

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO II



Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
Sonia GARZA
José Manuel LUCÍA MEGÍAS
Joaquín RUBIO TOVAR
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.^a Carmen Fernández López, M.^a Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
© Universidad Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

FORTUNA MUSICAL DE LAS *COPLAS* DE JORGE MANRIQUE EN LOS SIGLOS DE ORO

Víctor de Lama

Gerardo Fernández

Universidad Complutense de Madrid

Se echa de menos en las ediciones y estudios sobre la poesía de los Siglos de Oro algún apartado donde se dé cuenta de la transmisión musical tanto de la poesía de cancionero del siglo xv como de la renacentista y barroca. Los cancioneros musicales se han revisado en cuanto fuentes literarias, las únicas que conservamos de algunas poesías. Y nadie los ha explorado más pormenorizadamente que Margit Frenk para confeccionar su magno *Corpus de la antigua lírica popular*. No obstante, faltan estudios de conjunto donde se valore en qué medida y en qué ámbitos sociales la música difundió la poesía culta de cancionero y la italianista en los siglos xvi y xvii. Suele pasarse por alto que poesías del Marqués de Santillana y de Juan de Mena, de Rodríguez del Padrón y de Jorge Manrique, de Diego de San Pedro o Garcí Sánchez de Badajoz se divulgaron musicalmente a través del *Cancionero musical de Palacio*. Algunos casos merecerían especial mención: la excepcional divulgación del *Cancionero* literario de Juan del Encina (siete ediciones conocidas en vida del autor) tuvo que deber mucho a la fama musical de muchos de sus poemas; la difusión en Italia de la canción *Nunca fue pena mayor*, del primer duque de Alba don García Álvarez de Toledo, podemos calificarla de prodigiosa y merecería por sí sola un estudio monográfico. Mucho menos frecuente es recordar que los versos de Boscán y Garcilaso, y los de otros poetas italianistas del siglo xvi, se divulgaron también mediante la música.

Pero seguramente ningún poema culto del siglo xv inspiró a tantos compositores del Siglo de Oro como las *Coplas* de Jorge Manrique. Sabido es que la elegía manriqueña fue un auténtico *best-seller* desde los primeros días de la imprenta y que en el siglo xvi,

entre los antiguos poetas, a Manrique sólo le iguala en prestigio el gran Juan de Mena¹. Señala Vicente Beltrán que hasta 1700,

inventariando sólo los manuscritos y la primera edición de cada miscelánea, antología o glosa de las *Coplas* manriqueñas, contamos con no menos de cuarenta textos. Es probable que el estudio de sus respectivas reediciones aportara datos de interés, y contamos ya con la investigación de D. Hook para la *Glosa famosísima* de Alonso de Cervantes. Sin embargo, este proyecto bastaría para acabar con las fuerzas del estudioso más capacitado².

Aunque falta un estudio de conjunto sobre la recepción de Jorge Manrique en el siglo XVI, se han realizado valiosas aportaciones sobre la transmisión textual de las *Coplas*, especialmente las de Vicente Beltrán³. Las glosas a que dio lugar el poema manriqueño también han sido estudiadas y editadas⁴. Sin embargo, la fortuna musical del poema apenas ha merecido atención por parte de los críticos y de los editores de Jorge Manrique. Veamos algunos ejemplos: Alda Tesán en 1969 sólo menciona la versión de Venegas de Henestrosa. En 1979 Carrión Gútiérrez en su *Bibliografía de Jorge Manrique* se limita a citar las tres versiones que ya mencionó Trend en 1927⁵. Es cierto que en 1978 Miguel de Santiago enumera cinco versiones musicales antiguas⁶, pero lo más común es que los editores soslayan la cuestión de la pervivencia musical de las *Coplas*, aun cuando representa una forma de difusión complementaria de la textual y probablemente única para una porción de público que desconocía la lectura. Algunos musicólogos, por su parte, han realizado algunas aportaciones -Trend, Inglés-, pero en ningún caso se han detenido a estudiar monográficamente la transmisión musical de la elegía manriqueña. Querol es quien más atención les dedica y, como veremos más adelante, se mueve en el ámbito de la divulgación y la recreación⁷.

¹ Sobre la supervivencia de la literatura del siglo XV en los siglos de oro puede verse el artículo de Keith Whinnom «The Problem of the «Best-seller» in Spanish Golden-Age Literature», *Bulletin of Hispanic Studies*, 57 (1980), pp. 189-198.

² «La transmisión textual de las *Coplas* manriqueñas (1480-1540)», *Incipit*, 7 (1987), pp. 95-117.

³ Además del artículo citado de Vicente Beltrán, debe verse su libro *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre (Edición crítica con un estudio de su transmisión textual)*, Barcelona, PPU, 1991. Y también el interesante artículo de David Hook «An Idiosyncratic Manuscript Copy of Jorge Manrique's *Coplas por la muerte de su padre* (Lisbon, Bibl. Nac. cod. 11353)», *Scriptorium*, 41 (1987), pp. 47-62.

