

Músicos portugueses en el *Libro de tonos humanos* (1655-1656): una experiencia interpretativa

Rocío de FRUTOS DOMÍNGUEZ

Universidad de Sevilla

Orcid: 0000-0001-5740-7889

Abstract: El *Libro de tonos humanos*, con más de 200 tonos, es el cancionero más importante conservado del siglo XVII y la última gran antología de canciones pensada para servir como repertorio de entretenimiento o estudio en la corte, casas nobles o, pese a la temática profana, conventos o instituciones religiosas. Entre los pocos compositores cuya autoría queda plasmada de forma expresa en el *Libro*, la mayoría son autores portugueses, lo que refleja el peso que tuvieron los músicos portugueses en la vida cultural durante el reinado de Felipe IV. Fruto de la experiencia de grabar en CD una selección de este repertorio, se analiza una muestra de los tonos humanos de compositores portugueses incluidos en la grabación y se exponen los criterios de interpretación aplicados por los músicos participantes.

Keywords: *Libro de tonos humanos*, criterios de interpretación musical, Manuel Co-
rrea, Manuel Machado, Felipe de la Cruz.

Salió a la fuente Jacinta,
cuando Pascual, que se abraza,
la fue a buscar a la fuente
como ella a la fuente el agua...

Francisco de Borja y Aragón

Los tonos humanos

Los tonos humanos son piezas cantadas en castellano con textos profanos, a diferencia de los tonos a lo divino, realizados sobre poemas de naturaleza sacra. En ocasiones, la misma música de un tono se aplicaba a un texto profano y a otro religioso, dando lugar así a una versión a lo humano y otra a lo divino.

Durante la primera mitad del siglo XVII los tonos eran escritos generalmente para varias voces sin instrumentos obligados, pues la polifonía aún mantenía un elevado prestigio como procedimiento compositivo frente a la nueva textura de melodía acompañada que comenzaba a importarse de Italia. Tan sólo algunos tonos de esta primera etapa presentan línea escrita de bajo continuo, llamado en esos casos “guion”, pensada para el acompa-

ñamiento con arpa, guitarra, teclado o instrumento de arco. Sin embargo, el empleo de estos instrumentos como refuerzo armónico añadido a las voces era práctica habitual.

Estas composiciones, siguiendo la práctica de los cancioneros musicales renacentistas, se conservaban en libros de tonos, es decir, colecciones o antologías que agrupaban una selección de piezas de diversos autores y que estaban presentes en la Corte, casas nobles, conventos y otras instituciones religiosas similares, a pesar de su contenido profano, amoroso e incluso erótico en algunos casos.

El repertorio de tonos humanos combina elementos de la alta cultura de la época con otros de inspiración claramente popular. En palabras de Margit Frenk (en Vera 2008: 7), satisfacen «conjuntamente la tendencia tradicionalista y el afán de renovación» demandado por el incipiente estilo barroco. En este sentido, cabe destacar entre sus rasgos más característicos su riqueza rítmica (sucesión de secciones en binario y ternario, profusión de hemiolias...), la vinculación con cantos y bailes tradicionales (jácara, folías, canarios, seguidillas...), la alternancia entre frases breves homofónicas y estribillos de contenido más contrapuntístico, el anonimato voluntario de los autores dentro de las compilaciones, el predominio de escritura silábica sobre los melismas... Y, por supuesto, la búsqueda de una comunión música-texto que se refleja en diferentes elementos al servicio de la retórica musical (disonancias, tempi, afectos, adornos...).

Libro de tonos humanos (1655-1656)

Se custodia con signatura M1262 en la Biblioteca Nacional de España una antología de 222 tonos humanos a 3 y 4 voces que constituye la recopilación más representativa de entre los cancioneros poético-musicales del XVII y pone fin a la moda de las antologías iniciada en el XVI por el *Cancionero Musical de Palacio*.

El *Libro de tonos humanos* fue copiado entre el 3 de septiembre de 1655 y el 3 de febrero de 1656 en Madrid por fray Diego Pizarro, cantor y copista del convento del Carmen Calzado y otro copista anónimo, que algunos autores consideran podría haber sido el portugués Felipe de la Cruz, cantor en la Real Capilla que acabaría volviendo a Portugal para servir a Juan IV (Vera 2018: 4). El libro es una antología de composiciones realizadas en los años centrales de gobierno del conde-duque de Olivares bajo el reinado de Felipe IV. Lejos de ser un caso aislado, el empleo de este tipo de antologías de canciones sacras en entornos religiosos fue un uso común en la época, siendo frailes algunos de los compositores más talentosos de tonos humanos.

