CUADERNOS DE MÚSICA IBEROAMERICANA. Vol. 37
enero-diciembre 2024, 281-337
ISSN: 1136-5536
ISSN-e: 2530-9900

https://dx.doi.org/10.5209/cmib.87280

Francisco Alfonso Valdivia Sevilla
https://orcid.org/0000-0002-7195-5651
fvaldivia@us.es
Universidad de Sevilla

Una nueva fuente de *airs* y tonos en la Francia de Ana de Austria: el libro de música de Louise de la Font*

A New Source of Airs *and* Tonos *in the France of Anne of Austria: The Louise de la Font Music Book*

El portal Gallica de la Bibliothèque Nationale de Francia ha dado recientemente a conocer el manuscrito RES VMC MS-155, vinculado a la joven aficionada Louise de la Font, que contiene un importante número de letras de tonos con acompañamiento rasgueado para guitarra. Esta nueva fuente permite avanzar en el estudio del fenómeno del *air espagnol* con relación a un contexto editorial que favoreció durante la primera mitad del siglo XVII la difusión popular de la monodia, y en particular del tono español, en el país galo. Sus numerosas concordancias y vínculos nos permiten, además, apreciar la naturaleza popular de las composiciones y plantear la reconstrucción de sus melodías ausentes. El artículo se completa con un índice detallado de concordancias de las 82 canciones españolas que contiene este extenso manuscrito y con la reconstrucción editorial de una pequeña muestra de cinco de ellas que formarán parte de una grabación discográfica.

Palabras clave: guitarra barroca, airs espagnols, airs de cour, tonos humanos, cifras de rasgueado.

The Gallica portal from the Bibliothèque Nationale de France has recently made available manuscript RES VMC MS-155, linked to the young amateur musician Louise de la Font, which contains a significant number of texts from tonos *with strummed guitar accompaniment. This new source advances the study of the* air espagnol *in relation to a publishing context that favoured the popular dissemination of monody, and in particular the* tono español*, in France during the first half of the seventeenth century. Moreover, its numerous concordances and correlations reveal the popular nature of the pieces and enables their missing melodies to be reconstructed. The article also*

* Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación "Digital Música Poética (Tercera Fase). Base de datos integrada del Teatro Clásico Español" (PID2019-104045GB-C53), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el Fondo europeo de desarrollo Regional (FEDER).

contains a detailed index of concordances of the 82 Spanish songs included in this extensive manuscript and the editorial reconstruction of a small sample of five of them that will be part of a sound recording.

Keywords: Baroque guitar, airs espagnols, airs de cour, tonos humanos, strummed figures.

Introducción

En las últimas décadas, el corpus de textos poéticos para ser cantados con acompañamiento de guitarra ha ganado un interés creciente por parte de investigadores y de intérpretes deseosos de ampliar su repertorio. Desde los trabajos pioneros de Baron (1977), Yakeley y Hall (1995) y Griffiths (2002) se ha hecho patente el deseo de descubrir la cifra oculta y traer de nuevo al aire aquellas melodías, bien sabidas por los usuarios originales de los impresos y manuscritos que durante todo un siglo sustentaron la práctica musical de buena parte de los aficionados a la música. La totalidad de las fuentes italianas de letras de tonos con cifras, en este caso alfabeto, han sido inventariadas y estudiadas por Daniel Zuluaga en su tesis doctoral (Zuluaga 2014), mientras que los sistemas ibéricos de notación abreviada de acordes y sus fuentes fueron el objeto principal de mi propia investigación doctoral, que además incluía como anexo la reconstrucción práctica de varias piezas de Luis Briceño y de otras fuentes (Valdivia 2011). El formato texto-cifras, que representa la versión simplificada y popular de los cánones de estilo de la música de la época, ha dado origen a varios productos discográficos, entre los que destacan *Luis de Briceño, el fénix de París* de Le Poème Harmonique[1], *Yo soy la locura 2* de Raquel Andueza y La Galanía[2] o *¡Vida Bona! Luis de Briceño, sus sones y sus canciones* de La Sonorosa[3].

Abordar la reconstrucción de un repertorio que se transmitía principalmente de forma oral implica necesariamente asumir un grado de subjetividad a la hora de tomar decisiones durante el proceso. Por otra parte, existen elementos que aportan la objetividad necesaria para que el producto resultante no transgreda las convenciones estilísticas de la música española del siglo XVII. Las características estereotipadas del tono (Robledo 2004) favorecen el empleo de contornos melódicos restringidos, bien representados en la música vocal de la época, y de patrones rítmicos adecuados a las distintas combinaciones métricas de las formas poéticas utilizadas (Arriaga 2008; Torrente 2012, 2016).

[1] *Luis de Briceño, el fénix de París*. Le Poème Harmonique, dirección de Vincent Dumestre. Alpha Productions 182, 2001. CD.

[2] *Yo soy la locura 2*. Raquel Andueza y La Galanía. Anima e Corpo 7502258853368, 2015. CD.

[3] *¡Vida bona! Luis de Briceño, sus sones y sus canciones*. La Sonorosa, dirección de Edwin García. La mà de Guido LMG2158, 2019. CD.

Trataremos, en primer lugar, de situar en su contexto histórico las relaciones entre las dinastías reinantes en los dos países y los factores que favorecieron la entrada de elementos españoles en la práctica musical *amateur* francesa, para después abordar las analogías y diferencias entre *air* y tono, y entre el contexto musical español y el francés. A continuación, nos centraremos en el contexto particular del manuscrito y su contenido en relación con otras fuentes coetáneas, antes de pasar a proponer la reconstrucción de cinco tonos, a modo de ejemplo.

Moda española para abrir un siglo francés

Entre las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del siglo XVII la cultura española tuvo una notable difusión en Francia. Diversas circunstancias políticas, sociales y económicas favorecieron una moda española que en lo artístico se manifestó principalmente a través de lo literario y lo musical. Esta moda tuvo una triple vía de entrada desde España, los Países Bajos e Italia y tuvo su epicentro en París, la ciudad más poblada de Europa, aunque llegó también a otras ciudades francesas. El fenómeno editorial español fuera de España no fue exclusivo de París. En Lyon, Rouen y otras ciudades europeas como Milán, Venecia, Fráncfort, Colonia o Amberes hubo frecuentes ediciones de libros en castellano (Péligry 2002). Por un lado, esta actividad editorial atendía la demanda extranjera y, por otro, venía a paliar, en parte, las insuficiencias de la propia industria editorial española. Curiosamente, el gusto por lo español entre las clases letradas coexistió con una fuerte propaganda política antiespañola, que era en cierta medida alentada por españoles exiliados por motivos políticos y religiosos.

Las relaciones políticas eran tensas como resultado de los conflictos bélicos que se lastraban desde el siglo anterior, y también debido a la injerencia española en los asuntos internos de Francia, especialmente los religiosos. La doble alianza matrimonial de las dos casas dinásticas, que tuvo lugar en 1615, pretendió sentar unas bases de acuerdo pacíficas y estables entre ambas monarquías, pero esta apuesta diplomática se vio pronto superada por las aspiraciones hegemónicas de ambas partes, que inevitablemente requerían políticas belicistas. No obstante, la moda española se afianzó gracias al matrimonio de Luis XIII y la infanta Ana, y ayudó a consolidar una importante producción editorial, a menudo en ediciones bilingües, en la que destacaron las figuras de Ambrosio de Salazar y César Oudin como principales impulsores y propagadores de la lengua castellana en Francia.

Con respecto a la música, entre 1578 y 1629 se publicaron treinta y cuatro canciones en español en diversas antologías de *airs de cour*, muchas de ellas firmadas por músicos franceses como Gabriel Bataille, Antoine Boesset o Étienne Moulinié. Hoy en día, existen interrogantes acerca del origen de estos *airs espagnols*. Para Clara Rico Osés sería esencialmente un repertorio

preexistente importado desde España, Flandes e Italia mediante diversos agentes como compañías teatrales y músicos ambulantes o intercambios de otro tipo, lo cual indica la existencia de repertorio con anterioridad al inicio de su publicación. Autores como Boesset, Bataille o Moulinié habrían sido meros transmisores, o si se prefiere adaptadores, pero no autores de ese específico repertorio (Rico Osés 2014). Por otro lado, Ana Beatriz Mujica propone la teoría de las transferencias culturales, introducida por Michel Espagne y Michael Werner en 1980, para explicar el *air espagnol* como una adaptación francesa de piezas populares españolas al género del *air de cour* mediante la hibridación y convivencia de elementos típicamente franceses y elementos españoles y populares en las mismas piezas, lo cual vendría apoyado, además, por la identificación de uno de estos aires en español que fue posteriormente reinterpretado y publicado como un *air de cour* "francés" (Mujica 2019, 2020). Otro ejemplo de transferencia cultural, en otro sentido, sería el tono francés de Luis Briceño del que hablaremos en el siguiente apartado. En mi opinión, ambas formas coexistieron. Algunos *airs espagnols* son transferencias directas de un texto castellano a un formato musical francés, mientras que otros guardan tal grado de semejanza con la fuente musical ibérica que parecen importados desde las mismas calles de Madrid. Por otra parte, las fuentes de estilo rasgueado, a pesar de su carencia de notación melódica, son en muchos sentidos complementarias al repertorio impreso de *airs espagnols* e imprescindibles para comprender su contexto, como las numerosas piezas vocales que Luis Briceño publicó en París, además de las piezas españolas vocales e instrumentales que contienen varios manuscritos franceses de música de guitarra y el hasta hace poco desconocido *recueil* (F-Pn RESVMC MS-155) que presentamos en este artículo. Estas fuentes, aun con todas las dificultades que plantean a su interpretación, pueden ayudar a clarificar algunos aspectos que trataremos de poner sobre la mesa a continuación.

Tono francés, palabras españolas

El *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* de Luis Briceño, publicado en París en 1626 por Pierre Ballard, es un librito de singular importancia para la historia de la guitarra en Francia y para el estudio de las cifras de rasgueado. Como es bien sabido, no es, pese a su título, un tratado o manual de aprendizaje, sino un repertorio formado por 40 piezas. La mayoría son para cantar, pero no hay melodía escrita, tan solo la letra con cifras y, generalmente, un acompañamiento básico de rasgueado que se representa mediante breves y mínimas desprovistas de significado rítmico (indican golpe abajo y golpe arriba respectivamente) de una forma no siempre consistente; lo mismo ocurre con las cifras de rasgueado, ya que algunas pueden referirse a dos acordes diferentes que hay que discriminar

por el contexto. La melodía de estas canciones debía ser conocida por el usuario del libro, o tal vez era enseñada oralmente por el propio don Luis a quienes pagaban por sus lecciones.

La primera pieza del *Método* lleva la indicación "Tono françes palabras españolas"[4]. Se trata de un antiguo cantar de la lírica tradicional ("Ay amor loco, yo soy por vos y vos por otro") que Briceño adaptó a una de las diversas fórmulas que surgieron en Francia a partir de la matriz de la zarabanda española[5], un *air de sarabande* ampliamente difundido y que podemos encontrar también con la letra francesa "Dites-moi belle"[6]. En Francia se conservan al menos cuatro manuscritos con música rasgueada para guitarra, fechables en torno a 1650, que contienen piezas de estilo español, algunas más o menos relacionadas con las de Briceño, pero otras no[7]. Luis Briceño no fue el único guitarrista español activo en Francia en estos años. Marin Mersenne, que se refiere a Briceño como "Seigneur Louys" en la *Seconde partie de l'Harmonie universelle* (París, 1637)[8], explica la cifra castellana de rasgueado ("tablature espagnole") reproduciendo dos tablas de cifras que presentan variantes entre sí y también con la de Briceño. Esta diversidad dentro del mismo sistema de escritura es indicio de la actividad de distintos guitarristas españoles en Francia, ya que la cifra castellana de rasgueado se caracterizó por no ser un sistema completamente homogéneo más allá de los nueve caracteres básicos que representan los acordes más usados, siendo frecuente encontrar variantes en distintas fuentes (Valdivia 2015, 157-160). Mersenne tuvo que conocer al

[4] "Primera liçion tono françes palabras españolas". Briceño, Luis. 1626. *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. París: Robert Ballard, f. 5v.

[5] Las principales características evolutivas de la zarabanda francesa con relación a la española fueron estudiadas por Richard Hudson (Hudson 1970).

[6] F-Psg Ms Rés. 2344, f. 1r y Psg Ms Rés. 2351, f. 1v. Véanse otras referencias en Valdivia (2015, 378-379). La existencia de esta y otras zarabandas francesas para cantar cuestionan la afirmación de Hudson de que "the French form almost certainly was a dance without song" (Hudson 1970, 133).

[7] Son los manuscritos F-Pn Ms Rés. 1402, F-Psg Ms 2344, F-Psg Ms 2349 y F-Psg Ms 2351.

[8] "[...] les deux sont fort differens de celuy du Seigneur Louys, qui a mis la tablarure Francoise souz la sienne: quoy qu'il n'vse que de nombres pour exprimer ses chansons que l'on peut voir dans son livre imprimé chez Ballard l'an 1626. Or il vfe de notes pour signifier le temps de chaque accord [...]". ("los dos son diferentes de aquel del Señor Louys, que ha puesto la tablatura francesa debajo de la suya: pues usa números para expresar sus canciones como se puede ver en su libro impreso por Ballard en el año 1626. Él usa notas para indicar la duración de cada acorde"). Mersenne, Marin. 1637. *Seconde partie de l'Harmonie universelle*. París: Pierre Ballard, f. 96v. Mersenne malinterpreta como signos rítmicos las semibreves y mínimas empleadas en la edición para indicar la dirección de los rasgueos. Por otra parte, la difusión del libro de Briceño está atestiguada también por la mención que hace Pierre Trichet en su *Traité des instruments* (*ca*. 1640): "[...] et d'un autre [livre] de Louis de Briçñeo Espagnol imprimé a Paris l'an 1626 ou il enseigne la methode de ioüer de la Guiterre par chifres et par lettres" (Trichet, Pierre. (*ca*. 1640) 1978. *Traité des instruments*, ed. facsímil. Ginebra: Minkoff reprint. f. 99r). Trichet consigna correctamente la fecha de edición y transcribe el apellido del guitarrista con el mismo error de impresión que figura en la portada del *Método*: "Briçñeo", por lo que seguramente tuvo delante el libro al escribir su tratado.

menos a dos guitarristas españoles distintos que estaban activos por el mismo tiempo que Luis Briceño, y cada uno de ellos le proporcionó una relación de las cifras que empleaba.

Air espagnol, tono francés

Luis Briceño se refiere a "tonos españoles y franceses" al exponer las fórmulas básicas de pasacalles a las que dedica una página entera de su libro[9]. Según la terminología que emplea, diríase que entendía tono y *air* como términos análogos para referirse a una canción en lengua vulgar. Con este sentido, tono procede de la palabra tonada[10], que era a su vez "el ayre del cantarcillo vulgar, cuales son las tonadas que hoy usan los músicos de guitarra"[11]. La analogía entre tono y *air* viene confirmada en la edición de 1660 del diccionario bilingüe *Tesoro de las dos lenguas, española y francesa* de César Oudin cuando dice que tonada es "*l'air* d'une chanson vulgaire"[12], definición que parece prestada de Covarrubias. Un siglo más tarde, el *Diccionario de la lengua castellana,* o *Diccionario de autoridades,* nos brindará unas definiciones actualizadas de tonada y tono, que se revelan una vez más como términos equivalentes:

> *Tonada*. Composición métrica, a propósito para cantarse. Viene de la palabra Tono.
> *Tono*. Se llama también la canción métrica para la Música compuesta de varias coplas[13].

En cuanto a la voz *air*, el primer diccionario francés, *Thrésor de la langue françoyse* de Jean Nicot[14], no da aún una definición en términos musicales. Para encontrar una definición de *air* habrá que esperar a 1690, año en que se publica el *Dictionnaire universel* de Furetière:

> *Air* dícese también en términos de Música, de un conducir la voz, u otros sonidos, por ciertos intervalos naturales o artificiales que suenan agradablemente al oído, y que dan testimonio de alegría, tristeza o alguna otra pasión. Se llaman así porque proceden de los diversos movimientos del aire. He aquí un *air* hermoso, una composición hermosa de Música: dícese, ya sea que se aplique a las palabras

[9] "Estos son los Pasacalles contenidos en la Guitarra, con ellos se cantaran toda suerte de tonos Españoles y Françeses graues y agudos" (Briceño. 1626. f. 14v).

[10] "El son o cantarcico que corruptamente llaman tonada, aunque se puede decir de tono". Covarrubias Orozco, Sebastián. 1611. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez, f. 178v.

[11] *Ibid*. f. 189v.

[12] Oudin, César. 1660. *Tesoro de dos lenguas, española y francesa*. Bruselas: Juan Mommarte.

[13] Real Academia Española. 1739. *Diccionario de autoridades*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro. p. 296.

[14] Nicot, Jean. 1606. *Thresor de la langue françoyse*. París: David Douceur.

para cantar, o que se ponga solo a los instrumentos: un *air* de Corte, un *air de ballet*, un *air* para beber, ponemos este *air* en el laúd, los *airs* de Boisset, Lambert, Lully. Esta palabra *air* proviene del griego *ao*, que significa yo respiro[15].

Se trata, pues, de una definición más prolija que la castellana de tono que informa de la existencia de varios géneros de *air* (presentes ya en las publicaciones de principios del siglo XVII), tales como el *air de cour*, el *air de ballet* o el *air à boire*. Poco después, el *Dictionnaire de l'Académie française* amplía un poco más el concepto y los géneros:

> *Air*, en términos de Música, es una serie de tonos agradables que forman un canto regular. *Air* alegre, *air* triste, *air* nuevo, *air* antiguo, viejo, *air* hermoso, *air* excelente, *air* de corte, *air de ballet*, *air* de violín, *air* de zarabanda, *air* de guitarra o laúd, etc.; componer un *air*, aprender un *air*, cantar un *air*, hacer un *air* para una letra, hacer la letra de un *air*. También se dice de las palabras y el canto juntos. Un *air* para beber, un libro de *airs*, enseñadme un *air* nuevo[16].

Aunque sean términos en cierto sentido equivalentes y asimilables, *air* y tono son géneros musicales distintos que presentan características propias. El tono explota en extremo las múltiples posibilidades rítmicas del compás ternario, haciendo un uso sensiblemente menor del binario; sus contornos melódicos son por lo general sencillos y austeros, basados en el movimiento conjunto y dentro de una extensión limitada; su estructura tiende a alternar estribillos elaborados con amplias series de coplas que suelen, al menos en la primera estrofa, presentar un tratamiento exquisito de la prosodia. En el *air*, por el contrario, no predomina el compás ternario, las líneas melódicas son más disjuntas y floridas, y la estructura formal tiende a ser monolítica y no bipartita. Por otro lado, mientras que el tono, huérfano de imprenta musical, tuvo que vivir solo de su difusión oral y manuscrita, el *air* tuvo a su alrededor una industria editorial que sacó de las imprentas unas 3 000 piezas. La existencia de esta demanda comercial de música

[15] "Air, se dit aussi en termes de Musique, d'une conduitte de la voix, ou des autres sons par de certains intervalles naturels ou artificiels qui frappent agréablement l'oreille, & qui témoignent de la joye, de la tristesse, ou quelque autre passion. On les appelle ainsi, parce qu'ils proviennent des divers mouvements de l'air. Voilà un bel air, une belle composition de Musique: ce qui se dit, soit qu'on l'applique à des paroles pour chanter, soit qu'on le mette seulement sur les instruments: comme, un air de Cour, un air de Ballet, un air à boire, on a mis cet air sur le luth, les airs de Boisset, de Lambert, de Lully. Ce mot d'air vient du Grec ao, qui sign. Je respire". Furetière, Antoine. 1690. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*. La Haya: Arnout & Reinier Leers. Mientras no se indique lo contrario todas las traducciones son del autor.

[16] "Air, en termes de Musique, est une suite de tons agréables qui font un chant régulier. Air guay, air triste, air nouveau, air ancien, vieux, un bel air, un grand air, air de Cour, air de balet, air de violon, un air de Sarabande, un air de Guitarre, de Luth, etc. composer un air, apprendre un air, chanter un air, faire un air sur des paroles, faire des paroles sur un air. Il se dit aussi des paroles & du chant tout ensemble. Un air à boire, un livre d'airs, apprenez-moy cet air nouveau". Académie française. 1694. *Le dictionnaire de l'Académie françoise, dedié au Roy, tome premier*. París: Jean Baptiste Coignard.

doméstica en Francia justifica la existencia de los *airs espagnols*, en calidad de productos editoriales frutos de la moda y del deseo de explorar formas poético-musicales según una determinada percepción del estilo que practicaban los músicos y guitarristas españoles que vivían en Francia. Por tanto, en muchos casos estaríamos ante una versión autóctona, muy relacionada con el modelo español pero no una "versión original". Muchos de los *airs espagnols* publicados en Francia caen en incoherencias acentuales en las que difícilmente habría incurrido un músico español, fuera profesional o *amateur*, cortesano o callejero. Así, los *airs espagnols* impresos en los libros de *airs de cour* son una hibridación, una interpretación, más o menos libre, de modelos españoles por parte de los franceses, análoga, en su interculturalidad, a lo que hace Briceño cuando superpone un texto de la lírica tradicional hispana ("Ay amor loco") a un *air de sarabande*. Los *airs espagnols* son ecos franceses de un repertorio oral y popular que se encuentra representado en un estado más puro en el libro de Briceño, y también en el *recueil* objeto de este estudio, un repertorio que circuló en las calles y en los hogares transmitido fundamentalmente de manera informal por sus depositarios y altavoces: músicos urbanos populares que, en general, no escribían correctamente las lenguas extranjeras.