⁴ Nellie E. Sánchez Arce en «Las glosas a las «Coplas» de Jorge Manrique», *Clavileño*, 40 (julio-agosto 1956), pp. 45-50, cita hasta once glosas que ordenadas cronológicamente (por la fecha de su primera edición o de composición) son las siguientes: Alonso de Cervantes (Lisboa, 1501), Diego Barahona (s.l., 1541), Rodrigo de Valdepeñas (c. 1545), Garci Ruis de Castro (25 de marzo de 1551), Jorge de Montemayor (dos glosas: planto a la muerte de doña María de Portugal en 1545 y la de su *Cancionero*, impreso en Amberes, 1554), Francisco de Guzmán (en honor de la reina doña Leonor de Francia, impresa en Lyon, c. 1557), Luis Pérez (Valladolid, 1564), un autor anónimo (2ª mitad del s. XVI), Gregorio Silvestre (Granada, 1582 y ss.) y G.D.F.N. de C. (BNM, raros, sign. 2857, finales del XVI). De la misma autora es la obra *Las glosas a las «Coplas» de Jorge Manrique*, Madrid, Sancha, 1956. Han sido editadas en facsímil por A. Pérez Gómez, *Las glosas a las «Coplas» de Jorge Manrique*, vols. I-VI, Cieza, 1961-1963.

⁵ M. Carrión Gútiérrez, *Bibliografía de Jorge Manrique (1479-1979)*, Palencia, Diputación Provincial, 1979.

⁶ Jorge Manrique, *Obra completa* (Estudio crítico de Miguel de Santiago), Barcelona, Ediciones 29, 1978, p. 59.

⁷ Miguel Querol, *I. Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. II. Cancionero de la Casanatense*, Barcelona, CSIC (Instituto Español de Musicología), 1981.

Las *Coplas* de Jorge Manrique se nos han conservado en seis versiones musicales diferentes: tres con las partituras de todas sus voces (Mudarra, Venegas de Henestrosa y Juan Navarro) y otras tres de las que restan voces sueltas (Pere Alberch Vila, Robledo y Guerrero); tenemos noticia de otras dos versiones hoy perdidas (las de Gabriel Díaz y Philippe Rogier); finalmente, tenemos la certeza de que se cantó en los corrales de comedias y en la fiesta del Corpus, como se desprende de las indicaciones que leemos en varias obras de teatro.

Nos gustaría presentar aquí, junto con una breve reseña de cada una, la transcripción de las partituras que se han conservado. Pero como el espacio no nos lo permite, aplazamos esa tarea para una próxima publicación, limitándonos ahora a reseñar cada una de las versiones.

1. Alonso Mudarra

La más temprana por la fecha de publicación es la de Alonso Mudarra, que apareció en los *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, Juan de León, 1546). Es una obra para una voz y vihuela. Querol cree que tuvo que ser originalmente polifónica sin aportar otro argumento que para él fue sencilla la adaptación a cuatro voces⁸. Diez años antes Luis de Milán había publicado el *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro* (Valencia, 1536)⁹ que se considera por entero original del autor; en 1538 Luis de Narváez publica en Valladolid *Los seis libros del Delphin de música para tañer vihuela*, en la que se encuentran adaptadas muchas obras polifónicas. Mudarra conoció y estudió estos dos libros, según confesión propia. Aunque no abundan los datos de su vida, sabemos que nació hacia 1510 en la diócesis de Palencia. En la epístola que encabeza su obra confiesa que se ha criado «en casa de los ilustrísimos duques del Infantado [...] adonde de toda la música había excelentes hombres». Viajó por España e Italia, probablemente acompañando al emperador en el segundo viaje que hizo a este país en 1529. El ambiente humanista de la corte alcarreña de los duques del Infantado y su conocimiento de la Italia renacentista le permitió usar en sus composiciones gran variedad de textos latinos, españoles e italianos. Fue canónigo de la catedral

⁸ Así la publica en la edición citada. Querol pretende demostrar que la pieza de Mudarra procede de una pieza polifónica alegando que «para mi adaptación a cuatro voces, realizada con motivo del V Centenario de la muerte de Jorge Manrique, no tuve otro trabajo que aplicar el texto al acompañamiento de vihuela»; los argumentos de Querol son muy flojos pues no conocemos ninguna pieza a cuatro voces de Mudarra que nos permita deducir su estilo polifónico; por otro lado, la facilidad de Querol para adaptar el material mudarriano no prueba la existencia de una versión polifónica y mucho menos que fuera «esa» versión que él nos da. Tampoco es del todo cierto que se haya limitado a aplicar el texto a la tablatura de Mudarra, pues altera el orden de las voces e incluso el ritmo de la pieza original, llegando a completar acordes en cadencias donde Mudarra deja sólo dos voces. La obra de Mudarra fue editada por Rafael Pujol: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Barcelona, CSIC (MME III), 1945. Esta edición ha servido de base a la reciente grabación realizada por Hopkinson Smith, con la colaboración de Montserrat Figueras en el tercer libro.

