguilla.</p> | <p>3. Que me quieres cuando quieres
indicando está tu vista,
pues cuando rayos despides
Arrumacos hacen tus niñas.</p> |
| <p>2. ¿Para qué son los desdenes,
los enojos y las iras,
si mirando tus ojuelos
arrumacos hacen tus niñas?</p> | <p>4. A lo que la voz pronuncia,
los ojos dicen neguilla
y si ella muestra asperezas
arrumacos hacen sus niñas</p> |

3. HIJO DE VENUS AIRADO

- | | |
|---|---|
| <p>1. Hijo de Venus airado,
cruel, que sin vida matas:
detén el arco, no hieras
al que con rigor ultrajas.</p> | <p>3. Si te acreditas de noble,
vivir podrá la esperanza;
no me des muerte, furioso,
antes de mirar la causa.</p> |
| <p>2. No juzgues poco trofeo
tener a tu imperio un alma,
pues te tributa, rendida,
cuanto en libertad negaba.</p> | |

4. CADA INSTANTE A SU MENGUILLA

- | | |
|---|--|
| <p>1. Cada instante a su Menguilla
la(sic) pide celos Pascual,
y ella, porque se los pide,
cada instante se los da.</p> | <p>3. Por momentos se recela
y es mal que quiere curar,
y ella, para medicina,
por momentos le da el mal</p> |
|---|--|

- | | |
|---|--|
| 2. Obediente a su cuidado
y fina a su voluntad,
aunque le da lo que gusta
no le (sic) puede contentar. | 4. No contento del remedio
se quiere desesperar,
y le da Menguilla sogá
pues que queda libertad |
|---|--|
5. *Suene el clarín de la fama,/diga en acordes acentos:
venga la Filosofía,/ la prudencia, gallardía/
y la música [tachadas estas tres últimas palabras] al festejo.*

[Esta copla 5ª es un añadido posterior hecho al Cancionero para cantarlo en el teatro]

5. NO QUIERO YA MÁS QUERERTE

- | | |
|---|--|
| 1. No quiero ya más quererte
porque es agraviar la dicha,
que tu hermosura me halague
cuando el desdén me castiga. | 3. El querer sin esperanza
mi amor no lo solicita
porque es dolencia incurable
y pena que no se alivia. |
|---|--|
- *Pelitos a la mar, Marica.*
2. Tus fingidas atenciones
y tus mentidas caricias
más te publican de falsa
que te acreditan de fina.

7. ¡QUÉ DULCE, QUÉ SOLO Y TRISTE!

- | | |
|---|---|
| 1. ¡Qué dulce, qué solo y triste
se quejaba un rui señor,
y entre las quejas formaba
gorjeos con suspensión! | 3. Querer ocultar la pena
dejándola al corazón,
es pretender que el silencio
mudo publique el rigor. |
|---|---|
2. La pena repite al viento
para aliviar el dolor,
porque los males minora
quien los entrega a la voz.

7. APÉNDICE 2

Tonos a lo divino en el Cancionero (¿Para el teatro? ¿para otras funciones no litúrgicas?)

El Apéndice 2 recoge cuatro *tonos a lo divino* de los 11 que hay en el Cancionero, dos dedicados a la Virgen (6. *Real Capitana Española*, 34. *Clarines, haced la salva*) y dos dedicados al

Santísimo Sacramento (33. *Al convite real se llega*, 68. *Enamorado del alma*).

Se ha dicho en alguna ocasión que los *tonos a lo divino* en nada se diferencian de los *tonos a lo humano* en cuanto a la forma musical. Y, efectivamente, si se consideran ambos géneros del Cancionero que se recogen aquí en Apéndice 1 y Apéndice 2, se puede comprobar que no se diferencian en su forma poética y extensión (y hay que añadir que tampoco se diferencian en su tratamiento musical), pero sí se diferencian sustancialmente los *tonos a lo divino* del Cancionero de los *tonos a lo divino* del Archivo de música (habría que decir del Archivo de música religiosa, donde el Cancionero no estaba) que normalmente tienen la denominación de *Villancico al Sacramento* o simplemente *Al Sacramento* o el de *Villancico a San Jerónimo... a la Asunción, a la Virgen...* y que se les suele considerar también como *tonos a lo divino*.

La principal diferencia que se puede observar en El Escorial entre los *tonos a lo divino* del Cancionero con respecto a los *tonos a lo divino* del Archivo de música religiosa consiste en que más del 99% de los *tonos a lo divino* del Archivo, entre los que se encuentran varios de Juan Durango, que es el compositor jerónimo más importante del Cancionero, tienen siempre un estribillo de importantes dimensiones. Los *tonos a lo divino* del Cancionero no lo tienen o es muy breve, y, en todo caso no tiene en él un tratamiento musical de relieve.

