

**NOTAS A UN CANCIONERO POCO CONOCIDO DEL MUSEO
LAZARO GALDIANO. VAN AÑADIDAS EN ESTE ARTICULO
ALGUNAS PRECISIONES SOBRE HENARES DE AGUA
CLARA ENRIQUECIDO, SONETO EN MEMORIA DE
CIPRIANO DE LA HUERGA**

ALEJANDRO LUIS IGLESIAS
Universidad de Salamanca

Sólo unos pocos especialistas han prestado su atención a un manuscrito que hoy guarda el museo Lázaro Galdiano de Madrid¹. Todos ellos se han referido a este volumen cuando lo han necesitado para aspectos bien puntuales, sea comentarios a la música de Guerrero o notas sobre textos de lírica tradicional. El manuscrito es obra de dos copistas diferentes: un primero que ocupa la mayor parte del cancionero, todos los números hasta el 53 inclusive, y un segundo que sólo registró los números 54 y 55. Sus medidas son 22'5 x 17 cms. de formato apaisado, con encuadernación moderna en piel sobre la que ha sido grabado el fol. 36v. Tiene dos hojas de guarda, al principio y al final, con un guillotinado irregular de las hojas interiores. Su signatura en esta biblioteca es la 681, con el número de registro 15411. El título con el que el recopilador encabezó la colección reza textualmente: *Canciones musicales por Cristóbal Cortés Rodrigo Ordóñez el maestro Navarro y otros* y, de la misma mano, se añade una fecha: 1548. Desde el punto de vista musical, el cancionero está incompleto en tanto en cuanto únicamente se conserva el cuaderno correspondiente a una voz, (que aunque no se especifica, se trata de la voz tiple), de los presumiblemente cuatro que completarían la colección.

De manera muy sucinta presento una descripción mínima que nos pueda dar idea concreta del contenido del cancionero, en la que sólo señalo el incipit del texto literario así como las indicaciones de número de voces y autor, siempre y cuando éstos se indiquen en el original. La numeración del principio de cada una de las obras ha sido en todos los casos añadida por mí para hacer así más manejable el índice.

- Fol. 1r. Canciones musicales | por Cristóbal Cortés Rodri | go Ordóñez el maestro | Navarro y otros año 1548.
- 1** Fol. 1v. **Marina juro a mí que si a otra cosa** a 3.
- Fols. 2v. y 3r. [en blanco con pautas]
- 2** Fol. 3v. **Dardanio con el quento del cayado.**
- Fol. 5r. [en blanco con pautas]
- 3** Fol. 5v. **Francisca en este tiempo tan penoso.**
- Fol. 6r. [en blanco con pautas]
- 4** Fol. 6v. **Divina Leonor quien te mirare.**

- 5 Fol. 7v. **Adiós Felicia mía.**
- 6 Fol. 8v. **Recuerde el alma dormida.** Navarro.
- 7 Fol. 9v. **Pasados contentamientos** a 4. Cristóbal Cortés.
- 8 Fol. 10v. **No he ya del cuerpo dolor.** Ordóñez.
- 9 Fol. 11v. **Si en humo se tornaran mis alegrías.** Ordóñez.
- 10 Fol. 13r. **Qué razón podéis vos tener.** Navarro.
- 11 Fol. 13v. **Olvidádome ha Minguilla.** Navarro.
- 12 Fol. 14r. **Pastora que mis ojos haces fuentes.** Navarro.
- 13 Fol. 14v. **Dime manso viento.** Zaballos.
- 14 Fol. 15r. **Pues ya las claras fuentes.** Zaballos.
- 15 Fol. 15v. **Acaba de matarme oh amor fiero.** Guerrero.
- 16 Fol. 16r. **A ser mi dicha tan buena.** Guerrero.
- 17 Fol. 16v. **Dexó la venda el arco y el aljaba.**
- 18 Fol. 17r. **Duro mal terrible llanto.**
- 19 Fol. 17v. **Sobre una peña do la mar batía.** Navarro.
- 20 Fol. 18v. **Ana si en desamarme estás tan firme.**
- 21 Fol. 19r. **Señora cuantas más penas me dáis.** Guerrero.
- 22 Fol. 19v. **De afranio su pastora huyendo.** Villalar.
- 23 Fol. 20r. **Rosales, mirtos, plátanos y flores.** Guerrero.
- 24 Fol. 20v. **Qué te hizo hermano Juan.** Gante.
- 25 Fol. 21r. **Tristeça, si al más triste.**
- 26 Fol. 21v. **Prado verde y florido, fuente clara.** Guerrero.
- 27 Fol. 22v. **Ay fortuna cruel ay ciego amor.** Ordóñez.
- 28 Fol. 23v. **Cuán bienaventurado.** Ceballos.
- 29 Fol. 24v. **Los ojos puestos en el alto cielo.**
- 30 Fol. 25v. **Memoria triste que con llanto tierno.**
- 31 Fol. 26v. **Bajásteme pastora a tal estado.**
- Fol. 27v. [en blanco con pautas]
- 32 Fol. 28r. **No ves amor que esta gentil mozuela.** Navarro.
- 33 Fol. 28v. **Ay de mí sin ventura.** Navarro.
- 34 Fol. 29v. **Ojos claros y serenos.** Guerrero.
- 35 Fol. 30r. **Esclarecida Juana el que se atreve.** Guerrero.
- 36 Fol. 30v. **Mil veces voy Francisca a preguntarte.** Navarro.
- 37 Fol. 31r. **Henares de agua clara enriquecido.** Chacón.
- 38 Fol. 32r. **Alcé mis ojos de llorar cansados.** Rodrigo Ordóñez.
- 39 Fol. 33r. **Amargas horas de los dulces días.** Navarro.
- 40 Fol. 34v. **Mi ofensa es grande séalo el tormento** a 5. Guerrero.
- 41 Fol. 35v. **Claros y hermosos ojos** a 5. Guerrero.
- Fol. 36v. [Íncipit de *Dexó la venda*, (=f. 3v.), grabado en portada]