⁹ Aunque en la portada figura el año 1535, en el colofón se lee «Acabóse a iiii días del mes de diciembre. Año de nuestra reparación de mil y quinientos treinta y seis», fecha ésta que damos por válida.

metropolitana de Sevilla desde 1546 y, aunque nunca formó parte de la capilla musical, ejerció durante treinta y cuatro años notable influencia, en la preparación de las fiestas del Corpus, la reñida construcción del órgano grande, etc. Amigo de Cristóbal Morales, fue considerado por el teórico Fray Juan Bermudo como uno de los más expertos tañedores de vihuela. Murió en 1580 en Sevilla.

Integran la colección de Mudarra 79 piezas. Los dos primeros libros contienen obras puramente instrumentales, algunas basadas en misas de Josquin y Fevin. El tercero está integrado por veintisiete piezas para canto acompañadas de vihuela y la última que es un tiento para arpa u órgano. Clasificándolas por géneros, como hace el autor, tenemos el siguiente resultado: tres motetes, tres romances, tres canciones, siete sonetos, cuatro estrofas, cinco villancicos y dos fabordones. Los autores de los motetes en que se basa son Willaert, Gombert y Pedro Escobar; en cuanto a las fuentes literarias, utiliza textos latinos de Horacio, Virgilio y Ovidio, italianos de Petrarca y Sannazaro, y españoles de Manrique, Boscán y Garcilaso. Manrique aparece aquí rodeado de autores renacentistas. Por la variedad de las fuentes literarias que utiliza, habrá que reconocer a Mudarra una notable cultura humanística.

Según señala Rafael Pujol en la edición citada, la popularidad de Mudarra debió de ser grande. Eso parece indicar el hecho de que los dos ejemplares que se conocen se conserven muy gastados por el uso. El de la BNM (R.14630) debió de pertenecer a un músico callejero que dibujó en él y aprovechó las guardas finales para copiar tablaturas de Fuenllana y tal vez propias.

Pujol describe la pieza diciendo que «abarca sólo la extensión de la primera sexteta [sic], con íntima compenetración entre la música y el estado del alma que expresa el concepto poético, y repite la misma música con la copla siguiente» (p. 20). Un problema que se nos plantea, y no sólo en esta versión, es la de saber cuántas estrofas se cantaban de la extensa composición manriqueña. Aunque Mudarra nos da sólo doce versos, repitiendo la melodía en ambas sextinas, es de suponer que la extensión quedaba al arbitrio del intérprete, o incluso del oyente. Es poco verosímil que se cantaran los 480 versos, pero es muy probable que los cantores seleccionaran, según la ocasión y la preferencia de los oyentes, más o menos estrofas. Dado que la pieza se publicaba pensando en la ejecución privada, sin duda en ambientes aristocráticos y cortesanos, cabe afirmar que se seleccionarían las estrofas más adecuadas a la música. Pues si resulta fácil imaginar que se interpretaran con la misma melodía las tres primeras estrofas, la cuarta, de carácter invocativo, no casa tanto con ella. Menos probable es que se cantaran las estrofas que desarrollan el tema del *ubi sunt* o las que alaban al Maestre a partir de la vigesimosexta. En cualquier caso, la interpretación no tuvo por qué limitarse escuetamente a la letra copiada de una obra tan conocida, pues son abundantes los ejemplos de principios del siglo XVI (*Cancionero musical de Palacio, De la catedral de Segovia, De la Colombina*) en los que encontramos con idéntica melodía textos más largos unas veces que otras. Era muy habitual que los músicos en poemas poliestrúficos se desentendieran de copiar toda la letra.

2. Luis Venegas de Henestrosa

La versión que Luis Venegas de Henestrosa publica en su *Libro de cifra nueva para*

tecla, harpa y vihuela (Alcalá de Henares, Ioan de Brocar, 1557) presenta varios problemas¹⁰. El primero es el de su autoría, pues muchas de las piezas que recoge Venegas son ajenas. El otro gran problema lo plantea la forma de presentación y la ubicación de la pieza en el libro: la partitura va dentro del campo de un escudo de armas que está apoyado en una esfera y está coronado por un esqueleto al que flanquea la elocuente inscripción *Certum in incerto*; está situada en las páginas preliminares de la obra, en el folio 2r, justo después de la dedicatoria «Al muy illustre y reverendíssimo señor don Diego Tavera, obispo de Jaén...» (f. 1v), sobrino del cardenal Juan Tavera, que ya había muerto. Después de encumbrar las virtudes del cardenal fallecido leemos al final de la dedicatoria:

suplico a vuestra Señoría, esfavorezca esta obra, porque según los impedimentos que el demonio ha puesto, para que no saliese a la luz, conozco que se servirá Dios della. Por lo cual estoy cierto del **escudo** [el realce es nuestro] y amparo, que siempre vuestra señoría tuvo aparejado para ayudar las buenas intenciones. Cuya muy illustre persona y casa, nuestro Señor guarde como dessea¹¹.