El número de voces de los *tonos a lo divino* del Cancionero nunca es de más de cuatro, como el resto de los tonos, mientras que los *tonos a lo divino* del Archivo, también del siglo XVII, tienen normalmente mayor número de voces, siendo muy frecuente el número de ocho voces.

Otra diferencia entre ambas clases de *tonos a lo divino* consistiría en que los textos de los *tonos a lo divino* del Cancionero son más conceptuosos poéticamente hablando. Utilizan un lenguaje más sutil, metafórico, y más sintetizado, quedando el asunto más escondido y menos explícito que en los *tonos a lo divino* del archivo, aunque también estos utilizan un lenguaje barroco. Un lector no avezado a los conceptos religiosos vería difícilmente un poema religioso en 6. *Real capitana española* o en 34. *Clarines, haced la salva*.

Si hemos de seguir hablando de estas diferencias, quizá haya que justificarlas por el uso que se hace de estas dos cla-

ses *de tonos a lo divino*. Los tonos *a lo divino* para la liturgia necesitarían más desarrollo musical y, a la vez, ser más explícitos en cuanto al texto que los *tonos a lo divino* con otra funcionalidad. Un *tono a lo divino* utilizado en el teatro no se puede permitir un desarrollo y una extensión tan grandes como las que puede utilizar en la liturgia. En el teatro el *tono* es explicación o comentario de algo que ya ha sucedido. En la liturgia es exposición de un tema. La funcionalidad es totalmente distinta y de ahí las necesarias diferencias en la extensión y —en menor medida— en el lenguaje. Y esta diferencia singularizaría a los *tonos a lo divino* del Cancionero como tonos utilizados en el teatro. Y siguiendo con la hipótesis, quizá se podría hablar de *tonos a lo divino* para la liturgia y *tonos a lo divino* utilizados en el teatro u otras funciones.

8. REAL CAPITANA ESPAÑOLA

- | | |
|---|--|
| 1. Real capitana española
a quien olas y huracanes
en tanto golfo veneran,
reina del agua y del aire. | 3. Duras tormentas padeces
en repetidos viajes,
porque, rendidas sus furias,
Te ensayes en lo triunfante. |
| 2. A la estrena de tu vuelo,
en la extensión de los mares,
rendidos los elementos,
de vencedora te aplauden. | 4. Oculto imperio dispone
tu fortuna en temporales,
que rendidos escarmienten
a las enemigas clases ³¹ |

31 Se utiliza aquí la palabra «clases» como un cultismo para expresar «nave» o «navío», que en latín es *classis-sis*, y en plural *classes*. En el estudio de Andrés Eichmann, *Cancionero mariano de Charcas*, Universidad de Navarra, Editorial Iberoamericana, 2009, se recogen varios poemas dedicados a la Virgen simbolizada por una nave (números 18, 29, 37, 61, 66, 114, 137, 179), comparación que es muy frecuente y que tiene su origen en el libro de los *Proverbios*, 31, 14, donde se compara a la mujer fuerte con la «nave del mercader que trae el pan de lejos». Así, la Virgen trae la salvación —el pan, que es Cristo— venciendo a todos los elementos. Y lo trae a Belén. Quizá esta obra esté relacionada con la Navidad y, por tanto, dedicada a la Virgen con la simbología aludida. El tema de la Virgen como «nave» es tratado por Caldeón en su auto sacramental *La nave del mercader*.

El paralelismo o simbología de la Virgen como *nave* está aun más claramente expresado en el número 34. *Clarines haced la salva / a la nave Encarnación / ¡Ay!, miren, que a nuestra playa / se viene con linda flor// Rico mercader conduce / trigo en ella de que hoy / ¡Ay!, miren, el pan de boca / más puro sale quel sol /*.

El tema de la nave o barquilla está muy relacionado en El Escorial y otros lugares con el Sacramento de la Eucaristía y, por tanto, con la fiesta

34. CLARINES, HACED LA SALVA

1. Clarines, haced la salva
a la nave Encarnación.
¡Ay!, miren, que a nuestra playa
se viene con linda flor.
2. Rico mercader conduce
trigo en ella de que hoy,
¡Ay!, miren, el pan de boca
más puro sale quel(sic) sol.
3. Una cruz lleva por árbol³²
y tengo creído yo,
¡ay!, miren, que los salvados
por ella tendrán valor.

33. AL CONVITE REAL SE LLEGA

1. Al convite real se llega
un pasajero feliz,
y en un bocado le sirven
del cielo el sagrado ofir.
— *Cantad, cantad,*
ques divino el festín.
2. De la mesa de Dios mismo
volando bajar le vi
con solas cuatro palabras
que sabe la fe decir.
3. Amor se le ha sazonado
con ingenio tan sutil
que es milagro, siendo carne,
se le coma sin sentir.

del Corpus Christi. Hay en el archivo de música una obra de Matías Ruiz, *Barquerillo nuevo*. Villancico a 4 al Corpus (83-6), que contiene 6 de las 32 estrofas, del famoso romance de Félix Lope de Vega *Pobre barquilla mía*, incluido en su comedia *La Dorotea*; por tanto estamos ante una versión a lo divino del famoso tema de *las barquillas*. Véase Morby, E.S., «A Footnote on Lope de Vega's *barquillas*», *Romance Philology* (1952-1953), 289-93.

