



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

LOS TONOS HUMANOS DE JUAN DE SERQUEYRA (c. 1655 - c. 1726)

PERTENECIENTES AL MANUSCRITO SUTRO 1.

SELECCIÓN, ESTUDIO, TRANSCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN.

T E S I N A

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN INTERPRETACIÓN MUSICAL (CANTO)

PRESENTA

MARTA ADELAIDA SANTIBÁÑEZ HERNÁNDEZ

TUTORA

DRA. MARÍA DIEZ-CANEDO FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO DE 2021.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	5
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1: LOS TONOS HUMANOS Y EL DESARROLLO DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO.	10
1.1 Contexto histórico	10
1.2 Los diferentes tipos de espectáculos teatrales del siglo XVII	12
1.3 Los tonos humanos	21
1.3.1 El tono vinculado al baile.....	25
CAPÍTULO 2: EL MANUSCRITO SUTRO 1.....	26
2.1 Una fuente arcana.....	26
2.1.1 El hallazgo musical	26
2.1.2 Historia y características del manuscrito <i>Sutro 1</i>	28
2.2 Indicios biográficos de Juan de Serqueyra	31
CAPÍTULO 3: TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE CUATRO TONOS HUMANOS DE SERQUEYRA.....	35
3.1 Criterio Editorial.....	35
3.2 Análisis de las obras seleccionadas	39
3.2.1 Válgate Amor, por niña.....	39
3.2.2 Ay, del cuidado	47
3.3.3 Deidad adorada, esquiva	53
3.2.4 Amor ingrato, quedo	61
CONCLUSIONES	66
ANEXOS.....	71
Válgate Amor, por niña.....	72
Oíd, zagalejos del Nares.....	74
Ay, del cuidado	76
Mirad a quién	77
Si el qué sé yo	79
Al aire, al aire.....	81
Suspiraba una zagala.....	83
Deidad adorada, esquiva	86

Echando chispas de nieve.....	88
Niña, no finjas.....	90
Amor ingrato, quedo.....	91
Ya respiran fragancias.....	92
GLOSARIO.....	94
BIBLIOGRAFÍA.....	96

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Antonio Corona Alcalde,
por motivarme a investigar sobre la canción teatral del Siglo de Oro Español.

A la Dra. María Diez-Canedo Flores,
por guiar mis pasos durante la realización de esta tesina.

A los sinodales: Dra. Bárbara Pérez Ruiz, Mtro. Elías Morales Cariño,
Mtra. Edith Contreras Bustos, Mtra Elisa Ávalos Martínez y Lic. Alfredo Mendoza Mendoza,
por sus valiosas observaciones y sugerencias.

A mis maestros de canto Roberto Bañuelas Amparán, *e.p.d.* y Alfredo Mendoza Mendoza,
por transmitirme sus invaluable conocimientos y experiencias en el arte vocal.

A los maestros Juan Luis Ramírez Ruiz, Víctor Hugo de la Rosa Barreto,
Ramsés Juárez Callejas, David Serna Sesma y Uri David Ávalos Pérez,
por su apreciable apoyo y colaboración.

A las sopranos Laura Becerril Celis y Sandra Karina González Martínez,
quienes han prestado su voz y talento para preparar el repertorio abordado en este trabajo.

*Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueña tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.*

*¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!*

*¡Ay! —pensé—; ¡cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma,
y una voz como Lázaro espera
que le diga «Levántate y anda»!*

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER
(*Rimas*, N° VII)

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consiste en la selección, estudio y transcripción de una muestra de las canciones escénicas de Juan de Serqueyra (c. 1655 - c. 1726), pertenecientes al manuscrito *Sutro I*. Considero importante aclarar que el objetivo perseguido –aunque en esta tesina se ofrecen datos, contextos y análisis de obras– no es de índole musicológica, sino que está enfocado en su interpretación vocal, así como en la preservación y difusión de estos tonos humanos.

Todas las regiones del mundo han aportado a la humanidad un valioso legado cultural, que no sólo contribuye a identificar sus costumbres y tradiciones específicas, sino también a comprender la sabiduría de los pueblos, su modo de concebir la vida, la manera de relacionarse las personas entre sí, cuáles son sus sentimientos, sus emociones, su expresión estética... De manera análoga, cada período de la historia de la música ha contado con importantes obras, autores e intérpretes, que con el paso del tiempo se han convertido en referentes paradigmáticos.

En los conservatorios, las salas de concierto, los teatros, las ediciones de partituras, los textos especializados, las grabaciones, las redes informáticas, etc., el repertorio europeo ha contado con una difusión generalmente mayoritaria. Sin embargo, la riqueza musical de algunos períodos y regiones no siempre ha sido objeto de la atención que merece; tal es el caso del barroco hispanoamericano. En este sentido, algo se ha avanzado durante el último siglo, pero aún resulta insuficiente su estudio y divulgación. Respondiendo a esta necesidad, diversos investigadores se han dado a la tarea de explorar la obra de los autores hispanos del pasado. Para los latinoamericanos, esto representa una invaluable herramienta, que facilita la comprensión de la herencia musical recibida de la Península Ibérica, entrelazada con otras influencias que produjeron un complejo y enormemente rico mestizaje. El presente trabajo tiene la finalidad de sumarse a dicho esfuerzo.

Estado del Arte:

A finales de la década de los 90's del siglo XX, John Koegel descubrió la existencia de varios manuscritos de una colección conservada en la Biblioteca Sutro de San Francisco, California. La recopilación incluía, entre otras obras, numerosos tonos humanos del barroco español. En 2007, Aurelio Efraín Tello Malpartida realizó una transcripción del primero de los manuscritos mencionados, catalogado como SMMS-M1. Dicho trabajo fue el tema de su tesis de maestría en la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana. Dos años después, Nuria Llopis y Celia Martín publicaron una investigación sobre las concordancias

entre el manuscrito 2478 de la Biblioteca Nacional de España y el manuscrito descubierto por Koegel. Además, editaron las partituras comunes, realizando la transcripción para voz y arpa.¹

En 2010, mientras estudiaba la Maestría en Interpretación Musical en la Facultad de Música de la UNAM, el Dr. Antonio Corona Alcalde me facilitó las fotocopias de los facsímiles de los tonos humanos de Juan de Serqueyra (c. 1655 - c. 1726), contenidos en el manuscrito *Sutro I*. Dicho compositor español, de origen portugués, realizó una notable labor creativa en el ámbito musical y teatral de su época. Esto despertó mi interés por dicho repertorio. Para entonces yo no conocía las investigaciones existentes, por lo que recibí con agrado la sugerencia del Dr. Corona para explorar a fondo el material y transcribirlo. Para ello he contado con la tutoría de la Dra. María Diez-Canedo Flores, quien me ha conducido en la realización de esta tesina.

Para esta tesina he empleado la siguiente metodología:

- Revisión de las investigaciones previas realizadas por John Koegel, Aurelio Tello, Louise Stein, Miguel Querol, Rubén López Cano, Álvaro Torrente, María Asunción Flórez, Mariano Lambea, Nuria Llopis y Celia Martín, entre otros autores.
- Estudio de los 34 tonos humanos de Juan de Serqueyra contenidos en el manuscrito *Sutro I*.
- Selección de 12 obras del material citado, en las cuales se ilustran los recursos más comunes en su labor creativa.
- Identificación de la estructura musical empleada en ellas y análisis de una muestra de los 4 tipos encontrados, con el objeto de distinguir sus características más notables y así comprender sus requerimientos interpretativos.
- Transcripción de las 12 piezas escogidas, basada en la teoría musical del siglo XVII que ha sido abordada en investigaciones recientes (v. Criterios de Edición en el Capítulo 3).
- Elección de los intérpretes y valoración de la posible instrumentación a utilizar (se optó por dos sopranos con timbres contrastantes y clavecín, respectivamente).
- Montaje musical del repertorio, trabajo gestual y coreográfico.
- Diseño de vestuario, maquillaje, peinado, accesorios y concepción del espacio escénico.
- Grabación videográfica de la propuesta final.

¹ Llopis, Nuria y Celia Martín. *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa. Concordancias entre el manuscrito 2478 de la Biblioteca Nacional de España y el manuscrito Sutro, SMMS-M1, de la Biblioteca Sutro de San Francisco, California*. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, 2009.

El trabajo está estructurado en tres capítulos:

- En el primero se abordan los antecedentes históricos del Siglo de Oro, así como las particularidades del teatro barroco español y la inserción de solos vocales (tonos humanos) en las obras escénicas.
- El segundo consiste en un resumen de la información consultada sobre el manuscrito *Sutro I*, además de recopilar y reseñar los datos biográficos de Juan de Serqueyra, autor poco conocido e interpretado en la actualidad, del cual se conserva un mayor número de obras en dicha fuente (34 en total).
- El tercero está integrado por los criterios editoriales para la transcripción de una muestra de doce tonos humanos del compositor mencionado, y por el análisis detallado del texto y la música de cuatro de ellos, que ilustran cada uno de los diferentes modelos formales que el autor empleó:
 - ✓ Estribillo y coplas: *Válgate Amor, por niña* (ejemplo con “vuelta o enlace” al final de la Copla) y *Ay, del cuidado*, donde no aparece dicha repetición de un fragmento del Estribillo.²
 - ✓ Coplas y estribillo: *Deidad adorada, esquiva*.
 - ✓ Coplas sin estribillo: *Amor ingrato, quedo*.

Cada análisis incluye las partituras respectivas, adaptadas a los criterios de edición actuales, para facilitar la lectura y la ejecución musical por parte de cantantes e instrumentistas. También este capítulo contine las consideraciones interpretativas emanadas del estudio realizado.

Después de las Conclusiones se presenta un Anexo con el total de los tonos humanos transcritos: *Válgate Amor, por niña* | *Oíd zagalejos del Nares* | *Ay, del cuidado* | *Mirad a quién* | *Si el que sé yo* | *Al aire, al aire* | *Suspiraba una zagala* | *Deidad adorada, esquiva* | *Echando chispas de nieve* | *Niña, no finjas* | *Amor ingrato, quedo* y *Ya respiran fragancias*.

A continuación se incluye un Glosario donde podrán consultarse algunos términos de interés y, para finalizar, la Bibliografía correspondiente.

² Ver definición de “Copla” en el Glosario, al final de esta tesina..

CAPÍTULO 1

LOS TONOS HUMANOS Y EL DESARROLLO DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO.

1.1 Contexto histórico.

El siglo XVI fue una época de grandes cambios en Europa, marcados por diversos factores entre los que se encuentra la separación de la iglesia entre católicos y protestantes. Estos eventos trajeron como consecuencia la reforma protestante y la contrarreforma católica.

Desde los primeros años del siglo XVII surgió en Europa un cambio en el pensamiento, a partir del racionalismo filosófico y científico. Este valioso método fue desarrollado por el matemático francés René Descartes, junto a los filósofos Gottfried Leibniz y Baruch Spinoza. Mientras que en muchos países del continente europeo hubo avances en las ciencias y en la economía, este período en España estuvo caracterizado por una gran crisis social, económica y política. La monarquía dejó en manos de los validos –aristócratas de su confianza– las responsabilidades del gobierno y la toma de decisiones de todo tipo. Dichos personajes aprovecharon su poder para el beneficio propio, el de sus familias y aliados incondicionales, prestándose para evadir los controles del Consejo.