Del texto citado parece desprenderse que Venegas trata de consolar al destinatario, sobrino del Cardenal Tavera, recordándole la fugacidad de la vida con los primeros versos de las *Coplas*, a la vez que destaca su poder, representado en el escudo, para que favorezca la obra. En el folio 2v, siguen a este escudo musical dos epigramas en latín, de un tal *Didaci Carrilli prebiteri Complutensis*, en alabanza de los protectores de Venegas. En las palabras que dirige «Al lector» teme que «por ser cosa nueva esta cifra... la gran facilidad que tiene, será causa, para que los mejores músicos la calumnien y tengan en poco». El libro, en efecto, inaugura una escritura propia para los instrumentos de tecla no usada hasta entonces. De ahí que la llame «nueva» en el título. No tenía pocas razones Venegas para pedir la protección del obispo Diego Tavera.

La obra consta de 138 piezas de las que 70 son anónimas. Hay numerosas composiciones de Antonio Cabezón, varias de Jachet, Verdelot, Mouton, Alberto, Modena, y una sola de Gombert, Mudarra, Soto, Morales, Crecquillon, etc. Hay cinco que se identifican como propias de Venegas. Esta relación nos presenta a un Venegas antes como compilador que como compositor, por lo que sería arriesgado atribuirle sin más la versión manriqueña que recoge. Querol la da como anónima; creemos, sin embargo, que aunque no hay razones para atribuírsela, tampoco las hay para negársela¹². Por otro lado, la pieza podía tener ya cierta antigüedad cuando se publicó¹³.

¹⁰ Se conserva un ejemplar en la BN de Madrid (R. 594). Ha sido editado modernamente por Anglés en *La música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del «Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela», de Luys Venegas de Henestrosa*, Barcelona, CSIC (Instituto Español de Musicología), 1965.

¹¹ Anglés, *La música en la Corte de Carlos V*, I, pp. 149-150.

¹² Ya en el prólogo Venegas había advertido: «Y por el escrúpulo de no esterrar este poco de talento que Dios me dio de música, me pareció publicar esta manera de cantar y tañer, recogiendo muchas obras de diversos autores, assí de tecla como de vihuela y componedores». Hay que anotar aquí que sólo publicó el primero de los siete libros que anuncia en el prólogo, pero detalla el contenido de los otros seis por tenerlos preparados ya (Anglés, *La música...*, ob. cit., p. 152).

¹³ Querol, sin ningún argumento, la considera anterior a la de Mudarra aun habiéndose publicado once años después (*Madrigales españoles inéditos del siglo XVI*, ob. cit., p. 11).

3. Juan Navarro

La versión de Juan Navarro se ha conservado en tres fuentes distintas; si bien, sólo está completa, con sus seis voces, en un manuscrito del Archivo del Patriarca de Valencia (tomo 20, nº 67)¹⁴. En el impropriadamente llamado *Cancionero de Medinaceli*, guardado en la Biblioteca de don Bartolomé March (f. 97, 77 según el Índice), aparece el bajo de la misma versión tachado. También en Madrid, en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano encontramos la voz superior en el Ms. Inv. 15411, titulado *Canciones musicales por Cristóbal Morales, Rodrigo Ordóñez, el maestro Navarro y otros* fechado en 1548. Se trata de un libro de partes manuscrito, copiado al menos por dos manos, donde se conserva la voz del tiple de diversas obras de Navarro, junto a madrigales tan conocidos como el «Prado verde y florido» de Francisco Guerrero. Esta tercera fuente no es mencionada por Querol, a pesar de que presenta algunas variantes con respecto a su edición basada en el ms. del Patriarca. Si fuera cierta la fecha de nacimiento de Juan Navarro, en torno a 1530 (según Anglés y Rubio), no pudo tener más de dieciocho años cuando la compuso.

Nacido en Marchena, a Juan Navarro le cupo la gloria de haber sido el maestro de dos grandes polifonistas castellanos, Tomás Luis de Victoria y Juan Esquivel de Barahona. Sin oposición previa, lo que indica que ya era famoso, fue nombrado maestro de capilla de Ávila en 1564. Al final de esa década sufre la pugna entre Salamanca, que le quiere como maestro, y Ávila, que se resiste a soltarle. «Sin decir cosa», abandona secretamente la ciudad y en Salamanca coincide con Salinas; allí le escuchó Vicente Espinel (también músico) cuando le cita en *El escudero Marcos de Obregón* con estas palabras: «habiendo en el coro de Salamanca por aquel tiempo grandes cantores de voces y habilidad y siendo maestro aquel gran compositor Juan Navarro»¹⁵. En Ciudad Rodrigo estuvo entre 1574 y 1578, pasando luego a Palencia (1578-80). Los tratadistas de los siglos xvii y xviii tomaron las obras de Navarro como modélicas de polifonía sagrada. Diez años después de su muerte, y por la diligencia de su sobrino, se publicarían sus obras tal como él mismo los dejó preparadas para la imprenta bajo el título *Joannis Navarri, hispalensis, psalmi, hymni ac magnificat...* (Roma, 1590). Las 53 piezas que integran el grueso volumen son de tipo litúrgico. «Recuerde el alma dormida» y algunas otras composiciones profanas no tuvieron cabida en citado libro, por lo que desconocemos qué pudo significar la música de las *Coplas* dentro de su producción.