A diferencia de España, la existencia de música impresa en Francia supuso una ventaja en la transmisión del repertorio, especialmente para las clases instruidas. Sin embargo, la difusión popular de la música tuvo un camino similar en ambos países. El Pont Neuf de París, inaugurado por Enrique IV en 1607, funcionaba como espacio para conciertos al aire libre. Su equivalente en Madrid podría ser el Prado de San Jerónimo, cuyo ambiente musical entre 1603 y 1604 fue descrito con bastante precisión por el francés Barthélémy Joly en su *Voyage en Espagne*:

> Señores y damas y caballeros se pasean por allí a pie, en coche o sobre caballos, […] los unos se distraen con conversaciones o leen un libro a la sombra de los árboles, otros escuchan el concierto de violines o bien cantan ellos mismos, acompañando su voz con el son de las guitarras (Díez Borque 1975, 124).

Los tonos que se cantaban en espacios públicos podían ser los mismos que se cantaban en la corte[17], los equivalentes ibéricos del *air de cour*, o bien jácaras, sátiras o coplas livianas sobre temáticas alejadas de los tópicos del amor cortés:

[17] "La una sería de la noche, […], cuando salieron de la posada de don Cosme seis músicos en un coche, y él y Dominguillo con ellos á dar la prevenida música. Llegados pues á la calle, cantaron en ella media docena de tonos, los más nuevos y más validos en la Corte; y despedidos los músicos, y mejor pagados, los llevó el coche á sus posadas". Castillo Solórzano, Alonso. (1625) 1908. "El proteo de Madrid". En *Colección selecta de antiguas novelas españolas*. Tomo IX, ed. por Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de los bibliófilos españoles, pp. 173-174.

> [los ciegos] andan por las casas las siestas cantando jácaras, sátira y romances y coplas livianas e indecentes que enseñan a diferentes vicios la juventud, y después, y en particular los días de fiesta, se ponen en las plazas y lugares públicos sobre unas mesas y cantan lo que cada uno les pide sin reparar en que sea indecente o mal sonante, sino solo a su interés (Bouza 2001, 130)[18].

Igual que los españoles con los tonos, los músicos callejeros franceses habían absorbido los *airs de cour*, *de ballet* y *à boire*, y los interpretaban tanto con sus textos originales como con textos paródicos en diversos espacios urbanos, como el Pont Neuf, dentro de una dinámica de transmisión oral de la música (Romey 2018). Entre estos cantores callejeros de París se encontraba Philippot le Savoyard, uno de los más famosos de su tiempo, que publicó dos libros con los textos de sus canciones, el *Recueil général des chansons du capitaine Savoyard*[19], y el *Recueil nouveau des chansons du Savoyart*[20]. En ambas recopilaciones se indica al comienzo de cada texto, mediante la expresión "sur le chant", el íncipit literario de la tonada a cuyo son se debe cantar, de modo muy similar a la indicación "al tono de" que encontramos en manuscritos y pliegos de cordel españoles.

En definitiva, más allá de estilos y peculiaridades, franceses y españoles compartían a comienzos del siglo XVII escenarios y medios similares para la difusión pública de la música cantada. Sin embargo, Francia era más permeable que España, por su situación geográfica y sus circunstancias políticas, a recibir repertorio foráneo como el español y el italiano, algo que ilustra muy bien el manuscrito que a continuación vamos a describir.

El libro de Louise de la Font, *mademoiselle d'Avignon*

El manuscrito F-Pn RESVMC MS-155 [*Recueil de pièces et accompagnements en tablature italienne alphabétique de guitare*] es un volumen de 365 páginas encuadernado en pergamino que ha sido recientemente digitalizado y puesto a disposición del público a través del portal Gallica, junto a una extensa ficha descriptiva[21].

---

[18] "Advertencias para el ejercicio de la plaça de Alcalde de Casa y Corte", *Papeles curiosos españoles manuscritos*, f. 125, Archivo de los Condes de Bornos, Madrid. Estas actuaciones musicales en plazas públicas también son mencionadas en fuentes literarias: "Quando iva el Cojuelo refiriendo esto, llegaron a la plaça mayor de Écija, que es la más insigne del Andaluzia, y junto a vna fuente que tiene en medio de jaspe [...] estauan unos ciegos sobre vn banco de pies, y mucha gente de capa parda de auditorio, cantando la relación muy verdadera, que trataua, de como vna maldita dueña, se auia hecho preñada del Diablo, y que por permision de Dios auia parido vna manada de lechones, con vn romance de don Albaro de Luna, y vna letrilla contra los Demonios, que dezia: Lucifer tiene muermo, / Satanás sarna, / Y el diablillo Cojuelo / Tiene almorranas". Vélez de Guevara, Luis. 1641: *El diablo cojuelo*. Madrid: Alonso Pérez, ff. 75r-v.

[19] Savoyard, Philippot le. 1645. *Recueil général des chansons du capitaine Savoyard*. París: Jean Promé.

[20] Savoyard, Philippot le. 1656. *Recueil nouveau des chansons du Savoyart*. París: Jean Promé. Reeditado en 1665.

[21] [*Recueil de pièces et accompagnements en tablature italienne alphabétique de guitare [Musique manuscrite*], IFN-10465768, Bibliothèque Nationale de France, París. ark:/12148/btv1b104657682

Nuestro estudio de contenido se ha realizado sobre la base de estas imágenes digitales. La hipótesis de datación que planteamos (*ca*. 1643) se basa en las fechas que se localizan en el manuscrito, recogidas en los datos que proporciona la ficha descriptiva de la Biblioteca Nacional de Francia. La ficha aporta, entre otra información valiosa, referencias a los textos en las ediciones de *airs* publicadas entre 1608 y 1642. Así mismo, localiza los nombres propios que aparecen en el manuscrito: Tevenet, Mademoiselle (Louise) de La Font (cuyo nombre está asociado a una *sarabande* en la p. 333), Baudran y Pandrau. Se señala la presencia de las familias Tevenet, de la Font y Pandrau en los archivos de la parroquia de San Agrícola, en Aviñón, lo cual parece situar el origen del manuscrito en esta ciudad. La ficha bibliográfica considera a Louise de la Font como primera poseedora del libro, y da incluso su año de nacimiento: 1628. Sin más datos que estos, nos parece bastante posible que ella fuera la destinataria original de la recopilación, si es que se trata de la joven que aparece retratada en las páginas 91, 127, 223 y 287 (ilustración 1). Su primer retrato encabeza la composición "Me sento piagato" y la muestra en posición de tocar la guitarra (el instrumento está apenas esbozado). Debajo del segundo retrato está escrita la frase "Bona notte mia vita, adio mio amore", que no es el encabezamiento de una composición sino más bien una especie de dedicatoria puesto que el retrato ocupa una página entera. Todo ello sugiere una relación galante entre Louise y su maestro de guitarra, cuyo nombre podría ser alguno de los otros que figuran en el manuscrito: Tevenet, Baudran o Pandrau, posiblemente este último, que es el que parece corresponder al autor, o coautor, de una incompleta *sarabande* que también lleva el nombre de Louise de la Font (ilustración 2). La afición por la música, como en todas las épocas, era propia de la juventud, y aprender a tocar la guitarra, siquiera rasgueada, era frecuente en jóvenes de ambos sexos. Aunque el manuscrito carece de exlibris como tal, la presencia reiterada de su nombre y de los retratos nos llevan a plantear la sugestiva hipótesis de que la joven Louise de la Font fuera la destinataria o usuaria principal del libro.

Ilustración 1. Posibles retratos de Louise de la Font

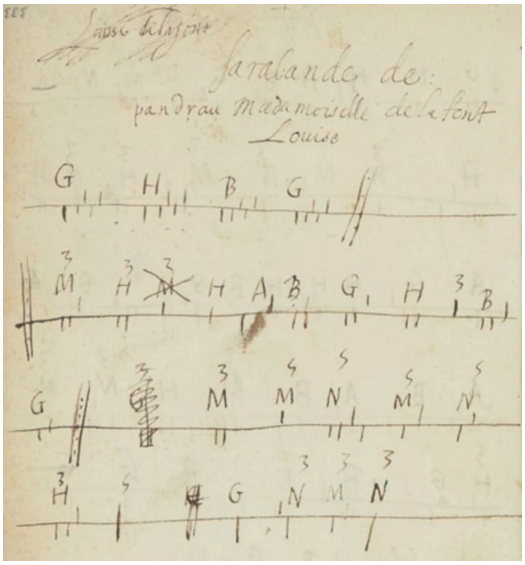


Ilustración 2. Sarabande de Pandrau [/] Mademoiselle de la Font Louise, p. 333

Del contexto histórico del manuscrito nos informan varias piezas[22]. "Que dit on de la Rochelle" (p. 266) es alusiva a la revuelta protestante de esta ciudad reprimida con dureza en 1628 por las tropas del cardenal Richelieu. "Faut aller a Milan guerir le condestable" (p. 268) parece situarnos en esa misma década, en el contexto de las hostilidades por el control del norte de Italia que precedieron la guerra franco-española de 1635-1659. "Que le grand cardinal" (p. 290) contiene una mención al general de los ejércitos españoles Ambrosio Spínola y al sitio de la ciudad piamontesa de Casale, donde este murió en 1630. Pero hay otra referencia temporal que permite situar la fecha del manuscrito, como propone la ficha de la BNF, entre 1640 y 1650, es decir, en plena guerra franco-española: la canción satírica "L'on m'a dit que Boisset" (p. 228), dirigida seguramente a Jean-Baptiste Boesset, pues alude al fallecimiento de su padre, el célebre autor de *airs de cour* Antoine, que tuvo lugar en 1643. En esa fecha Louise de la Font tendría quince años, lo que parece acorde con la edad que aparenta la joven en los retratos.

Un repertorio internacional

Los textos de canciones en italiano, francés, turco, provenzal y castellano ocupan la mayor parte del volumen (pp. 22-311), pero hay también dos bloques de música instrumental en estilo rasgueado (pp. 3-21 y 352-331) y varios textos en prosa (pp. 312-321). Las composiciones vocales vienen recogidas en un índice de cinco páginas al comienzo del manuscrito. La mayoría de ellas llevan cifras de rasgueado sobre el texto, que vienen explicadas mediante una pauta de cinco líneas con caracteres alfabéticos en la primera página numerada (ilustración 3). Juan Arañés en su *Libro segundo de tonos y villancicos*[23] se refirió como "cifra de guitarra a la usanza romana" a este sistema particular que los italianos llamaban "alfabeto", término que no debería servir para designar cualquier sistema histórico de notación abreviada de acordes como a menudo se hace. Mersenne, en la obra anteriormente citada, informó acerca del sistema italiano para guitarra, además del español, mencionando expresamente las publicaciones de Ambrosio Colonna y Pietro Millioni. Pero las cifras de rasgueado, y el alfabeto en particular, apenas tuvieron eco en Francia, ya que los franceses prefirieron escribir la música de guitarra, tanto de estilo rasgueado como mixto, según el sistema francés de cifra para el laúd introducido por Pierre Attaigant en

[22] Agradezco a Jean-Marie Poirier su ayuda al transcribir y traducir los textos de los *airs* comentados.

[23] Arañés, Juan. 1624. *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces con la cifra de la guitarra española a la usanza romana*. Roma: Giovanni Battista Robletti.

1529[24], y aunque algunos impresos y manuscritos contienen tablas de alfabeto y su equivalencia en el diapasón, como el manuscrito de Henry François Gallot[25] o *La guitarre royale dediée aur roy de la Grande Bretagne* de Francesco Corbetta[26], este nunca es usado en la partitura. El manuscrito de Louise de la Font es hasta el momento la única fuente totalmente francesa que hace un uso extensivo del alfabeto para la música de rasgueado.

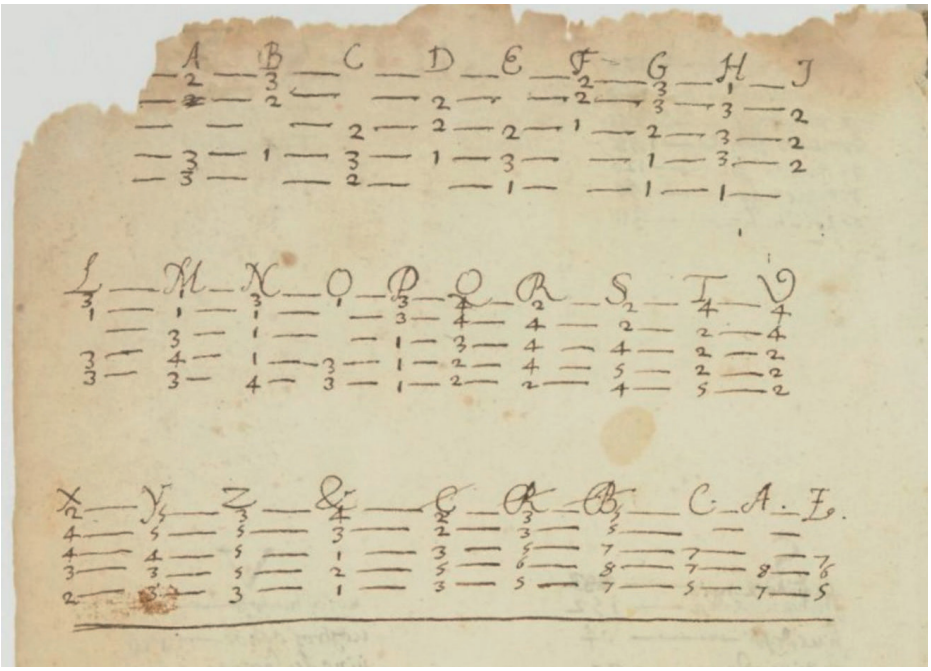


Ilustración 3. Explicación del alfabeto, p. 2

Esta tabla de alfabeto presenta algunas peculiaridades. Para empezar, los acordes están explicados al estilo italiano, es decir, con números y no con letras como cabría esperar en una fuente francesa[27]. Falta el signo +, indicativo del acorde Mi menor, que suele estar al principio de la tabla. Por otra parte, el signo X no se usa nunca en las canciones con el significado que le da la tabla (Si menor), sino precisamente como Mi menor. También falta el

[24] Attaignant, Pierre. 1529. *Très brèue et familière introduction pour entendre & apprendre par soy mesmes a iouer toutes chansons reduictes en la tabulature du Lutz*. París: Pierre Attaignant.

[25] GB-Ob Ms.Mus.Sch.C.94.

[26] Corbetta, Francesco. 1671. *La Guitarre royalle, dédiée au roy de la Grande Bretagne*. París: Jérôme Bonneuil.

[27] Como hace Corbetta. 1671. p. 5.

signo K. Hacia el final de la tabla hay tres *lettere tagliate* (C, R y B), y por último tres posiciones alternativas para los signos C, A y E. Otra peculiaridad de estas cifras es el empleo de una cruz sobre la letra A mayúscula en algunas canciones (Ꝗ) sin que se explique su significado (ilustración 4). Probablemente se trate de una variante del acorde, al modo de las *lettere tagliate* que se encuentran en varios impresos italianos. En las canciones esta cruz solo aparece ocasionalmente sobre la A, mientras que en las piezas instrumentales puede encontrarse sobre las letras a, b y e (ilustración 5).

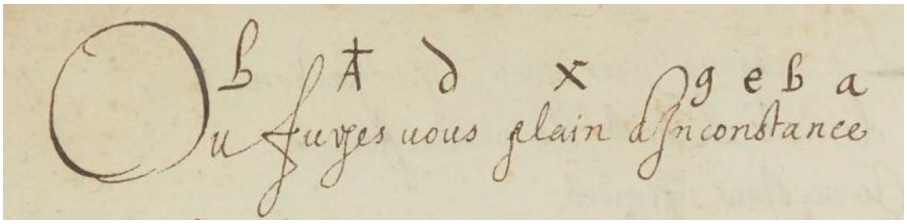


Ilustración 4. Comienzo de "Ou fuyes vous", p. 246

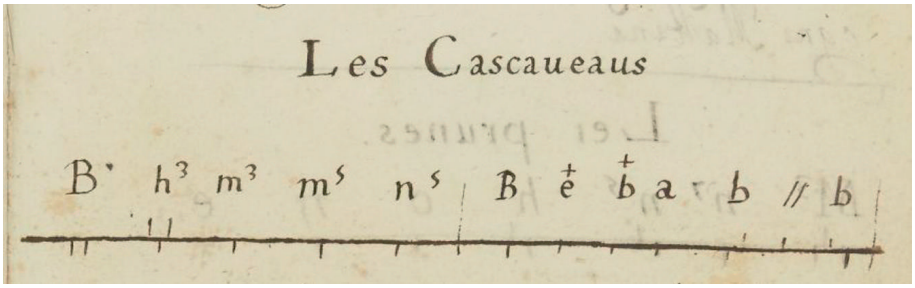


Ilustración 5. Comienzo de "Les Cascaueaus", p. 29

Aunque se ve claramente que hay una mano principal que copió la mayor parte de las canciones y el primer bloque de piezas instrumentales, los huecos al final de algunas páginas han sido aprovechados por otras manos distintas, quizá más de tres, para añadir más canciones y piezas instrumentales (ilustración 6).

Las últimas páginas son de carácter teórico y contienen una explicación detallada de cada una de las posiciones de acordes ("Advertissement pour apprendre toutes les lettres", p. 354), una tabla para afinar con la representación gráfica de los dedos de la mano y un dibujo de una guitarra con solo cinco trastes (p. 355) –algo bastante admisible, por otra parte, si el uso que se le daba al instrumento era exclusivamente acompañar con acordes-, y por último tres hojas sin numerar de una mano del siglo XIX con el encabezamiento "Explication de la table page 4. Notes de la guitarre" que con-

sisten en una tabla de acordes traducidos a notación musical una 4.ª más alta de lo esperado (como si fuera para guitarrilla), seguida de un intento de transcripción de dos de las canciones en lengua francesa: "Ma Marie a des yeux" (p. 238) y "Les fleurs les pres et les bois" (p. 264).

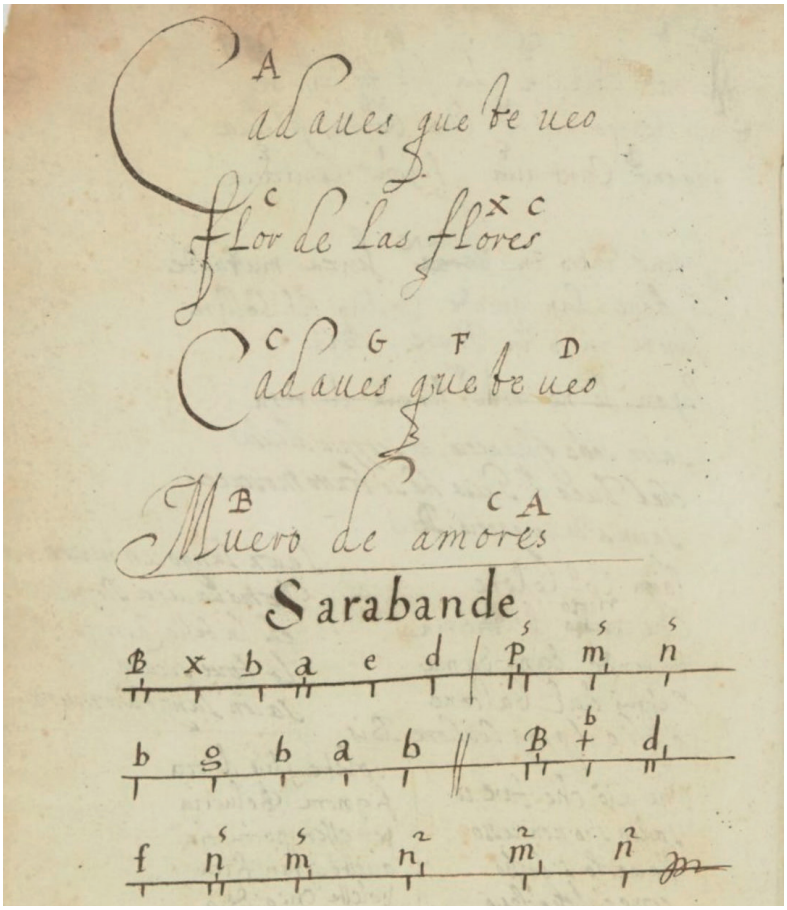


Ilustración 6 (p. 130)

Las composiciones instrumentales de rasgueado carecen de signos rítmicos y barras de compás, pero la dirección de los rasgueos suele estar indicada con irregular consistencia; todas las piezas de origen ibérico (Passecailles, Sarabandes, Pavanillia, Romanesque, Chiaconna) han pasado por el tamiz italiano, y las restantes alternan entre el estilo francés e italiano (Courantes, Ballet de Florence, etc). Una Allemande (p.13) está atribuida a Mr. De la Motte, mientras que los "Bransles de Boucan"

(p. 15) son probablemente del músico Jacques Cordier (158?-1653), apodado Bocan (Fétis 1866, p. 359). Hay también un Passacaille (p. 334) atribuido a De La Pierre.