Esta corrupción, unida a la pésima administración de la riqueza en la corte y en los diferentes territorios, representó un gran despilfarro de los bienes sustraídos de las colonias en América, lo cual mermó las arcas de la Corona. El deterioro económico y el descontento popular fueron en aumento con las sucesivas guerras y la pérdida de Portugal en 1668, viéndose debilitado el reino. Finalmente, al no tener descendencia el rey Carlos II, el trono pasó a manos de los Borbones (Reglá, 1968, p. 110).

El control que ejerció la religión católica en la vida de la sociedad española limitó el acceso a ciertas obras literarias y a diferentes tipos de enseñanza, que pudieran interpretarse como un cuestionamiento de los preceptos religiosos. La investigación científica y el desarrollo de la técnica se vieron muy debilitados por la constante vigilancia de la Inquisición ante cualquier nuevo hallazgo.

La actividad cultural fue utilizada como propaganda alrededor de la figura del rey, siendo las artes plásticas, la poesía, la música y sus creadores, quienes sirvieron de instrumento para generar una imagen que diera veracidad institucional al monarca (Flórez, 2004, p. 5).

La pintura fue una de las ramas del arte que más se destacó en el Siglo de Oro y entre los más relevantes maestros de la época podemos mencionar a Francisco de Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo, Claudio Coello, Juan de Valdés y el célebre Diego Velázquez, reconocido como uno de los grandes artistas de todos los tiempos.

La literatura también vivió una época de gran apogeo, con autores como Miguel de Cervantes, de cuya pluma surgió una de las obras españolas de mayor universalidad: *Don Quijote de La Mancha* (1605). Otros destacados escritores que contribuyeron considerablemente al florecimiento de la poesía y el teatro fueron Francisco de Quevedo, Félix Lope de Vega, Luis de Góngora y Pedro Calderón de la Barca.

En cuanto a los antecedentes musicales, lo más representativo de este arte en España durante el Renacimiento estuvo en gran medida al servicio de la iglesia y respondía a los cánones europeos de la polifonía vocal religiosa. Este repertorio contó con grandes maestros, como Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Antonio de Cabezón y Tomás Luis de Victoria, quienes fueron reconocidos dentro y fuera de la península por la calidad de sus composiciones. El siglo XVI culminó con el incremento de la policoralidad, recurso que ampliaba y diversificaba las prácticas polifónicas. Posteriormente, durante la primera etapa del siglo XVII continuó la creación de música contrapuntística religiosa, paralelamente al villancico, género que había abordado temas profanos desde antes del siglo XV, cuando se incorporó a la liturgia.

El auge de la ópera italiana se extendió rápidamente por todo el continente, pero en las primeras décadas del Siglo de Oro no contó con la preferencia del público español. Sin embargo, la monodia acompañada sirvió para musicalizar versos, tanto de origen popular como de prestigiosos poetas, siendo el Tono el género que encontró aceptación y logró un mayor desarrollo. Este tipo de canción se introdujo gradualmente como repertorio de cámara, además de enriquecer el teatro popular y cortesano. “[...] la música española del siglo XVII parece seguir un camino relativamente autónomo [...] y no es, por lo tanto, fácilmente homologable al resto de Europa” (Torrente, 2016, p.33).

1.2 Los diferentes tipos de espectáculos teatrales del siglo XVII.

El teatro español se desarrolló en muy diversos entornos durante el Siglo de Oro e implicó la participación de todas las clases sociales, tanto en ambientes profanos como religiosos. La elección del tipo de obra, en cada caso, estaba determinada por las características del lugar donde se representaban los espectáculos y del público a los que éstos iban dirigidos.

A continuación expondremos lo que Álvaro Torrente (2016, p. 322) llama los cinco ámbitos de producción y consumo del teatro en el siglo XVII:

- 1) **Teatro público**, presentado en los corrales de comedias, donde los espectadores pagaban una entrada. Las producciones tomaban muy en cuenta el gusto de los asistentes.
- 2) **Teatro cortesano**, destinado a exaltar la monarquía. Se presentaba en diferentes áreas de la Corte, donde muy ocasionalmente se concedía entrada a personas ajenas a la aristocracia. Tal es el caso del Coliseo del Buen Retiro, el Salón Dorado del Alcázar y el Palacio de la Zarzuela.
- 3) **Representaciones religiosas**, principalmente autos sacramentales que solían llevarse a cabo en las calles y en las plazas públicas. Perseguían el adoctrinamiento católico y recibían apoyo económico de los ayuntamientos.
- 4) **Teatro escolar**, dirigido a las escuelas religiosas, en su mayoría de la orden de los jesuitas, que patrocinaba las representaciones.
- 5) **Teatro doméstico o privado**, que se realizaba en recintos particulares de la realeza, domicilios aristocráticos y burgueses.

Álvaro Torrente (2016, p. 322) especifica también que la actividad teatral en el período que nos ocupa estuvo centrada en el teatro público, que sirvió de sustento a los diferentes ámbitos mencionados anteriormente y contó con una mayor contribución de creadores e intérpretes. Por otro lado, afirma que las compañías de actores, los poetas que escribían las comedias y los músicos que las acompañaban, participaban indistintamente en las representaciones de los corrales, en las fiestas de la corte y en los autos sacramentales. La práctica musical como complemento en el teatro popular no logró tanta relevancia como en el teatro de la corte, que fue donde alcanzó mayor eficacia y desempeño. El teatro religioso no aportó nuevos aspectos musicales, ni en lo instrumental ni en lo vocal, pero en ocasiones tuvo frutos muy destacados.

Durante los primeros años del siglo XVII se fueron consolidando dos importantes modalidades literarias que enriquecieron la escena barroca española: el romancero nuevo y la comedia nueva. Uno de sus representantes más notables fue el poeta y dramaturgo Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), quien contó con importantes seguidores como Luis Vélez de Guevara y Antonio Mira de Amescua. Ambos géneros fueron resultado del interés de esta generación de escritores por desarrollar una expresión cultural nativa. Su propósito era liberar a la literatura española del carácter artificioso y rebuscado del verso dramático del clasicismo y de la lírica italianizante de los poetas humanistas, como Juan Boscán y Garcilaso de la Vega.

Los nuevos creadores buscaron reflejar la vida cotidiana de la gente común, explotando la tradición popular. De ella tomaron los temas, personajes, modos de comportarse, expresiones y melodías que le dieron a su arte un realismo y una vitalidad autóctona, que les proporcionó gran éxito. Sus obras fueron representadas en dos de los teatros más populares de Madrid: Corral de la Cruz y Corral del Príncipe. Entre las obras de Lope de Vega que son representativas de este período se encuentran las siguientes: *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (publicada en 1614), *El caballero de Olmedo* (1617) y *Fuenteovejuna* (1619).

En el período citado, el teatro musical de la corte estuvo influenciado por la tradicional fiesta renacentista³ y el género de la comedia española (Stein, 1993, p.84). Su desarrollo fue lento y esto se debió a las rigurosas formalidades cortesanas. La falta de aprobación de la reina Margarita⁴ hacia los espectáculos, así como las arraigadas tradiciones teatrales, provocaron que la música para la escena no alcanzara un gran desarrollo (Ibíd., p.77).

El estricto protocolo político-religioso de las festividades reales limitaba de manera considerable la diversión, a pesar de ser éste su principal objetivo. Tales actividades eran una mezcla de variados estilos musicales, dancísticos y teatrales, populares y cortesanos. Uno de los entretenimientos favoritos de la familia real eran los saraos, con los cuales demostraban su estatus y poderío. En menor medida se cultivaban las comedias, destinadas al público privado.

³ La llamada fiesta renacentista (siglos XVI y XVII) era un evento de carácter lúdico donde se integraban diversas manifestaciones artísticas. Incluía una decoración ingeniosa y elaborada, con abundantes elementos simbólicos. Tenía connotaciones políticas y se realizaba en los jardines de los palacios reales o en las casas de la nobleza. (Gómez, 1999, pp. 199-220).

⁴ Margarita de Austria (1584-1611) fue consorte de Felipe III, rey de España entre 1598 y 1621. Debido a su profunda religiosidad, la reina consideraba que los divertimentos teatrales eran ofensivos para la fe católica.

La musicóloga Louise Stein (1993, p. 67) considera que antes de 1650 existían tres tipos de teatro cortesano con fines de entretenimiento:

1. **Comedias o *particulares***, representaciones teatrales privadas, con actores profesionales.
2. **Procesiones y mascaradas**, realizadas al aire libre por aficionados. No tenían diálogos escritos, sólo música, pantomima, danza y efectos visuales (fuegos artificiales, etc.)
3. **Espectáculos teatrales con texto escrito**, interpretados por la familia real, cortesanos y mozos de la corte. Utilizaban abundante escenografía y se llevaban a cabo en palacios o en sitios campestres al aire libre, para un público selecto.

Los espectáculos de principios del siglo XVII fueron una mezcla de música y drama, destacando el estilo heroico donde se unían el canto, la instrumentación, la danza, el teatro popular y el cortesano. En las máscaras de este período, la música vocal no tenía función dramática y los cantantes no interpretaban personajes, no usaban la vestimenta de la obra, ni tenían participación escénica. Como resultado de la influencia de la comedia española, a finales de la segunda década de la centuria se comenzó a emplear la música para expresar los sentimientos y emociones plasmados en el texto. “[...] las canciones eran interpretadas en el escenario por personajes caracterizados (solistas, dúos y pequeños ensambles)” (Stein, 1993, p. 84). A diferencia de las partes dramáticas, donde la música transmitía los estados de ánimo, la función de los estribillos en los tonos humanos era la de unir varias situaciones, importante recurso que en épocas posteriores desarrollaría el dramaturgo Calderón de la Barca (Ibíd.).

La investigadora Danièle Becker (1986, p. 354) nos ofrece una visión sobre las funciones de la música en el teatro de comienzos del siglo XVII. Entre éstas se encuentran:

- Ambientar una escena.
- Servir de entremés en las comedias.
- Justificar una acción o concluirla.
- Enfatizar la aparición o el mutis de un personaje importante.
- Enmascarar el ruido de las máquinas que movían la escenografía.

Los lujosos y elaborados espectáculos cortesanos no podían realizarse en los teatros públicos, ya que estos últimos no contaban con los recursos económicos ni con el equipamiento técnico nece-

sario. Los asistentes consideraban la música y los cantos sólo como entretenimiento, prefiriendo las obras de corta duración y de carácter jocoso (Becker, 1986, p. 353).

Stein (1993, p. 78) afirmó que el primer espectáculo cortesano con texto escrito fue la comedia mitológica en tres actos *El premio de la hermosura*, de Lope de Vega, estrenada en 1614. La presentación fue patrocinada por el Duque de Lerma y contó con danzas cortesananas y canciones a solo, semejantes a las baladas tradicionales conocidas como *romances*. En tal ocasión también participaron ensambles vocales e instrumentales, ubicados a un lado del escenario. Desde entonces las canciones se convirtieron en parte de las obras teatrales, lo cual significó la incorporación del estilo musical español⁵ a las representaciones de la corte, si bien los espectáculos continuaron enfocados mayormente en el aspecto visual.