Este villancico de Matías Ruiz se encuentra también en la Biblioteca de Catalunya (M.754-4) y en la Colección Sánchez Garza en el Instituto Nacional de Bellas Artes de México y en el Seminario de San Antonio Abad de Cuzco.

Los números 38 y 39 del *Cancionero musical de Lope de Vega*, Vol. I. Poesías cantadas en sus novelas, editado por Miguel Querol, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1986, tratan también el tema de la *barquilla*. En el caso del número 38 es un tema claramente eucarístico. El hombre —la barquilla— está en el mar del mundo luchando contra los elementos y es ayudado por la eucaristía, por Cristo. Finalmente añadiremos que el tema de la «barquilla» aparece en otras varias ocasiones en los *tonos a lo divino* del Archivo.

32 Árbol = el mástil de la nave, que es una cruz.

68. ENAMORADO DEL ALMA

1. Enamorado del alma
yace el amor encubierto
en mortales accidentes,
y está pidiendo consuelo.
— *Pues dice mi pecho:*
agua, que me quemo.
2. Los sentidos en consulta
han entrado para verlos,
y el pulso y la vista dicen
ser sus accidentes ciertos.
3. No pasan más adelante,
y el oído, que está atento,
confiesa sin repugnancia
que en ellos está su dueño.

8. APÉNDICE 3

Tonos a lo divino no recogidos en el Cancionero (Para la liturgia)

El *Apéndice 3* recoge dos villancicos, uno al Santísimo Sacramento y otro al Corpus, de los compositores jerónimos escorialenses, Fray Juan Durango (1632-1696) y fray Diego de Torrijos (1653-1691), a fin de mostrar las diferencias que se señalan en el *Apéndice 2* con respecto a los *tonos a lo divino* del Cancionero, siendo las diferencias principales la presencia en estos de un estribillo muy desarrollado —que no existe en el Cancionero— y el mayor número de coplas.

Van precedidos del número de orden del Catálogo y, entre paréntesis, de la signatura.

674 (28-7)

Juan Durango, *Villancico al Sant[isi]mo. Sacra[men]to*, a 8

[*Estribillo*]

Ah, del famoso Escorial
donde amante y disfrazado
el sol esfera ha tomado:
que en la tierra no hay igual.

Goza del sol el favor
pues en tu altura mayor
de nieve y jazmín vestido
siendo encendido el clavel
a lo público ha salido
en cuerpo hermoso y real.
Ah, del famoso Escorial.

Coplas

1ª Muévase la 'procesión
entre cándidas cortinas
el sol, que si amor le encubre,
lince la fe le divisa.

2ª Ande el zodíaco ilustre
desta octava maravilla
donde en su obsequio gustosos
los signos se multipliquen.

Cántenle villancicos sonoros
pues va en proçesión luçida
convidando al pan del çielo.
Sí, con vida daño
con noble desvelo.

3ª Sean flloridos altares
las çonas por donde gira
dando en las mesas al alma
mil regalos y delicias.

4ª De vuelta al çirculo grande
deste çielo en quien se mira
venerado de coronas
y aplaudido de capillas

1964 (135-14)

Diego de Torrijos, *Corpus. A las bodas regias. Villancico a 5*

Estribillo

A las bodas regias
Venid, llegad,
Porque hoy dos amantes
Con alternadas finezas
Enlazan las voluntades.
Llegad, porque hoy dos amantes
Al banquete y boda
Que está todo y toda

de bienes colmada.
Llegad, que hay entrada
para todos lo que hoy
a sus reales asientos
Trajeron vestidos nupciales.
Llegad, pues, apriesa,
que la sabiduría
pone la mesa.

Coplas solas

1ª Hoy con la Reina del austro
el alma bodas celebra,
Enmanuel, príncipe oculto
por toda una vida eterna.

4ª Para celebrar la boda
dispone una grande mesa
a donde todo pobre entra
si por pobre se confiesa

2ª De encarnado en blanco el novio
ha sacado la librea
y a ella el sol de sus rayos
color trigueño le presta.

5ª Hay cordero sazonado
y tal que por su inocencia
al pecho pro Agnus Dei
la propia esposa lo lleva

3ª Convidados y sirvientes
con nupcial vestido entran
que el vestido del criado
quien es el señor vocea.

6ª Para consuelo del pobre
hay un vino como un néctar,
mas para el rico avariento
no hay una gota siquiera.

7ª Hay un pan como una flores
con tanta magnificencia
que se hace más durable
cuando se alza en la mesa.

José SIERRA PÉREZ