Airs italiens, canzonette italiane

Las 64 canciones italianas se encuentran entre las páginas 22 y 129. Si bien algunos textos parecen demasiado vulgares para proceder de impresos, como por ejemplo "El catso con la pota han fatto guerra" (pp. 40-41) o "Putane alerta, alerta" (p. 48), entre las restantes ha sido posible localizar concordancias en publicaciones francesas e italianas. El grado de concordancia con las versiones impresas es dispar, presentando por lo general variantes armónicas, melódicas y estructurales en distinto grado. Tanto "O che gioia ne sento mio bene" (p. 52) como "Non speri pietà" (p. 72) aparecen en la colección *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare* de Étienne Moulinié y son similares armónicamente a sus homónimas impresas con acompañamiento de guitarra[28], con la misma estructura de frases y repeticiones. Sin embargo, presentan varios acordes diferentes a lo largo de la pieza que afectan puntualmente a la melodía (ilustraciones 7 y 8).

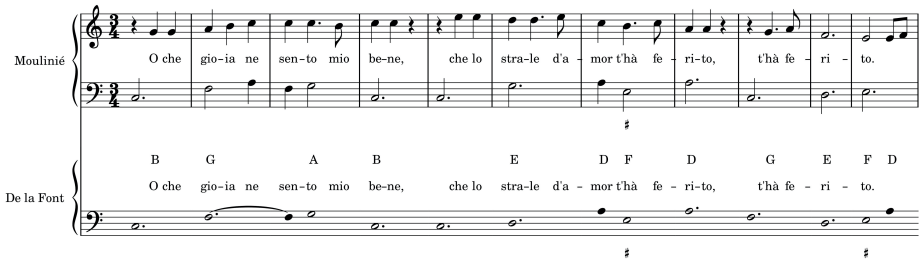


Ilustración 7. Comienzo de "O che gioia ne sento mio bene"

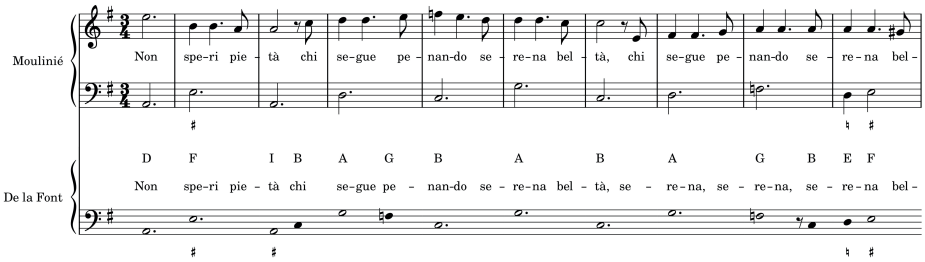


Ilustración 8. Comienzo de "Non speri pietà"

[28] Moulinié, Étienne. 1629. *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare*, III. París: Pierre Ballard. ff. 23v-24r y ff. 22v-23r.

"O stelle homicide" (p. 62) tiene más similitud que las anteriores con la versión impresa[29], en la que se repiten los dos últimos versos, no solo el último, contando la repetición de este con más acordes diferentes. Además, en el manuscrito hay una estrofa añadida ("O luce serene…") a las dos que indica Moulinié a continuación de la partitura. Mayor parecido tiene "Credi tu per fugire" (p.67) en relación con el *air* a voz sola con laúd contenido en el *premier livre* de Gabriel Bataille[30], a la que es virtualmente idéntica salvo por la sustitución del primer acorde (Si♭ mayor en lugar del Sol menor de Bataille) y la no repetición de la palabra "crudel" en el segundo verso.

"Si vedessi nel piague [Se vedesse le piaghe]" (p. 64) es muy semejante, sin llegar a coincidir plenamente, al *air* publicado por Antoine Boesset[31], el cual a su vez guarda cierta relación tonal con las versiones del mismo texto publicadas en *Varie musiche a una e due voci per cantare nel cimbalo o in altri strumenti simili* de Raffaello Rontani (Roma, 1622) y en *Canzonette a una e due voci da cantarsi nel chitarrone, arpicordo, et altri strumenti* de Domenico Manzolo (Venecia, 1623) (Nestola 2006, 114).

"Altro non è il mio cor" (p.78) es bastante similar a la composición homónima de Giovanni Stefani[32], pero pueden apreciarse unas cuantas variantes armónicas en el manuscrito que afectan a la melodía de Stefani en los compases 3, 5 y 9-12 (ilustración 9). Nótese que el bajo instrumental de Stefani también entra en conflicto con sus propias cifras de guitarra en los compases 4 y 9, lo cual parece indicar que son acompañamientos alternativos y no concordantes[33].

---

[29] Moulinié. 1629, ff. 26v-27r.

[30] *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*, [I]. 1608. París: Pierre Ballard, ff. 36v-37r.

[31] Boesset, Antoine. 1626a. *Airs de cour avec la tablature de luth d'Antoine Boesset*, XIII. París: Pierre Ballard, ff. 30v-31r.

[32] Stefani, Giovanni. 1618. *Affetti amorosi, canzonette ad una voce sola*. Venecia: Giacomo Vincenti, p. 15.

[33] En este sentido hay que tener en cuenta lo que afirma Carlo Milanuzzi al hablar de las discrepancias entre el bajo continuo y las cifras de guitarra en sus composiciones impresas: "Avvertendovi, che per esser vario l'affetto, che rende il Chitarrone, ò Spinetta, da quello della Chitarra alla Spagnola nel sonar queste Ariette, in molti luoghi hò variata la Notta nella ditta Chitarra dà quella, che è assignata nel Basso fondamentale, posta per gl'altri stromenti, il tutto fatto per dargli maggior vaghezza". Milanuzzi, Carlo. 1622. "A cortesissimi cantori". En *Primo Scherzo delle ariose vaghezze*. Venecia: Bartholomeo Magni. Otros autores de *arie* y *canzonette*, como Stefani, parecen indicar que la guitarra es una opción de acompañamiento, pero no una adición: "Persuaso, che il dare alle Stampe vna Raccolta di Canzonette in Musica, douesse esser di gusto à chi si diletta di cantare nel Clauacembalo, nel Chitarrone ò nella Chitarra alla Spagnuola". Stefani, Giovanni. [1619] 1623a. "L'avttore a virtvosi". En *Scherzi amorosi, canzonette ad una voce sola*. Venecia: Giacomo Vincenti.

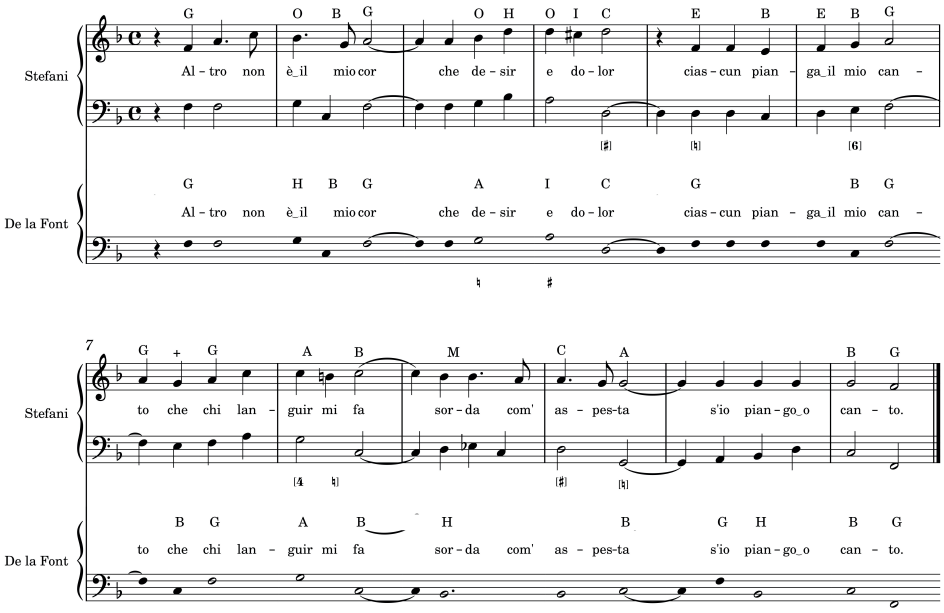


Ilustración 9. "Altro non è il mio cor"

Un nivel similar de concordancia se da en "Me parto e nel partir te dico amore" (pp. 110-111)[34]. En "Tirinto mio" (pp. 50-51) la armonía ha sido considerablemente simplificada respecto a la versión impresa[35]. Mucho mayor parecido guarda "Occhi belli saette d'amore" (pp. 112-113) con otra composición de Stefani[36], al igual que "Sonate mi un galletto [Sonate mi un balleto]" (p. 87) respecto a "Il ballerino", la primera pieza de *Balletti a tre voci* de Giovanni Gastoldi[37], a cuya melodía se adaptan los acordes con pocos cambios. Por otra parte, "Fugi fugi d'aquesto cielo" se corresponde con la melodía de Giuseppino del Biado compuesta hacia 1600 y conocida como la mantuana[38]. Otras concordancias no pasan del texto y no presentan semejanzas musicales significativas, como sucede con "Ecco Filli mia bella" (pp. 74-75)[39], "O se deccesso alloro" (p. 118)[40], "Alla caccia pastori"

[34] Stefani. 1618. pp. 46-47.

[35] Stefani. [1619] 1623a. p. 4.

[36] Stefani, Giovanni. 1623b. *Concerti amorosi, terza parte delle canzonette in música*. Venecia: Alessandro Vincenti. p. 15.

[37] Gastoldi, Giovanni. 1594. *Balletti a tre voci*. Venecia: Ricciardo Amadino.

[38] I-Fc Codex Barbera G.F. 83, p. 153.

[39] D'India, Segismondo. 1615. *Le musiche a due voci*, libro II. Venecia: Riccardo Amadino. p. 9.

[40] Milanuzzi. 1622. pp. 2-3.

(pp. 70-71)[41] o "Bella Clori non fuggire"[42] (p. 119). En resumen, estas concordancias, localizadas en su inmensa mayoría en fuentes impresas, y las variantes significativas descritas apuntan hacia una transmisión del repertorio basada principalmente en la oralidad, característica que comparte el repertorio francés de nuestro manuscrito.

Airs français

Las canciones francesas, los *airs* propiamente dichos, son el grupo menos numeroso, contando la fuente solo con 42. Se extienden desde la página 226 a la 302, y presentan varias concordancias con *airs* publicados por Pierre Ballard entre 1608 y 1642, en especial de Moulinié, también con diversos grados de similitud.

Por ejemplo, "Retour tant de fois Desiré" (p. 251) concuerda en el mismo tono con la versión de Moulinié[43], al igual que "Object le plus doux de mes sens"[44] (p. 271). Pero tanto "Ou fuyez vous plein d'inconstance" (p. 246) como "O Dieux! Quand verray je le jour" (p. 248) son versiones transportadas respecto a las publicadas por Moulinié con acompañamiento de laúd, con pocas variantes en la armonía[45].

Más variantes presenta "Pour élever des autels à Florinde" (p. 242)[46]. La música es básicamente la misma, pero los diferentes acordes entran en conflicto con la línea melódica desde su inicio, de manera similar a lo que hemos observado en las piezas italianas (ilustración 10). El texto también tiene variantes, la más significativa, la presencia de una estrofa más en el manuscrito De la Font.

En "Voyci tantôt la froidure bannie" (p. 262) también hay discrepancias con la versión de Moulinié, pero en este caso las dos estrofas suplementarias coinciden[47]. "Il n'est plus temps de faire resistance" (p. 258) es básicamente la misma pieza atribuida a François Richart en otro impreso[48], con algunas variantes armónicas y textuales. "Jamais une si belle flamme" (p. 260) tiene una versión polifónica atribuida al mismo compositor[49], pero carece de cifras en el manuscrito. De "Cleandre voyant de retour" también existe una versión polifónica[50].

---

[41] Kapsperger, Giovanni Girolamo. 1610. *Libro primo di villanelle*. Roma: Flamminio Flamminii. p. 5.

[42] Stefani. 1623b. p. 9.

[43] Moulinié, Étienne. 1625. *Airs de cour à 4 & 5 parties*, [I]. París: Pierre Ballard. ff. 12v-13r.

[44] Moulinié. 1629. *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare*, III. París: Pierre Ballard. ff. 0v-1r.

[45] Moulinié. 1625. ff. 8v-9r; Moulinié, Étienne. 1624. *Airs de cour avec la tablature de luth*, [I]. París: Pierre Ballard, ff. 6v-7r.

[46] Moulinié, Étienne. 1633. *Airs de cour avec la tablature de luth*, IV. París: Pierre Ballard. ff. 20v-21r.

[47] Moulinié. 1629. ff. 42v-43r.

[48] Boesset, Antoine. 1626a. *Airs de cour avec la tablature de luth d'Antoine Boesset*, XIII. París: Pierre Ballard. ff. 19v-20r.

[49] *Airs de cour à 4 parties*. 1637. París: Pierre Ballard. ff. 9v-10r.

[50] Boesset, Antoine. 1642. *Airs de cour à 4 & 5 parties*, IX. París: Pierre Ballard. ff. 18v-19r.

Los *airs* franceses presentan, pues, un grado variable de similitud en las concordancias, análogo al de las canciones con texto italiano, lo cual sugiere un medio de transmisión basado en la oralidad y el aprendizaje informal en lugar de la mera copia o adaptación a partir de la fuente impresa.

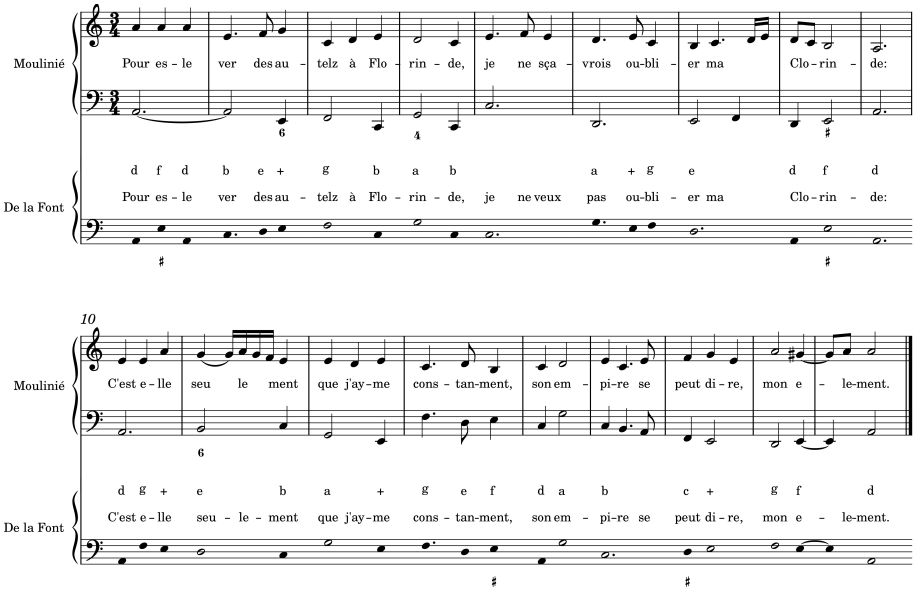


Ilustración 10. "Pour élever des autels à Florinde"

Tonos españoles, *airs espagnols*

El bloque de canciones españolas es el más numeroso, un total de 82 que se encuentran entre las páginas 130-225[51]. Únicamente siete carecen de cifras, y nueve las tienen solo en el estribillo, restando 66 canciones que llevan cifras para el texto íntegro, aunque en el caso de las coplas las cifras se aplican solo en la primera estrofa.

Los textos presentan bastantes problemas de transcripción debido a los frecuentes errores ortográficos, propios de quien ha aprendido el texto de oído sin conocer bien la lengua y se ve obligado a realizar transliteraciones fonéticas no siempre afortunadas. En bastantes casos, las incongruencias textuales pueden resolverse localizando una fuente más legible del mismo texto, como por ejemplo en el caso de "Sultan las galeras de mar salada" [Surcan las galeras la mar salada], "Faciebras de la cabana" [Fuese Blas de la cabaña], "Vostros ochos damas" [Vuestros ojos, dama], o "Qui quiero intrare commin la barqua" [Quién

[51] No incluiremos en el índice "Damas quien quiere comprar" (pp. 102-103) ni "Il gatto donte pintado" (pp. 200-201) porque ambas mezclan italiano y español.

quiere entrar conmigo en el barco]. Sin otra referencia, resulta difícil dar sentido a textos como "Morata sombre, morata sombre / porque no gardeis aquella lonbre" o "Vino de lo caro que dellos pues des".

Entre los tipos de estrofas empleados, abundan las formas de arte menor como romances, romancillos, redondillas, letrillas y seguidillas (tanto seriadas como haciendo de estribillo), pero también encontramos, como era habitual en el romancero nuevo, poemas que alternan metros distintos y solo buscan las rimas, debido a que funcionaban muy bien como frases musicales (León 2020, 91-93).

La cantidad de concordancias textuales en fuentes de origen español es abrumadora. Treinta y tres poemas suman un total de 72 concordancias textuales en los impresos y manuscritos poéticos españoles consultados, además de otros 17 que están musicalizados en 26 fuentes, en niveles que van desde la concordancia armónica casi total hasta la no concordancia en absoluto. Hay por tanto 98 concordancias para un total de 50 textos que aparecen en fuentes poéticas, literarias y musicales recopiladas en España. En cuanto a las concordancias de piezas españolas localizadas en fuentes italianas, cinco textos aparecen en fuentes poéticas y 18 están musicalizados, principalmente en colecciones de poesía con alfabeto de guitarra, con frecuencia en múltiples versiones, sumando 43 concordancias textuales en fuentes musicales. Esto arroja un total de 48 concordancias italianas. Por otra parte, las concordancias textuales francesas se reducen a un total de 18 referidas a 13 textos musicalizados.

Cuadro 1. Concordancias textuales. N.º de pieza (n.º de concordancias). ***N.º total de concordancias/n.º de piezas***

	Concordancias en fuentes poético-literarias	**Concordancias en fuentes musicales**
Fuentes francesas		10 (1), 12 (1), 18 (1), 33 (2), 34 (1), 37 (2), 47 (1), 61 (2), 63 (1), 66 (2), 69 (1), 73 (2), 74 (1) **(18/13)**
Fuentes italianas	8 (1), 40 (1), 43 (1), 53 (1), 61 (1) **(5/5)**	5 (5), 6 (1), 8 (1), 10 (1), 16 (1), 17 (1), 21 (2), 28 (3), 37 (11), 46 (1), 52 (1), 59 (3), 61 (4), 62 (1), 63 (2), 71 (1), 75 (2), 77 (2) **(43/18)**
Fuentes españolas	1 (1), 2 (2), 3 (2), 4 (8), 6 (4), 9 (1), 11 (1), 12 (4), 17 (1), 18 (2), 21 (1), 25 (1), 26 (1), 27 (1), 29 (2), 31 (2), 32 (2), 36 (6), 40 (1), 42 (7), 43 (1), 47 (2), 51 (3), 52 (1), 53 (1), 58 (1), 60 (2), 62 (1), 71 (3), 73 (3), 77 (1), 78 (1), 79 (2) **(72/33)**	4 (1), 7 (1), 11 (1), 13 (1), 26 (1), 29 (2), 30 (1), 33 (1), 36 (2), 39 (1), 42 (1), 46 (1), 51 (1), 71 (1), 75 (3), 78 (3), 79 (4) **(26/17)**

En cuanto a las concordancias musicales, se pueden establecer tres niveles básicos en función de las similitudes armónicas respecto a las versiones con música escrita, que se van a expresar como afinidad alta, media y baja. Por afinidad alta entendemos que la armonía de las piezas es virtualmente

idéntica en toda la composición; afinidad media significa que se mantienen los elementos principales de la estructura armónica, pero no de manera consistente ni continua; por último, afinidad baja indica que las obras comparten pocos elementos armónicos.

Cuadro 2. Concordancias musicales. N.º de pieza (n.º de concordancias). ***N.º total de concordancias/n.º de piezas***

	Versiones musicales con afinidad alta	**Versiones musicales con afinidad media**	**Versiones musicales con afinidad baja**
Fuentes francesas		10 (1), 34 (1), 47 (1) **(3/3)**	18 (1), 69 (1), 73 (2), 74 (1) **(5/4)**
Fuentes italianas		8 (1), 12 (1), 28 (3), 46 (1), 52 (1), 77 (2) **(9/6)**	5 (5), 10 (1), 16 (1), 17 (1), 21 (2), 30 (1), 59 (3), 71 (1), 75 (2) **(17/9)**
Fuentes españolas	39 (1), 51 (1) **(2/2)**	4 (1), 13 (1), 26 (1), 29 (2), 36 (2), 46 (1), 75 (2) **(10/7)**	11 (1), 42 (1), 71 (1), 75 (3), 78 (2), 79 (3) **(11/6)**

"Amor, no me engañarás" (ilustración 11) es una de las piezas que presenta una similitud más alta con una fuente musical, concretamente con el tono a dos voces de Álvaro de los Ríos que cierra el *Cancionero de la Sablonara*. La semejanza es tan grande que solo difiere en un par de lugares. Para facilitar la comparación, hemos transportado el tono de De los Ríos a la altura de las cifras (ilustración 12).