En el año 1617, según cita Stein (1993, p. 80) se realizaron diversas representaciones *particulares* y en teatros, donde se expuso –entre otras– la obra *El caballero del sol* de Luis Vélez de Guevara. También se presentaron otros eventos como la *Máscara de la expulsión de los moriscos*, de Mira de Amescua, en la que se mezclaron géneros dancísticos y musicales (tonos humanos) provenientes del pueblo y de la corte. Ésta contó con un gran despliegue de actores, músicos y bailarines profesionales. La *Máscara de los Sueños y Visiones de la Noche* fue otro ejemplo donde se combinaron las tradiciones populares con las cortesananas, “[...] haciendo énfasis en la ejecución de los solos vocales, los cuales eran interpretados con emotividad y dramatismo según los requerimientos escénicos” (Stein , 1993, p. 82).

Cuando la atención de la vida teatral se concentró en las representaciones cortesananas, el teatro público se debilitó. Los libretos de muchas obras posteriores no incluían letras para las canciones ni indicaciones de escenas musicales. Por otra parte, los dramaturgos, músicos y actores, debido a los beneficios económicos y profesionales que proporcionaba el trabajo para la corte, ya no participaban de igual manera en los teatros populares.

Sin embargo, este repertorio no dejó de interpretarse repentinamente, pues el romancero tradicional continuó siendo utilizado durante todo el siglo, como una fuente de textos poéticos para las canciones de las comedias. Que este género perdurara se debió en gran parte a la continua inclusión de este tipo de música en los nuevos montajes.

⁵ Referido a la inclusión de canciones escénicas, cuyas características poético-musicales eran de origen hispano.

El teatro musical cortesano no tuvo un desarrollo dirigido a ser totalmente cantado, como la ópera italiana, pues se inclinó hacia una música más familiar y tradicionalmente española. Las máscaras y espectáculos teatrales fueron la contraparte ibérica de las producciones operísticas del resto de Europa en ese período, siendo el tono un género que trascendió el repertorio de cámara para alcanzar relevancia en el teatro (Stein, 1993, p. 85). En lo sucesivo, el presente trabajo expone en qué consistió dicho desarrollo escénico-musical.

Con el advenimiento al trono de Felipe IV en 1621, el teatro de la corte española floreció al contar con su patrocinio. El monarca contrató ingenieros experimentados en la elaboración de maquinarias para producir efectos escenográficos espectaculares e innovadores, que por entonces eran profusamente utilizados en la ópera italiana. Por otra parte, en años posteriores el rey mandó construir el Coliseo del Buen Retiro, renovó el Alcázar y creó nuevos recintos para la actividad escénica.

Uno de los primeros escritores de obras cortesanas durante el reinado de Felipe IV fue Juan de Tassis, Conde de Villamediana, quien en 1622 presentó *Gloria de Niquea* en Aranjuez. Siendo éste el inicio de su incursión teatral, no contó con un verdadero desarrollo dramático, consistiendo más bien en un conjunto de escenas caballerescas cuya intención era exaltar la imagen del nuevo rey, con versos de estilo italiano (Stein, 1993, p. 87).

Aunque la partitura no se ha conservado, los documentos de la época hacen suponer que la música estuvo en un segundo plano. Las partes instrumentales, integradas por gran variedad de trompetas, flautas, cornetas, violines, violas, violones, guitarras, tiorbas y laúdes, servían para enmarcar las escenas, realzar la entrada de los personajes y acompañar las danzas. Los coros tenían un estilo antifonal, con la función de apoyar las partes dramáticas, mientras que las canciones fueron interpretadas como baladas con acompañamiento (Stein, 1993, p. 88).

A raíz de esta representación, el poeta aristócrata Hurtado de Mendoza escribió que los espectáculos para la corte debían contar con ciertos elementos que los distinguieran de las antiguas prácticas italianas, provenientes de las tradiciones humanistas. En su opinión, la nobleza, el decoro y la heroicidad podían ser logradas por medio de un refinado estilo lingüístico propio, así como por el uso de temas de caballería y vistosos efectos escénicos, sin tener que introducir ciertos recursos musicales extranjeros (Stein, 1993, p. 89).

Un momento destacado en estos primeros años del Siglo de Oro fue el estreno de la primera ópera al estilo italiano en la Corte de Madrid. Se trata de *La selva sin amor* (1627) con argumento de Lope de Vega y música de Filippo Piccinini. Esta obra fue patrocinada por la embajada de Florencia en Madrid con fines diplomáticos. Según Álvaro Torrente (2016, p. 345), “El estilo musical predominante fue probablemente el recitativo [...] del que Lope subraya que sirvió fundamentalmente para expresar los distintos afectos de su texto [...]”.

Otro dramaturgo español que contribuyó a enaltecer el teatro de corte fue Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). En sus comedias mitológicas se ponderaba a la monarquía y a la nobleza. Los actores que interpretaban roles protagónicos cantaban en estilo recitativo, a la usanza italiana, mientras los personajes comunes entonaban tonos de carácter popular, a solo y a dúo. Éstos eran acompañados de guitarra o arpa, siendo en las representaciones palaciegas donde se agregaban los músicos de cámara y el continuo de violón (Stein, 1993, pp. 132-133).

[...] para Calderón también la música constituye un elemento estructural y definitorio de su dramaturgia [...] Y hasta tal punto es así que vemos cómo dedica parte de su labor literaria a la creación de obras pertenecientes a géneros músico-teatrales, donde la música y la literatura se unen con idéntica importancia para la consecución de una estética novedosa, entre la influencia italiana –cuyo ambiente se respira en la corte madrileña–, y la tradición dramática española de los siglos XV y XVI (Molina, 2008, p. 57).

Una característica importante en las obras de Calderón –algunas musicalizadas por Juan de Serqueyra– fue la distinción entre personajes mortales y divinos, lo cual conllevó al empleo de diferentes tipos de música (Stein, 1993, p. 99), para otorgarles una adecuada caracterización sonora. Sus aportes dotaron a las obras de mayor profundidad dramática y efectividad estructural. Lo anterior se lograba por medio de la estilización del texto, la tendencia al simbolismo y la jerarquización de los personajes. Sus comedias pueden ser clasificadas de la siguiente manera:

- Comedias de historia y leyenda española
- Comedias de honor y de celos
- Comedias de capa y espada
- Comedias filosóficas
- Comedias fantásticas y mitológicas

En los años 40 del siglo XVII la comedia mitológica aún no estaba bien establecida. En los espectáculos se entremezclaban lo mítico y lo alegórico. Algunas fiestas que se presentaron en este

período fueron *El nuevo Olimpo*, de Gabriel Bocángel, y *El jardín de Falerina* de Calderón, donde “el uso de la música parte de las convenciones de la comedia nueva, aunque de una manera algo más elaborada” (Torrente, 2016, pp. 350-351).

Los temas mitológicos aparecen en la escena cortesana a partir de la década de los 50 y la primera obra con esta particularidad fue *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), de Calderón, con música de Juan Hidalgo (la carrera de ambos coincidiría posteriormente con la del joven Juan de Serqueyra). Ya en esta obra hay presencia del recitativo, elemento importado de la ópera italiana. También se aprecia en ella la influencia de la comedia nueva, manifestada en la veracidad temática, pero utilizando recursos musicales más diversos que en las comedias convencionales (Torrente, 2016, p. 351).

En el año 1651 Pedro Calderón de la Barca decidió hacerse sacerdote. A partir de este momento encauzó su obra dramática hacia los autos sacramentales y el drama mitológico, dio a sus creaciones una estructura diferente y aumentó la eficacia de la escenografía y la música. La unión de estos tres elementos le dio al espectáculo una mayor riqueza, al integrar todas las artes. Otros autores que tomaron parte en la creación de la comedia mitológica fueron Antonio de Solís, Juan Bautista Diamante, Juan Vélez de Guevara, Francisco Bances Candamo, Agustín Salazar, Luis de Ulloa y Lorenzo de las Llamosas (Torrente, 2016, p. 355).

En ocasiones especiales la música invade los géneros menores de la loa, el baile y fin de fiesta, de modo que, a finales de siglo, la zarzuela de dos jornadas completas tendrá loa, y dos bailes totalmente cantados. Se trata siempre de encargos para cumpleaños, onomásticas o celebraciones para reyes o próceres desde luego, es decir para quien puede proporcionar orquesta y compañía de cantantes suficiente (Becker, 1986, p. 354).

Según Álvaro Torrente (2016, p. 356), las fiestas cortesanas se pueden dividir en dos grupos: las comedias de tres jornadas –que Stein llama semi-óperas– y las representaciones escénico musicales breves, que constan de una o dos jornadas, a las que comúnmente se les llama zarzuelas.

A las obras enteramente cantadas se les suele denominar óperas. Tal es el caso de *La púrpura de la rosa* (1659), en un solo acto,⁶ de Calderón de la Barca⁷ con música de Juan Hidalgo –Torrente,

⁶ En 1680 Juan de Serqueyra participaría en la reposición de *La púrpura de la rosa*.

⁷ Este mismo libreto sería empleado posteriormente por el compositor Tomás de Torrejón y Velasco. Dicha versión operística se estrenó en Lima, Perú, en 1701.

sin embargo, la cataloga como zarzuela—. Otro ejemplo destacado de una ópera de este período fue *Celos aún del aire matan*, de los mismos autores (estrenada en Madrid en 1660).

La zarzuela que combina diálogos hablados, drama y comedia cuenta con personajes rústicos o pastoriles, tiene un carácter menos serio que las obras mitológicas y da mayor participación a los roles cómicos (Stein, 1993, p. 261). Entre las primeras zarzuelas de Calderón se encuentran *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), *El golfo de las Sirenas* (1657) y *El laurel de Apolo* (1657).

No obstante, la línea divisoria entre las óperas y las zarzuelas de esta época es tan ambigua que, si bien existen rasgos generales que las definen, en realidad no existe un consenso definitivo al respecto. Esto se debe a las diferencias de criterios en lo concerniente a la duración y el carácter de las obras, la inclusión de diálogos hablados, el tipo de personajes, las características musicales, etcétera.

Los autos sacramentales también tuvieron una notable importancia durante el siglo XVII y representaron uno de los momentos culminantes de la celebración del *Corpus Christi*. Torrente afirma que constituyeron un ritual urbano, integrado por elementos litúrgicos y profanos, cuyo mayor lucimiento se manifestaba en la procesión. Este género se cultivó en varias ciudades españolas, pero alcanzó mayor vigor en Madrid.

Los autos se realizaban en tablados contruidos para la ocasión, a los que se adosaban unos carros [...] que servían de tramoya, con nichos en los que aparecían personajes y músicos. La tradición estaba ya asentada a comienzos de siglo y durante las primeras décadas los autores principales fueron Lope de Vega y José de Valdivielso, si bien fue Calderón quien llevó el género hasta su cénit [...] (Torrente, 2016, p. 405).

Los autos sacramentales de Calderón de la Barca tuvieron especial significación, ya que lograron un desarrollo considerable, tanto en el aspecto dramático como en el religioso, mezclando los conceptos teológicos con el esparcimiento. Igualmente vincularon lo serio con lo jocoso y contribuyeron a gestar una singular simbiosis del arte visual con el musical.

Entre los compositores que musicalizaron sus autos sacramentales —incluyendo al autor que nos ocupa— se encuentran:

- Juan Hidalgo (*El viático cordero*, *El primer refugio*, *Mística y real Babilonia*, *El divino Orfeo*).