¹⁴ José Climent en «La música en Valencia durante el siglo XVII» (*Anuario musical*, 21 (1966), p. 217) publica un inventario de los fondos que se encontraban en el coro de la Seo (esto es, de la catedral) de Valencia, fechado el 12 de mayo de 1657 y en él se mencionan «Seys quadernos de Navarro de Madrigales», alguno de los cuales pudo pasar al archivo musical de la iglesia de Corpus Christi, ordinariamente conocida como del Patriarca, de donde la toma Querol para su edición. Ya Anglés en el *Diccionario de la Música Labor* (Barcelona, Labor, 1954) había citado la versión de «Recuerde el alma dormida» de Juan Navarro (por error, como de 5 voces) en el Archivo del Patriarca (Ms. 6). Ahora podemos conocer la riqueza de este archivo a través de la obra de J. Climent, *Fondos musicales de la Región Valenciana, II (Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1984.

¹⁵ *Vida de Marcos de Obregón*, II, ed. S. Gili Gaya, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 5ª ed., 1970, p. 158. También lo elogiaría luego en sus *Rimas*, ed. 1591, f. 46v.

4. Pere Alberch Vila

La versión de Pere Alberch Vila (1538-1582) (Petro Albercio Vila en la obra impresa) nos ha llegado en dos fuentes incompletas. En las *Odarum (quas vulgo madrigales appellamus) diversis linguis decantatarum...Liber primus* (Barcelona, Iacobi Cortey, 1561) la música de las *Coplas* se encuentra entre obras catalanas (Pere Serafi, Ausias March), francesas, italianas y castellanas (Garcilaso), y algunas que se consideran tradicionales como «Pues los delphines tratan de amores / triste de mí, qué harán los hombres / que tienen tiernos los corazones»¹⁶. Era un libro de partes apaisado, similar a los editados en Europa por entonces, del que sólo nos ha quedado una voz¹⁷. En la Diputación de Barcelona se ha conservado manuscrita (Pedrell, *Catàlech*, II, n° 969) una *Colección de ensaladas, madrigales y otras composiciones* donde se contienen tres voces de «Recuerde el alma dormida» de Vila con las que se puede completar en parte el *altus* impreso en las *Odarum*¹⁸.

Pere Alberch Vila fue organista y compositor catalán que sirvió en la Catedral de Vich desde 1538 hasta su muerte en 1582. Según un testimonio aportado por Pedrell (*Catàlech*, II, p. 176) venían músicos de Italia, Francia y de toda España a conocer directamente a Vila, atraídos por su fama. Juan Bermudo en su *Arte Tripharia* (Osuna, 1550) y en la *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) recomienda las composiciones orgánicas de Vila a los organistas españoles. Venegas en su *Libro de cifra nueva* recoge dos tientos de Alberch Vila. Seis libros de este compositor se citan en el *Index de Livraria de Musica... do João IV*, de Portugal, que se perdieron como tantos otros en el terremoto e incendio de Lisboa de 1755¹⁹.

¹⁶ Margit Frenk recoge las versiones de esta pieza en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV-XVII)* (Madrid, Castalia, 1987) n° 810 A y B.

¹⁷ Lo describió Pedrell en su *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (vol. II, n° 964). De este libro dice Pedrell (p. 177) que «se publicava a Barcelona, ont, como es de creure, trovaria públich, y ni hi hà que dir si conreuadors del genre, una colecció de Madrigals en plena época de *música madrigalesca*: se publicava una colecció que competeix ab les més famoses que sortien llavors de les oficines del contemporanis extrangers d'En Corteys [el impresor], *Valerius et Aloissius Doricorum*, de Roma, *Antonius Gardano, Sala, Scotto*, de Venecia».

¹⁸ Querol completa la versión con las tres del ms. 969 de la Diputación de Barcelona y otras dos añadidas por él, alegando que «como es una canción muy expresiva y era una lástima que no se cantase, por faltar dos voces, escribí yo mismo las dos perdidas, atendiendo al contexto imitativo de las otras dos voces (*Madrigales españoles inéditos del siglo XVI*, p. 11).

¹⁹ Además de músico, João IV (1604-1656), siguiendo la afición de su padre y de su abuelo, reunió la más fabulosa colección de música que hubo en el siglo XVII. Sus tesoros pueden imaginarse en parte por el catálogo de la misma que mandó imprimir en Lisboa (Paulo Craesbeck, 1649). Sus 521 páginas enumeran cientos de volúmenes de misas, motetes, magnificat, salmos, madrigales, canciones, villancicos, piezas instrumentales y tratados teóricos. Predominan los compositores españoles y portugueses, pero también los hay franceses, italianos, ingleses y flamencos. Este catálogo sólo constituía el primer volumen de una proyectada colección que no tuvo continuación. Joaquim de Vasconcelos reeditó la *Primeira parte do Index da livraria de musica do muyto alto e poderoso Rey Dom João o IV Nosso Senhor* (Oporto, Imprensa Portuguesa, 1871). Ahora puede conocerse a través de la obra de Sampaio Ribeiro, *Livraria de Musica de el Rei D. João IV*, Lisboa, Academia Portuguesa de Historia, 1967.