La forma poética más usada en los tonos recopilados es el romance con estribillo (grupo de cuartetos octosilábicos con rima asonante en versos

pares y estribillo de versificación variable) o romance lírico y sus variantes (romancillos, bailes...), además de algunos villancicos (o letrillas), romances-villancicos, canciones y ensaladas.

El tono humano era un género literario-musical que se empleaba para el entretenimiento y deleite de las cortes, casas y conventos, pero también con funciones propedéuticas.

Contexto histórico

Desde 1581, Portugal se encontraba bajo el dominio de la corona española. Entre 1621 y 1640, coincidiendo con las políticas del conde-duque de Olivares, se produce el periodo de mayor intercambio entre ambos territorios. El privado de Felipe IV persigue una estrategia de refuerzo del Imperio en los ámbitos exterior e interior de la política. Exteriormente, busca aumentar el prestigio de la imagen imperial exhibiendo esplendor artístico y dignidad en las actividades de recreo de la corte, identificando a Felipe IV como Rey Planeta emulando la propaganda de otros monarcas europeos y fomentando el mecenazgo artístico. La corte logra atraer a los más prestigiosos músicos venidos desde la península y otros territorios para garantizar un nivel artístico que muestre el poder del monarca ante sus invitados. En este contexto se componen muchos de estos tonos humanos para el deleite cortesano. El gusto por estas composiciones, impregnadas del prestigio de la corte, calaría también en otros ámbitos como el conventual o el de las casas nobles. En esos entornos se copiaban y componían también estos tonos humanos.

En la política interna, Olivares introduce reformas para combinar la estrategia de consolidación de unión territorial con la descentralización política que permita rebajar la percepción de una excesiva “castellanización” e implicar de este modo a todos los reinos con la corte española (aragoneses, italianos y portugueses). Se refuerza de este modo la representación de estos reinos también entre los miembros de la Capilla Real, donde los portugueses son acogidos con absoluta normalidad.

Pese a estos esfuerzos, el descontento de los reinos periféricos se refleja en distintos movimientos de insurrección anticastellana desde 1637. Así, en 1640 Portugal se suma a la sublevación catalana e inicia su camino hacia la independencia, lo que contribuiría al descrédito y definitiva pérdida de favor real del conde-duque en 1643. El *Libro* de tonos fue acabado de copiar en 1656, con Portugal ya independizada de la monarquía española, pero las composiciones que recoge corresponden al periodo previo de mandato del conde-duque. Refleja las estrechas relaciones entre músicos dentro de toda la península, el flujo de artistas y obras entre Portugal y España y la aportación esencial de los portugueses a la cultura cortesana de la corona española.

Autores de los tonos

En coherencia con los postulados del romancero nuevo, la mayor parte de las piezas compiladas en el *Libro* de tonos humanos aparecen sin referencia a los autores de música o texto. Sólo 69 de los 222 tonos cuentan con autoría explícita de la música, mientras que todos los textos son anónimos. De esos tonos con compositor identificado, 43 pertenecen a compositores portugueses, lo que da muestra de su influencia en toda la península. La voluntaria omisión de los autores va en línea con el espíritu de homenaje a los cancioneros populares que recogían piezas anónimas de la tradición oral, si bien en la época sí era conocida la autoría de los tonos humanos más populares y gracias a otras fuentes ha sido posible establecer la identidad de muchos de los compositores y autores de los textos, que provenían no sólo de entornos cortesanos, como cabría pensar por la temática profana y amorosa de estos tonos humanos, sino también de contextos religiosos, al igual que ocurría con los autores de los poemas.