- Fol. 37r. [en blanco sin pautas]
- 42 Fol. 37v. **No me aprietes zagal la mano tanto a 3.**
- 43 Fol. 38r. **Vuestro raro valor y gentileza a 3.**
- 44 Fol. 38v. **Guarda el corazón deste tirano a 3.**
- 45 Fol. 39r. **Templa un poco esos ojuelos a 3.**
- 46 Fol. 39v. **Quien una vez señora te ha mirado a 3.**
- 47 Fol. 40r. **Pastora que a mi vida traes en juego a 3.**
- 48 Fol. 40v. **Mirad que negro amor y que nonada a 3.**
- 49 Fol. 41r. **Dulce suspiro de mi ronco pecho a 3.**
- 50 Fol. 41v. **Si quiero de quereros apartarme a 3.**
- 51 Fol. 42r. **No más burlas amor que son pesadas a 3.**
- 52 Fol. 42v. **Oh rostro lindo más que el sol de Oriente a 3.**
- 53 Fol. 43r. **Armas de amor señora son tus ojos a 3.**
- 54 Fol. 43v. **Después que vi a Marinilla a 3**
- 55 Fol. 44r. **Si mi zagala me quiere a 3**
- Fols. 44v.-46v. [en blanco con pautas]

La fecha de 1548 que aparece en el encabezamiento resulta harto problemática pues tanto la caligrafía, como el estilo musical y poético de las composiciones, como la propia fecha límite de algunos de los textos, corresponden cuando menos a 10 ó 12 años después de la fecha que el manuscrito marca, y yendo un poco más allá, la mayor parte de las obras aquí incluidas quedarían mucho más en su sitio si pensamos en el último cuarto del siglo XVI. En este sentido, tenemos años concretos para algunas de las composiciones; así, los varios textos de Montemayor, procedentes tanto de *La Diana* como de la edición zaragozana de su *Cancionero*, nunca pueden ser anteriores a 1558. Del mismo modo, el número 37 del Cancionero Lázaro Galdiano (desde ahora CLG) es un soneto fúnebre escrito en memoria de Cipriano de la Huerga, fallecido en febrero de 1560.

Caben dos hipótesis para intentar explicar la fecha que aparece en el original: la primera de ellas se refiere a lo que sería una alteración en el orden de las dos últimas cifras, con lo que el resultado sería 1584². La segunda, sin duda mucho más arriesgada, se basa en la cohesión interna que tienen un importante grupo de composiciones correlativas del cancionero: las que van del número 42 hasta el final en el orden asignado en la transcripción y que ocupan los fols. 37v.-44r. Todas ellas son datables en años nada lejanos a 1548. Según esto, cabe la posibilidad de que el copista trabajase sobre un cancionero de fecha 1548, el que daría como resultado esos últimos folios, al cual le serían añadidas todas las obras que en el estado actual del manuscrito le preceden; a la hora de redactar la inscripción de la portada, se anotaría el año de ese presunto cancionero hoy perdido del que se copiaba y los nombres de algunos de los compositores de los primeros números de su añadido.