- Cristóbal Galán (*El santo rey don Fernando I, La nave del mercader, La viña del Señor, El jardín de Falerina*).
- Juan Romero (*El árbol del mejor fruto, Los alimentos del hombre, La serpiente de metal*).
- Manuel de Villaflor, en coautoría con Juan de Serqueyra (*Psiquis y Cupido*).
- Juan de Serqueyra (*El cordero de Isaías, La divina Filotea, El maestrazgo de Toison*).

Los aportes del arte teatral del Siglo de Oro, cuyas diversas modalidades han sido expuestas en este capítulo, representaron un terreno fértil para el cultivo de los tonos humanos y divinos, muestras de una auténtica e innegable identidad cultural hispánica, de la que nuestro autor es un destacado representante.

1.3 Los tonos humanos.

Los antecedentes del canto a solo en España se remontan al siglo XVI y los podemos encontrar en algunas coplas de los villancicos de Francisco Guerrero (1528-1599), recopilados en el *Cancionero de Upsala* (Querol, 1988). Durante la centuria siguiente la música vocal tuvo un papel preponderante no sólo en España, sino en toda Europa, donde las diversas lenguas y tradiciones influyeron en la producción de diferentes géneros.

El canto acompañado de guitarra fue una práctica común en todo el territorio español durante el siglo XVII; ésta se extendió por tradición oral de generación en generación, ya que no era habitual escribir las partituras.⁸ Si bien, en algunos casos, sobre el texto poético se escribían signos de cifrado para la guitarra, la mayoría de las veces lo que solía plasmarse y conservarse eran las letras, en forma de cancionero. Esta costumbre era cultivada por todos los estratos sociales, desde la gente común hasta los integrantes de las clases altas, ya fueran aficionados o profesionales, como aquellos que se dedicaban a la actividad escénica en las compañías teatrales (Torrente, 2016, p. 190). Este autor también plantea que:

[...] para la mayoría de los españoles del Siglo de Oro una canción era esencialmente un poema con música antes que una melodía con letra, lo que no impedía que la música otorgara al poema una dimensión de la que carecía el mismo texto recitado (Torrente, 2016, p. 192).

Así, al carecer de música escrita, los versos se convirtieron en el eje principal de las composiciones profanas, cuyos temas hacían referencia al amor, la sátira, la mitología o la vida cotidiana.

Se conservan muy pocos ejemplos musicales de los primeros tonos humanos y las fuentes encontradas han sido versiones refinadas de los mismos, así como instrumentaciones de piezas para baile y canto. Los compositores españoles de música culta de esta época se nutrieron de las tradiciones orales, realizando algunas contribuciones que hicieron florecer el tono, enriqueciendo las armonías, incorporando imitaciones contrapuntísticas y haciendo el ritmo más flexible y diverso (Querol, 1988, p. 193).

En 1577 se hizo pública una selección de melodías populares recopiladas por Francisco de Salinas. Estos ejemplos fueron empleados para musicalizar romances y versos tradicionales (Ibíd., p.

⁸ Álvaro Torrente (2016, p. 190) opina que “[...] la Iglesia y algunas élites poseían de facto el monopolio de la escritura musical.”

192). Tanto en España como en Portugal, a este tipo de canción a solo se le denominaba igualmente tono, tonada, canción, aire, aria o melodía. Al respecto, el investigador Miguel Querol (1988, p. XIII) propone que el tono equivale musicalmente a la versión española del aria italiana en su primera etapa.

En sentido inverso, si bien la monodía acompañada de bajo continuo, proveniente de Florencia, fue la que impulsó el nacimiento de la ópera, esta práctica ya era frecuente en España desde el siglo XVI. De allí se extendió al reino de Nápoles, por lo que algunos investigadores han llegado a la conclusión de que los músicos florentinos se inspiraron en ella (Hill, 1998, pp. 119-120).

En la época citada existían tres formas principales de poesía cantada:

- **El romance clásico**, compuesto por versos octosílabos estructurados en cuartetos que favorecían su musicalización.
- **El villancico tradicional**, constituido por un estribillo y varias coplas con versos de arte menor. Las coplas se repetían con la misma música y podían ser alternadas con el estribillo completo o sólo con una parte de él.
- **Las canciones o madrigales**, procedentes de la poesía italiana, como los sonetos, estancias, liras y octavas reales (Torrente, 2016, p. 196).

En relación con el tono, Miguel Querol (1988, p. XII) afirmó que “[...] no es una forma musical, sino un género que abarca prácticamente todas las formas de la música vocal profana de la época”. Tras introducirse en las cortes de Felipe IV y Carlos II como canciones de cámara y de teatro, los tonos se extendieron muy pronto a las colonias españolas en América. Este ámbito permitió la incorporación de instrumentos acompañantes como la guitarra, el arpa, la viola *da gamba* y la tiorba (Tello, 2007, pp. 7 y 11).

Las variantes en las que puede presentarse el tono son diversas y podrían resumirse de la siguiente manera:

1. *A capella* o con acompañamiento instrumental.
2. Tono polifónico (a cuatro voces o más).
3. Para voz sola o a dúo.
4. Canción de cámara.

5. Canción teatral.
6. Tonos cantados y bailados.

Miguel Querol (1988, p. XIII) plantea que los tonos se clasificaban en:

- a) **Tono humano**, cuando presentaba un texto de carácter seglar. A partir de la segunda mitad del siglo XVII también solían nombrarlos «Solo humano», «Dúo humano» o «Cantada humana», entre otros, según fuera el caso.
- b) **Tono divino**, cuando el texto era de carácter religioso. Por lo general este término no era muy empleado; más bien se les denominaba «Tono a la Navidad», «Tono al Santísimo», «Tono a la Anunciación de N^a Sra.».

Estas canciones presentaban rasgos musicales que ya existían con anterioridad, pero que se consolidaron en este período, como lo expresó Álvaro Torrente (2016, p. 37): “la música en lengua castellana –ya sean tonos, villancicos o canciones teatrales– muestra una preferencia abrumadora por el uso de compases ternarios con abundancia de desplazamientos rítmicos”. En este sentido, el compás ternario más usado en España durante la época citada era el de proporción menor (equivalente a nuestro compás de 3/2, donde eran frecuentes las hemiolas)⁹, mientras que el binario más común era el compasillo (equivalente a la C de la notación actual, aunque solía dividirse en dos mitades, como el compás de 2/2).

Según Miguel Querol (1988, p. XIII), en el tono “[...] se entroncan y unen en artística simbiosis los dos géneros literario-musicales más representativos del genio español: el villancico y el romance,¹⁰ formando una sola composición”.

En cuanto a la poesía, la métrica contribuye a estructurar las frases musicales en función de los versos y las estrofas, para establecer los elementos rítmicos y los acentos que organizan el discurso melódico y armónico. Álvaro Torrente (2016, p. 203) plantea que: “Los octosílabos conforman el grueso tanto de las fuentes poéticas para cantar como de los cancioneros musicales profanos”. Además, fueron surgiendo tonos que empleaban variantes métricas como el romancillo, la endecha y la letrilla.

⁹ Su función era hacer imperfecta (binaria) una figura perfecta (ternaria), y como consecuencia, se producían desplazamientos de la acentuación rítmica (hemioas). De esta manera, el patrón métrico de dos compases ternarios genera la sensación rítmica equivalente a tres compases binarios (proporción sesquiáltera).

¹⁰ Ver Glosario al final de este trabajo.

La estructura más usada en los tonos del Siglo de Oro era la del villancico, con una evidente diferencia musical entre el estribillo y las coplas. Después de 1650 aumentó la creación de tonos a solo o a dúo, de carácter humano o divino, con poca presencia del recitativo y el arioso. Desde entonces comenzó a introducirse un instrumento como acompañante, siendo la guitarra, el arpa y el violón los preferidos.

Como influencia de la ópera italiana, a principios del siglo XVIII comenzaron a aparecer tonos constituidos por recitativo y aria, que en años posteriores se convertirán en cantadas o cantatas. En este período, además de los instrumentos mencionados, se incorporaron los de cuerda frotada como el violín y el violonchelo, entre otros, dando lugar a pequeñas agrupaciones de cámara.

Dada la gran cantidad de compositores destacados del siglo XVII que crearon tonos humanos, hacer una lista pormenorizada representaría una compleja labor que no es el objetivo de esta tesis, pero algunos de los principales fueron: Juan de Serqueyra (al cual está dedicado el presente trabajo), Juan Hidalgo, Juan Blas de Castro, Manuel de Villaflor, Juan de Navas, Sebastián Durón, Cristóbal Galán, Matías Ruiz, Matías Romero y Juan de Palomares, entre muchos otros.

1.3.1 El tono vinculado al baile.

Dentro de las tradiciones españolas, los bailes y las danzas¹¹ cantadas fueron una actividad muy importante, significando una gran contribución a la música europea y latinoamericana. La creatividad hispana al producir nuevos bailes, no sólo sirvió de respuesta al entusiasmo del público, sino también como una alternativa para evadir censuras y prohibiciones (Torrente, 2016, p. 216).

Álvaro Torrente (Ibíd.) considera que varios bailes pudieron haber sido importados de la Nueva España alrededor de 1550 y fue en tierras españolas donde se enriquecieron y alcanzaron fama. Tal es el caso de la chacona y la zarabanda, que más tarde fueron adoptadas y convertidas en refinadas danzas en la corte francesa. Entre otros bailes cantados se encuentran la folía, el villano, el escarramán –estos dos últimos surgidos en ambientes marginales de Sevilla–, la jácara, la gascona, la gallarda, el sarao español, el rastreado, la danza del hacha y las seguidillas.

Al igual que ha ocurrido con diversos tonos humanos solamente cantados, muchos de estos bailes no se han conservado o únicamente se han localizado anotaciones incompletas (incluso, de algunos sólo se conoce el nombre), pues dada su sencillez no solían escribirse y se aprendían de memoria. Esto dificulta la reconstrucción de las obras originales. Sin embargo, es posible encontrar ciertos textos, así como armonías y fragmentos melódicos de obras para baile y canto, transcritas para guitarra (Torrente, 2016, p. 218). Algunos ejemplos de tonos bailados son: “Zarabanda, ven ventura” de Pedro de Trejo (Ibíd., pág. 218), la chacona “Vida bona” de Juan de Arañés (p. 225), “Al villano que le dan” de Agustín de Rojas (p. 227), “A la jácara toquen” de Cristóbal de Lugo (p. 228) y la jácara “Carta del Escarramán a la Méndez” de Francisco de Quevedo (p. 229).

Lo expuesto en este capítulo muestra la gran diversidad y riqueza de los tonos, misma que ha motivado el desarrollo de este trabajo. Los temas de los textos poéticos eran muy variados, además de emplear diferentes tipos de métrica y numerosas figuras retóricas. En cuanto al aspecto musical, las melodías y los ritmos contagiosos invitaban al canto y al baile, siendo armonizados de una manera sencilla, pero ingeniosa.

¹¹ Según el escritor y humanista José Antonio González de Salas, además de los pasos ejecutados con los pies, en los bailes había mayor libertad en el movimiento de los brazos, mientras que en las danzas éstos eran casi inexistentes. Aquellos eran vivaces, de carácter popular y éstas eran mesuradas, ejecutadas por las clases altas (citado por Torrente, 2016, p. 215).