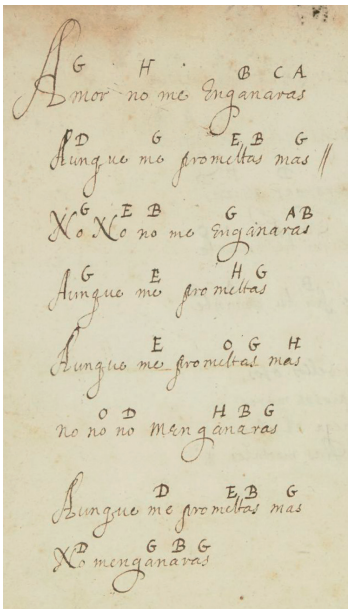


Ilustración 11. "Amor, no me engañarás", p. 178

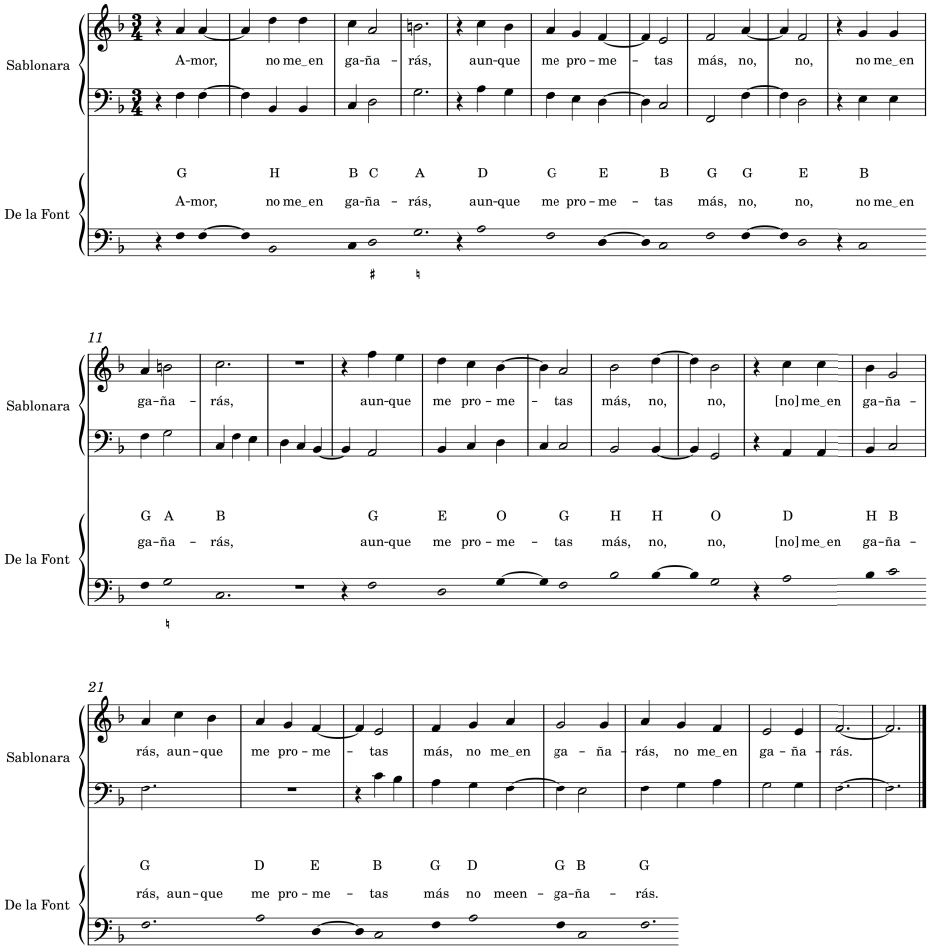


Ilustración 12. "Amor no me engañarás", comparativa de ambas versiones según la transcripción de Etzion (1996)

En la versión de De los Ríos hay una imitación entre el bajete y el tiple en los compases 12-14 que no se traduce en acordes en la versión de rasgueado. Los compases 15 y 16 tienen variantes armónicas, pero no comprometen la melodía. En los compases 21-23 De los Ríos realiza otro contrapunto imitativo, que ahora inicia el tiple y sí tiene correspondencia en los acordes. En la segunda negra del compás 24 hay un acorde cambiado que, en esta ocasión, sí causa conflicto. Como se puede apreciar, la versión rasgueada de De la Font es más breve, pues De los Ríos añade una pequeña coda o final.

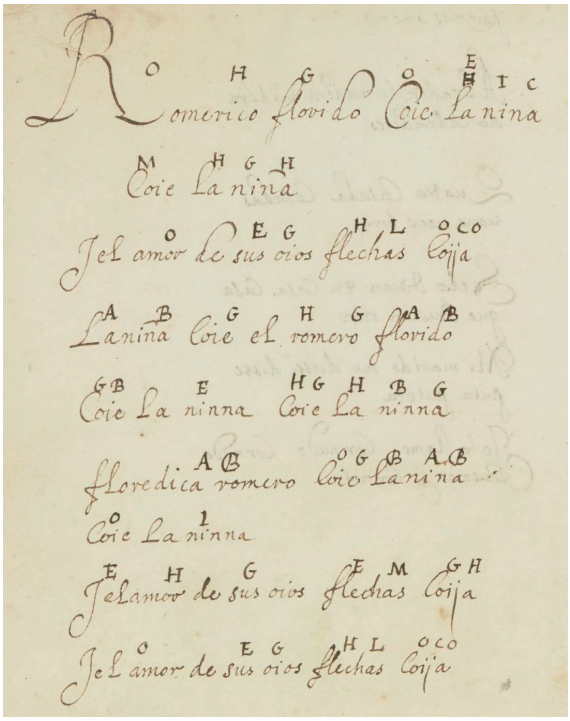


Ilustración 13. "Romerico florido", p. 188

"Romerico florido" (ilustración 13) es una seguidilla que sirve de estribillo a un tono a dos voces atribuido a Maestro Capitán (Mateo Romero) en el *Cancionero de la Sablonara*, cuyo texto encontramos en varias fuentes poéticas. La versión de nuestro manuscrito carece de las coplas de las otras versiones, pero presenta ciertas similitudes armónicas con la versión de Capitán que es, conviene recordar, un tono de la corte[52]. La armonía de los cuatro primeros compases coincide en La Sablonara y De la Font, aunque el proceso cadencial que sigue es diferente (ilustración 14). La repetición del pentasílabo también puede considerarse coincidente, considerando la naturaleza, en esencia contrapuntística, de la composición de Capitán (compases 8 y 9). La escritura de la versión de De la Font no parece indicar que el acorde de Mi♭ se anticipara a la primera aparición de "coge la niña", como en la versión de Romero, sino más bien que golpeara directamente al inicio del verso. Si hasta aquí hay bastante coincidencia, aunque no tantas

[52] Claudio de la Sablonara consideraba su antología representativa de "los mejores tonos que se cantan en esta corte" según él mismo escribe en la dedicatoria al Conde de Neuburg (Etzion 1996).

como en "Amor, no me engañarás", las diferencias armónicas son más notables entre los compases 18-39 (ilustración 15), con cambios en la estructura del texto y en la armonía que denotan una distancia con el nivel de artificio y elaboración propio de un compositor culto como Romero. El grado de similitud vuelve a ser alto en los diez últimos compases del estribillo (ilustración 16).

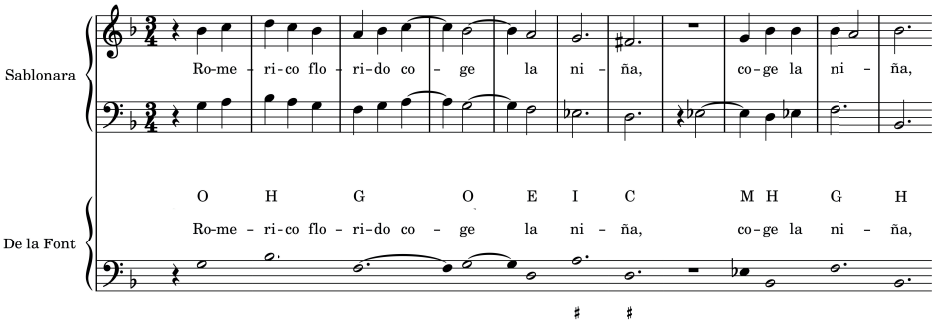


Ilustración 14. Comienzo de "Romerico florido"

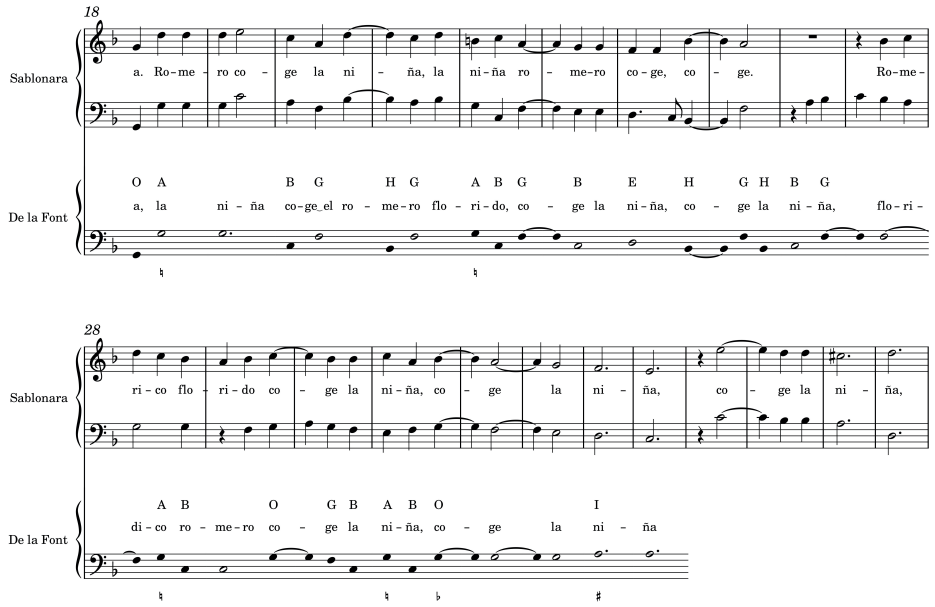


Ilustración 15. "Romerico florido", cc. 18-39

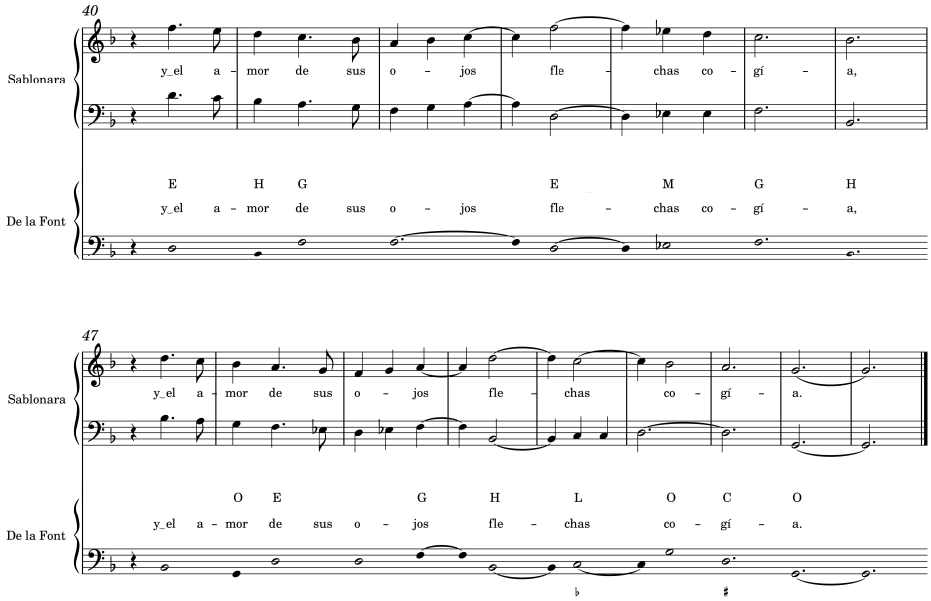
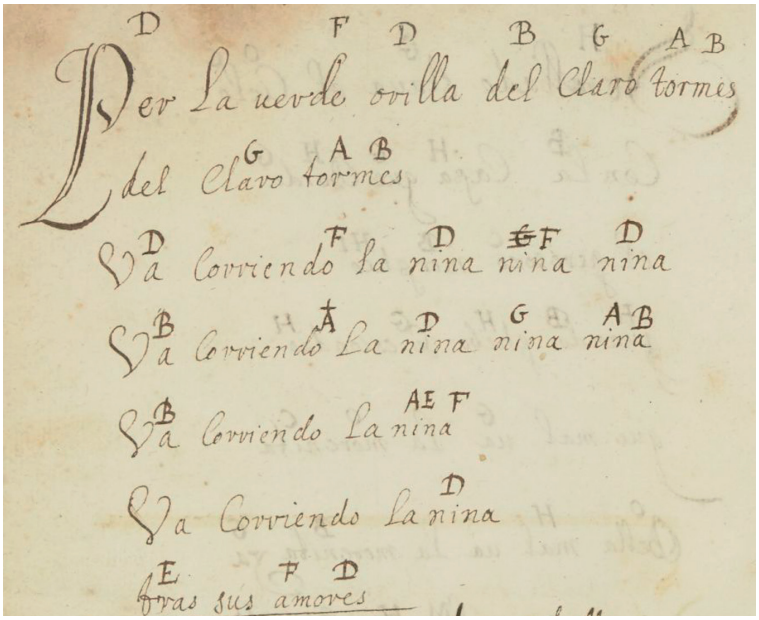


Ilustración 16. "Romerico florido", final del estribillo

Seguramente ambas fuentes responden a diferentes versiones de la misma tonada: una cortesana y refinada, y otra urbana más cercana a su esencia popular. Es también probable que la versión que se intentó plasmar en el manuscrito De la Font no hiciera los alargamientos de los compases 5 a 7, sino que redujera el dodecasílabo básico a la estructura habitual de la seguidilla popular. Las seguidillas populares del siglo XVII, no refinadas por un proceso compositivo culto, tenían dos frases simétricas básicas de cinco compases, frecuentemente de comienzo anacrúsico, una para cada dodecasílabo (7+5), que servían de base a las ampliaciones melódicas que habitualmente se practicaban sobre el pentasílabo, y muy frecuentemente se producía una hemiolia entre los compases tercero y cuarto (Torrente 2012, 2016). Con ese criterio hemos planteado una reconstrucción de la que podría ser la tonada popular original de "Romerico florido", que puede consultarse en el apéndice.

"Por la verde orilla del claro Tormes" responde al título de uno de los *airs espagnols* que Étienne Moulinié publicó con acompañamiento para guitarra en su libro de 1629. Pero esta no pudo ser la fuente original a partir de la cual se fraguó la versión del manuscrito, pues recoge una estrofa ausente en el impreso ("Los montes y los valles / se a[ll]anan todos / cantan de mil modos / las pintadas aves / veinte mil cristales por su arena Tormes"). Por tanto, ha de tener otra procedencia.


Por la verde orilla del Claro tormes
del Claro tormes
Va Corriendo la nina nina nina
Va Corriendo La nina nina nina
Va Corriendo la nina
Va Corriendo la nina
Otras sus amores

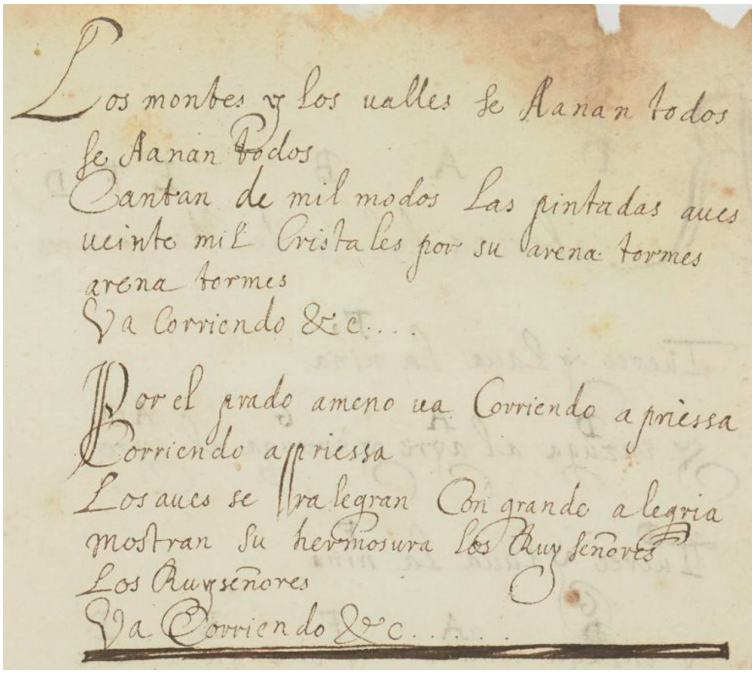
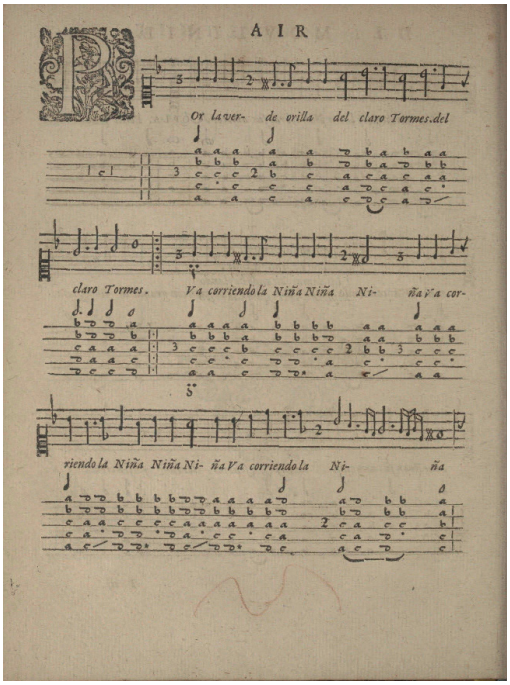

Los montes y los ualles se Alanan todos
se Alanan todos
Cantan de mil modos las pintadas aues
ueinte mil Cristales por su arena tormes
arena tormes
Va Corriendo &c....
Por el prado ameno ua Corriendo a priessa
Corriendo a priessa
Los aues se Alegran Con grande alegria
mostran su hermosura los Ruyseñores
Los Ruyseñores
Va Corriendo &c.....