El mejor testimonio de definición sobre los dos estilos del CLG lo encontramos en Juan Bermudo, cuando escribe: *Tened por auiso particular huyr el canto golpeado. La composición de ahora cincuenta años, y aún la que se vsaua quando yo me crié: dauan communmente todas las bozes junctas. Música es ésta, que se deuen guardar della: como de barbarismo en grammática. El canto de ahora va eslabonado, y tan assido,*

que apenas da una voz junctamente con otra³. Si tenemos en cuenta que la nota de Bermudo se redacta, precisamente en torno al año 1548, la diferenciación argumental que plantea el tratadista la vemos todavía más clara: con la frase *canto golpeado*, se está refiriendo a todos aquellos compositores cuyo repertorio más representativo encontramos hoy en el Cancionero Musical de Palacio pero que todavía debió seguir imprimiendo su rastro durante bastantes años; con la frase *canto eslabonado* nos remite a la escuela de polifonistas de los Vázquez, Navarro, Ceballos, Guerrero... Lo más interesante para nuestro objeto es que, a pesar de que como queda dicho, el cancionero sólo conserva una de las voces, sí es posible establecer el tipo de música y de estilo en que está escrito, apareciendo esos dos grandes grupos claramente diferenciados: el primero en *canto eslabonado* que ocupa los números 1 al 41, y el segundo en *canto golpeado*, del 42 al 55; precisamente éste último es el que se corresponde con ese supuesto primitivo cancionero citado, y el conjunto de ambos corpus, nos prueba la existencia conjunta y paralela de los dos estilos de música de que Bermudo nos hablaba, y que, según sus palabras, él veía como irreconciliables.

En cuanto a las atribuciones de paternidad de los textos literarios del cancionero, no son tantos como hubiésemos deseado, pero en cualquier caso, todos aquellos que tienen un nombre detrás, pertenecen también al primer grupo. De nuevo la incógnita sobre ese segundo grupo de composiciones del 42 al 55: ni una sola atribución de autor en ese grupo de obras, si exceptuamos la ocasional del soneto en tercetos *Mirad que negro amor y que nonada*, num. 48, que forma parte del *Tesoro de varias poesías* de Pedro de Padilla, aunque parece indiscutible que, como tantas otras composiciones de esa colección, fue tomada de boca ajena. La unidad de ese segundo conjunto, por otra parte, no se reduce a un aspecto única y exclusivamente musical, sino que desde un punto de vista textual, y dejando al margen unos pocos villancicos que no ofrecen mayores problemas, el resto de textos son en su mayoría un género que no podemos considerar habitual en nuestros cancioneros, bien sean éstos musicales o literarios, y que en el ms. 3968 de la BNM, una nueva fuente del mismo num. 48, es bautizado como *sonetos en tercetos*.

Con los compositores de la música del cancionero, sí ha habido mucha más suerte, (aunque de nuevo hemos de establecer diferencias entre esas dos partes citadas), ya que en muchos casos, el propio manuscrito lo indica y, en otros, es posible tener noticia de ellos por la simple comparación de fuentes: no pocos números de la primera parte del cancionero son conocidos por encontrarse en fuentes ya conocidas y afortunadamente completas; en la segunda parte, ninguna de las obras tiene indicación de autor, y sólo una, de nuevo la num. 48, la encontramos parcialmente en otro cancionero. Así, los compositores representados en el CLG son los siguientes: Juan Navarro, Cristóbal Cortés⁴, Rodrigo Ordóñez⁵, Rodrigo Ceballos, Francisco Guerrero, Andrés de Villalar⁶, Martín de Gante⁷ y Matías Chacón⁸.

Del conjunto de obras del cancionero he escogido aquellas que sirven, no sólo como testimonio de su contenido sino además, como prueba de toda la argumentación anterior. Para su contenido completo remito al artículo que anteriormente ha sido ya citado⁹. Añado simplemente un código alfanumérico, en donde la letra establece el orden del presente artículo y el dígito, el número de orden del cancionero.

A [2]

Dardanio con el quento del cayado
el nombre y la figura desacía
de aquella ninfa a quien él propio auía
en mill cortezas de árboles pintado
 con el senblante triste y demudado
con un ai *que* del alma le salía
o traidora marfira le deçía
en quien puse mi fe seso y cuidado
 si pudiese del alma tu rretrato
quitar qual de los árboles le quito
no harías tú mi vida ser tan corta
 mas ay quán por demás triste me mato
que lo qu'está en el corazón escripto
borrarlo en la corteza poco importa¹⁰

B [7]

 pasados contentamyentos
qué queréis
dexadme no me canséis
 si venís por me turbar
no ai pasión ni abrá turbarme
si venís por consolarme
ya no ay mal que consolar
 si venís por me matar
bien podéis
mata[d]me y acabaréis
 pasados contentamientos
qué queréis
dexadme no me canséis¹¹

C [12]

pastora *que* mis ojos azes fuentes
si mi fatyga sientes
ay Dios *quán* crüel eres
no me dirás burlando *que* me quieres
engañaime pastora así te beas
tan señora de ti como deseas¹²

D [17]

Dejó la uenda'l arco i el aljaua
el lasçibo rrapaz donosa cosa
por tomar una bella mariposa
que por el aire *andaba*
madalena la ninfa *que* miraba
su descuido hurtóle
las armas i dejóle
en el ermoso prado
como a mochacho bobo i descuidado
ya de oi mas no d'amor gloria ni pena
que'l berdadero amor es madalena¹³