Se indica a continuación el listado de compositores expresamente mencionados como autores y el número de tonos cuya autoría se les atribuye en el *Libro*. Como puede apreciarse, la contribución de los músicos portugueses al *Libro de tonos* es decisiva:

| | |
|---|----|
| Manuel Correa (Lisboa, ca. 1600 - Zaragoza, 1653) | 28 |
| Bernardo Murillo (s. XVII) | 16 |
| Manuel Machado (Lisboa, ca. 1590 - Madrid, 1646) | 11 |
| Carlos Patino (Santa María del Campo, Cuenca, 1600 - Madrid, 1675) | 6 |
| Mateo Romero [Maestro Capitán] (Lieja, 1575 o 1576 - Madrid, 1647) | 3 |
| Filipe da Cruz (Lisboa, ca. 1603 - I, ¿Lisboa?, ca. 1668) | 2 |
| Nicolas Borly [¿Nicolás Doiçi de Velasco?] | 1 |
| Francisco Navarro (Valencia, 1650) | 1 |
| Antonio de Viera [I, ¿Vieira?] (Vila Viçosa, Évora, finales s. XVI - Crato, 1650) | 1 |

Con respecto a los autores de los textos, que no se hacen constar en el *Libro* en ningún caso, podía tratarse en ocasiones de frailes o monjas, como apunta Vera (2018: 6), pero también de los propios músicos. Otro grupo de autores estaba constituido por célebres escritores vinculados con el círculo de la corte. Se adjunta a continuación listado de algunos de los escritores a quienes se atribuye la autoría de tonos del *Libro*:

| | |
|---|----|
| Antonio Hurtado de Mendoza | II |
| Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache | IO |
| Luis de Góngora | 2 |
| Lope de Vega | 2 |
| Manuel de León Marchante | I |
| Carlos Alberto de Cepeda y Guzmán | I |
| Damián Cornejo | I |
| Gabriel Bocángel | I |
| Pedro Calderón de la Barca | I |
| Juan Gaspar Enríquez de Cabrera | I |
| ¿Filipe da Cruz? y otros compositores | ? |

Los compositores portugueses

El carmelita lisboeta Fray Manuel Correa (Lisboa, ca. 1600 - Zaragoza, 1653) es el autor del que aparecen, con diferencia, más composiciones identificadas en el *Libro de tonos*, nada menos que 28. Estudia con Filipe de Magalhaes, maestro de la corte del duque de Braganza y Manuel Cardoso, y obtiene el cargo de maestro de capilla de Santa Catalina de Lisboa en 1625. Tras su ingreso en el convento de la Orden de los Carmelitas Descalzos en Madrid, ocupa el cargo de maestro de capilla de la catedral de Sigüenza en 1648, pero constan amonestaciones por sus reiteradas ausencias para buscar nuevos músicos. En 1650 es nombrado maestro de capilla de la catedral, cargo que ostentaría hasta su muerte por la peste en 1653. Las disputas por su obra de que hay constancia tras su fallecimiento (Juan IV Portugal compró obras para incorporarlas a su biblioteca) son un indicador más del prestigio que alcanzó el compositor. Su obra, religiosa y profana, quedó distribuida en distintas ubicaciones de España, Portugal e Hispanoamérica: Archivo Musical de La Seo, Alquézar, Biblioteca de Cataluña, Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo Musical de la catedral de Valladolid, Biblioteca del Paço Ducal de Villa Viçiosa en Portugal, *Cancionero Musical de Onteniente* y *Cancionero Musical Español de Ajuda* (Lisboa), manuscrito conservado en Cuzco (Perú).

Manuel Machado (Lisboa, ca. 1590-Madrid, 1646), con 11 tonos, está también entre los autores con más composiciones identificadas expresamente en el *Libro de tonos humanos*, pero desarrollará su actividad ligado a entornos

cortezanos. Nacido en Lisboa como Correa y contemporáneo suyo, estudia con Duarte Lobo pero pronto se encuentran referencias de su traslado a Madrid, donde ingresa como arpista y compositor al servicio de la Capilla Real ya en 1610. En 1639 es nombrado músico del Palacio de Felipe IV. La obra que se conserva de este autor tras la destrucción causada por el terremoto de Lisboa de 1755, casi toda en español, muestra una clara preocupación poética y ha quedado recogida en otros cancioneros de gran relevancia como el de la Sablonara.

Felipe de la Cruz (Filipe da Cruz, Lisboa, ca. 1603 - I, ¿Lisboa?, ca. 1668) es otro de los compositores portugueses que aparecen nombrados expresamente como autor de dos tonos del *Libro* y con frecuencia se le atribuye la autoría también de algunos de los textos. Fraile de Santiago en el Real Monasterio de Palmela (cerca de Lisboa) y maestro de música en la Casa da Misericórdia de Lisboa, hay constancia en 1641 de su labor como cantor de la Capilla Real de Madrid con su nombre castellanizado. En 1655 finge viajar para opositar a un puesto de maestro de capilla de Málaga y aprovecha el permiso para volver a Portugal, donde declara lealtad a Juan IV de Portugal, siendo nombrado maestro de la Capilla Real de Juan IV y Alfonso VI en 1656. Gran parte de su obra se ha perdido, pero hay constancia de composiciones de música profana y religiosa, en español la mayoría con alguna en portugués.