Ilustración 17. "Por la verde orilla", pp. 146-147



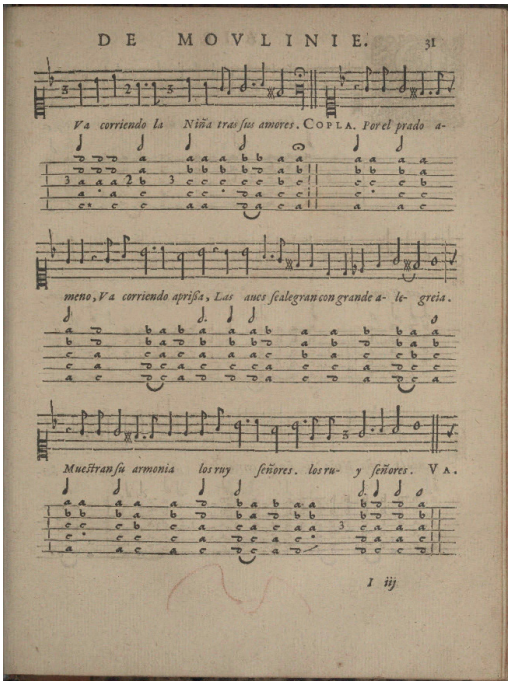


Ilustración 18. "Por la verde orilla". Moulinié, 1629, ff. 30v-31r

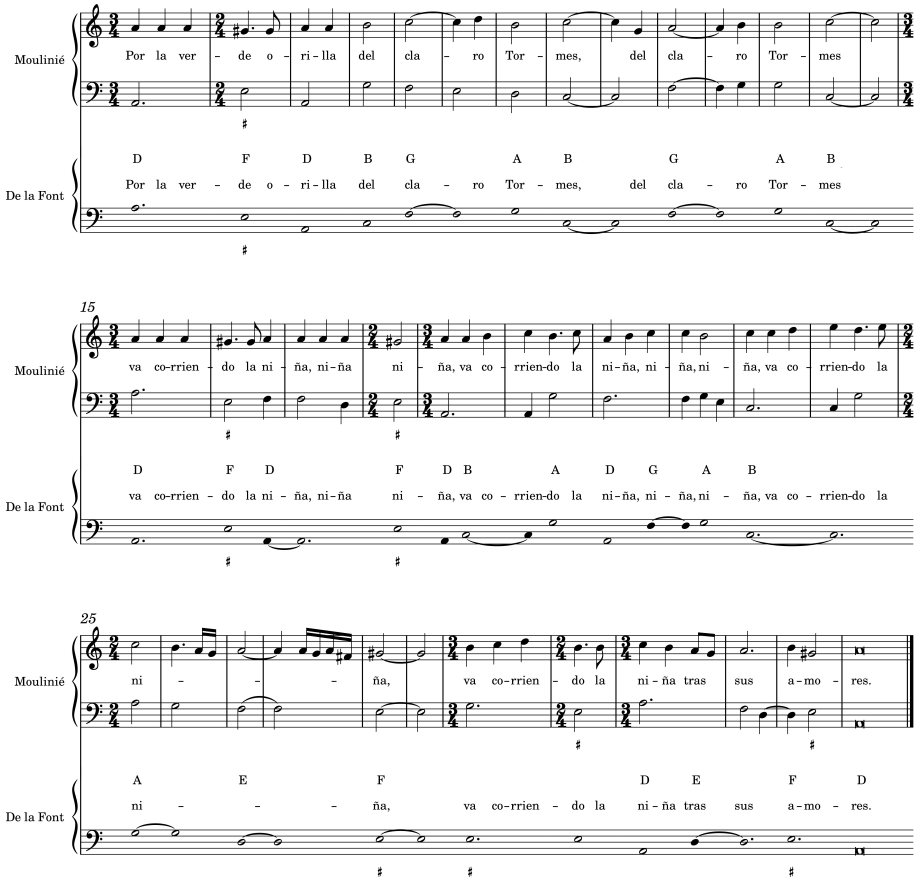


Ilustración 19. "Por la verde orilla"

Pese a las semejanzas manifiestas, en lo musical y en la estructura del texto, no se trata de la misma pieza exactamente: ciertos acordes chocan con la melodía de Moulinié, en particular en los compases 4, 7, 19 y 25. Pero más allá de eso, habitual en las piezas con concordancias en colecciones impresas, la versión de Moulinié ejemplifica muy bien el concepto de *air espagnol* en calidad de transferencia de elementos poéticos y musicales ibéricos a la cultura viva en Francia en la primera mitad del siglo XVII, leídos desde la óptica francesa y no siempre entendidos correctamente. Este desajuste léxico se manifiesta primordialmente en la métrica, que se ve forzada a recurrir a cambios de compás para aproximarse a las sutilezas de la proporción menor, y en la prosodia, con conflictos entre el acento fonético y el musical, especialmente en los compases 2 ("ver-de"), 16 ("co-rrien-do"), 17, 19, 22 y 23 ("ni-ña"), y 32 (de nuevo "co-rrien-do"). Con toda probabilidad, Moulinié

intentó fijar o tal vez reelaborar una seguidilla del repertorio español que circulaba en Francia, asimilándola al *air*. Muy probablemente también esa seguidilla original se organizaba en frases de cinco compases con hemiolia entre los compases 3 y 4 coincidiendo con el comienzo del pentasílabo, de esta manera:

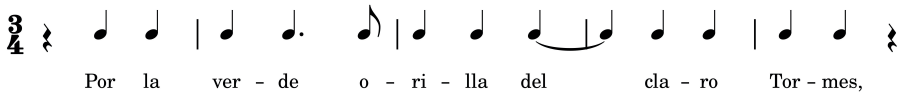


Ilustración 20

El segundo dodecasílabo de la seguidilla encajaría perfectamente en un esquema rítmico similar al anterior:

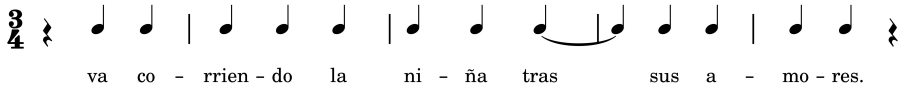


Ilustración 21

La frase "va corriendo", que entra en conflicto dos veces con el acento musical en la versión de Moulinié, se resolvería perfectamente adecuando a este esquema las sucesivas ampliaciones y repeticiones, tal como el propio Moulinié acierta a hacer en el compás 19:

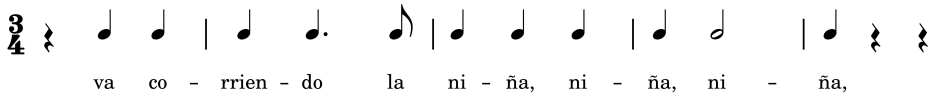


Ilustración 22

Sobre estas bases hemos realizado una reconstrucción de la seguidilla "Por la verde orilla del claro Tormes", tal como puede verse en el apéndice 2, adaptando libremente la música de Moulinié para las coplas, sin cifras en el manuscrito.

"Cuando borda el campo verde" (p. 173) se corresponde con otro de los *airs espagnols* publicados por Moulinié en 1629. Su estructura es más de *air* que de tono, con una primera sección cuasi recitada seguida de un *refrain*

más animado, y su relación con el contexto de las bodas de Luis XIII y la Infanta Ana sugiere que probablemente fue compuesto en Francia. Sin embargo, se inspira, al menos en parte, en un modelo español debido a la utilización como *refrain* de los versos "Cantaréis, pajarillos nuevos, de rama en rama y de flor en flor" con los que da comienzo un tono a dos voces de Álvaro de los Ríos del *Cancionero de la Sablonara*, con música totalmente diferente, por otra parte. La versión del manuscrito De la Font tiene algunas diferencias significativas respecto a la de Moulinié, forzándonos a buscar una melodía diferente justo en los tres primeros compases.

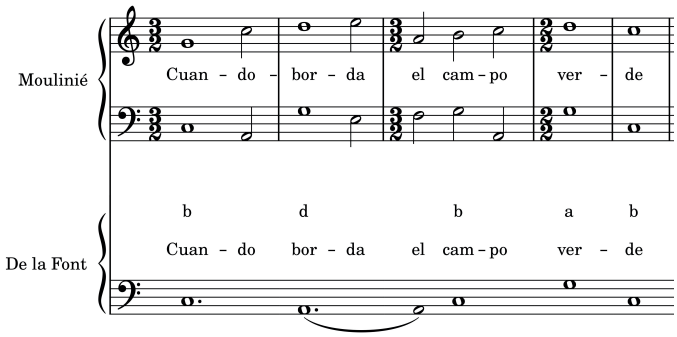


Ilustración 23. Íncipit de "Cuando borda el campo verde"

Para complicar más las cosas (o acaso aclararlas), en el manuscrito se ha añadido una estrofa que no viene en el impreso, pero cifrada una 4.ª más baja. Además, las cifras no representan exactamente los mismos grados transportados, sino que hay diferencias tanto con la estrofa anterior como con el *air* de Moulinié.

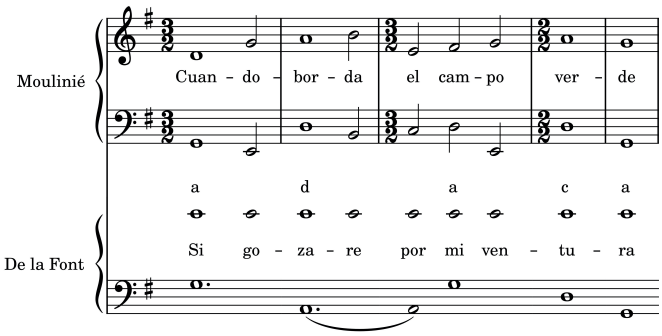
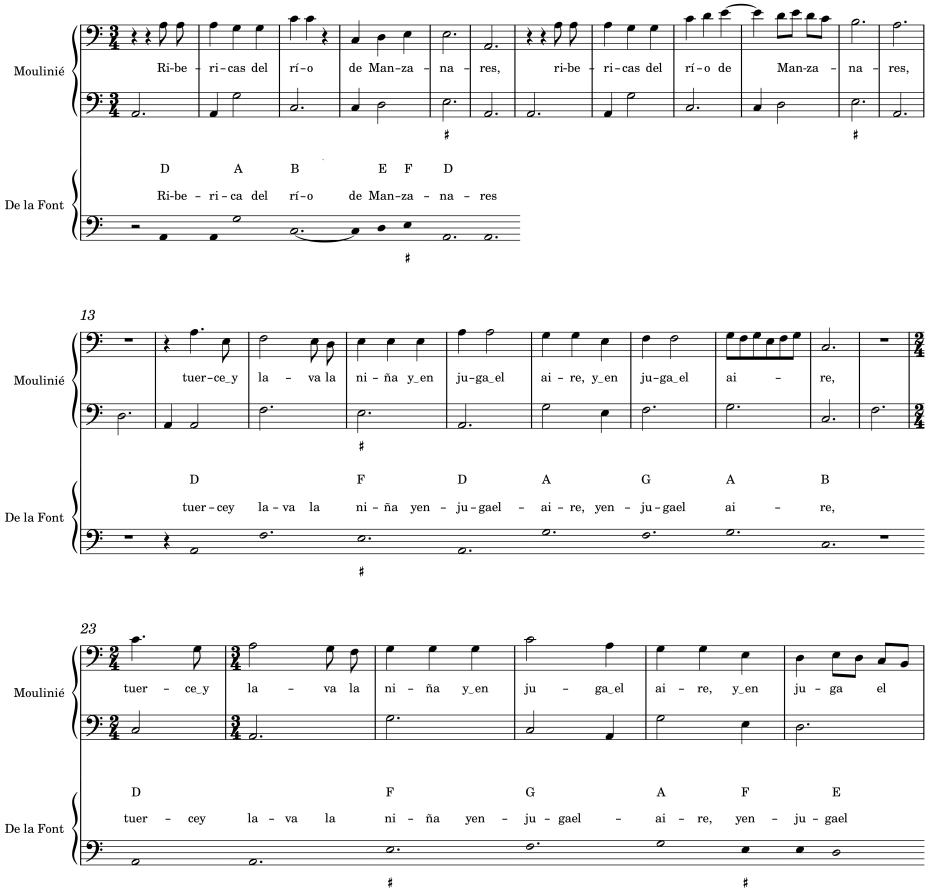


Ilustración 24. Íncipit de "Cuando borda…" bajado una 4.ª para coincidir con las cifras

La seguidilla "Ribericas del río de Manzanares" (pp. 148-149) aparece en el manuscrito De la Font seguida de cuatro coplas que se corresponden con las publicadas en el *Romancero general* de 1605. Estas cuatro coplas no llevan cifras y están incompletas, ya que, salvo en la primera, faltan los dos últimos versos de cada una y la vuelta a la seguidilla. La versión de Moulinié es para voz de barítono con acompañamiento de guitarra y no trae ninguna de las coplas, sino tan solo la seguidilla, y además repite el primer dodecasílabo, cosa que De la Font no hace, en sendas frases de seis compases, sin formar hemiolia en la primera, pero sí en la segunda entre los compases 3 y 4. Los acordes son los mismos en las dos repeticiones, y coincidentes con De la Font, aunque esta no tiene exactamente el mismo ritmo armónico en el final de la frase.

El segundo dodecasílabo se expone dos veces de la misma manera en las dos versiones, repitiendo el pentasílabo final primero dos veces (compases 18-21) y después tres (desde el compás 25 hasta el final).



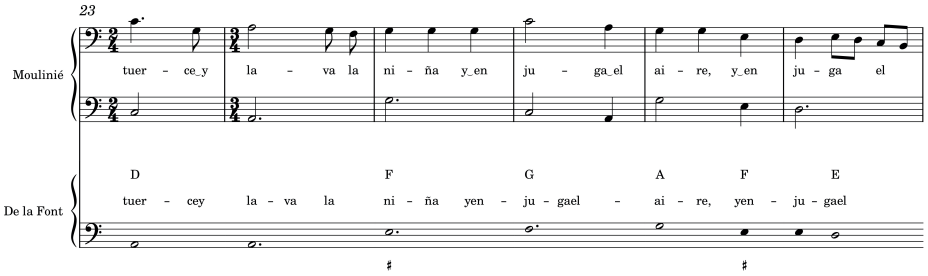
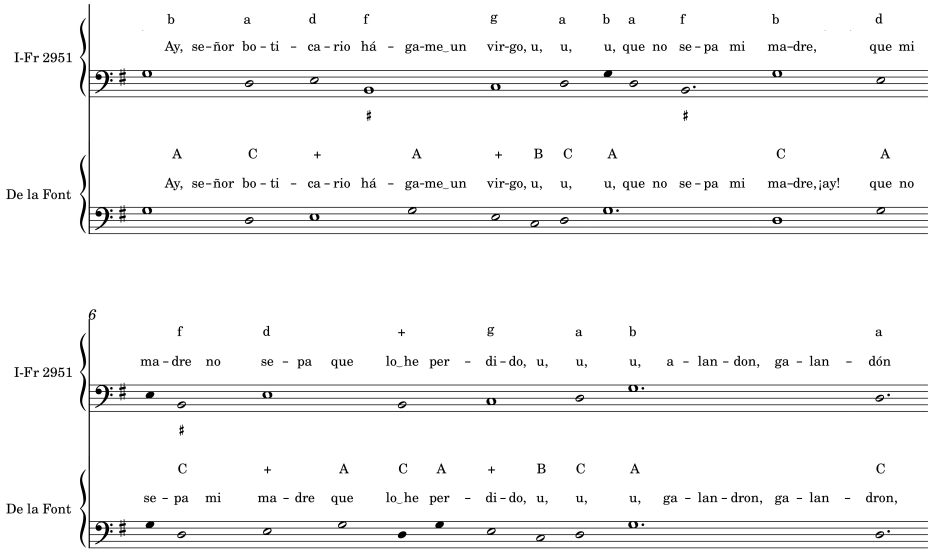


Ilustración 25. Comparación de las dos versiones de "Ribericas del río de Manzanares"

En el apéndice 2 intentamos aproximarnos a la que pudo ser la tonada original de esta seguidilla basándonos en el texto que aparece en el *Romancero general* de 1605.

"Ay señor Boticario" (pp. 138-139) es el íncipit de unas seguidillas seriadas de las que hay un total de seis versiones en fuentes italianas, todas en Do y bastante parecidas entre sí. La contenida en el manuscrito De la Font es la única versión francesa de esta seguidilla erótico-picaresca que tampoco encontramos en ninguna fuente dentro de España. Hemos elegido una de las versiones conservadas en Florencia para compararla, transportando las fundamentales de los acordes al tono de la versión de De la Font. La estructura del texto es muy similar, destacando la presencia de dos bordoncillos, "u, u, u" y "galandrón, galandrón". Musicalmente, las dos versiones comienzan con los mismos grados I –V – vi, pero la semejanza armónica se diluye en el resto de la pieza, salvo en la cadencia I – IV –V que se da invariablemente sobre el bordoncillo "u, u, u".



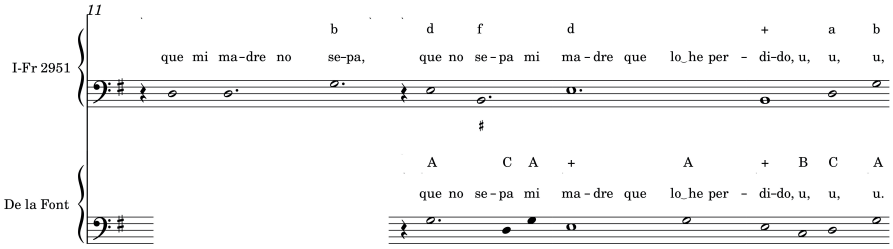


Ilustración 26. "Ay, señor boticario"

A modo de conclusión

Las numerosas concordancias listadas en el apéndice 1 nos hablan de la naturaleza popular de este repertorio y de su presencia en tres grandes áreas geográficas: España, Francia e Italia. Pero es la conexión española la que prevalece sobre la francesa y la italiana, tanto en términos cuantitativos como cualitativos, debido a la naturaleza de las concordancias poéticas y musicales con fuentes ibéricas. Sin duda, la situación geográfica de Aviñón, junto a su condición de territorio pontificio, debió favorecer de algún modo la llegada de canciones españolas. Es posible que compañías de teatro españolas visitaran la ciudad, aspecto del que no hemos encontrado evidencias, pero que tal vez podría confirmarse a través de un estudio de las relaciones culturales entre Aviñón y España en la primera mitad del siglo XVII. Del mismo modo, también la proximidad política y geográfica respecto a Italia justificaría, además de la utilización del alfabeto, tan raro en fuentes francesas, y de la presencia en el manuscrito de canciones y textos en italiano, la abundancia de concordancias españolas con los cancioneros florentinos. Pero sin duda resulta llamativa la estrecha similitud armónica de piezas como "Amor, no me engañarás" y en menor medida "Romerico florido" con sus versiones en el *Cancionero de la Sablonara*, y, al mismo tiempo, la disimilitud de otras como "Cuando borda el campo verde", "Ribericas del río" o "Por la verde orilla" con las versiones publicadas por Moulinié. Todo esto parece indicar, en mi opinión, una vía de entrada de estas piezas directamente desde España e Italia, más que una recreación basada en la transferencia cultural, como sucede en muchos casos con los *airs espagnols* impresos.

La reconstrucción de los cinco tonos que contiene el apéndice 2 se fundamenta en el estudio del repertorio vocal del siglo XVII y en la aplicación de criterios de musicalización del texto semejantes a los que los compositores emplearon para las distintas formas poéticas (Arriaga 2008;

Torrente 2016). Por tanto, aunque los recursos rítmico-melódicos empleados se ajusten plenamente a los cánones de estilo de la época, existen múltiples posibilidades y el resultado final obedece al gusto del autor, de modo que otras reconstrucciones informadas podrían arrojar resultados diferentes, pero igualmente válidos. Estos cinco tonos forman parte de un proyecto discográfico de reconstrucción de parte del contenido español del manuscrito, que se está ultimando coincidiendo con la revisión final de este artículo.

Apéndices

Apéndice 1. Tonos españoles en el manuscrito F-Pn RES VMC MS-155 [Libro de música de Louise de la Font]

Siglas

A-KR: Kremsmünster, Benediktiner-Stift
D-Mst: Munich, Stadtbibliothek
E-Bbc: Barcelona, Biblioteca de Catalunya
E-Bit: Barcelona, Institut del Teatre
E-Bu: Barcelona, Biblioteca de la Universitat de Barcelona
E-Mn: Madrid, Biblioteca Nacional de España
E-Mp: Madrid, Palacio Real
E-Mrae: Madrid, Real Academia Española
E-OL: Olot, Biblioteca Municipal
E-PAbm: Palma de Mallorca, Biblioteca de la Fundación Bartolomé March
E-PAamp: Palma de Mallorca, Archivo Municipal
E-SE: Segovia, Archivo Capitular de la Catedral
E-Szayas: Sevilla, Biblioteca Zayas
F-Pn: París, Bibliothèque Nationale de France
F-Psg: París, Bibliothèque Sainte Geneviève
GB-Lbl: Londres, British Library
GB-Ob: Oxford, Bodleian Library
I-Fc: Florencia, Conservatorio di Musica Luigi Cherubini
I-Fl: Florencia, Biblioteca Medicea-Laurenziana
I-Fn: Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale
I-Fr: Florencia, Biblioteca Riccardiana
I-MOe: Módena, Biblioteca Estense
I-Nn: Nápoles, Biblioteca Nazionale
I-Tn: Turín, Biblioteca Nazionale
I-VEc: Verona, Biblioteca Civica
I-Vnm: Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana
NL-DHk: La Haya, Koninklijke Bibliotheek
P-Em: Elvas, Biblioteca Municipal
US-NYhsa: Nueva York, Hispanic Society of America
V-CVbav: Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana

[1] *Cada ves que te veo* [Cada vez que te veo], pp. 130-131.

- *Jardí de ramelleres* (1635), f. 378 (texto).

[2] *A la sombra de mis cabellos / Peinavanlo mis cabellos* [A la sombra de mis cabellos (estr.) / Peinábanlo mis cabellos (coplas)], pp. 132-133.

- E-Mp MS II-1335, 360 (texto).
- *Primavera y Flor* (1623), f. 58 (texto).

[3] *Quando philis con las flores / No me desdeneys hermosa sennora* [Cuando Filis con las flores (coplas) / No me desdeñéis, hermosa señora (estr.)], pp. 134-135.

- *Primavera y Flor* (1623), "Al tiempo que las cortinas", f. 104v y (texto). Se trata de una paráfrasis de este romance, del cual conserva íntegra la letrilla que sirve de estribillo. La paráfrasis se realiza en las estrofas 2.ª (cuyos dos primeros versos coinciden) y 3.ª, que refunde las estrofas 4 y 5 del hipotexto.
- *Primavera y Flor* (1623), "Hoy que estrellas más que flores", f. 110v (texto). La primera estrofa de "Cuando Filis con las flores" es una variante de la 6.ª estrofa de este romance que ha sido atribuido a Luis de Góngora[53].

[4] *Madre la mia madre / Dizen que esta escrito* [Madre la mi madre (estr.) / Dicen que está escrito (coplas)], pp. 136-137. Solo lleva cifras el estribillo.

[53] Carreira (1998).

- I-Tn ms R.I-14, p. 65-66 (música). El texto del estribillo está estructurado de manera distinta, tiene una repetición menos. Las coplas son otras. La música es diferente, pero guarda cierta relación.
- Cervantes (1613), "La entretenida", ff. 151v-152r (texto que se canta). Las dos primeras coplas son prácticamente idénticas.
- Cervantes (1615), "El celoso extremeño", ff. 189r-v (texto que se canta). Las coplas coinciden con la primera y la cuarta de la fuente anterior.
- Lope de Vega (XXV), "El mayor imposible" II, f. 163r (texto que se canta). Solo el estribillo.
- I-Nn ms V-A-16, n.º 66 (texto).
- Lope de Vega (*Aldegüela*), "Más mal hay en el aldegüela que se suena", II, (texto citado). Solo el estribillo.
- Correas (1625), f. 161r (texto citado). Solo el estribillo.
- Correas (*Vocabulario*), f. 720v (texto citado). Solo el estribillo.
- Portugal (1670), p. 125 (texto citado). Solo el estribillo.
- Calderón (1660), "Céfalo y Pocris", II, f. 404r (texto que se canta).