E [19]

sobre una peña do la mar batía
al triste lusitano ui sentado
ajeno de plaçer y aconpañado
de soledad *que*'l alma l'ençendía
 los ojos leuantaba si podía
y en su patria los pone'l desdichado
i al enemigo uiento y mar airado
con uoz cansada i triste así deçía
 o mar si el de mis ojos no te amansa
y al enemigo uiento so[s]pirando
jamás pudo aplacar su furia y saña
 mi desdichada lengua en uano cansa
y aquí paró mas buelbe lamentando
quán cara eres de auer o dulce'españa¹⁴

F [29]

los ojos puestos en el alto çielo
las lágrimas coRiendo de una en una
vid'estar nna pastora *que* ninguna
más triste y más hermosa bi en el suelo
diziendo ay mi pastor ay mi consuelo
de quien jamás *pensé* mudanza'lguna
daré la culp'a ti o a mi fortuna
quién causó de los dos mi desconsuelo¹⁵

G [32]

no ves amor qu'esta gentil moçuela
burla de ti a la clara y de mi muerte
y con su ermosura
presume de tan fuerte
que de tu crüel arco no se cura
y pues en tal locura se desuela
tírale una saeta *que* le duela¹⁶

H [38]

alçé mis ojos de llorar cansados
por dalles el descanso que solía
y como no le uió a dolo[r] uía
abaxólos en lágrimas bañados
su algún bien se allaba *en* mis cuidados
quando por más *contento* me tenía
pues le perdí por culpa mía
rraçones *que* les lloró ora doblados
tendí todas mis uelas en bonança
sin rreçelar humano impedimento
ya íçose vna fortuna de mudança
como si fuera agua y viento
quisieron castigar mi *confiança*
yo ardo y peno y muero y ya no siento¹⁷

I [40]

mi ofensa es grande séalo el tormento
mas ai tu desamor no me atormente
o buen jesú *que* de tu graçia ausente
pensallo mata *que* ará el sufrimiento
tu cruz tu muerte tu *sangre* te presento
o rricas prendas de la pobre jente
permitirá tu amor diuino ardiente
que tales esperanças llebe' l uiento
ay dios *que* te ofendí *que* ya no myro
si tu *bondad* me salua o me condena
tu onrra lloro y por tu amor sospiro
tu onrra satisfaz *con* qualquier pena
la culpa tira *porque* arás d' un tiro
tu onra quita y a my alma buena¹⁸

J [48]

mirad qué negro amor i que nonada
nyño desnudo pobre y zegajoso
que ya no es bençedor ny belicoso
el arco con las flechas à dexado
benzido a *vuestros* pies está rrendido
myrad en qué paró el señor cupido
rrapaz bengado estoi de tus locuras
aquí me pagarás el mal que às echo
rrabiosa flecha te atrabiese el pecho
señora no tengas mysericordia
erilde syn temor y de manera
que amor de puro amor benzido muera¹⁹

Uno de los varios testimonios que fueron recogidos en el primer volumen de las obras completas de Cipriano de la Huerza²⁰ era un soneto anónimo, con su primer verso *Henares de agua clara enriquecido*, conocido al menos en dos fuentes manuscritas y cuyo testimonio nos indicaba que el tal soneto corría en canto de órgano para cuatro voces, esto es, en una versión musical polifónica que a primera vista nos llevaba a pensar en la forma madrigal.

La música de ese soneto, una voz al menos, la encontramos en el CLG, en el número 37. Su compositor es un tal Chacón, tal y como se anota, al que hemos de identificar con el maestro de capilla de la catedral de Sigüenza Matías Chacón, que trabajó allí entre los años 1538 y 1568²¹. Él fue el sucesor de Mateo Flecha al frente de esta catedral, y es tanto más lógico que el Chacón compositor tuviese alguna relación con Flecha en Sigüenza, cuanto que en *Las ensaladas de Flecha...*, (Praga: Jorge Negrino, 1581), se incluye la ensalada de título *El Molino*, de Chacón. Dos obras también atribuidas a Chacón, el madrigal *Cristalia una pastora enamorada* y el himno *Sacris solemnis* se conservan en el Cancionero de Medinaceli²², y hablando sobre ellas, Miguel Querol en su introducción cree que el autor puede ser el organista de la catedral de Córdoba que se apellidaba de esa manera. Lo más lógico es pensar que el compositor que encontramos en ambos cancioneros y en la colección de ensaladas se trata de una misma persona y parecen claras las pruebas que, también en relación a Cipriano, nos llevan a Sigüenza.