Pocos datos se conocen de los otros dos compositores portugueses que aparecen mencionados en el *Libro de tonos*, el guitarrista Nicolás Borly (Portugal, ca. 1590; Madrid, 1659), compositor activo en España y Nápoles y músico de cámara de Felipe IV y Antonio de Viera (Vila Viçosa, Evora, finales del s. XVI - Crato, 1650).

Una experiencia interpretativa del *Libro de tonos humanos*: CD *Hirviendo el mar*

En 2018 vio la luz una grabación de once tonos seleccionados del *Libro de tonos humanos*, varios de los cuales eran objeto de atención discográfica por primera vez. Participamos en ese proyecto los grupos Vandalia, integrado por cinco cantantes (dos tiples, alto, tenor y bajo), y Manuel Vilas al arpa de dos órdenes, gran especialista en este repertorio. El CD se editó en el sello Ibs Classical con referencia IBS102018 y el libreto incluyó las notas al programa del musicólogo chileno Alejandro Vera. Además de la fuente original, para la interpretación se trabajó sobre transcripciones de los tonos realizadas por Mario Lambea y Loja Josa y por el propio Alejandro Vera. La aplicación de los textos a la música la realizamos de manera conjunta Manuel Vilas y yo misma.

Los tonos seleccionados incluían tres tonos de Manuel Correa, uno de Manuel Machado, otro de Felipe de la Cruz y el resto, anónimos. Así, quedaba asegurada una representación de los tres autores portugueses con más presencia expresa en el *Libro de tonos*.

Esta selección de piezas se había ofrecido previamente en concierto en el marco del XIV Festival de Música Española de Cádiz, en su edición de 2016.



Fig. 1: CD *Hirviendo el mar*, Vandalia y Ars Atlántica, Ibs Classical. Fotografía de Michal Novak.

Ficha técnica del CD

Fecha y lugar de grabación: 25 a 27 de enero de 2017

Ingeniero de sonido: Jordi Gil

Texto del libreto: Alejandro Vera

Productor: IBS Artist, Rocío de Frutos y Manuel Vilas

Intérpretes:

VANDALIA – ARS ATLÁNTICA

Rocío de Frutos, tiple

Verónica Plata, tiple

Gabriel Díaz, alto

Víctor Sordo, tenor

Javier Cuevas, bajo

Manuel Vilas, arpa de dos órdenes

Como muestra de algunas de las decisiones interpretativas que exigió esta grabación, se ofrece a continuación un ejemplo de cada uno de los tres compositores portugueses incluidos en el CD: Manuel Correa, Manuel Machado y Felipe de la Cruz. En cada caso se destacarán algunos aspectos interesantes para ilustrar características del repertorio de tonos humanos polifónicos de la primera mitad del XVII. Se justificarán también algunos de los criterios adoptados en la interpretación de estos tonos en el CD *Hirviendo el mar* con la esperanza de que puedan resultar de interés a otros intérpretes o estudiosos de este repertorio.

Venid a ver una boda (Manuel Correa, texto anónimo)

Se trata de uno de los pocos tonos del *Libro* que incluyen un guion o línea para realizar el acompañamiento. Esta era la excepción en los tonos humanos de este periodo, que son piezas esencialmente vocales cuyo acompañamiento opcional suele consistir en un relleno armónico realizado por instrumentos como la guitarra o el arpa (Vera 2018: 6). Este es uno de los escasísimos ejemplos que incluyen guion expreso para el acompañamiento. Esta línea a modo de continuo irá introduciéndose progresivamente a medida que el número de voces disminuye y los tonos a solo con acompañamiento se vuelven la norma ya en la segunda mitad de siglo.