5. Melchor Robledo

Robledo es el autor de una versión de «Recuerde el alma dormida» que se encuentra en el Ms. 17 (f. 168r) del archivo musical de la Catedral de Valladolid. Los 200 folios del códice contienen sólo la parte del tenor, aunque de esta pieza de Robledo se dice que es a 6 voces. Anglés sólo precisa que se copió en la segunda mitad del siglo XVI²⁰. Entre sus 105 obras las hay de Navarro, Guerrero, Egidius Bracquet, Crecquillon, Verdelot y muchas anónimas. De Julio Severino es la pieza «O más dura que mármor a mis quejas», basada en los célebres versos de Garcilaso de la Égloga I (v. 57). El manuscrito contiene obras latinas, italianas, francesas y castellanas. De Robledo hay otras dos: «Rosales, mirtos, plátanos y flores» (f. 14v) a 4 y «Concussum est mare et contremuit» (f. 118) a 5 voces.

Melchor Robledo (h. 1510/20-1586), fue nombrado maestro de capilla en la catedral de Tarragona en 1549, estuvo luego en la capilla papal romana, de donde pasó a la catedral de Zaragoza en 1569. El 12 de enero y el 27 de agosto de 1571 respectivamente, la catedral le concedió una prebenda y un beneficio en reconocimiento de sus servicios, y a la espera de que se ordenara. En 1575 pasó temporalmente a Calahorra y a comienzos de 1581 la catedral de Palencia lo llamó, aunque el 10 de febrero había vuelto a la Seo con el salario incrementado en 100 libras. En 1574 la capilla pontificia pide al nuncio en España que le envíe tres o cuatro cantores; la misión de probarlos y reclutarlos se encomendó a Robledo y a Juan Navarro, (entonces maestro de capilla en Ávila), dos autores que habían puesto música a las *Coplas*. La obra de Robledo consiste sobre todo en música religiosa, por lo que cabe suponer que su versión de Manrique fue algo marginal en su producción.

6. Francisco Guerrero

La última versión que reseñamos es la de Francisco Guerrero (1528-1599), el célebre compositor sevillano que alcanzó fama internacional sin apenas salir de su ciudad, salvo una estancia como maestro de capilla en Jaén entre 1546 y 1549, y el viaje que realizó a Tierra Santa. Conocido por su piedad y su caridad, llegó a sufrir prisión por deudas que contrajo para ayudar a los demás.

La pieza manriqueña se conserva en cuatro hojas manuscritas, probablemente autógrafas, pegadas en un libro de partes de su obra *Motecta Francisci Guerrero...* (Venecia, 1597). No se trata, por tanto, de ninguna obra impresa, sino de un manuscrito anejo a un ejemplar de una conocida publicación de Francisco Guerrero. Aunque está copiada en un *Altus*, las voces de las *Coplas* son de bajo, lo que pudiera indicar que ya llegó la obra de forma fragmentaria al poseedor del libro; hoy se encuentra en el Instituto Español de Musicología²¹. La principal originalidad de esta pieza es que tiene una segunda parte

²⁰ Lo describió Higinio Anglés en «El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid», *Anuario musical*, 3 (1948), pp. 59-108.

²¹ Ni Querol en sus *Madrigales españoles inéditos...*, ni Llorens en su edición de las *Opera omnia* de Francisco Guerrero (Barcelona, CSIC, 1983) dan la signatura; tampoco indican si el impreso se ha conservado entero o si nos hallamos ante un libro de partes suelto. Miguel de Santiago, por error, la sitúa en las *Villanescas y canciones espirituales* (Venecia, 1593) en su edición de la obra de Jorge Manrique, p. 59, citada más arriba.

con el texto «Nuestras vidas son los ríos, etc.», copla a la que ninguno de los anteriores compositores puso música expresamente. Esta reliquia musical tan casualmente conservada aparece en un contexto meditativo, acompañada de una secuencia del oficio de difuntos y de otro texto que parece ir en la línea de alabanza de la vida retirada de Horacio o Fray Luis de León. El hecho de que la música de las *Coplas* no figure entre las *Canciones y villanescas espirituales* puede indicar una fecha de composición posterior, la insatisfacción del autor con su pieza o que se trate de una obra ajena añadida, hipótesis que no podemos descartar, dada su especial forma de transmisión.

7. Philippe Rogier

Se considera perdida la versión musical de las *Coplas* de Philippe Rogier (1561-1596), el que fuera maestro de la capilla flamenca de Felipe II desde 1586 hasta su temprana muerte. Paul Becquart en su obra *Musiciens Néerlandais à la Cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647)* (Bruselas, 1967, p. 42) cita, entre otras canciones en francés de Rogier que se encontraban en la biblioteca de João IV de Portugal, «Recuerde el alma dormida» a 5 voces. Becquart habla de 243 composiciones de este autor censadas en dicha biblioteca, de las que muy pocas se han conservado por otras fuentes. Rogier fue encomiado por Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* (4ª silva) junto al músico Palomares.