Tal y como lo encontramos en el Cancionero Lázaro Galdiano, la versión literaria del soneto es la que sigue, respetadas todas sus variantes ortográficas y sustituidas por corchetes algunas lagunas de texto debidas al entramado polifónico que implica que no todas las voces han de *decir* en su integridad un texto literario.

henares de agua clara enriqueçido
sus húmidos cabellos arrancaba
y al llanto lastimoso le ayudaba
de las musas el coro entristeçido
el comarcano monte oya el sonido
lloroso y triste [] l'enuiava
y todo lo qu'en torno l'escuchaua
lloraua de piedad enterneçido
çipriano decía el río ai çipriano
amado hijo que con fértil uena
regaste al pueblo [] la riuera
no ueuerá de mí más agua buena
quien desconoçió el pecho soberano
del más diuino hijo que pariera.

La transcripción musical que presentamos resulta necesariamente incompleta por la ausencia de las tres voces restantes que completarían la obra. Sí alcanzamos, sin embargo, a adivinar algunas cosas que se refieren fundamentalmente a su estilo musical. Nada demasiado diferente a los recursos y refinamientos propios de aquellos otros compositores que acompañan a Matías Chacón tanto en el Cancionero de Medinaceli

como en éste del Museo Lázaro Galdiano, algunos como Navarro, Ceballos o, sobre todos, Guerrero, de obra bien conocida. Al fin y al cabo, no son sino ellos los representantes de aquel estilo de *canto eslabonado* en palabras de Bermudo que ya antes hemos señalado.

NOTAS

1 Es próxima su publicación íntegra con todo su aparato de concordancias textuales y musicales en mi artículo “El cancionero del museo Lázaro Galdiano”, en *Nunca fue pena mayor. Estudios en homenaje al profesor Brian Dutton*, en prensa. Además, lo han utilizado Vicente García, en Francisco Guerrero, *Canciones y villanesca espirituales*, (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1955-7), Margit Frenk, en *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, (Madrid: Castalia, 1987) y Robert Stevenson, en *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, (Madrid: Alianza, 1992).

2 Esta posibilidad es la que prefiere Margit Frenk, op. cit., que ha manejado el manuscrito pero con una remisión errónea a la biblioteca particular de D. Antonio Rodríguez Moñino.

3 Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, (Osuna: Juan de León, 1555), fol. 135r.

4 Cristóbal Cortés fue maestro de capilla del Pilar de Zaragoza entre los años 1577 y 1594, en que muere. Noticias sobre su actividad las encontramos en el libro de Pedro Calahorra, *Música en Zaragoza. Siglos XVI y XVII. Vol. 2, Polifonistas y ministriles*, (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978), pags. 129-35. Se conservan dos obras suyas en Zaragoza según la cita de este autor.

5 Son varios los Ordóñez que trabajan en las catedrales españolas de la segunda mitad del siglo XVI; entre ellos el nuestro, Rodrigo Ordóñez, que fue maestro de capilla en Zamora hasta 1553, en Burgos, (1556-59), en Zamora de nuevo, (1559-61), en Burgos, (1561-64), en Jaén, (1564), y quizá en Murcia en 1574, cuando un Ordóñez maestro de capilla de esta catedral aparece en Salamanca para suceder a Juan Navarro, ganando la oposición pero renunciando a ocupar la plaza. Rodrigo Ordóñez aparece citado por Vicente Espinel en su *Casa de la memoria* junto a algunos de sus contemporáneos de más fama; dice en concreto Espinel: *Estaba el gran Zaballos, cuyas obras / dieron tal resplendor en toda España, / junto a Rodrigo Ordóñez, cuyas sobras / bastan a enriquecer la gente extraña*. Ver Alberto Navarro y Pilar González, *Diversas rimas de Vicente Espinel*, (Salamanca: Universidad, 1980), pag. 121. En el ms. 5 de la catedral de Valladolid aparecen obras de este compositor que Anglés en su catálogo le atribuye a Alonso o Adolfo (sic) Ordóñez (v. *Anuario Musical*, 1948, pag. 67); son de Rodrigo Ordóñez el motete *Iste est Alfei Jacobus* (fol 43v.) y el magníficat para 4 voces (fol 132v.). Ver, además, mi artículo “Manuscritos e impresos con polifonía en la catedral de Palencia: 1535-1639”, en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, (Palencia: Tello Téllez de Meneses, 1990), vol. 5, p. 295n.

6 Sobre Andrés de Villalar, su trayectoria y las obras de él conservadas, ver mi artículo “El códice de la parroquia de Santa María de Ledesma”, en *Revista de Musicología*, XII (1989), pags. 180 y 181.

7 La obra del cancionero atribuida a este compositor aparece signada sólo como Gante. Creo que se trata de Martín de Gante, maestro de capilla de Jaén entre 1549 y 1564, sucesor de Francisco Guerrero en el puesto de esa catedral. Ver Pedro Jiménez Cavallé, *La música en Jaén*, (Jaén: Diputación Provincial, 1991).