En cuanto a la forma, se trata de un romance lírico a 4 voces (dos tiple, alto y tenor) del que se proporcionan en la fuente original seis estrofas y estribillo. Las estrofas vienen aplicadas sobre la línea de la tiple I y no tienen participación del resto de voces, sólo de la línea de acompañamiento. La indicación concreta del copista que aparece sobre las coplas de la tiple I es: «Solo y a cada copla entran a 4». En otros tonos aparecen también fragmentos asignados a voces solistas sin que se facilite guion expreso para el acompañamiento, pero parece razonable imaginar siguiendo a Vera que en muchos casos se realizase algún tipo de acompañamiento instrumental realizado siguiendo las convenciones armónicas de la época. En cualquier caso, aquí aparece escrito en una línea propia e independiente de las voces y se ha respetado en la interpretación. En la versión grabada el acompañamiento corre a cargo del arpa de dos órdenes, «uno de los instrumentos más utilizados en este repertorio» tal y como nos recuerda Alejandro Vera en sus notas al CD (2018: 9). Era habitual también que los instrumentistas realizaran pequeñas introducciones e interludios, utilizando para ello en ocasiones estructuras de bailes populares. En este caso, se ha optado por incluir un pequeño pasaje introductorio inspirado en un bajo de tarantela, de connotaciones festivas y amorosas, que se intercala también entre cada estrofa. En gran parte de los tonos el copista no especifica entre qué coplas debe cantarse el estribillo, lo que ha dado lugar a interpretaciones diversas con criterios en ocasiones algo aleatorios en la decisión. En este caso, sin embargo, viene

claramente indicado en el final del texto de cada copla la continuación al estribillo (se indica el pie «Ay miren, mírenlos con qué gracia...»), de modo que hemos optado por hacer cada una de las seis coplas seguidas de su estribillo. Puesto que las coplas a solo son breves, en lugar de hacer mucho acento en establecer diferencias entre unas y otras atendiendo a criterios de retórica hemos optado por aportar variación tímbrica, alternando en cada copla una voz solista diferente. Así, la primera y quinta coplas las canta la tiple I; la segunda y cuarta, la tiple II; y la tercera y sexta las canta el tenor.

En todos los tonos grabados hemos mantenido el criterio de interpretar los textos íntegros. Nos parecía interesante conservar el texto en su integridad por su valor poético y estético, para no mutilar el contenido narrativo que tienen muchos de ellos y por el reto que supone además lograr una interpretación que mantenga el interés pese a la repetición musical apoyándose en pequeños detalles retóricos de cada estrofa, variaciones tímbricas, pasajes instrumentales, recitados y otros procedimientos interpretativos de la época.

Solo yacada *Op. la Entrar la* *Ps. Correa*

Venid a ver Una boda mo Zules de mi lugar *gen ella Venis fi*
 Como se es hman en tan los mirando te fi me c'tan haciondo *gracia de*
 que vien q' con forma el gusto Una sola costuntad q' lo que ella es *q' q' q'*
 con Un tirabon vuidos mil Para bien se dan que Un amor q' se con
 Mas de Cuero q' los miran los Pueden bien y bidiar que con se los ype
 Dios los Alga bien casados Para q' b'uendo en Paz *del gy to de su Buen*

re Bay, de Jacinta y de Paz cual es y miren miren los con q' gracia q'
 dama, y el h'ciendo el diel galan Ay miren miren los
 fien do, tan bien el gueriendo esta, Ay miren miren los
 forme, Ama Como te da Amar Ay miren miren los
 lanes, llorando su xugo van, Ay miren miren los
 gusto, A todos de q' ymbition, Ay miren miren los con q' gracia q'

Vienen miren los con q' gra q' estan miren miren los q' miren los con q'
 miren los con q' gracia q' vienen miren los miren los con que gracia q'
 tan q' miren miren los con q' gracia q' estan q' gracia q' estan

Al con Para Di
 (mento) Venid a ver Una boda

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 2: Libro de tonos humanos (1655-1656), M/1262 – Biblioteca Nacional de España

Atodas las Coplas

Ay miren miren los con q' gracia q' bien miren los miren los miren miren los q' miren los miren los con q' gracia q' tan q' gracia q' estan miren los con q' gracia q' estan,

Coplas

Miren miren los con q' gracia q' bien miren los q' miren los Ay miren miren los con q' gracia que bien ay q' miren q' miren los con q' gracia q' bien miren los q' miren miren los con q' gracia q' gracia q' gracia q' estan,

Alto

Miren miren los con q' gracia q' bien miren los con q' gracia q' estan q' miren los con q' gracia q' bien miren los q' miren miren los con q' gracia q' gracia q' estan,

Sin X

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 3: Libro de tonos humanos (1655-1656), M/1262 – Biblioteca Nacional de España

El texto, de autoría anónima, tiene una clara inspiración popular y transmite el regocijo ante la boda de una pareja de enamorados a los que se desea suerte. En contraste con las sencillas coplas a solo, el estribillo presenta una escritura contrapuntística coincidiendo con la exclamación repetida «miren, miren, mírenlos...!», lo que contribuye a generar una sensación de

alborozo multitudinario muy acorde con el espíritu del texto. El contraste entre coplas con motivos melódicos “ligeros” de inspiración más popular y los estribillos con secciones imitativas de mayor complejidad es característico de estos tonos, una muestra de su naturaleza mestiza en la que confluyen elementos de la cultura popular y de la alta cultura.