[5] *Ay sennor Boticario no diga nada ou ou ou* [Ay señor Boticario, no diga nada, hu, hu, hu], pp. 138-139. Está en Sol y presenta disimilitudes frente a las otras seis versiones que hay en fuentes italianas, todas en Do y bastante parecidas entre sí.

- I-Fr 2774, ff. 29v y 49r (cifras).
- I-Fr 2804, ff. 185v-186r (cifras).
- I-Fr 2951, ff. 94r-95r (cifras).
- I-Fr 2952, ff. 51r-v (cifras).
- GB-Lbl Add. 36877, f. 60v (cifras).

[6] *Sultan las galeras de mar salada* [Surcan las galeras la mar salada], pp. 140-141.

- *Dozena parte*, f. 26v (texto, 2.ª estrofa).
- *Romancero general* (1604), f. 408v (texto, 2.ª estrofa).
- I-Fn ms. Magl.VII-335, f. 227v (texto, 2.ª estrofa).
- E-Mn Mss/3890, f. 103 (texto, 2.ª estrofa).
- *Jardí de ramelleres* (1635), f. 406 (4.ª estrofa).

[7] *Salto el arroyo Bellisa* [Saltó el arroyo Belisa], pp. 142-143.

- E-PAam Fons Gabriel Llabrés Ms. 730, f. 27v (cifras)[54]. Música diferente.

[8] *Quien llama quien esta alla* [Quién llama, quién está allá], p. 144.

- I-Fl Ashb. 791, f. 386r (cifras). Un tono más bajo. La armonía es bastante similar.
- NL-DHk Ms. 72J46, ff. 13v-14v (texto).

[9] *Strellado stava el cielo / Bella mal va la morenita va* [Estrellado estaba el cielo (copla) / Bella malva la morenita va (estr.)], p. 145.

- Valdivielso (1612), f. 21 (texto). Solo el estribillo.

[54] Darder (2022, 356).

[10] *Per la verde orilla del claro Tormes / Los montes y los valles se aanan todos* [Por la verde orilla del claro Tormes (estr.) / Los montes y los valles se allanan todos (coplas)], pp. 146-147. Coplas sin cifras. Una de ellas ("Los montes y los valles se a[ll]anan todos") no la trae Moulinié.

- Moulinié (1629), ff. 30v-31 (música y cifras).
- V-CVbav Bonc. M.18, "Por el verde prado del claro Tormes", f. 22 (cifras), texto relacionado y música diferente.

[11] *Subio a la serra la ninna* [Subió a la sierra la niña], p. 147.

- US-NYhsa Ms B2334, f. 122v (texto y cifras). La música es diferente. Consta de seis estrofas (poco legibles) y una seguidilla final, con distintas cifras.
- E-Mrae E-29-6213 (texto).

[12] *Riberica del rio de Mançanares / Quando el pano tiende* [Ribericas del río de Manzanares (estr.) / Cuando el paño tiende (coplas)], pp. 148-149. Coplas sin cifras.

- Moulinié (1629), ff. 28v-29, (música y cifras). Solo trae el estribillo.
- *Romancero general* (1605), f. 27r (texto).
- *Floresta* (1821), n.º 248, p. 293. Cita como fuente la anterior, pero el texto tiene algunos cambios.
- Lope de Vega (VIII), "Baile de pásate acá compadre", f. 288r (texto citado).
- Calderón, "Céfalo y Pocris", I, [s. n.], (texto para cantar).

[13] *Levantando le layre / Luego llego un ayre bullicioso* [Levantándole el aire (estr.) / Luego llegó un aire bullicioso (coplas)], pp. 150-151. Coplas sin cifras.

- E-OL Ms I-VIII, 105v-107r (música). Versión parcialmente relacionada.

[14] *Morata sombre, morata sombre / porque no gardeis aquella lonbre*, p. 151.

[15] *Stava un dia tus oios mirando* [Estaba un día tus ojos mirando], pp. 152-153.

[16] *Y la bella Amarillis entre las flores* [Y la bella Amarilis entre las flores], p. 153.

- I-VEc ms 330, f. 168r (cifras). Música diferente.

[17] *Que muero contento digo* [Que muero contento, digo], p. 154.

- I-Vnm it IV 470, f. 111v (música), composición distinta en lo musical y con distinta aplicación de las estrofas.
- *Primavera y Flor* (1623), f. 37r (texto). Son las mismas idénticas estrofas.

[18] *No me casais my madre con hombre chico* [No me case mi madre con hombre chico], pp. 154-155.

- Briceño (1626), f. 15r (cifra). Música diferente.
- *Jardí de ramellers* (1635), 379 (texto).
- E-Mn Mss/3985 (texto), f. 227v.

[19] *Dindin dindin dirindin dirindon / En la villa de parada* [Dindín, dindín, dirindín dirindón (estr.) / En la villa de parada (coplas)], pp. 156-157.

[20] *Sena corona sus sienes*, pp. 158-159. Canción alusiva a la boda de Luis XIII con Ana de Austria, en la línea de las de Moulinié y Briceño.

[21] *Caminad a mis sospiros* [Caminad mis suspiros], p. 159.

- I-VEc ms 330, p. 74 (158v-159r) (música diferente).

- GB-Lbl Add Ms. 36877, f. 101 (música diferente).
- Lope de Vega (IX), "La niña de plata", II, f. 120v (texto que se canta).

[22] *Sentando en la alegra orilla* [Sentado en la alegre orilla], pp. 160-161.

[23] *Que me quieres pensamientos* [Qué me quieres, pensamiento], p. 161.

[24] *Mis amorosos cuidados*, pp. 162-163.

[25] *Una blanca nina ruvia come el sol* [Una blanca niña, rubia como el sol], p. 163.

- *Jardí de ramellers* (1635), 422 (texto).

[26] *Como no me deys zelos / La fe con ausencia* [Como no me deis celos (estr.) / La fe con ausencia (coplas)], pp. 164-165. Cifras solo en estribillo.

- E-PAbm Ms 13231, ff. 100v-101r (música). Música relacionada.
- *Primavera y flor* (1623), f. 74r (texto).

[27] *Esconde tus oios hermosa nina / No ay poder mirarte* [Esconde tus ojos, hermosa niña (estr.) / No hay poder mirarte (coplas)], pp. 166-167. Coplas sin cifras.

- *Primavera y flor* (1623), f. 76r (texto).

[28] *Esel mar di Valencia dolce i suave / Sale a la marina a buscar verbena* [Es el mar de Valencia dulce y suave (estr.) / Sale a la marina a buscar verbena (copla)], p. 167. Copla sin estribillo.

- I-Fr 2793, "La mar de Valencia es dulce y suave" (estr.) / "Los vientos le dicen" (coplas), ff. 113v-114r (cifras). El texto presenta variantes respecto a la versión de De la Font. La armonía está relacionada pero no es idéntica.
- I-VEc 1434, ff. 159v-160r (cifras). Mismo texto que la versión anterior. La música del estribillo es igual, pero las coplas carecen de cifras.
- I-Fr 2804, "La mar de Valencia es dulce y suave" (estr.) / "Sale sin chapines" (coplas), ff. 179v-180r (cifras). La música del estribillo es igual que las anteriores, pero la de la copla es algo diferente.

[29] *Encontrando se dos arroyelos / Baxava un arroyo manso* [Encontrándose dos arroyuelos (estr.) / Bajaba un arroyo manso (copla)], pp. 168-169. Coplas sin cifras.

- E-Mn Mss/3888, ff. 71r y 139v (cifras).
- E-Mn M/1370 V. 2, f. 71r (música).
- Salas Barbadillo (1621), f. 9r (texto).
- *Primavera y flor* (1623), f. 51r.

[30] *Aquel nigno que mata los ombres / Si passare madre mia* [Aquel niño que mata a los hombres (estr.) / Si pasare, madre mía (copla)], p. 169.

- Arañés (1624), "Aquel niño que engaña a los hombres", pp. 18-19 (música). Texto relacionado, música diferente.

[31] *Romance. Pero gil amava a mengua* [Pero Gil amaba a Menga], pp. 170-171.

- Tirso de Molina (1631), "El pretendiente al revés", III, f. 41v (texto que se canta).[55]
- *Primavera y flor* (1626), f. 46r (texto).

[55] Josa, Lola et al. *Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español. DMP*. Publicación en web: http://digitalmp.uv.es.

[32] *Autre. Las doncellas legano morena*, p. 171. Es una deformación de la seguidilla "Las doncellas de hogaño / son como huevos / que se venden por frescos / y hay pollos dentro".

- E- Mn Mss 3985, f. 248 (texto).
- *Jardí de ramelleres* (1635), p. 378 (texto).

[33] *Repicavan las campanillas / Janillas las miravillas* [Repicaban las campanillas], pp. 172-173. Carece de cifras.

- Ballard (1626), ff. 54v-55 (música).
- Moulinié (1629), ff. 29v-30 (música y cifras).
- US-NYHsa Ms B2334 (XIII), "Y repican las campanillas", f. 104v (cifras).
- Numerosas versiones instrumentales en fuentes holandesas[56].

[34] *Quando borda el campo verde* [Cuando borda el campo verde], p. 173.

- Moulinié (1629), ff. 27v-28, (música y cifras). Es la misma tonada, con algunas variantes. La segunda estrofa tiene texto diferente y está cifrada una cuarta baja (en Sol).
- D-Mst Mus. Ms. E 200, "Cantaréis, pajarillo nuevo", Álvaro de los Ríos, ff. 88v-89r (música). La concordancia es solo textual con los dos primeros versos.

[35] *Vino de lo caro que dellos pues des* [Vino del caro que…], pp. 174-175.

[36] *Faciebras de la cabana* [Fuese Blas de la cabaña], p. 175.

- D-Mst Mus. Ms. E 200, Álvaro de los Ríos, f. 81r (música).
- E-SE 48/270 (música).
- E-Mn Mss/17683, "Baile de los zagales. De Calderón." f. 30r, (texto que se canta).
- E-Mn Mss/14856, "Baile entremesado de los romances", f. 68v (texto que se canta).
- E-Mn Mss/4123, "Baile de Pero Pando [por] 6", f. 50v (texto que se canta).
- E-Bit Ms 82870, "Baile de Pero Pando" (texto que se canta).
- María de Zayas (1638), "El castigo de la miseria", ff. 61v-63r (texto que se canta).
- US-NYhsa B2542, f. 126v (texto).

[37] *Vostros ochos damas* [Vuestros ojos, dama], p. 176. Sin cifras.

- I-MOe alpha P.6.22, f. 10v (cifras).
- I-Fr 2774, f. 27v (cifras).
- I-Fr 2774, f. 48v (cifras).
- F-Pn ms. espagnol 390, f. 38r (cifras).
- I-Fr 2793, ff. 78v-79r (cifras).
- I-Fr 2804, ff. 133v-134r (cifras).
- I-VEc 1434, ff. 130r-v (cifras).

[56] "Repicaban las Campanillas". Leconte, Thomas. 2005. *Catalogue de l'air de cour en France (1602-ca. 1660)*. https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/rvpuxaxf0asmzsrfdbyw?redirect_ark=off.

- I-Fr 2951, ff. 134v-136r (cifras).
- I-Fr 2952, ff. 75r-76r (cifras).
- V-CVbav Chigi L.VI.200, f. 18v (cifras).
- GB-Lbl Add. 36877, ff. 51v-52r (cifras).
- A-KR L 64, "Vuestros ojos tienen de amor, f. 58v (música.
- Ballard (1609), "Vuestros ojos tienen de amor", ff. 62v-63 (música y cifra).
- Dowland (1610), "Vuestros ojos tienen de amor", n.º XVI (música y cifra).

[38] *Va la blanca nina* [Va la blanca niña], p. 177.

[39] *Amor no me enganaras* [Amor, no me engañarás], p. 178. Solo trae el estribillo.

- D-Mst Mus. Ms. E 200, Álvaro de los Ríos, ff. 90v-91r (música). Virtualmente idéntica. La melodía encaja casi perfectamente.

[40] *Cupidillo se arroja desnudo al agua*, p. 179.

- I-MO a.Q.8.21, f. 92r (texto).
- E-Bbc Ms. 888, f. 63v (texto).

[41] *Hai dios que loco amor* [Ay, Dios, qué loco amor], p. 180.

[42] *A la villa voi* [A la villa voy], p. 180.

- P-Em 11793, p. 98 (música).
- US-Nyhsa B 2486, ff. 240, 242 y 248v, (texto).
- *Dozena parte* (1604), f. 26 (texto).
- I-Nn ms. I-E-49, f. 85v (texto).
- *Romancero general* (1604), f. 408v (texto).
- Correas (*Vocabulario*), p. 7b (texto).

[43] *Desseos un imposible* [Deseos de un imposible], p. 181.

- *Primavera y flor* (1623), f. 110r (texto).
- I-Nn Mus. MS XVII.30, p. 60 (texto).

[44] *Corrientes aguas del vestis* [Corrientes aguas del Betis], p. 181.

[45] *Dexadme sossegar* [Dejadme sosegar], p. 182.

[46] *Sale sospiros apriessa* [Salid suspiros aprisa], p. 182.

- US-NYhsa Ms B2334, f. 121v (cifras). Ambas versiones parecen reflejar básicamente la misma tonada, pero presentan variantes. Solo trae una estrofa, la misma.
- GB-Ob Ms Reggio 55, f. 85v (texto y cifras). También tiene variantes, pero comparte las mismas funciones tonales básicas. Trae cuatro estrofas además de esta.

[47] *Enbiame mi madre* [Envíame mi madre], p. 183. Falta la copla. Solo trae el estribillo, y abreviado respecto a la versión de Moulinié con la que por otra parte coincide bastante.

- Moulinié (1625), ff. 22v-23 (música).
- E-Mn Mss/17557, f. 81v (texto).
- E-Mn Mss/16291, "Baile de las cantarillas", p. 290 (texto).

[48] *Galinas y muieres* [Gallinas y mujeres], p. 183.

[49] *Soy sennora un peregrino* [Soy, señora, un peregrino], pp. 184-185.

[50] *Mi marido me disse* [Mi marido me dice], pp. 186-187.

[51] *Romerico florido*, p. 188. Carece de la copla.

- D-Mst Mus. Ms. E 200, Capitán, ff. 89v-90r (música). Es la misma composición, con algunas diferencias.
- *Laberinto amoroso* (1618), p. 28 (texto).
- *Primavera y flor (*1659), ff. 177r-178r (texto).
- E-Mn Mss/3890, f. 102v (texto).

[52] *Mirando estaba fideno di turria* [Mirando estaba Fileno del Turia], p. 189.

- I-Fr 2793, ff. 117v-118r (texto y cifras). Música diferente pero relacionada.
- Calderón, "Céfalo y Pocris", I, [s. n.], (texto). Solo los dos primeros versos.

[53] *Un pastor que es de pissuerga* [Un pastor que es de Pisuerga], p. 190.

- I-Nn Mus. MS XVII.30, "El pastor que de Pisuerga", p. 55 (texto).
- *Romancero general* (1605), "El pastor que de Pisuerga", ff. 58r-v (texto).

Ambas fuentes presentan el romance completo y solo coinciden en la primera estrofa. La versión del *recueil* tiene dos estrofas más que consisten en dos versos nuevos con la repetición de los dos últimos versos de la primera estrofa a modo de estribillo.

[54] *Ay que tristes llantes* [Ay, qué tristes llantos], p. 191.

[55] *A lesquina de mi puerta* [A la esquina de mi puerta], p. 192.

[56] *Los pastores de segares* [Los pastores del Henares], p. 193.

[57] *Pirini pirini pirini*, pp. 194-195.

[58] *Zagalas com unas flores* [Zagalas como unas flores], p. 195.

- E-Mn MC/3876/34/35, "Zagala como las flores" (texto). Solo coincide el primer verso.

[59] *Dona ni flacca ni gorda* [Dama ni flaca ni gorda], pp. 196-197. Es una versión bastante deformada de un tono que encontramos en tres fuentes italianas que, salvo algunas discrepancias en las cifras y en el texto del bordoncillo, presentan una versión virtualmente idéntica en el ámbito tonal de Sol. La versión del *recueil* está en Do y posee una secuencia armónica diferente.

- E-Szayas A.IV.8, ff. 7r-v (cifras).
- V-CVbav Chigi L.VI.200, f. 17r (cifras).
- GB-Lbl Add. 36877, ff. 48r-49r (cifras). Presentan algunas diferencias con las anteriores.

[60] *Mirandome stava mi ninna* [Mirándome estaba mi niña], p. 197.

- *Jardín de amadores* (1611), f. 93v (texto).
- E-Mn Mss/3700, f. 142r (texto).

[61] *Qui quiero intrare commin la barqua* [Quién quiere entrar conmigo en el barco], p. 198. Sin cifras.

- A-KR L 64, f. 61v (música).
- Ballard (1609), ff. 68v-69 (cifras).

- E-Szayas A.IV.8, f. 24v (cifras).
- GB-Lbl Add. 36877, ff. 49v-50r (cifras).
- I-Fl Ashb. 791, f. 394v (cifras).
- NL DHk Ms 72J46, ff. 36r-v (texto).

[62] *Rompiendo la mar dhespagna* [Rompiendo la mar de España], p. 199. Sin cifras.

- E-Szayas A.IV.8, ff. 18r-v (cifras).
- *Romancero general* (1614), f. 11v (texto).

[63] *Una musica le dan a una dama en estouton* [Una música le den a una dama en este ton], p. 202. Sin cifras.

- I-MOe alpha R.6.4, ff. 66v-68r (cifras).
- I-MOe ms. a.Q.8.21, ff. 76v-78r (cifras).
- Boesset (1617), ff. 28v-29 (música). Música diferente a las anteriores.

[64] *Dialogue. A donde venias pascal* [De dónde vienes, Pascual], p. 203.

[65] *Pues que me das a escoger*, pp. 204-205. Sin cifras.

[66] *Aver mil damas hermosas* [Haber mil damas hermosas], pp. 206-207. Sin cifras.

- Ballard (1609), ff. 60v-61r (música y cifras).
- A-KR L 64, f. 57v (música).

[67] *Besando las manos de la mas hermosa* [Besando las manos de la más hermosa], p. 207.

[68] *Stava una noche* [Estaba una noche], p. 208.

[69] *Digame quanto a sennora* [Dígame cuánto ha, señora], pp. 209-210.

- Ballard (1626), ff. 52v-53 (música). Esta versión de Moulinié concuerda textualmente, pero su música es totalmente distinta y presenta además bastantes problemas de adecuación del texto.

[70] *Por cavelis amarilis* [Por querer Amarilis], p. 211.

- [71] *Servia en orante el Rey* [Servía en Orán al rey], p. 212. Romance de Luis de Góngora[57]. E-Bu Mss 1152, f. 200r (cifras). Música diferente.
- V-CVbav MS Chigi cod. L.VI.200, f. 30r (cifras). Música diferente.
- *Jardín de amadores* (1611), ff. 55r-56r (texto).
- E-Mn Mss/16292, "Baile de Servía en Orán al Rey", pp. 83-89 (texto).
- *Rasgos del Ocio* (1664), pp. 246-251 (texto).

[72] *Por querer amarillis* [Por querer Amarilis], p. 212. Mismo texto que [70], por otro tono.

[73] *Si el cielo me falta*, pp. 213 y 214. El texto de esta seguidilla es una deformación de la de Briceño "El cielo me falte". La primera estrofa carece de cifras, aunque el texto parece guardar el espacio para ellas. La segunda estrofa, en la página siguiente, sí las lleva. Los acordes coinciden exactamente con los de Briceño, salvo en el bordoncillo "ay, ay, ay…" donde parece que faltan dos. Curiosamente, esta estrofa es una adaptación al metro de seguidilla de las sextillas de Briceño "Ay amor loco (Primera liçion tono francés palabras españolas)".

[57] La versión digital del poema se puede consultar en https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica#poem64.

- Briceño (1626), "El cielo me falte morena mía", f. 22r (cifras).
- Briceño (1626), "Ay amor loco", f. 5v (cifras). Concordancia solo textual.
- *Laberinto amoroso* (1618), p. 8 (texto).
- *Primavera y flor* (1659), p. 131 (texto).
- *Jardí de ramelleres* (1635), p. 400 (texto).

[74] *Quando miro tus oyos* [Cuando miro tus ojos], p. 213. Mano B. Estrofa de seguidilla añadida por otra mano. La armonía es diferente a la seguidilla anterior, pero el texto es también una adaptación de las sextillas de Briceño "Primera liçion tono francés palabras españolas".

- Briceño (1626), "Ay amor loco", f. 5v (cifras). Concordancia solo textual.

[75] *Al ladron al ladron segnores / Empidan le la salida* [Al ladrón, al ladrón señores (estr.) / Impídanle la salida (coplas)], pp. 215-216. La copla carece de cifras. Transcurre en un ámbito tonal de Do, con enfatizaciones del relativo menor. Hay otra versión de este tono, que se encuentra Canossi y Firenze IV, en Sol menor y con la copla cifrada, que guarda puntos en común con la versión a tres voces de Tonos Castellanos B, pero distinta de la versión musical de E-Bbc M 763/29. También es distinto el tratamiento del texto en la versión Canassi/Firenze IV, con más repeticiones que en el *recueil* que además omite el último verso en la repetición final.