CAPÍTULO 2

EL MANUSCRITO SUTRO 1

2.1 Una fuente arcana.

2.1.1 El hallazgo musical.

Dentro del conjunto de fuentes musicales que fueron inicialmente encontradas en México durante el periodo colonial, destacan cuatro manuscritos que abarcan repertorios de los siglos XVII al XIX: los manuscritos Sutro 1, 2, 3 y 5. Dichos documentos contienen una cantidad considerable de canciones teatrales españolas, música de salón y para la danza, provenientes de Europa y la Nueva España, así como de comienzos de la época independentista mexicana.

El descubrimiento posterior de estos materiales, que fueron ubicados en la Biblioteca Sutro de la ciudad de San Francisco, California, lo realizó el musicólogo John Koegel¹² a finales de la década de los 90 del siglo XX. En un ensayo suyo, publicado en la revista *Heterofonía*¹³, menciona los manuscritos y los clasifica de la siguiente manera:

SMMS M1: Canciones teatrales españolas de fines del siglo XVII y principios del XVIII. Contiene 124 piezas para voz y acompañamiento.

SMMS M2: *Colección de piezas de música escogidas a dos guitarras*. Incluye oberturas de las óperas *Tancredo*, *La italiana en Argel* y *El barbero de Sevilla* de Gioacchino Rossini, como también la obertura y un aria de la zarzuela *El tío y la tía*, de Antonio Rosales.

SMMS M3: Música para ballet arreglada para teclado (posiblemente presentada en el Coliseo de la Ciudad de México a mediados del XVIII y principios del XIX).

¹² John Koegel, musicólogo norteamericano, profesor de la Universidad de Missouri e investigador de temas musicales estadounidenses, mexicanos y europeos, en particular de teatro musical y ópera. Ha recibido varios premios por sus publicaciones.

¹³ Koegel, John. (1997) Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España. *Revista heterofonía*, 116-117, pp. 9-37.

SMMS M4: *El arte de cantar y compendio de documentos músicos*, de Miguel Lopes [sic.] Remacha, método de canto copiado en Puebla en 1816.¹⁴

SMMS M5: Repertorio para bailes y música de salón, provenientes de España y Europa (sin especificar autor). Está compuesto por contradanzas, valeses, zapateados, boleras, minuets, alemandas, sonatinas y temas con variaciones, entre otras obras.

SMMS M6: Partes de la ópera *Il campanello di notte*, melodrama jocoso del compositor Gaetano Donizetti.

SMMS M7: *Modo de dar el Sagrado Viático* (música para acompañar el ritual ofrecido a los enfermos que están próximos a la muerte). Integra además un *Notturmo* para dos violines y bajo, el cual se ha atribuido a Sammartini.¹⁵

¹⁴ Sobre este manuscrito, el investigador Carlos Hinojosa realizó una transcripción, estudio y comentarios en su libro *El tratado de canto de Miguel Lopes Remacha copiado en Puebla en 1816 y sus antecedentes técnicos y estilísticos*.

¹⁵ Giovanni Battista Sammartini (ca. 1700-1775): Compositor, organista, maestro de coro y de capilla del barroco italiano. Entre sus alumnos se encontraba el célebre Christoph W. Gluck.

2.1.2 Historia y características del manuscrito *Sutro 1*.

Como puede apreciarse en las referencias anteriores, la recopilación contenida en el *Sutro 1* representa una invaluable evidencia de la canción teatral durante el Siglo de Oro español. Al respecto, Koegel (1997, p. 12) manifiesta lo siguiente: “El manuscrito SMMS M1 es la colección de música más importante en la Biblioteca Sutro, tanto por la música que incluye como por su tamaño, origen, antigüedad y rareza”. A su vez propone que pudo haber sido traído a México, con el fin de interpretarse en los teatros o salones de la aristocracia, la clase media o los círculos religiosos.

Las canciones que contiene fueron concebidas para las representaciones teatrales públicas y las de la corte de Madrid,¹⁶ durante la segunda mitad del siglo XVII y primeras décadas del XVIII (reinados de Carlos II y Felipe V). La llegada al país de este material muestra un interés por conocer y representar dicho repertorio. La misma fuente plantea además que no se ha encontrado algún documento que indique dónde y quiénes las llegaron a interpretar en México, lo cual requerirá de futuras investigaciones.

El manuscrito debe su nombre a Adolph Heinrich Joseph Sutro (Aquisgrán, Prusia, 1830 - San Francisco, 1898). Siendo un joven de gran energía y creatividad, emigró a los Estados Unidos junto con su familia, en plena fiebre del oro; llegó primero a Baltimore (1850) y luego a San Francisco (1851). A partir de entonces fue emprendiendo diferentes negocios, hasta convertirse en un rico empresario. Atraído por la política, llegó a ser electo alcalde de San Francisco de 1895-1897; entre sus actividades filantrópicas se halla la creación de la biblioteca pública de esa ciudad. Con el fin de enriquecer su acervo, buscó y coleccionó ejemplares antiguos, libros raros, folletos, publicaciones periódicas, partituras, textos religiosos y compilaciones completas de diferentes culturas del mundo. Entre estas se encuentran numerosos ejemplares de la librería de los hermanos Dionisio y Francisco Abadiano, en la capital mexicana.

Dicha familia editaba, compraba y vendía libros. Durante el período de la Reforma (1857-1861) resguardó muchos materiales procedentes de las bibliotecas de los conventos de la Ciudad de México. Inicialmente su propósito era preservarlos de las expropiaciones realizadas por el gobierno, para posteriormente devolverlos a sus dueños, pues representaban para el país un impor-

¹⁶ Los géneros que se interpretaban eran comedias, zarzuelas, semióperas y óperas.

tante patrimonio bibliográfico de los siglos XVI al XIX. En 1889 el Sr. Suro visitó la librería Abadiano y se interesó por la totalidad del material antes mencionado, que luego le sería enviado a la ciudad de San Francisco.

Dentro de las colecciones adquiridas en México, el manuscrito *Suro I*¹⁷ sobresale por su especial belleza musical. Además de las 124 canciones teatrales, incluye dos duetos y una cantada humana incompleta, con acompañamiento en tablatura para guitarra barroca. Álvaro Torrente (2016, p. 195) plantea que este material fue recopilado alrededor de 1700.

Las obras referidas son *tonos humanos*, cuyas características han sido abordadas en el epígrafe 1.3 del capítulo anterior. Pertenecen a destacados compositores de música para teatro de la corte de Madrid, entre los que se encuentran Juan de Serqueyra –a quien he dedicado este trabajo– (con 34 tonos de su autoría), Manuel de Villaflor (17 piezas), Juan de Navas (13), José Marín (7), Juan Hidalgo (4), Juan del Vado (4), Alonso de Flores (4), Juan Bonet de Paredes (3), etcétera.

Si bien en el manuscrito *Suro I* no aparecen especificados los autores de los textos, sí existen algunos casos donde se hace referencia a la obra teatral donde fueron interpretadas. Tal es el caso de “Ay, infeliz Thesalia” (Tonada en comedia *A los desposorios del Duque de Osuna*), “Desgraciadas esperanzas” (Solo en la comedia de *La hija del Condestable*) –ambas puestas en música por Sebastián Durón–, “Yo soy el alto destino” (Tonada en *Loa de la Reina N.S.^a*) –compuesta por Manuel de Villaflor–, “Ni fama, ni historia” (Tonada en *Loa del Rey N.S.*), “Han visto que desdeñosa” (*Respuesta a una Dama de Palacio*), “Usted, señor mío, quiere” (*Respuesta de una dama de Palacio*) y “Huérfanas ninfas bellas” (*Pésames a las Damas de Palacio, de la muerte de N. Reyna D^a M^a Luisa de Borbón*) –estas cuatro últimas de Juan de Serqueyra–.

Las investigaciones consultadas sobre estas obras no aclaran nada más respecto a los escritores. Sin embargo, el musicólogo Álvaro Torrente (2016, p. 194) identifica a Antonio de Zamora y Francisco Bances Candamo como los poetas de los textos del manuscrito *Suro I*. Por su parte, Louise K. Stein (1993, p. 389) confirma que “Oíd el pregón que divulgar manda” pertenece al auto sacramental *Gedeón divino y humano*, de Jacinto Yáñez, musicalizado por Juan de Serqueyra.

¹⁷ Este material fue investigado en la tesis de Aurelio Efraín Tello Malpartida para ostentar el título de maestro, la cual lleva por título *Los tonos humanos y canciones para voz y bajo continuo del Manuscrito Suro N° 1 (Estudio y transcripción)*. Universidad Veracruzana, 2007.

En el manuscrito tampoco aparece el nombre del copista (o copistas) de los tonos, pero las características del trazo, tanto en el texto como en el dibujo musical, sugieren que ambos fueron realizados por una sola persona. El tipo de notación empleada es la mensural y los compases que se utilizaron fueron el perfecto de proporción menor y el compasillo.

El musicólogo Aurelio Tello (2007, p. 36) observa que, como consecuencia del gusto español por la cultura grecolatina, en el repertorio del manuscrito *Sutro I* se hacen alusiones mitológicas a Cupido, Apolo, Diana, Fénix, Marte, Himeneo, Venus, ninfas y otras deidades. De la misma manera, se refieren acontecimientos ligados a figuras de la historia antigua, como Lisenio, César, Pompeyo, Alejandro, o se citan personajes de la literatura clásica, en su mayoría femeninos, tales como Filis, Tirsis, Amarilis o Fenisa, etcétera. Los nombres comunes de origen popular no se quedan fuera de este creativo despliegue. En este caso se encuentran Velilla, Menga, Pascual, Celia, Favio, Barrabás y Marica, entre otros.

Las canciones tienen características similares a las de otras colecciones españolas, como el *Libro de tonos puestos en cifra de arpa* (1660-1700) que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, el *Manuscrito Guerra* (c. 1680) de la Universidad de Santiago de Compostela, el *Cancionero Musical de Cambridge* (1690-1695), con tonos para voz y guitarra del compositor José Marín, y el *Cancionero musical de Gayangos-Barbieri*, de principios del siglo XVIII, también conservado en la Biblioteca Nacional de España. Incluso, como menciona Louise K. Stein (1993, pp. 355-357), algunas de las obras coinciden en una o varias de dichas colecciones.

Todo ello confirma la autenticidad, calidad, funcionalidad y relevancia de este material musical, por lo que considero que el repertorio perteneciente al manuscrito *Sutro I* es merecedor de gran atención por parte de investigadores e intérpretes. Además, las piezas contenidas en esta antología son fieles exponentes de una época de grandes dramaturgos y compositores que contribuyeron al nacimiento, desarrollo y transformación del teatro musical del Siglo de Oro español. Por esta razón, la labor creativa de músicos de la talla de Juan de Serqueyra ha constituido una motivación determinante para realizar el presente estudio.

2.2 Indicios biográficos de Juan de Serqueyra.

Este compositor nació en Portugal alrededor de 1655 (Tello, 2007, p. 52) y falleció en Madrid c. 1726 (Stein, 1999, p. 937), o en 1730.¹⁸ El interés por conocer su vida y obra se ha visto limitado por la ausencia de datos sobre los años anteriores a su llegada a España. Incluso en algunos documentos su apellido aparece de diferentes maneras: Siqueiros, Sequeiros, Serqueira o Serqueiros, mientras que en las partituras del manuscrito Suro 1 aparece como Serqueyra.