[Coplas a solo]

I. Venid a ver una boda,
mozuelas de mi lugar
y en ella veréis finezas
de Jacinta y de Pascual.

[Estribillo]

¡Ay, miren, mírenlos,
con qué gracia que vienen,
mírenlos, con qué gracia que están!

II. Cómo se estiman entrambos
mirándose firmes están,
haciendo papel de dama
y él, haciendo el del galán.
¡Ay, miren, mírenlos...

III. Qué bien que conforma el gusto
una sola voluntad,
que lo que ella está queriendo
también él queriendo está.
¡Ay, miren, mírenlos...

IV. Con un corazón unidos
mil parabienes se dan,
que un amor que está conforme
ama como se ha de amar.
¡Ay, miren, mírenlos...

V. Más de cuatro que los miran
los pueden bien invidiar,
que con celos y pesares
llevando su yugo van.
¡Ay, miren, mírenlos...

VI. Dios los haga bien casados
para que, viviendo en paz,
el gusto de su buen gusto
a todos dé que invidiar.
¡Ay, miren, mírenlos...

Salió a la fuente Jacinta (Manuel Machado, sobre texto de Francisco de Borja y Aragón)

Este tono de Manuel Machado presenta también la característica forma de romance lírico a cuatro voces, de nuevo con tres voces agudas y una grave. El texto, si bien en el *Libro de tonos humanos* no se deja constancia de su autoría como ya hemos explicado, se atribuye a Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, que fue un gentilhombre de cámara de Felipe IV, con la excepción del estribillo (Vera 2018: 6). Se trata por tanto de uno de los casos en que ambos autores, el del texto y el de la música, están vinculados al entorno cortesano. Estas asociaciones eran frecuentes, los poetas y músicos célebres colaboraban en la creación de estos tonos para deleite del rey y sus invitados.

Sin renunciar a cierto aire popular y bucólico, aparecen en el texto algunos recursos propios del gusto cortesano: cierto grado de sofisticación en las metáforas y en la construcción de las frases, la insinuación de dobles sentidos de contenido amoroso o incluso erótico...

En esta ocasión, tanto las coplas como el estribillo están compuestos para las cuatro voces y, como es habitual, no consta línea de acompañamiento. En nuestra versión el arpa realiza un relleno armónico basado en la armonía de las cuatro voces e intercala un breve interludio instrumental a modo de pequeño ritornello entre las coplas, tal y como era práctica corriente. De nuevo, se han interpretado todas las coplas del poema (6), en lugar de optar por los frecuentes recortes de texto que predominan en las interpretaciones actuales de este repertorio. El estribillo se ha intercalado en la mitad de la pieza y al final, siguiendo también en esta cuestión el criterio habitual en la época (Vera 2018: 9).

En nuestra versión hemos optado por aplicar algunos elementos de retórica musical para destacar determinados elementos del texto. Así, por ejemplo, en las coplas, se procura imprimir un carácter más delicado y una dinámica más piano a la copla quinta, que menciona los cuidados de Jacinta y los testigos que la observan sin que ella lo advierta, en contraste con la última copla, con un matiz más afirmativo, que narra el canto de Pascual en la fuente reclamando a Jacinta que vuelva. En la tercera copla, también con una dinámica más suave, sobre la palabra «suspensa» hemos optado además por aplicar el texto a la música de modo que la pronunciación quedase también en suspenso (unos dicen que celosa / otros que sus... que suspensa estaba).