8 Dos obras también atribuidas a Chacón, el madrigal *Cristalia una pastora enamorada*, y el himno *Sacris solemnis*, se conservan en el Cancionero de Medinaceli, y hablando sobre ellas, Miguel Querol en su introducción cree que el autor se puede tratar del organista de la catedral de Córdoba que se apellidaba de esa manera. Creo que el compositor que encontramos en ambos

cancioneros, sin duda una misma persona, se trata no de éste organista, sino del maestro de capilla de la catedral de Sigüenza Matías Chacón, que trabajó allí entre los años 1538 y 1568. Él fue el sucesor de Mateo Flecha al frente de esta catedral, y es tanto más lógico que el Chacón compositor tuviese alguna relación con Flecha en Sigüenza, cuanto que en *Las ensaladas de Flecha...*, (Praga: Jorge Negrino, 1581), se incluye la ensalada de título *El Molino*, de Chacón.

Algunas fuentes van a ser citadas de manera abreviada y son las siguientes:

CMB = Cancionero del Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Lisboa. Descrito por Arthur Askins y Jack Sage en *Luso-Brazilian Review*, 13 (1976), pags. 129-37. Existe edición moderna de Manuel Morais aparecida bajo el título de *Cancionero musical de Belém*, (Lisboa: Casa da Moeda, 1988).

CME = Cancionero musical de Elvas. Biblioteca municipal de Elvas, ms. 11793.

CMM = Cancionero Musical de Medinaceli. Hoy ha pasado a formar parte de la biblioteca de D. Bartolomé March en Madrid, a quien debo agradecer las facilidades que siempre me ha prestado para la consulta tanto de ésta como de otras fuentes. Toda la música en castellano que contiene ha sido editada modernamente por Miguel Querol Gavaldá, (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1949-50).

CmsV = Manuscrito nº 17 del archivo musical de la catedral de Valladolid. De este cancionero puede verse una somera descripción en el artículo de Higinio Anglés "El archivo musical de la catedral de Valladolid", en *Anuario Musical*, 1948, pags. 83-86.

DazP = Esteban Daza, *Libro de música... intitulado El Parnaso...*, (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1576). Existe ejemplar en la BNM sign. R. 14611.

GueV = Francisco Guerrero, *Canciones y villanescas espirituales*, (Venecia: Iago Vincentio, 1589). Edición moderna de Vicente García, (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1955-7).

10 La otra fuente musical está en CmsV fols. 10v.-12r. Especifica para cuatro voces, pero tampoco cita al compositor. El soneto lo recoge Timoneda en su *Cancionero llamado Sarao de amor*, (Valencia: Juan Navarro, 1561), ahora reeditado por Carlos Clavería, (Barcelona: Delstre's, 1993), donde tiene el número CXLVIII e indica otras fuentes paralelas. Según los nombres poéticos que en él aparecen, Dardanio y Marfira [Maranta en Timoneda], es obra de Diego Ramírez Pagán, quien lo publica como propio un año después en su *Floresta de varia poesía*, que ha sido publicada modernamente por Antonio Pérez Gómez, (Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1950). También impreso, apareció en el *Recreo de amadores* de Pedro Hurtado, (Valencia: Pedro Hurtado, 1564). Estrechamente relacionados con este soneto tenemos uno más de Ramírez Pagán, consrvado en el ms. 13418 de la BNM, fol. 226v. cuyo prime verso es *En un bastón de acebo, en que solía*, y el soneto de Cetina *En un bastón de acebo que traía*. En el fol. 204r. del *Vergel de flores divinas* de Juan López de Úbeda, (Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica, 1582), aparece una vuelta a lo divino del soneto que allí se encabeza como *Soneto del hombre spiritual contrahecho a aquel humano, Arsenio con el quento del cayado*.

11 Es la única fuente musical de esta obra de Cristóbal Cortés. El texto es un villancico de Jorge de Montemayor recogido en el sexto libro de la Diana, cuya edición príncipe data de los años 1558 ó 1559. (Sobre la datación del libro, ver H. D. Purcell, "The date of the first publication of Montemayor's *Diana*", en *Hispanic Review*, XXXV (1967), pags. 364-5). La versión del CLG, recoge sólo el estribillo y última copla del villancico. Vicente Espinel en *Diversas rimas*, (Madrid: Luis Sánchez, 1591), también glosa la misma letra bajo la forma *Contentamientos pasados / qué queréis / dejadme no me canséis*. Ha sido publicada en la edición moderna de Alberto Navarro González y Pilar González Velasco, (Salamanca: Universidad, 1980), p. 230. También López de Úbeda, en su *Vergel de flores divinas*, (Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica, 1582), fol. 170r. imita la letra en las glosas de *O dulce suspiro mío*, concretamente aquella que empieza: *Pensamientos ya passados / dexadme, qué me queréis, / que de mí ya no seréis...*