En su vida profesional se le reconoció como instrumentista de arpa y guitarra, compositor y director, pero hasta el momento no se ha encontrado información que refiera dónde y con quién realizó sus estudios musicales. La primera actividad registrada en tierras españolas fue en 1671, con la compañía de Juan Correa y María Rojo, en Badajoz. En 1673 se une como arpista a la compañía de Diego Antonio Velarde, en Andalucía, y de 1674 a 1675 participa en representaciones públicas con la compañía de Juan Manuel [*sic.*].¹⁹

Hacia 1676 se encontraba trabajando en Granada cuando, a solicitud expresa del escritor Manuel Vallejo, fue invitado a Madrid para participar en los autos sacramentales del Corpus Christi. En dicha ocasión se representó el auto *La serpiente de metal* del destacado dramaturgo Pedro Calderón de la Barca. A partir de entonces su carrera se desarrolló en actividades similares, que se llevaban a cabo anualmente, así como en representaciones del teatro público y cortesano, comedias, zarzuelas, óperas y semióperas.

Sequeiros se convirtió en uno de los principales músicos teatrales de la Corte, en la que permaneció el resto de su vida, siempre ligado a las compañías que trabajaban para la Villa y Palacio, en las que se le incluyó ininterrumpidamente durante más de cuarenta años.²⁰

Su extensa y fructífera labor musical le hizo alcanzar un gran prestigio, llegando a colaborar con los más conocidos instrumentistas, compositores, cantantes, dramaturgos y demás personalidades del medio teatral, desde finales del siglo XVII hasta comienzos del XVIII.

¹⁸ Flórez Asensio, María Asunción. (28 de septiembre de 2020). *Juan de Sequeiros*. Real Academia de la Historia DB~e. <http://dbe.rah.es/biografias/83970/juan-de-sequeiros>

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*

Su desempeño en la compañía de Miguel Vallejo en el año 1679 le permitió incursionar en la composición de loas y bailes para la corte. Se conoce que en ese año compuso la fiesta *Siquis y Cupido*. También trabajó junto a Gregorio de la Rosa supervisando ensayos en reposiciones de obras como *Ni amor se libra de amor*, de Calderón de la Barca, con música de Juan de Hidalgo. Más tarde tomó parte en la reposición de la ópera *La púrpura de la rosa*, de los mismos autores.

En diversas ocasiones le solicitaron añadir canciones o reemplazar jornadas²¹, como en *El hijo del sol, Faetonte* (1679), de Calderón e Hidalgo. Su quehacer como supervisor musical se puso de manifiesto nuevamente en 1680, durante el montaje de la obra *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, de los autores referidos. También ese año compuso la partitura para dos autos del mencionado escritor, que se repusieron en 1682 (*Andrómeda y Perseo* y *Mística y Real Babilonia*). En 1685 y 1686 aportó los textos de las canciones que agregara Juan Bautista Diamante para el reestreno de la zarzuela *El triunfo de la paz y el tiempo*.

Como prolífico compositor de tonos humanos, han sobrevivido los del auto sacramental *Gedeón divino y humano* (1683), del dramaturgo Jacinto Yáñez, así como canciones para bailar (Stein, 1999, p. 938). Además creó piezas de corta duración, como entremeses y sainetes cómicos, donde destaca “Herbolario soy señores” para *El baile del herbolario* y *El baile del herbolario nuevo*, compuestas alrededor de 1685. También ese año agregó música para acompañar la representación de la zarzuela *El laberinto de Creta*, de Diamante, y más tarde compuso, entre otras, la loa de *El segundo Escipion*, de Calderón de la Barca.

Con relación a su vida privada, Stein (1999, p. 938) cita algunos datos biográficos que aparecen en el libro *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*. Juan de Serqueyra contrajo primeras nupcias con la actriz Theresa Garay, de quien se separó y más tarde enviudó. El segundo enlace matrimonial fue con María del Prado, reconocida como una respetable dama que sirvió en la corte. Entre la escasa información existente, se hace referencia a sus amores con la actriz y cantante Bernarda Manuela Grifón, apodada la “Grifona”, con la que convivió sin casarse. Después de la muerte de ésta, el compositor fue encarcelado por la Inquisición, por haberla hecho retratar fallecida, además de prenderle velas y rezar el rosario ante su imagen.

²¹ Se le denominaba así a los actos de una obra teatral.

En 1691 y 1693, respectivamente, compuso la música de los autos *El maestrazgo del Tusón* de Calderón y *Contra el encanto el escudo* de Manuel Vidal. En 1695 musicalizó la comedia *El Austria en Jerusalem* de Bances Candamo, estrenada en Valladolid. Dos años después colaboró con Manuel de Villaflor en los autos *El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos* y en 1698 creó la música para *Las puertas de David* o *La honda de David* de Antonio de Zamora.

Es muy posible que en 1699 pusiese también la música a algunas de las piezas breves que acompañaron la representación de la zarzuela *Júpiter y Yoo* de Marcos de Lanuza, ya que el compositor aparece en el fin de fiesta de la misma.²²

Tello (2007, p. 53) menciona que se le reconoce también un importante legado de canciones teatrales, varias cantadas al estilo de Literes, un villancico y un *Miserere* –encontrado por José Subirá (1960, p. 69) en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena–, además de su intervención en reposiciones de obras de Calderón de la Barca durante los primeros años del siglo XVIII.

Desde 1700 hasta 1709 perteneció a varias compañías teatrales como las de Teresa de Robles, Gregorio Antonio, Juan Bautista Chavarría y Antonio Ruíz. En este período sobresale entre sus composiciones la loa para *Decio y Eraclea*, escrita por el Conde de las Torres, de la que sólo se conservan fragmentos y un libreto impreso. Louise Stein (1999, p. 938) la considera como “[...] un espectáculo con partes cantadas, concebido como una ópera para recitar en música, según estilo y metro italiano [...]”. En 1708 fue presentada en el Coliseo del Palacio del Buen Retiro, para celebrar el primer cumpleaños del príncipe de Asturias y futuro rey Luis I.

A partir de 1710, Juan de Serqueyra se estableció por varios años en la compañía de José del Prado y en 1713 compuso la música para *Santa Cecilia* del autor José Cañizares, obra estrenada en Madrid en el Teatro Príncipe. Después de una larga carrera, en 1719 solicitó su jubilación a la Junta del Corpus, siéndole otorgada un año después. Sin embargo, regresó nuevamente a su antigua compañía en 1723, donde permaneció durante un corto tiempo.

La Casa Real le asignó una pensión anual a partir de 1684, por su extensa y destacada trayectoria como compositor e intérprete, y también el ayuntamiento de Madrid le concedió, desde su retiro hasta 1729, una retribución por sus servicios, lo cual se encuentra documentado, según la biogra-

²² Flórez Asensio, María Asunción. Juan de Sequeiros. Real Academia de la Historia DB~e. <http://dbe.rah.es/biografias/83970/juan-de-sequeiros> (página consultada el 28 de Septiembre de 2020).

fía *Juan de Serqueiros* de María Asunción Flórez Asensio (v. “Fuentes electrónicas” en la Bibliografía de este trabajo).

Su carrera se desarrolló en un período de transformación, donde la música teatral española estaba expuesta a las influencias de otras regiones de Europa. No obstante, mantuvo un respeto por las tradiciones melódico-rítmicas de España, si bien Flórez (Ibíd.) afirma que, en cuanto a la estructura formal y el acompañamiento, empleó patrones tomados de la música italiana y francesa.

Juan de Serqueyra recibió el reconocimiento de sus contemporáneos y fue incluido por J. F. Co-rominas, en el *Aposento anticrítico* (1726), entre los compositores más importantes de su época, junto a Lliteres, Nebra, Albinoni, Corelli y Vivaldi. Sobre su trascendencia, Louise Stein (1999, p. 937) afirma: “Seguramente [fue] el músico más prestigioso y de mayor talento del teatro musical de su tiempo [...]”

Además del manuscrito *Sutro I* se han encontrado obras de Serqueyra en otros acervos, como el Archivo de la Catedral de Segovia y el manuscrito 2478 de la Biblioteca Nacional de España. En este último existen algunas coincidencias con el *Sutro I*. Tal es el caso de los siguientes tonos humanos: *Surcaba en brazos de Paris* –con un cambio de compás hacia la mitad de la pieza– y *Quien te ha dicho Velilla* –modificado como “Juanilla” en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España–. Sin embargo, no se aprecian otras diferencias en la melodía, el texto y el acompañamiento de las mismas (Llopis, 2009, pp. 6-7).

CAPÍTULO 3

TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE CUATRO TONOS HUMANOS DE SERQUEYRA.

3.1 Criterio Editorial.

Las transcripciones aquí presentadas se basan en los facsímiles de Juan de Serqueyra (c.1655 - c.1726) que se encuentran en California State Library, SMMS M1, Sutro Mexican Collection. Los criterios de equivalencias de notas, compases y demás elementos musicales se fundamentan en la teoría musical del siglo XVII (Pablo Nassarre, Juan Bermudo, Andrés Llorente) y en las convenciones paleográficas que se han desarrollado a partir de este conocimiento con el fin de modernizar la escritura. Para ello me he basado en *La polifonía clásica* (1956) de Samuel Rubio Calzón, en *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI* (1975) de Miguel Querol Gavaldá y en *Musica franca: essays in honor of Frank A. D'Accone* (1996) de Alyson McLamore y otros.

Como era común en la época citada, estos tonos humanos están escritos en notación mensural, con partes separadas para la voz y el bajo, y carecen de indicación de tesitura vocal o instrumentación. El texto poético contenido en estas obras, de índole secular y en verso, se presenta en alguna de las tres formas más usuales de los tonos humanos: 1) estribillo y coplas, 2) coplas y estribillo, o 3) solamente coplas. Dado que el manuscrito ha sufrido por el transcurso del tiempo, en ocasiones el texto poético y/o musical está dañado o es poco legible.

Uno de los objetivos de esta edición es ponerla al alcance de los cantantes e instrumentistas no especializados en el repertorio escénico vocal hispano de los siglos XVII y XVIII, ya que a la fecha existen muy pocas ediciones modernas del mismo. Se ha procurado conservar en lo posible toda la información útil y solamente se han incorporado a las partituras algunas propuestas y adaptaciones, con la finalidad de facilitar la lectura y la práctica musical general.

Los parámetros utilizados son los siguientes:

Título y créditos: Como en ningún caso aparece el título específico, se han nombrado las transcripciones por el primer verso de cada tono, como se acostumbraba en aquel entonces. No se in-

cluyeron los autores del texto o de la obra teatral a la que pertenecían, por no estar indicados en el material original ni haber encontrado referencia alguna en la bibliografía consultada. Se tomó el nombre del compositor tal como se muestra en la primera obra suya del Manuscrito *Sutro I (A la esfera sagrada*, folio 12, número 11), que lo identifica como **Juan de Serqueyra**.

Formato: Como en el facsímil la parte vocal y la del acompañamiento se encuentran copiadas por separado en la misma hoja, fue necesario integrarlas en un mismo sistema: en la línea superior la voz y en la inferior el bajo sin cifrar –como en el original–, dejando la armonización a criterio del intérprete. Por este motivo se ha dispuesto la indicación de Estribillo y Coplas solamente encima de la melodía.