- E-Bbc M 763/29 (música).
- E-PAbm 13231, ff. 66v-67r (música).
- E-Mn M/1370, 1371, 1372, "Al ladrón, al ladrón amigos", J. Pujol, ap. 15 (música). Música diferente.
- I-VEc 1434, ff. 161v-162r (cifras).
- I-Fr Ms 2951, ff. 141v-142v (cifra). Versión igual a la anterior.

[76] *Amor me dise que si* [Amor me dice que sí], p. 216.

[77] *Que non ay tal andar / Dessa montes ympossibles* [Que no hay tal andar (estr.) / Deja montes imposibles (coplas)], p. 217.

- I-MOe alpha R.6.4, ff. 79v-82v (cifras).
- I-MOe alpha Q.8.21, ff. 83v-86v (cifras).
- E-Mn Mss/3985, f. 99r (texto)

[78] *Por un alto monte con eltayo* [Por un alto monte que al Tajo], p. 218. Distinta de las fuentes siguientes:

- E-OL Ms I-VIII, ff. 121v-123r (música).
- E Mn Ms 3985, f. 245r (cifras). Esta versión y la anterior están relacionadas.
- E-PAam Fons Gabriel Llabrés Ms. 730, f. 44v (cifras)[58]. Es diferente de las anteriores.
- *Primavera y flor* (1626), f. 137r (texto).

[79] *Oyos negros de my ayos* [Ojos negros de mis ojos], pp. 220-221. Distinta de las fuentes siguientes:

[58] Darder (2022, 383).

- E-Mn M/1370V.2, p. 57 (música).
- E-PAbm ms 13231, Diego Gómez, ff. 39v-40 (música).
- US-NYhsa B 2334, f. 101r (cifras). Coinciden las tres primeras estrofas. Las restantes son diferentes a la 4.ª estrofa del R.
- E-PAam Fons Gabriel Llabrés Ms. 730, f. 45v (cifras)[59].
- *Primavera y flor* (1623), f. 56r (texto).
- E-Mn Mss/3890, f. 30v (texto).
- E-Mn Mss/4117, f. 219 (texto).

[80] *Pensamientos me tienen desesperado*, p. 222.

[81] *Del betis parte gorinda* [Del Betis parte Gorinda], p. 223.

[82] *En las bodas de un pastor*, p. 225.

Referencias del apéndice

Arañés (1624): Arañés, Juan. 1624. *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces con la cifra de la guitarra española a la usanza romana*. Roma: Giovanni Battista Robletti.

Ballard (1609): *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*, II. París: Pierre Ballard.

Ballard (1626): *Airs de cour de différents auteurs*, VII. París: Pierre Ballard.

Boesset (1617): Boesset, Antoine. 1617. *Airs de cour à 4 & 5 parties*, [I]. París: Pierre Ballard.

Briceño (1626): Briceño, Luis. 1626. *Nuevo metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París: Robert Ballard.

Calderón (1691): Calderón de la Barca, Pedro. 1691. "Céfalo y Pocris". *Novena parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Francisco Sanz.

Cervantes (1613): Cervantes, Miguel de. 1613. "El celoso extremeño". *Novelas ejemplares*. Madrid: Juan de la Cuesta.

Cervantes (1615): Cervantes, Miguel de. 1615. "La entretenida". *Ocho comedias, y ocho entremeses nueuos, nunca representados*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.

Correas (1625): Correas, Gonzalo. *Arte de la lengua española castellana […] año MDCXXV*. E- Mn Mss 18969.

Correas (*Vocabulario*): Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales […]*. E-Mn Mss/4450.

Dowland (1610): Dowland, Robert. 1610. *A Musicall Banquet*. Londres: Thomas Adams.

Dozena parte (1604): *Dozena parte de romances recopilados de graves y diversos autores*. 1604. Valladolid: Sebastián de Cañas.

Floresta (1821): Böhl de Faber, Juan Nicolás. 1821. *Floresta de rimas antiguas castellanas*, Volumen 1. Hamburgo: en la librería de Perthes y Besser.

Jardí de ramelleres (1635): E-Ba Ms 9.

[59] Darder (2022, 356).

Jardín de amadores (1611): *Primera parte del Jardín de amadores […], compuesto por Francisco Sabad*. 1611. Barcelona: Sebastián Cormellas.

Laberinto amoroso (1618): *Laberinto amoroso de los mejores romances que hasta agora han salido a luz*. 1618. Barcelona: Juan de Chen.

Lope de Vega (VIII): Vega y Carpio. Lope. 1617. *El Fénix de España Lope de Vega Carpio […] octava parte de sus comedias*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.

Lope de Vega (IX): Vega y Carpio. Lope. 1617. *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo […] nouena parte.* Madrid: Viuda de Alonso Martin de Balboa.

Lope de Vega (XXV): Vega y Carpio. Lope. 1647. *Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio […].* Zaragoza: Viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport.

Lope de Vega (*Aldegüela*): "Más mal hay en el aldegüela que se suena", [S. l. : s. n., 16--] E-Mn Sig. T/19754.

Moulinié (1624): Moulinié, Étienne. 1624. *Airs de cour avec la tablature de luth*, [I]. París: Pierre Ballard.

Moulinié (1625): Moulinié, Étienne. 1625. *Airs de cour à 4 & 5 parties*, [I]. París: Pierre Ballard.

Moulinié (1629): Moulinié, Étienne. 1629. *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare*, III. París: Pierre Ballard.

Portugal (1670): Portugal, Francisco de. 1670. *Arte de galantería*. Lisboa: Juan de la Costa.

Primavera y Flor (1623): *Primavera y Flor de los Mejores Romances que han salido*. 1623. Madrid: Juan de la Cuesta.

Primavera y flor (1626): *Primavera y Flor de los Mejores Romances que han salido*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.

*Primavera y flor (*1659): *Primavera y Flor de los Mejores Romances que han salido*. 1659. Madrid: Pablo del Val.

Rasgos del ocio (1664): *Rasgos del Ocio en diferentes bayles, entremeses y loas, de diversos autores, segunda parte*. 1664. Madrid: Domingo García Morras.

Romancero general (1604): *Romancero general.* 1604. Madrid: Juan de la Cuesta.

Romancero general (1605): *Segunda parte del romancero general*. 1605. Valladolid: Luis Sánchez.

Romancero general (1614): *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos ahora nvevamente añadido y enmendado por Pedro Flores*. 1614. Madrid: Juan de la Cuesta.

Salas Barbadillo (1621): Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de: *La sabia Flora Malsabidilla*. Madrid: Luis Sánchez.

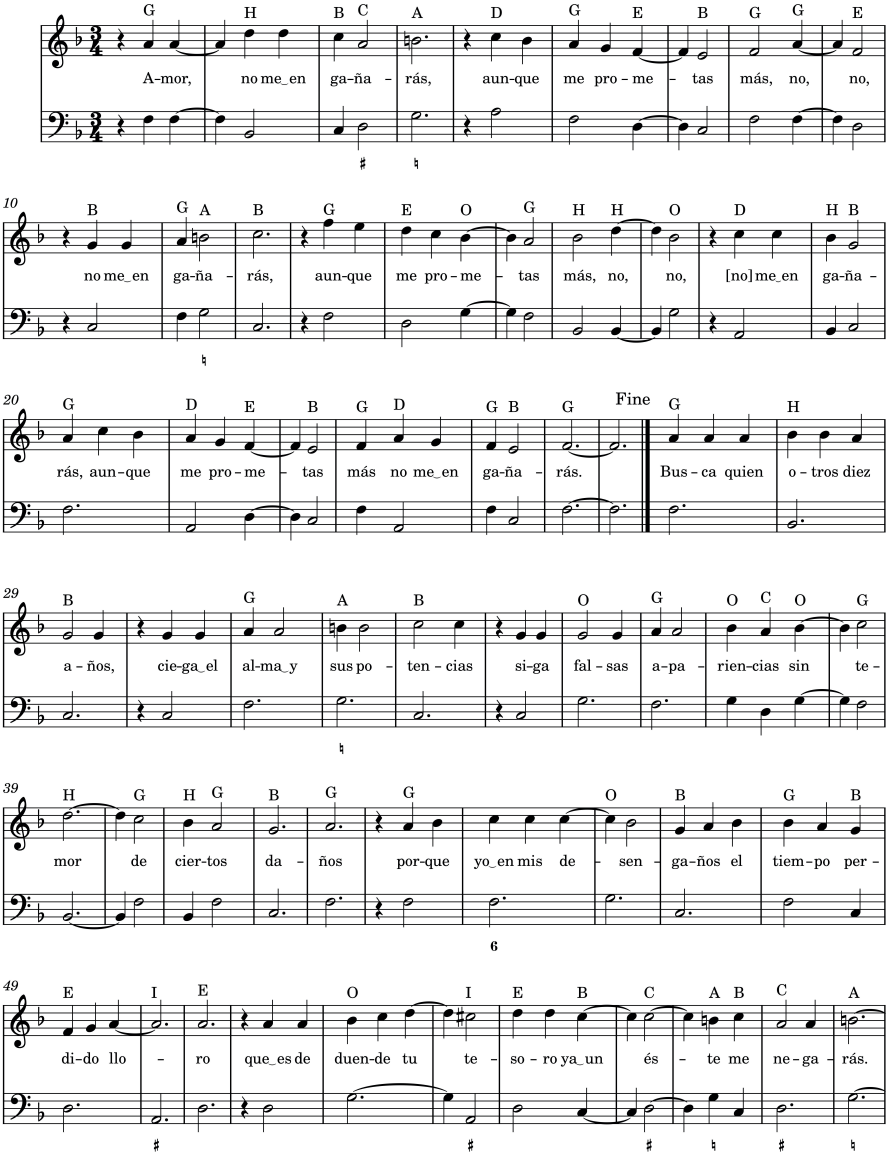
Tirso de Molina (1631): Molina, Tirso de. 1631. *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina*. Valencia: Pedro Patricio Mey.

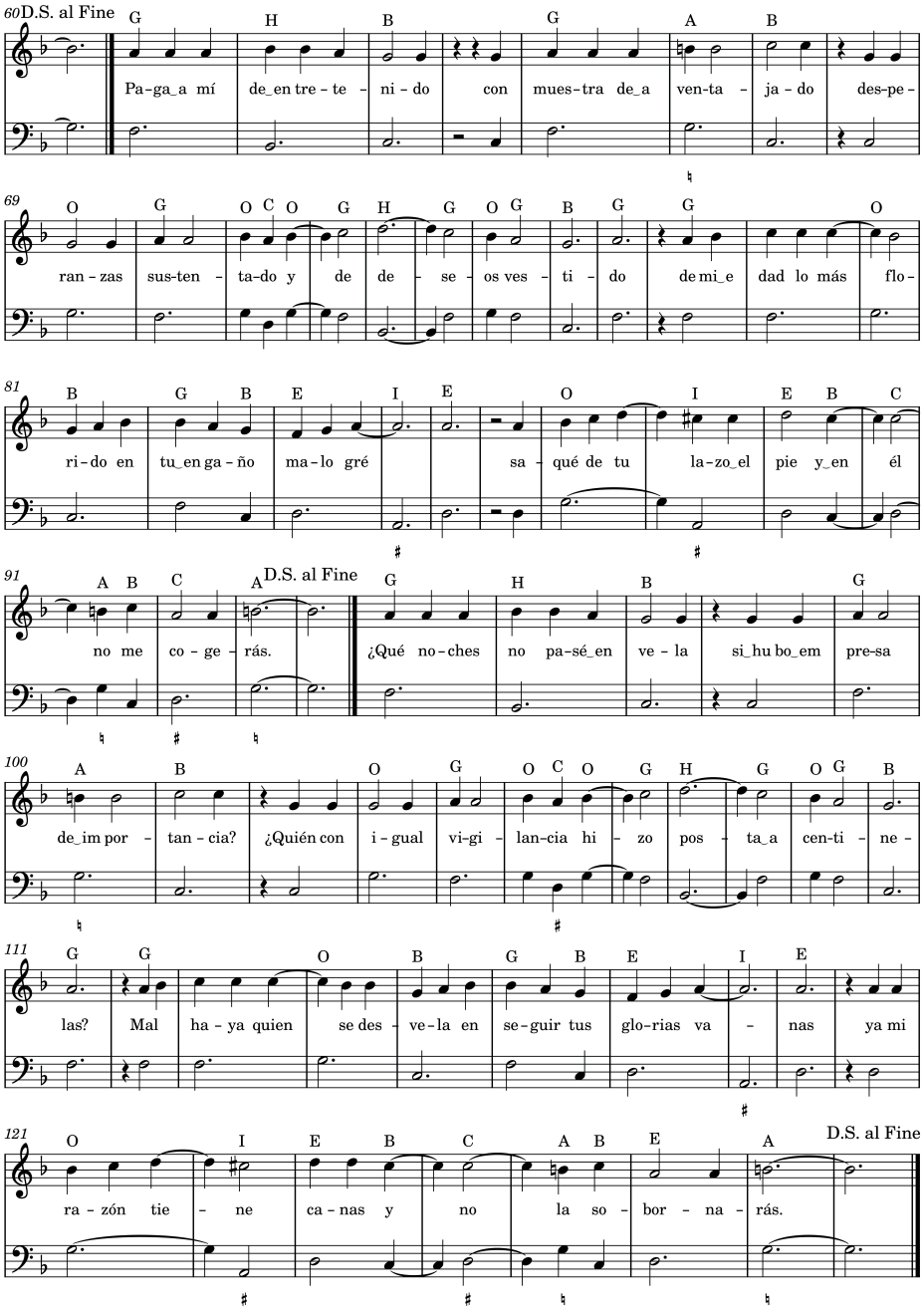
Valdivielso (1612): Valdivielso, José de. 1612. *Primera parte del Romancero espiritual*. Toledo: Viuda de Pedro Rodríguez.

Zayas (1638): Zayas y Sotomayor, María de. 1637. *Novelas amorosas y ejemplares, o Decamerón español*. Zaragoza: Pedro Esquer.

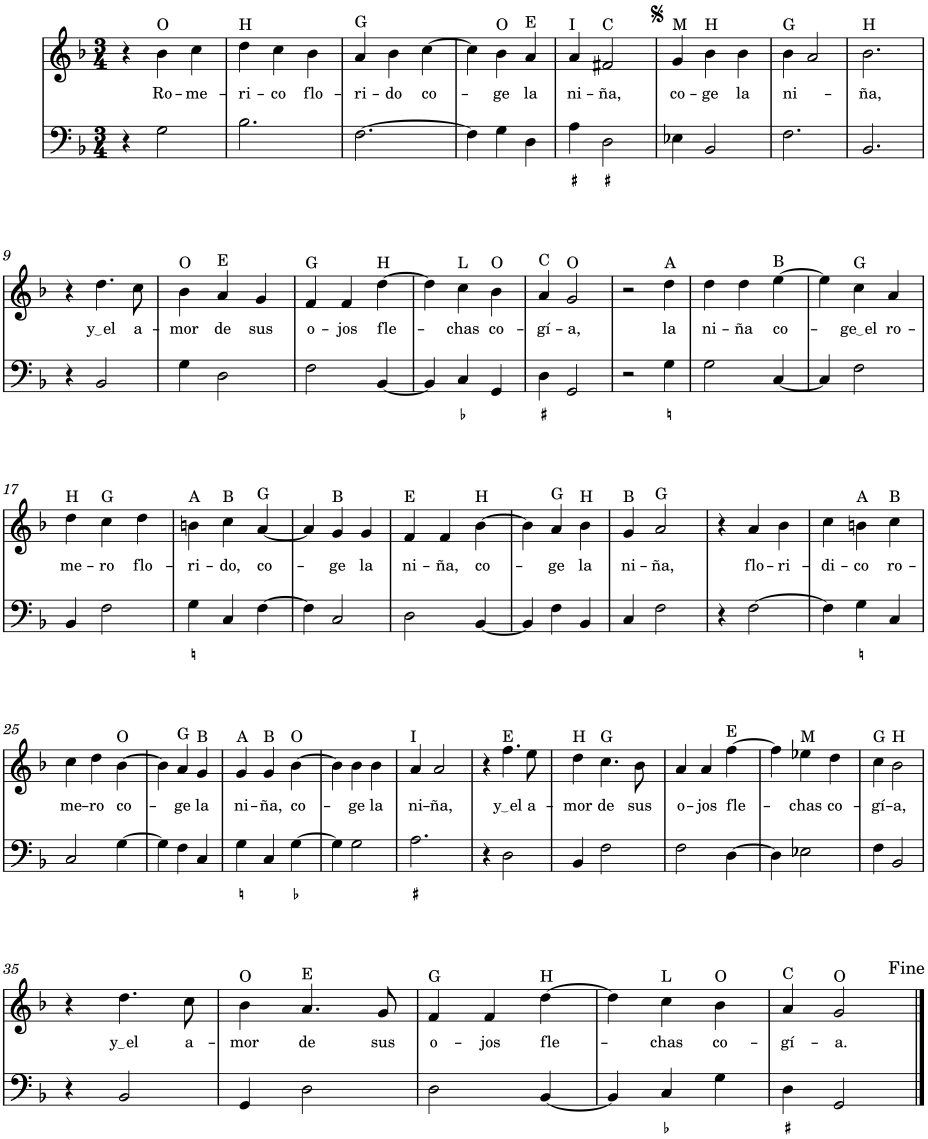
Apéndice 2. Ejemplos musicales

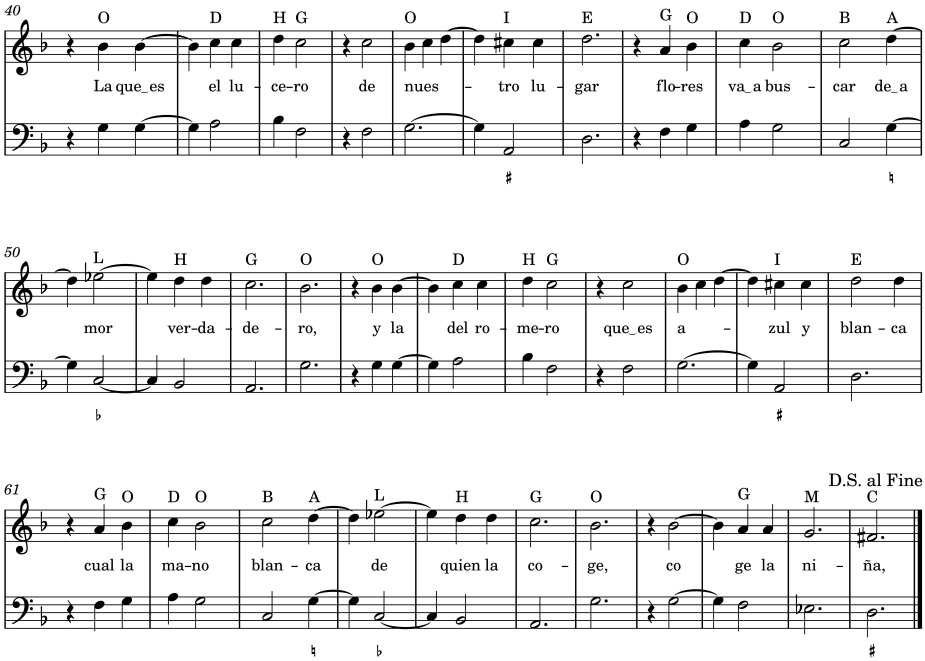
Amor, no me engañarás



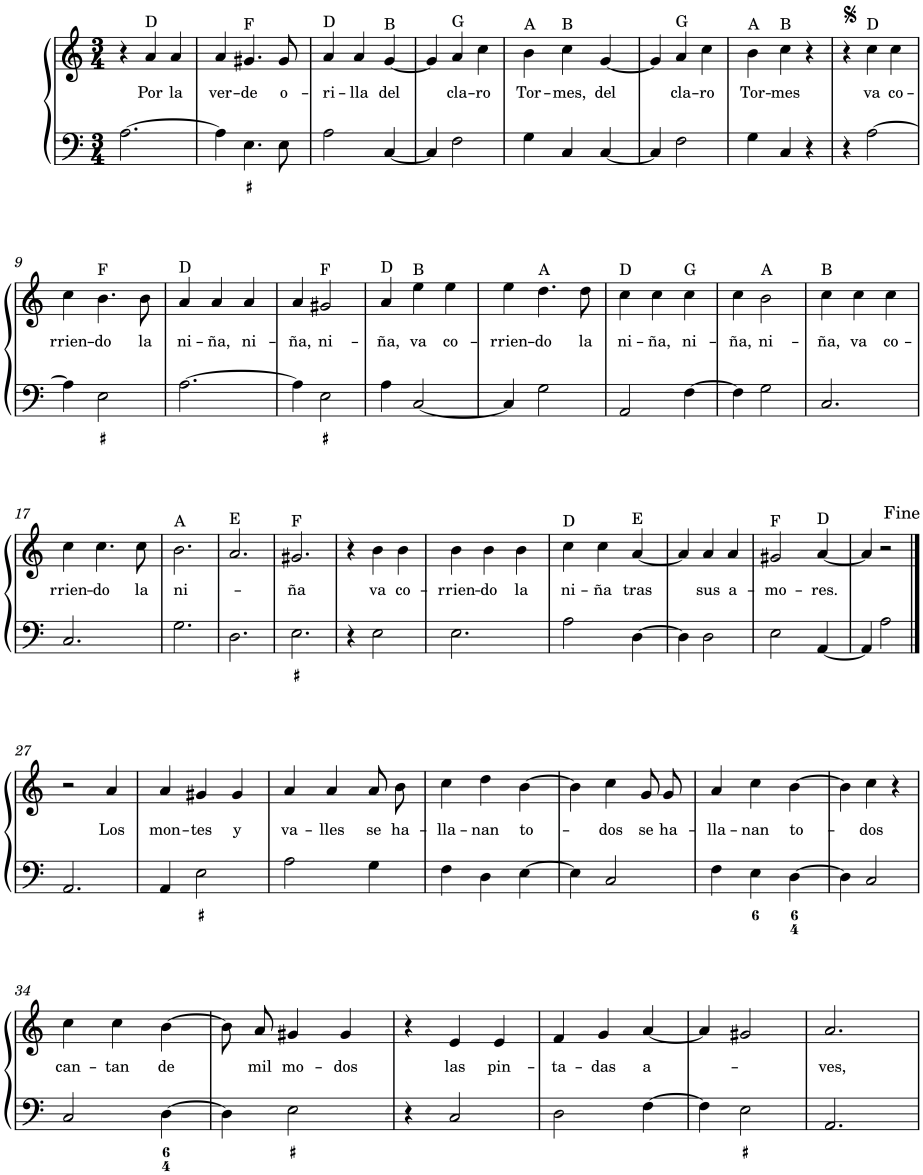

60 D.S. al Fine
G H B G A B
Pa-ga_a mí de_en tre - te - ni - do con mues-tra de_a ven-ta - ja - do des-pe-
69
O G O C O G H G O G B G G O
ran - zas sus-ten - ta-do y de de - se - os ves - ti - do de mi_e dad lo más flo-
81
B G B E I E O I E B C
ri - do en tu_en ga - ño ma - lo gré sa - qué de tu la-zo_el pie y_en él
91
A B C A D.S. al Fine G H B G
no me co - ge - rás. ¿Qué no-ches no pa-sé_en ve - la si_hu bo_em pre-sa
100
A B O G O C O G H G O G B
de_im por - tan - cia? ¿Quién con i - gual vi-gi - lan-cia hi - zo pos - ta_a cen-ti - ne -
111
G G O B G B E I E
las? Mal ha - ya quien se des - ve-la en se-guir tus glo-rias va - nas ya mi
121
O I E B C A B E A D.S. al Fine
ra - zón tie - ne ca - nas y no la so - bor - na - rás.