8. Gabriel Díaz

Igualmente la obra de Gabriel Díaz, a 4 voces, tuvo que perderse con la biblioteca de João IV. La cita Sampaio Ribeiro en la *Livraria de Musica de el Rei D. João IV*, p. 174. Hay serios problemas de identificación por haber varios compositores con el mismo o parecido nombre, por la escasez de la documentación y por la exigua obra conservada de ellos. Al margen de Gaspar Díaz, hay un par de Gabrieles (Barbieri llega a apuntar que tres) que en diccionarios modernos se reúnen en uno de forma excesivamente apresurada. Se le supone una carrera que comenzaría como «cantorcico» de la capilla flamenca del Alcázar madrileño, para pasar después a ser teniente de maestro de la misma capilla. Después aparece como canónigo y maestro en la Iglesia Colegial de Lerma, posteriormente como maestro en la catedral de Granada, en la Encarnación de Madrid, en la catedral de Córdoba y, finalmente, en la Descalzas Reales de Madrid, cargo que compatibilizaría hasta su muerte con el de cantor privado de Felipe IV. Nos parece acertada la idea de Barbieri de desdoblar en dos al compositor Gabriel Díaz: uno que tuvo diversos cargos en provincias y el Gabriel Díaz de la corte, que es el que más nos interesa. Éste serviría, de joven, en el Alcázar madrileño como «cantorcico» y, luego, como maestro en los dos monasterios de fundación real (las Descalzas y la Encarnación). La fama de Díaz parece haber comenzado en las exequias de la reina Margarita de Austria (fallecida en 1611), acontecimiento para el que Díaz compuso la música, que mereció los elogios de Lope de Vega y que hoy no conservamos. Dos

catástrofes nos han privado de la mayor parte de su obra: el incendio del Alcázar madrileño en la Nochebuena de 1734, durante el cual ardió por completo la llamada «papelería», donde al parecer se guardaban los libros de coro; y el terremoto de Lisboa de 1755 en el que fue a parar al Tajo la magnífica biblioteca musical del rey João IV²².

Respecto a la pretendida nacionalidad portuguesa de Díaz, creemos que basta echar un vistazo a la comedia *Carlos V en Francia*, que Lope le dedica cuando era maestro de capilla en el Real Monasterio de la Encarnación. En la dedicatoria, Lope reconoce en Díaz «su raro ingenio, y la gracia que a los españoles en todo género de música vocal o instrumental ha dado el cielo, tan propia en ellos como mal imitada de otras naciones». Por otro lado, en la comedia domina un tono exaltadamente patriótico, poco adecuado para regalar a un natural de cualquier reino de la monarquía de Felipe IV que no fuera España.

También el gran músico Francisco Salinas cita versos de las *Coplas* manriqueñas en su obra *De musica libri septem* (Cap. VI del libro IV) para ejemplificar las diversas especies de metros trocaicos latinos y sus semejanzas en castellano, pero no acompaña sus ejemplos con una verdadera melodía, por lo que parece exagerado hablar de otra versión musical diferente.

9. En el teatro

Sólo nos queda reseñar la presencia de las *Coplas* de Manrique en nuestro teatro clásico. Cantadas o glosadas aparecen en tres obras de Lope, si bien *El casamiento por Cristo* es de dudosa atribución. Son numerosas las glosas de Lope a canciones célebres, entre ellas alguna de Manrique²³.

Las famosas *Coplas* no podían escapar a esta moda teatral. Lope las glosa en *La devoción del Rosario*, comedia que Morley y Bruerton fechan entre 1604 y 1615 (probablemente 1604-06)²⁴. Antonio, que se ha hecho dominico y tiene una gran

²² En el *Dizionario enciclopédico Universale della Musica e dei Musicisti* de Alberto Basso (Turín, 1985) se afirma que Gabriel Díaz nació en Alcalá de Henares, h. 1590, y que tuvo cordiales relaciones con Lope de Vega. Mientras Anglés le atribuye 497 obras (*Diccionario de música Labor*), el diccionario italiano le concede 536 villancicos, 114 motetes, 15 misas, 60 salmos, 16 canciones, 24 antfonas, 14 himnos y el tratado *Compendio de música*. Cabe pensar que la obra de Gabriel Díaz llegó a Lisboa con Mateo Romero, que había sido muchos años maestro de capilla en el Alcázar de Madrid y que fue enviado por el Conde-Duque de Olivares a la corte de João IV en Lisboa en momentos en que peligrosaba la unidad hispano-lusa. Aunque João IV poseía manuscritos e impresos de muy variada procedencia, Mateo Romero pudo ser una vía importante para conocer el repertorio musical madrileño.

²³ Víctor de Lama se ocupó de la difusión de una canción manriqueña en «Fama póstuma de *Justa fue mi perdición*, canción atribuida a Jorge Manrique», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 25 al 29 de septiembre de 1993), ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 531-553. Por otro lado, es conocida la admiración de Lope por las *Coplas* de Manrique (que merecían estar escritas con letras de oro, según afirma en el Prólogo a *El Isidro*) y por la poesía de cancionero en general. Del mismo autor puede consultarse su artículo «Lope, poeta de cancionero», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 179-196.