12 Atribuída en el CLG a Juan Navarro, la encontramos también en el CmsV, fols. 9v. y 10r. Se especifica que es para cuatro voces pero no así el nombre del autor. Musicalmente es la misma obra del CLG, aunque, lógicamente, una voz diferente. El texto lo encontramos en Jorge de Montemayor, *Cancionero del excellentísimo poeta... de nuevo emendado y corregido*, (Zaragoza: viuda de Bartolomé de Nágera, 1562), fol. 90r, siendo el primero de sus madrigales. El texto volvió a ser impreso en el volumen *Aquí se contienen muchas octavas, las quales ha compuesto el Pastor Secreto por su Pastora Galatea*, (Valencia: Herederos de Juan Navarro, en este presente año -sic-). La composición que nos ocupa, la número 11 de esa colección, aparece con el subtítulo de *Madrigalejo*.

13 Aunque anónima en el CLG, es obra conocida de Francisco Guerrero de la que conservamos otras fuentes musicales: CMM, fols 139v.-140r. a cuatro voces y anónimo. CmsV, fols. 18v. y 19r. anónimo. GueV, num. 36, con lo que la atribución a Francisco Guerrero es segura. La música de CLG es igual a la del tiple 1º de CMM y GueV; la correspondiente de CmsV es igual al altus de esas dos fuentes. Resultan particularmente interesantes las variantes textuales de CmsV, por cuanto sustituyen el nombre figurado de Madalena por uno que parece referirse a un personaje real, Ana de Mendoza: v. 5, *Doñ'Ana de Mendoça que miraua*. vv. 10 y 11, *Ya de oy mas amor no mata ni sana / qu'el uerdadero amor es ya doñ'Ana*. Una traducción italiana del texto con la misma música de Francisco Guerrero aparece en el libro de Francisco Soto de Langa, *Il primo libro delle laudi spirituali*, (Roma: Alessandro Gardano, 1583), fols. 51v.-53. Por lo demás, el texto es un madrigal de Baltasar de Alcázar que aparece recogido en la edición de su poesía realizada por Francisco Rodríguez Marín, (Madrid: Real Academia Española, 1910), p. 24.

14 El soneto con música de Juan Navarro era ya conocido a partir de otras fuentes: CMM, fols. 65v.-67r. CmsV, fols. 2v. y 3r. que indica el número de voces, cuatro, como efectivamente aparecerá completo en CMM. La música de CLG se corresponde con el tiple 1º de CMM; la de CmsV con el altus de esa misma colección. En cuanto a su paternidad literaria, si bien no lo encuentro entre las obras de Montemayor, el soneto puede serle atribuído con cierta seguridad, quien utilizaba para referirse a sí mismo el sobrenombre poético de *Lusitano*. Por otra parte, dos son los sonetos que recuerdo que en su desarrollo guardan ciertas similitudes con éste: aquél de Cetina *Con ansia que del alma le salía* y el de Diego Hurtado de Mendoza, *En la ribera de la mar sentada*. Cervantes, en *Los baños de Argel* (B.A.E., vol. 156, p. 148), utiliza el último verso del soneto, en lo que parece, más que una influencia directa del texto, un estado en el que el verso se convirtió en frase proverbial. Por último, un soneto que encontramos en las *Flores de varia poesía*, ed. de Margarita Peña, (México: Universidad Autónoma, 1987), num. 31, p. 117, parece una imitación a lo divino del de Montemayor; es aquel que empieza *En una concha que en la mar se cría*.

15 Otra versión la encontramos en el CMM, fols. 137v.-138r. con música de autor anónimo para tres voces diferente a la de CLG. En cuanto al texto, se trata de los dos cuartetos de un soneto de Jorge de Montemayor que se publicó en el *Cancionero del excellentísimo poeta... de nuevo emendado y corregido*, (Zaragoza: viuda de Bartolomé de Nágera, 1562), fols. 55v.-56r.

16 Con música de Juan Navarro, lo encontramos también en el CMM, fols. 136v.-137, para cuatro voces. DazP, fols. 89r.-90v. Francisco Soto de Langa, *Libro terzo delle laudi spirituali*, (Roma: Alessandro Gardano, 1588), fol. 35v. presenta la misma música con el texto vuelto a lo divino: *No ves mi Dios*, que transcribió Robert Stevenson en *Spanish Cathedral music in the golden age*, (Berkeley: UCLA, 1961), pp. 250-3, y en su edición española, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, (Madrid: Alianza, 1993), pp. 285-9. El texto lo encontramos también en las *Flores de varia poesía*, ed. de Margarita Peña, (Méjico: Universidad Autónoma, 1987), num. 109, p. 193. La editora del cancionero sigue a Francisco Rodríguez Marín para ofrecer una posible paternidad de este texto atribuyéndoselo a Baltasar del Alcázar en función de las similitudes que presenta con aquel otro madrigal, *Ten cuenta amor*, que él mismo publica en la p. 26 de su edición (Madrid: Real Academia Española, 1910). Rodríguez Marín, en la introducción, habla de ambas composiciones como resultados de un referente común; no necesariamente habría

de ser así. Dentro de la obra del mismo Alcázar encontramos casos de desarrollos muy próximos de un mismo tema, que en sí, no implican un proceso de imitación. Sirva como ejemplo el madrigal ya aparecido, *Dejó la venda el arco y el aljaba* (CLG num. 17) y aquel otro cuyo primer verso es *Rasga la venda y mira lo que haces*. En cuanto al madrigal *Ten cuenta amor*, conocemos una versión puesta en música por Francisco Guerrero, para tres voces, conservada en el CMM.