Claves: En cada transcripción se añadió un *incipit* que muestra la clave y la armadura original. En las partes vocales se ha sustituido la clave de *Do* en primera línea por la de *Sol*, y en el bajo se ha cambiado la clave de *Do* en cuarta línea por la de *Fa*. Las obras escritas en claves altas se han descendido de tono, lo cual era una práctica habitual según los tratados de la época.

Compases: Se han adoptado indicaciones que permitan una lectura más fácil del texto musical. Las obras en compás ternario de proporción menor se han transcrito usando el compás de 3/2 y para las de compás binario de proporción menor se ha empleado el compás de 2/2 o C . Dichas decisiones editoriales están basadas en los planteamientos del musicólogo Mariano Lambea (1999, pp. 136-138). Respecto a las barras de compás, algunos tonos carecen por completo de ellas, mientras que en otros su aparición no es rigurosa, siendo necesario añadirlas, atendiendo al pulso musical, la duración de las figuras y la acentuación del texto. Los números de compás indicados en el análisis se refieren a los colocados en la transcripción.

Notación: A las obras incluidas en la presente edición, que usan principalmente valores de semi-breves y mínimas, se les ha dado la equivalencia de redondas y blancas, respectivamente. En el manuscrito, algunas de estas figuras aparecen ennegrecidas.²³ Este procedimiento estuvo vigente hasta inicios del siglo XVIII. Sin embargo, para facilitar la lectura, se han sustituido por la notación correspondiente de acuerdo con las convenciones musicales actuales.

²³ El cambio de coloración en las notas (llenas de color o tinta negra) surgió en aquella época por la necesidad de encontrar una manera de escribir los desplazamientos rítmicos o hemiolas (ver el pie de la página 22).

Melodía (canto y bajo): En los casos donde evidentemente se omitieron o borraron ciertas notas en el original, la melodía se completó tomando en cuenta otros fragmentos del propio material, como imitaciones literales, procedimientos contrapuntísticos previos y funciones armónicas características del estilo del compositor. Eventualmente se encontraron notas que pueden considerarse como errores de copia, ya que no corresponden a la armonía o a la línea melódica. Éstas fueron sustituidas por notas más adecuadas, haciendo la respectiva indicación en la partitura. En los finales de estribillos y coplas, los valores de breves con calderón han sido interpretados como dos compases ligados de redonda con puntillo, o bien como un solo compás con calderón.

Alteraciones: Se ha seguido la convención moderna para el uso de las alteraciones, manteniendo su vigencia durante todo el compás. En los casos donde, según la costumbre de la época, aparece un sostenido para cancelar alguna alteración previa, se ha utilizado el actual becuadro. Las notas accidentales se han conservado como en el original. Los sostenidos, bemoles y becuadros de la presente transcripción han sido colocados delante de la nota alterada, ya que en el facsímil llegan a presentarse encima, debajo o antes de las notas, sin sistematicidad alguna. A esta práctica se le llamaba “semitonía subintelecta” y su finalidad era especificar alteraciones que eran de gran utilidad para los intérpretes menos entrenados, aunque pudieran resultar sobreentendidas para los experimentados.

Ligaduras: Se han respetado las del original, que son particularmente escasas y sólo aparecen para agrupar varias notas que se ejecutan sobre una misma sílaba (melismas). En dicho caso, esta edición ha empleado líneas continuas, tanto en el estribillo como en la primera copla, y líneas curvas punteadas para sugerir el agrupamiento silábico correspondiente a las coplas restantes. Además, para sustituir los valores de notas que en el manuscrito exceden el límite del compás, se colocaron ligaduras de prolongación en síncopas y hemiolas.

Signos de repetición: En algunas obras se utilizaba un signo particular para indicar la repetición de un pasaje. Este recurso se ha reemplazado por barras de repetición. También, en el caso de *Válgate amor por niña*, se incluyó la indicación D. S. al Fine (*dal segno al fine*) para especificar el inicio y el final del fragmento a repetir (“versos de vuelta o enlace”).

Transcripción del texto: Puesto que los versos de estos tonos humanos están escritos a la usanza hispana del siglo XVII, su lenguaje, además de usar numerosas figuras retóricas, presenta dife-

rencias con el español moderno en vocabulario y sintaxis, pero sobre todo en la ortografía, que no habría de reglamentarse sino hasta el siglo XVIII.

En esta edición todas las palabras fueron actualizadas. Se han corregido también las que aparecen con mayúscula inicial sin ser nombres propios, y viceversa. La mayoría de los signos de puntuación del original han sido conservados; sin embargo, se agregaron o eliminaron algunas comas o puntos, atendiendo las reglas gramaticales modernas. Las sugerencias se han presentado dentro de corchetes [].

En cuanto a la distribución del texto en la línea vocal, los estribillos no requirieron ninguna modificación, por ser invariables. En cambio, cuando los tonos tienen varias coplas, se buscó para cada una la distribución apropiada de las sílabas en la melodía, procurando lograr la mayor concordancia posible entre la acentuación del texto y la música. En esto se siguió una práctica común en el teatro musical del Siglo de Oro, ya que entonces las actrices cantantes acomodaban discrecionalmente las letras en las coplas.

3.2 Análisis de las obras seleccionadas.

3.2.1 Válgate Amor, por niña.

The image shows a facsimile of a handwritten musical score on aged paper. The title at the top is "Estrofa de Sorqueyra =". The score consists of several staves of music with lyrics written below. The lyrics are in Spanish and include phrases like "Válgate amor por ni ña", "lo que me Ciegas", "Válgate amor por ni ña", "lo que me ciegas", "de penas", "de ansias", "y penas", "Válgate amor por ni ña", "lo que me ciegas", "Zada la cayo", "Jue los juicios", "habia el diablo", "como le a tieman", "Ni viene explende flameante", "quarta comuica", "Válgate", "Mas que tu figues rezo", "belleza", "el sa oficio", "meadienta". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some decorative flourishes at the end of the staves. The word "Copia" is written in the left margin of the second and fourth staves. The word "Zadala=" is written at the bottom left of the page.

Facsimil de “Válgate Amor, por niña”
(Folio 21 del manuscrito *Sutro I*)

VÁLGATE AMOR POR NIÑA

SECCIÓN I (cc. 1-49)

PERÍODO A (cc. 1-12)

Juan de Serqueyra
(c. 1655 - c.1726)

Estribillo.

Vál - ga-te,a - mor por ni - ña

MODO
DÓRICO

Vál - ga-te,a - mor por ni - ña, -
(Exclamatio: saltos de 5ª y 4ª)

lo que me cues - tas, lo que me
(Quinta deficiens: expresa tristeza)
Frase "b" (anacrusa al c.7 hasta el c.12)
(Synonimia: transposición de Frase "b" para reiterar)
Se replica Frase "a" en el bajo
(Polyptoton: repetición en otra voz)

cues - tas, vál - ga-te,a - mor por ni - ña, -
Frase "a1" (cc. 13-16)
PERÍODO A1 (12-24)
En A1 se ha transpuesto el período A a la 5ª superior (Synonimia)
Repeticón Frase "a1" en el bajo (cc.16-18)
(Polyptoton: repetición en otra voz)

lo que me cues - tas, lo que me cues - tas
Frase "b1" (cc. 18-24)
(Quinta deficiens: como expresión de pesar)
(Hemiola)
La voz dialoga con el bajo
(Hemiola)
(Traductio: transposición de Frase "b1" para intensificar "lo que me cues - tas")
PERÍODO A2 (24-39)
Frase "a2" (cc. 24-27)

de pe - sa - res, de sus - tos,
Semitonos descendentes para expresar lamentos (Pathopoeia)
Repeticón Frase "a2" (cc. 28-31)
Epizeuxis; repetición inmediata sin alteraciones, que impacta al oyente
Synonimia de Frase "a2"

de an - sias y pe - nas.
(Epizeuxis)
Repeticón Frase "a3" (cc. 36-39)

(*) Debido a que en el compás 18 el bajo realiza una imitación, las notas deben ser *Fa* redonda y *Re* blanca (omitadas en el original, sin ninguna indicación de silencio).

(**) En el compás 21 se ha ajustado el valor del *Fa* en la línea del canto. Tal vez por un error de copia, en el manuscrito aparece como redonda, pero debe ser una blanca.

40 **REEXPOSICIÓN INCOMPLETA DEL PERIODO A (cc. 40-49)**

Vál - ga - te a - mor por ni - ña

En retórica se le llama *Palilogia* a la repetición exacta de un fragmento musical (no necesariamente en el mismo lugar). En este caso, por iniciar y culminar la SECCIÓN I con la misma frase estamos en presencia de una *Epanalepsis*, entendida como la repetición de un fragmento al principio y al final de una misma unidad (X.....X). A esto se le conocía como "círculo retórico" (López Cano, 1996, p.130)

45 **Fine**

lo que me cues - tas.

SECCIÓN II (cc. 50-62)

PERÍODO B (cc. 50-62)

50 Coplas. **Frase "c" (cc. 50-56)**

La SECCIÓN II tiene un solo PERÍODO (B), que contiene dos frases ("c" y "d"). La textura es homofónica, lo que contrasta con el carácter contrapuntístico de la SECCIÓN I.

Za - ga - la cu - yos o - jue - los ju - ris - dic -
Vi - vien - te es - plen - dor fla - man - te, lu - mi - nar
Tú que man - das en las al - mas del co - mún
Más que tus ri - go - res te - mo, be - lla dei -

Los giros melódicos juegan con patrones similares, mas no literales; no se aprecian figuras retórico-musicales evidentes.

55 **Frase "d" (cc. 57-62)**

cio - nes os - ten - tan has - ta en el sol, pues no a -
ma - yor que es - fe - ras, cuan - tas co - mu - ni - ca a in -
do - mi - nio e - xen - ta de a - mor y aún por él te
dad, tus au - sen - cias, por - que la au - sen - cia me

En "Válgate Amor, por niña" Serqueyra empleó la repetición de la Frase "a" del Estribillo al final de la Copla. Esta figura retórica recibe el nombre de *Epanadiplosis* (X... / ...X).

59 **D.S. al Fine**

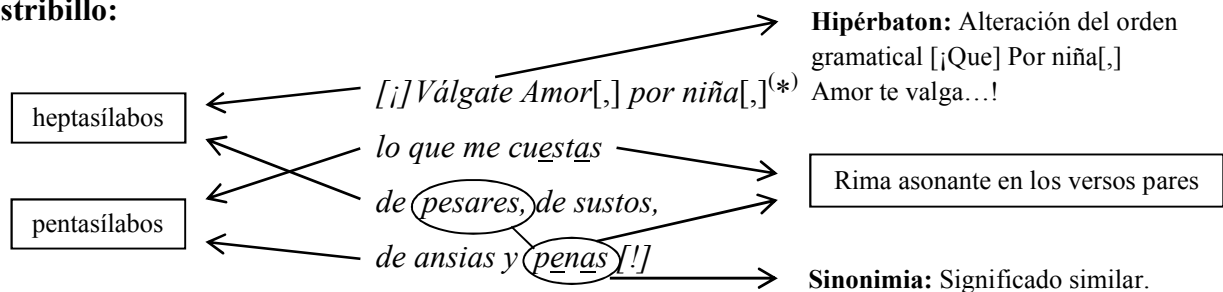
lum - bran si tus lu - ces no le a - lien - tan.
flu - jos, tan - tos ren - di - dos a - cuer - dan.
so - bra la al - ja - ba, el ar - co y la cuer - da.
ma - ta y el sa - cri - fi - cio me a - lien - ta.