²⁴ Tanto esta obra, como *El casamiento por Cristo*, pueden leerse en el tomo II de las *Obras de Lope de Vega* (ed. de E. Cotarelo), Madrid, RAE, 1916.

devoción por el Rosario, ha sido apresado por los moros cuando se trasladaba por mar a Sicilia. Allí Lucifer se vale de diversas tretas para que el protagonista abandone su fe. Cuando le envía a la bella Rosa para que le seduzca, Antonio va intercalando los seis primeros versos de la *Coplas*, a medida que va cayendo en los brazos de la dama; las palabras admonitorias de Manrique sirven de contrapunto a la pérdida de voluntad del dominico en una escena divertidísima.

Pero nos interesa especialmente el hecho de que las *Coplas* se cantaran en los corrales y en la fiesta del Corpus, ante un público amplio que tuvo que conocerlas en alguna de las versiones musicales reseñadas. Tanto en *El casamiento por Cristo*²⁵, como en el *Auto sacramental de dos ingenios y esclavos del Santísimo Sacramento* se afirma expresamente que se cantan²⁶. En ambas obras las *Coplas* cumplen la misma función de advertir de lo breve que es la vida. En *El casamiento* se indica sólo que «cantan dentro», en el *Auto* «Músicos cantan» tras unas reflexiones morales de la figura alegórica del Hombre. Menéndez Pelayo en el comentario al auto sacramental (p. 234 de la ed. citada) supone «que esta música sería la misma que se conserva en algunos libros técnicos del siglo XVI, por ejemplo en el titulado *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela...*, compuesto por Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá, 1577 [sic])». Aparte de confundir la fecha, pues se publicó en 1557, resulta prácticamente imposible saber qué versión se cantó en escena. Es poco probable que se interpretara la versión de Venegas, por ser de las más antiguas y porque, como se ha dicho antes, Lope tuvo relación con dos autores que pusieron música a las *Coplas*: Philippe Rogier, a quien alaba en el *Laurel de Apolo*; y Gabriel Díaz, a quien le dedicó una comedia. Cabe pensar que se cantara (en el caso de que *El Casamiento por Cristo* sea de Lope) alguna de estas dos versiones perdidas, pero probablemente el Fénix había oído otras. Conocida la frecuente despreocupación por la música de los dramaturgos («canten lo que quieran», anotará Lope, y como él otros dramaturgos, más de una vez), cabe pensar que se cantarían la versión que conocían los actores o simplemente la que más gustaba al público, dado que la obra escapaba al control del autor dramático una vez que se vendía a una compañía. No hay que olvidar, por otro lado, como demuestra José María Alín, que el teatro utiliza generalmente canciones conocidas por el público, para hacer el espectáculo más atractivo, más popular²⁷.

Conclusiones

Aunque nuestro principal propósito ha sido recuperar las referencias y las partituras

²⁵ Mientras Cotarelo la atribuye a Lope, Morley y Bruerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1963) se la niegan.

²⁶ La obra se encuentra en la ed. de M. Menéndez Pelayo de las *Obras de Lope de Vega*, vol. VII (Autos y coloquios II), Madrid, BAE, 1963, pp. 301-317.

²⁷ Vid. al respecto el trabajo de José María Alín «Música y canción en el teatro de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), pp. 155-170.

que se conservan de las *Coplas* de Jorge Manrique, podemos sacar las siguientes conclusiones:

1. Se puede asegurar que las versiones musicales de las *Coplas* de Jorge Manrique, a pesar de los difíciles problemas de datación, empiezan a hacerse frecuentes a partir de la década de 1540.
2. Fue tardíamente -Manrique había muerto en 1479- cuando los más célebres compositores de la época les pusieron música, aprovechándose del éxito literario propiciado por la imprenta, al igual que ponen música a la poesía de Garcilaso y a otras composiciones que podemos llamar «populares» en ciertos ámbitos aristocráticos.
3. La moda de poner música a las *Coplas* coincide con la época en que más glosas se compusieron, es decir, los años centrales del siglo XVI. En este sentido, constituyeron un reto tanto para los poetas como para los músicos. Pero hay una diferencia fundamental: mientras los poetas que se ocupan de ellas son en general de segundo orden (Lope lo hace con propósito jocoso), los músicos mencionados gozaron de merecida fama en los siglos XVI y XVII.
4. Aunque en ninguna versión se copian más de doce versos (salvo la de Francisco Guerrero, con melodía propia para la tercera estrofa), puede afirmarse que se pudieron cantar más estrofas, si tenemos en cuenta la popularidad de la obra y la frecuencia con que en el siglo XVI los copistas de la música dejan de copiar estrofas que efectivamente se cantaban.
5. A principios del siglo XVII alguna de las versiones musicales tuvo que ser conocida por un público amplio, como lo demuestra su presencia en dos obras teatrales por lo menos.