El estribillo presenta de nuevo una escritura mucho más contrapuntística y compleja que las coplas. Intercala además un fragmento binario para romper el ternario imperante y que es la regla general en la mayoría de tonos. Este cambio de compás se produce justo después de la interjección «ay», sobre el texto «llore y pene», que aparece en dos ocasiones. Hemos querido

marcar especialmente esta riqueza de contrastes del estribillo. Así, hemos optado por hacer un ritardando claro sobre «mucha es la causa», para separar esa sección de la siguiente y dejar espacio para la entrada de la exclamación «ay». Esta queja la inicia la tiple I sola sin ningún acompañamiento y a un tempo libre (incluyendo incluso una ornamentación la segunda vez) y es respondida por todos en un tempo lento y lamentoso que se mantiene para toda la sección binaria («llore y pene»). Como contraste, se retoma el tempo primo, mucho más vivo, coincidiendo con la vuelta al ternario en el texto («mas no la tengáis dolor, / que si llora Jacinta es de amor») en concordancia con el carácter más optimista del texto. Se trata, en definitiva, con estas decisiones de poner la interpretación musical al servicio de la riqueza expresiva del poema.

[Coplas]

I. Salió a la fuente Jacinta,
cuando Pascual, que se abrasa
la fue a buscar a la fuente
como ella a la fuente el agua.

II. Las blancas perlas recoge
que en el nácar desatadas
de su patria fugitivas
arenas y flores bañan.

III. Unos dicen que celosa,
otros que suspensa estaba
y, al fin, en los ojos muestra
lo que Pascual en el alma.

[Estribillo]

¡Vuelve Jacinta por agua,
pues el cántaro olvidas,
mucha es la causa!
¡Ay, llore y pene,
mas no la tengáis dolor,
que si llora Jacinta
es de amor!

IV. Y mirando cómo corren
miran también cómo pasan,
y a su altivez y hermosura
riyéndolas desengañan.

V. Cuidados tiene Jacinta;
ni el ir ni el venir la cansan;

en los testigos no advierte
ni en el cántaro repara.

VI. Y dejándole en la fuente
por escuchar lo que cantan,
al son del agua en las guijas
así Pascual le cantaba:

¡Vuelve Jacinta por agua...

No cantéis dulce ruiseñor (Felipe de la Cruz, ¿texto propio?)

Este tono es uno de los dos que aparecen expresamente atribuidos a Felipe da Cruz en el *Libro de tonos*, ya con su nombre castellanizado. Se trata de un villancico (letrilla) a tres voces. Esta forma es la segunda más abundante en los tonos del *Libro* después de la del romance lírico. No es una excepción por tanto en cuanto a su forma poética, pero sí en el contenido del texto, que contiene referencias constantes a términos de solfeo que encuentran reflejo directo en la música. Esto parece reforzar la idea de que el autor del texto pudiera tratarse del propio compositor, del que hay constancia de la autoría de otros poemas previos, como nos indica Vera (2018: 6). En todo caso, parece claro que el autor del texto debió de ser un músico, puesto que emplea conceptos de teoría musical relativamente sofisticados. Alude para ello al canto del ruiseñor para introducir en paralelo las referencias musicales y amorosas.

Este tono está escrito para dos voces agudas y tenor. Hemos optado en esta ocasión por no introducir acompañamiento instrumental alguno, de modo que puedan apreciarse con más claridad los distintos efectos de retórica musical ligados al texto. Las dos coplas no tienen la misma música asociada, lo que permite una mayor libertad para adaptarse a los distintos efectos musicales.

Entre otras asociaciones entre música y texto, cabe destacar las siguientes. El fragmento «ut, re, mi, fa, sol» del estribillo se corresponde siempre en la línea melódica de cada cantor con una escala ascendente por grados conjuntos.

En la primera copla, se contraponen en el texto los «duros sostenidos» a los «blandos bemolados» y la melodía asociada a cada uno de estos fragmentos presenta sostenidos o bemoles, respectivamente. Para reforzar este efecto hemos procurado en nuestra interpretación imprimir un carácter más duro e intenso al pasaje con sostenidos y más dulce a la otra sección. En la misma copla se habla de «trinar sincopados», coincidiendo con un pasaje en binario que incluye síncopas en las voces. Siguiendo ese espíritu retórico, hemos decidido añadir un trino sobre la palabra trinar, para reproducir el adorno musical mencionado. Sobre la palabra «desentonándose» se ha incluido profusión de cromatismos que se resuelven sobre «entona».