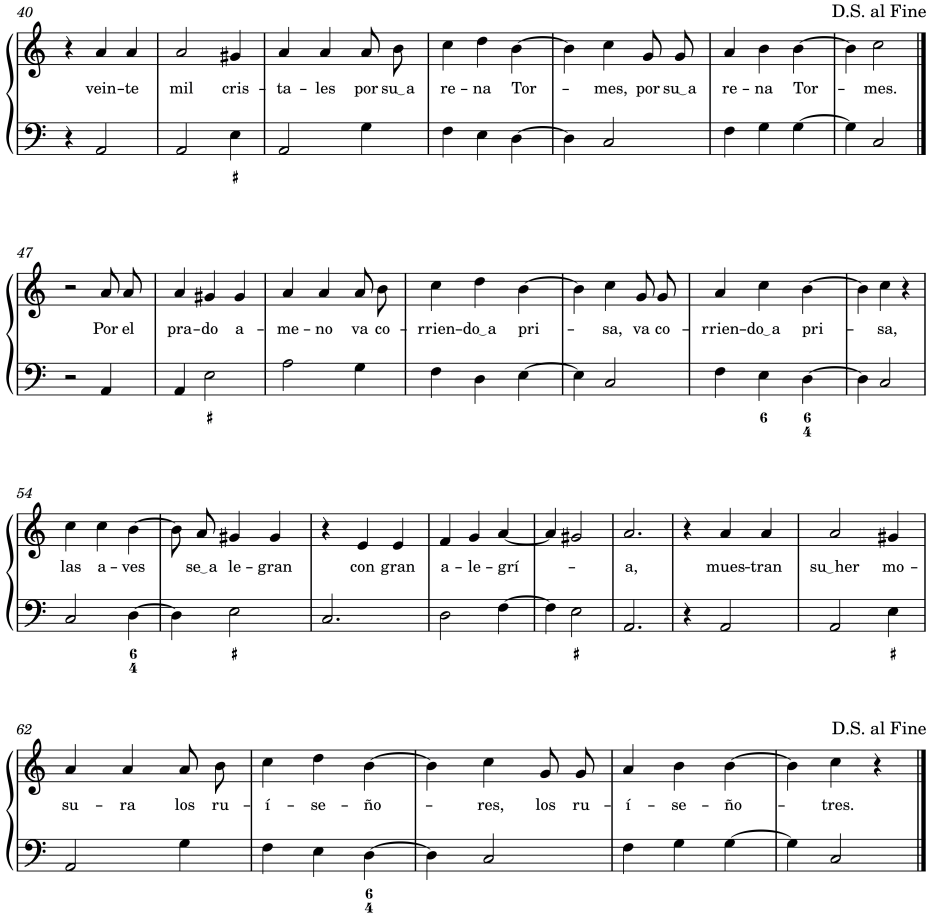
Romerico florido



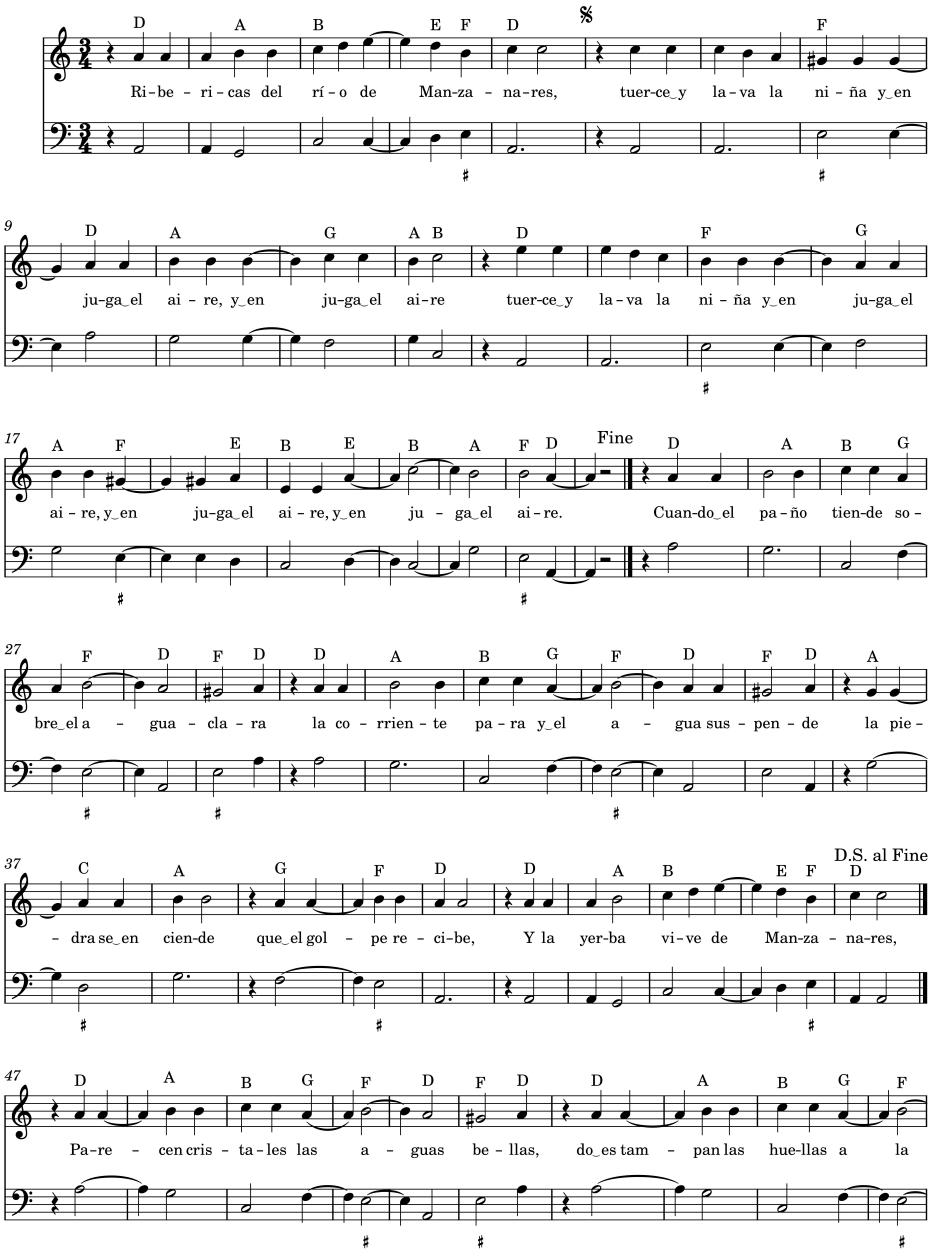

40
O D H G O I E G O D O B A
La que_es el lu - ce-ro de nues - tro lu - gar flo-res va_a bus - car de_a
50
L H G O O D H G O I E
mor ver-da - de - ro, y la del ro - me-ro que_es a - zul y blan - ca
61
G O D O B A L H G O G M C
D.S. al Fine
cual la ma-no blan - ca de quien la co - ge, co ge la ni - ña,

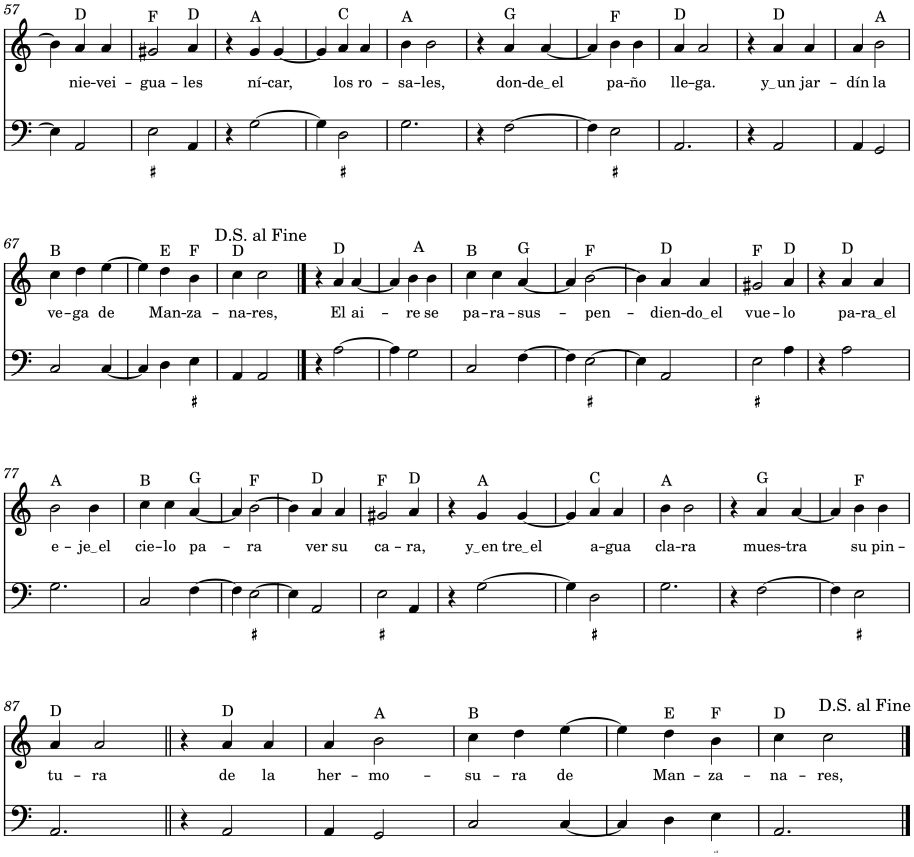
Por la verde orilla del claro Tormes



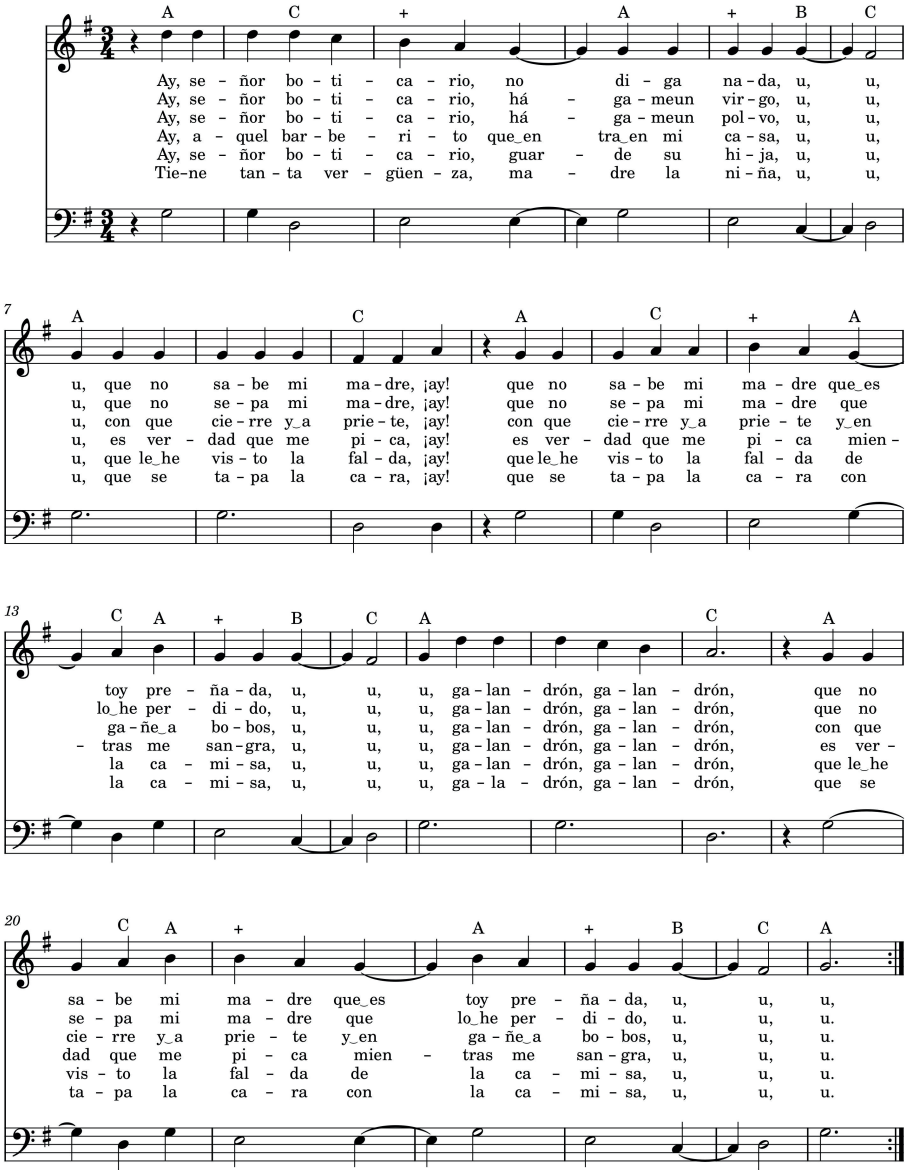

40
D.S. al Fine
vein-te mil cris - ta - les por su_a re - na Tor - mes, por su_a re - na Tor - mes.
47
Por el pra-do a - me - no va co - rrien-do_a pri - sa, va co - rrien-do_a pri - sa,
54
las a - ves se_a le - gran con gran a - le - grí - a, mues-tran su_her mo -
62
D.S. al Fine
su - ra los ru - í - se - ño - res, los ru - í - se - ño - tres.

Ribericas del río de Manzanares




57
D F D A C A G F D D A
nie-vei - gua - les ní-car, los ro - sa-les, don-de_el pa-ño lle-ga. y_un jar - dín la
67
B E F D D A B G F D F D D
D.S. al Fine
ve-ga de Man-za - na-res, El ai - re se pa-ra-sus - pen - dien-do_el vue-lo pa-ra_el
77
A B G F D F D A C A G F
e - je_el cie-lo pa - ra ver su ca - ra, y_en tre_el a-gua cla-ra mues-tra su pin -
87
D D A B E F D
D.S. al Fine
tu - ra de la her - mo - su - ra de Man - za - na - res,

Ay, señor boticario



Bibliografía

Arriaga, Gerardo, ed. 2008. *José Marín (*ca. *1619-1699). Tonos y villancicos.* Madrid: ICCMU.

Baron, John. 1977. "Secular Spanish Solo Songs in No-Spanish Sources, 1599-1649", *Journal of the American Musicological Society* 30, n.º 1: 20-42.

Bouza, Fernando. 2001. *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.

Castillo Solórzano, Alonso. (1625) 1908. "El proteo de Madrid". En *Colección selecta de antiguas novelas españolas. Tomo IX*, ed. por Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de los bibliófilos españoles.

Carreira, Antonio, ed. 1998. *Luis de Góngora: Romances. Vol. 4*. Barcelona: Quaderns Crema.

Darder Moll, August. 2022. "Anàlisi de dos cançoners mallorquins del segle XVII". Tesis doctoral. Universitat de les Illes Balears. https://dspace.uib.es/xmlui/handle/11201/159805.

Díez Borque, José María. 1975. *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.

Etzion, Judith, ed. 1996. *El cancionero de La Sablonara*. Londres: Tamesis.

Fétis, François-Joseph. 1866. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, tomo 2. París: Libraire de Firmin Didot frères.

Griffiths, John. 2002. "Strategies for the Ricovery of Guitar Music of the Early Seventeenth Century". En *Rime e suoni alla spagnola. Atti della Giornata Internazionale di Studi sulla chitarra barocca*, ed. por Giulia Veneziano, 59-81. Florencia: Alinea Editrice.

Hudson, Richard. 1970. "The Zarabanda and Zarabanda Francese in Italian Guitar Music of the Early 17th Century". *Musica Disciplina* 24: 125-149.

Josa, Lola, dir. *Digital Música Poética. Base de datos integrada del Teatro Clásico Español*. http://digitalmp.uv.es

Leconte, Thomas. 2005. *Catalogue de l'air de cour en France (1602-*ca. *1660)*. https://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/rvpuxaxf0asmzsrfdbyw?redirect_ark=off.

León, Sebastián. 2020: "Para Gracia y donaire. La mudanza y devenir de la poesía cantada alla spagnuola". En *La palabra en la cadencia: La visión de la música desde la literatura (siglos XVI y XVII)*, ed. por Fernando José Pancorbo Murillo y Sebastián León, 91-110. Kassel: Edition Reichenberger.

Mujica, Ana Beatriz. 2019. "Les airs de cour en espagnol du *Second livre d'airs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille* (Paris, 1609): Un cas de transfert culturel?". Trabajo Fin de Máster. Université de Toulousse 2 Jean Jaurès. https://dante.univ-tlse2.fr/s/fr/item/7478.

—. 2020. "Un cas de transfert culturel au début du XVIIe siècle : les dix 'airs espagnols' du *Second livre d'airs* de Gabriel Bataille". *Musurgia* XXVII: 55-81. https://www.cairn.info/revue-musurgia-2020-1-page-55.htm.

Nestola, Barbara. 2006. "Les sources littéraires des airs de cour en italien". En *Poésie, musique et société: l'air de cour en France au XVIIe siècle*, coord. por Georgie Durosoir, 109-124. Liège: Mardaga.

Péligry, Christian. 2002. "La difusión del libro español en Francia y particularmente en París durante el siglo XVII (aspectos históricos y bibliométricos)". *Centro Virtual Cervantes*. http://cvc.cervantes.es/obref/fortuna/peligry.htm.

Real Academia Española. 1739. *Diccionario de la lengua castellana. Tomo sexto.* Madrid: Herederos de Francisco del Hierro.

Rico Osés, Clara. 2014. "Los airs de cour en español publicados en Francia: 1578-1629". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 27: 49-69. https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58866.

Robledo Estaire, Luis, ed. 2004. *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid barroco*. Madrid: Fundación Caja Madrid-Editorial Alpuerto.

Romey, John. 2018. "Court Airs Performed in Seventeenth-Century French Streets". En *Tanz Musik Transfer*, ed. por Hanna Walsdorf y Jelena Rothermel, 171-190. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Torrente, Álvaro. 2012. "Pervivencia de un patrón musical a lo largo del s. XVII: las seguidillas". Comunicación presentada en el VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Logroño, 6-8 de septiembre.

—. 2016. "Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados". En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 3. El siglo XVII*, ed. por Álvaro Torrente, 189-275. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Trichet, Pierre. (*ca*. 1640) 1978. *Traité des instruments de musique (vers 1640)*. Edición facsímil. Genève: Minkoff Reprint.

Valdivia Sevilla, Francisco Alfonso. 2011. "Guitarra, sistemas de notación y cultura popular". Tesis doctoral. Universidad de Málaga.

—. 2015. *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Yakeley, June, y Monica Hall. 1995. "*El estilo castellano y el estilo catalán*: An Introduction to the Spanish Guitar Chord Notation. *The Lute* XXXV: 28-61.

Zuluaga, Daniel. 2014. "The Five Course Guitar. Alfabeto Songs and the Villanella Spagnola in Italy, *ca*. 1590 to 1630". Tesis doctoral. University of Southern California.

Recibido: 1-3-2023
Aceptado: 3-10-2023