17 Es la única fuente de esta música de Rodrigo Ordóñez. El soneto, por su parte, es obra de Diego Hurtado de Mendoza y ha visto la luz en su *Poesía completa*, ed. de José Ignacio Díez Fernández, (Barcelona: Planeta, 1989), num. XXXV, p. 82, donde se ofrece una larga serie de manuscritos en que aparece el soneto. No se cita el presente.

18 Es obra de Francisco Guerrero, bien conocida a través de otras fuentes: Catedral de Puebla, lib. XIX, fol. 104. CmsV, fols. 108v. y 109. GueV, num. 11. La versión de CLG se corresponde con el tiple 1º de GueV y la de CmsV por su parte, con el tenor de GueV. El texto es atribuido a Pedro Tablares, el mismo poeta de las *Amargas horas*, num. 39 de esta colección, en dos hojas sueltas propiedad de Eugenio Asensio; la noticia la encontramos en el artículo de Arthur L.-F. Askins "Amargas horas de los dulces días", en *Modern Language Notes*, 82 (1967), pags. 238-40. Esas hojas llevan la siguiente inscripción: *Soli Deo honor, et gloria in saecula saeculorum. Amen. 1555*. Lo encontramos también en las *Flores de varia poesía*, ed. de Margarita Peña, (México: Universidad Autónoma, 1987), num. 55, p. 136 y en dos manuscritos conservados en la Hispanic Society of America. Ver para estas dos últimas fuentes, Antonio Rodríguez-Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos. Siglos XV, XVI y XVII*, (Nueva York: HSA, 1965), vol. III, p. 388: VII, 3. LII, 5. Sobre *Amargas horas* y la fortuna del texto de Tablares, además del artículo de Askins ver Stefano Limido, *Armonía spiritual*, ed. de Elena Rodríguez Villanueva y Alejandro L. Iglesias, (Barcelona: Delstre's, en prensa).

19 Sabemos de dos fuentes musicales más: CMB, fol. 67v. CME, fols. 100v.-101r. La música de CLG equivale a la voz superior de ambos cancioneros aunque con muy ligeras variantes. Aún así, no estoy seguro que podamos hablar de una misma obra; perfectamente podría tratarse de un mismo *cantus firmus* para las tres fuentes que en CLG tuviese un desarrollo polifónico diverso. Aunque con variantes, en el caso de CMB y de CME, cancioneros ambos completos en los que bien se puede comprobar, sí que se trata de una misma música. En CME sólo son incluidas tres estrofas: desaparece la que en CLG es cuarta, y segunda y tercera aparecen en orden inverso. CMB muestra rasgos de una particular ortografía portuguesizante, incluyendo sólo dos estrofas: la primera y una similar a la última de CLG. Ya sin música, lo encontramos también en el ms. 3968 de la BNM, fol. 186v., donde se le llama *Soneto al amor en tercetos: Qué belicoso amor y que nonada*. Asimismo, en Pedro de Padilla, *Thesoro de varias poesías*, (Madrid: Francisco Sánchez, 1580), fol. 198v.

20 Cipriano de la Huerga, *Obras completas*, ed. de Gaspar Morocho Gayo, vol. I, (León: Universidad, 1990), p. 62.

21 Sobre la capilla de la catedral de Sigüenza de estos años contamos con el artículo de Louis Jambou, "La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco", en *Revista de Musicología* VI (1983), pp. 271-98. Por supuesto, en él encontramos noticias sobre nuestro Matías Chacón. Sabemos de él, además, que hacia finales de 1558 se le ofreció el puesto de maestro de capilla de la catedral de Ávila, vacante por la muerte de Francisco de Espinar. No lo aceptó. De haberlo hecho, habría tenido entre sus alumnos al entonces niño Tomás Luis de Victoria. La noticia la encontramos en Robert Stevenson, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, (Madrid: Alianza, 1992), p. 410.

22 La parte castellana de este cancionero fue editada por Miguel Querol en dos volúmenes aparecidos con ese título. (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1949-50). El conocido como Cancionero de Medinaceli se encuentra en la actualidad en la biblioteca privada de D. Bartolomé March Servera, de Madrid.