La segunda copla también presenta abundancia de referencias musicales. La armonía de las voces sobre la palabra «consonancias» es una suce-

sión de acordes consonantes y el momento en que se mencionan las «mayores quintas» presenta quintas paralelas entre las dos voces agudas. Sobre el texto «que disuenen» aparecen varias disonancias que hemos procurado resaltar también en la interpretación. Sobre los versos «que si vuestro triste llanto/ las segundas no consiente» aparece un juego constante de disonancias de segunda que se van resolviendo entre distintas voces y es sustituido por consonancias de quinta y octava coincidiendo con el texto que prosigue («diapasón y diapente harán cláusula al dolor») y la cadencia final.

La interpretación de los cantores se ha orientado en este caso, por tanto, a destacar esos efectos, sutiles en muchos casos y que, por exigir una formación musical teórica, sugieren más un guiño del compositor a sus colegas de gremio que al público cortesano en general. De ahí la naturaleza un tanto excepcional de este tono humano.

[Estríbillo]

No cantéis, dulce rui señor,
 ut, re, mi, fa, sol,
 que la pena desmentirá,
 re, mi, fa, sol, la,
 pues veis
 que si con dolor cantáis,
 u del amor os burláis,
 u del dolor os vencéis.
 No cantéis, dulce rui señor,
 no cantéis.

[Coplas]

Entrar en pasos trocados
 con tan duros sostenidos
 es suspender los oídos
 con tan blandos bemolados,
 que si en trinar sincopados,
 vuestra destreza se abona,
 desentonándose entona
 su pena vuestro dolor.

Cesad, rui señor, en tanto
 que en consonancias distintas,
 halláis dos mayores quintas
 que disuenen en el canto,
 que si vuestro triste llanto
 las segundas no consiente,
 diapasón y diapente
 harán cláusula al dolor.
 No cantéis, dulce rui señor...

A.3.
de Philippe de la Cruz
 No canteis dulce Rey se nór no canteis De mi fa, sol, la pena des mentiras
 De mi fa, sol, la pena des mentiras De mi fa, sol, la pena des mentiras
 Los cantais V del Amor es burlais V del dolor es vences no canteis, no no, dulce Rey se nór
 no, no canteis.
Copla 1.ª
 Entrar en paces en paces troca Los canten duros sustenidos
 Es suspen der los ay Los canten blandos bemo la dos =

A.3.
 No canteis dulce Rey se nór, De mi fa, sol, la pena des mentiras
 De mi fa, sol, la pena des mentiras De mi fa, sol, la pena des mentiras
 tairs V del Amor es burlais V del dolor es vences no canteis dulce Rey se nór no no cantais.
Copla 2.ª
 Entrar en paces troca dos canten duros sustenidos es suspen der los ay
 Los canten blandos bemo la dos.

© Biblioteca Nacional de España

Fig. 4: Libro de tonos humanos (1655-1656), M/1262 – Biblioteca Nacional de España

Pese al indiscutible valor poético y musical de este repertorio de tonos humanos polifónicos, tan sólo un mínimo porcentaje es objeto de atención en las programaciones de conciertos en vivo en la actualidad y lo mismo sucede en el ámbito discográfico, para el que la inmensa mayoría de estas piezas permanecen inéditas. Confiamos en que esta modesta reflexión sobre

el proceso de interpretación musical aplicado a una selección grabada del *Libro de tonos humanos* pueda servir de interés y estímulo a otros intérpretes o estudiosos que deseen contribuir a la difusión que esta música merecería. Esperamos también que sirva de muestra de los estrechos lazos que ligaron la cultura musical portuguesa y española del XVII y prueba de la contribución esencial de los músicos portugueses a la creación y conservación de este valioso repertorio.

Bibliografía

- Cancionero de la Sablonara* (1625), München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Hisp. 2 Cim 383.
- Cancionero Musical de Lisboa* (1620-1630), Lisboa, Biblioteca de Ajuda, Ms. 47-VI-10-13.
- Casares Rodicio, Emilio, F. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta & J. López-Calo, eds., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores, 2002.
- Ezquerro, Antonio, ed., *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII: estudio y edición*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- Lambeck, Mariano & Lola Josa, eds., *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 3 vols., 2000-5.
- Libro de tonos humanos* (1655-1656), Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1262.
- Vandalia y Ars Atlántica, *Hirviendo el mar, Spanish Baroque Vocal Music* (CD audio), Granada, Ibs Classical, 2018.
- Vera, Alejandro, «Tonos humanos» (libreto de CD), *Hirviendo el mar, Spanish Baroque Vocal Music*, Granada, Ibs Classical, 2018.