(Estructuralmente, a la repetición de un fragmento del Estribillo al final de la Copla se le llama "vuelta o enlace").

Este singular tono humano muestra las habilidades creativas de Juan de Serqueyra en el uso de imitaciones contrapuntísticas, entre otros recursos retóricos, además de una cuidadosa interrelación convergente entre el texto y la música. Esta última cualidad suele denominarse “madrigalismo”.²⁴ Entre las características generales del manuscrito de “Válgate Amor, por niña” se encuentran las siguientes:

- La voz está en clave de *Do* en 1ª línea y el bajo en *Fa* en 4ª línea (sin cifrar).
- Estructura: Un estribillo y cuatro coplas, después de las cuales aparece indicada la repetición de los dos primeros versos del estribillo (“vuelta o enlace”, compases 40-49).
- Toda la obra está en compás ternario de proporción menor, sin barras divisorias (como era acostumbrado en la época).
- Compuesta en modo dórico, con alteraciones accidentales: *Si* bemol, *Fa*, *Do* y *Sol* sostenidos.

Estribillo:



(* Se han sugerido entre corchetes los signos de puntuación faltantes en el original.

Es una quarteta donde se alternan versos heptasílabos y pentasílabos, con rima asonante *e-a* en los versos pares (seguidilla). La textura de esta sección es mayormente contrapuntística, con frecuentes imitaciones melódico-rítmicas entre la voz y el bajo, donde Serqueyra logra una notable elaboración musical. Aquí el texto, con un carácter epigramático²⁵ (López Cano, 2001, p. 2), resume las emociones expresadas durante toda la pieza.

²⁴ “En el madrigal gobierna la intensidad de la expresión y audacia de las sonoridades, giros musicales descriptivos, manifestación de estados de ánimo, expresiones emocionales y movimientos de aflicción amorosa” (Marín Corbí, 2007). Ejemplos de “madrigalismo”: cuando en la música se emplean los trinos para ilustrar el canto de las aves contenido en el texto, las escalas ágiles para imitar la risa, el intervalo de segunda descendente para expresar quejas o lamentos, etcétera.

²⁵ Un epigrama es una composición poética de reducida extensión, que gira alrededor de una sola idea. Su lenguaje es preciso, ingenioso y agudo. Suele emplearse para exaltar virtudes o señalar defectos ajenos.

En los dos primeros versos puede identificarse una figura retórica llamada **Hipérbaton**, por haberse alterado el orden gramatical: [*¡Que!*] *Por niña, Amor²⁶ te valga...!* En los versos 3 y 4, estamos en presencia de una **Sinonimia**, no sólo porque las palabras tengan un significado similar, sino también porque explican y amplifican la idea inicial (López Cano, 2000, p. 137).²⁷

En el aspecto musical, el estribillo (**SECCIÓN I**) presenta cuatro períodos:

PERÍODO A (cc. 1-12):

- **Frase “a” (cc.1-4)**, que concuerda con el verso “Válgate Amor, por niña”. Aquí Serqueyra presenta el tema principal en el canto e inmediatamente será replicado en el bajo desde el compás 4 hasta el 6 (*polyptoton*, por presentarse la imitación en otra voz). La frase inicia con un ritmo vivaz, resaltado por medio del puntillo, para luego dibujar una línea quebrada ascendente con intervalos de 5ª y de 4ª respectivamente. En retórica se le denomina *exclamatio* a estos saltos melódicos, que Serqueyra vincula con los expresivos anhelos y quejas del texto.
- **Frase “b” (anacrusa del c. 7 hasta el segundo tercio del c. 12)**, que corresponde al verso “lo que me cuestas” y comienza con un intervalo de 5ª disminuida (*quinta deficiens*), continuando con *hemíolas*. Estas producen la sensación de alargamiento o pesantez. La frase “b” será replicada en la misma voz entre la anacrusa del c. 10 y el c. 12, transpuesta una 3ª menor arriba (*traductio*), para resaltar el significado del texto.

PERÍODO A₁ (cc. 12-24): → Transposición del Período A a la 5ª superior (*traductio*).

- **Frase “a₁” (cc. 13-16)**, igualmente imitada por el bajo (cc. 16-18).²⁸ El análisis de este fragmento es análogo al de la frase “a”, por ser una réplica de la misma donde sólo se ha modificado el registro.
- **Frase “b₁” (cc. 18-24)**. Es similar a lo expuesto en la frase “b”.

²⁶ Se refiere a Cupido (Eros), dios mitológico, hijo de Venus (Afrodita).

²⁷ Todo el análisis retórico musical de la presente tesina está basado en lo expuesto por Rubén López Cano en su obra *Música y retórica en el barroco*, publicada por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM en 1996. Para ello se han empleado los términos griegos que cita dicho autor. En cambio, en el análisis del texto se ha aplicado la terminología en castellano.

²⁸ Considero que en el manuscrito ha habido una omisión en la línea del bajo del compás 18. En la transcripción he completado las notas faltantes, por tratarse de una evidente imitación del canto.

PERÍODO “A₂” (cc. 24-39):

- **Frase “a₂”(cc. 24-27).** Este fragmento es iniciado por el bajo, que retoma la frase “a₁”. Seguidamente aparece una respuesta en la voz (cc. 26-27), a través de un motivo de tres notas repetidas que conduce a un retardo 4-3 respecto al bajo.²⁹ Esta resolución se efectúa por medio de una 2ª menor descendente, que produce un efecto de lamento (*pathopoeia*) con el que Serqueyra refuerza el sentido literario de las palabras “de pesares, de sustos”, “de ansias y penas”. Posteriormente (cc. 28-31) emplea el mismo procedimiento de diálogo entre el bajo y la voz, con una repetición literal inmediata (*epizeuxis*) de la frase “a₂”.
- **Frase “a₃” (cc.32-35).** Es la transposición una 4ª ascendente de la frase “a₂” (*synonimia*), que coincide con el texto “de ansias”. Seguidamente se repite “a₃”, de manera idéntica (cc. 36-39), con el final del verso: “y penas”.

REEXPOSICIÓN DEL PERÍODO A (cc. 40-49).

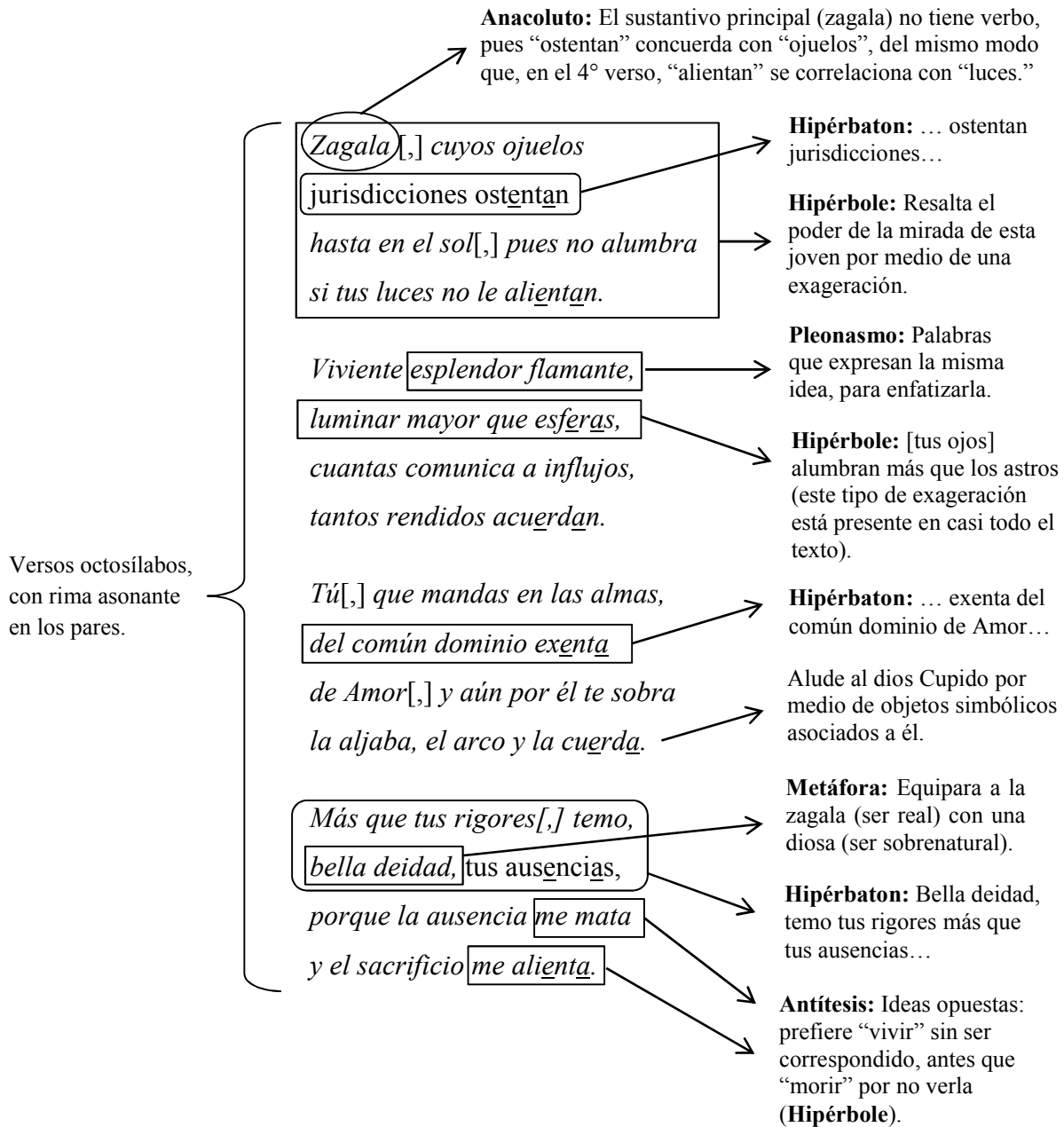
Se trata de una *palillogia*, por ser la repetición no inmediata de un fragmento musical (frase “a” y parte de la frase “b”)³⁰. En este caso, el autor emplea una *epanalepsis*, por iniciar y culminar el estribillo con el mismo material musical.³¹

²⁹ En la teoría de la época se le denominaba a este tipo de retardo “suspensión de la tercera por la cuarta”.

³⁰ La *palillogia* puede consistir en la repetición de un tema completo o sólo del inicio de éste (López Cano, 1996, pp. 132-133).

³¹ A la *epanalepsis* o repetición del tipo (X.....X) se le llamaba también “círculo retórico” (Ibíd., p.130).

Coplas:



Las coplas consisten en cuatro cuartetos asonantados³² de octosílabos, todas con rima asonante *e-a* en los versos pares (véanse las vocales subrayadas). Las cuatro estrofas se cantan con la misma música, lo cual requerirá del intérprete vocal un adecuado acomodo del texto, para hacer coinci-

³² Ver significado en el Glosario.

dir los acentos musicales con los prosódicos, aspecto que se ha tomado en cuenta al proponer la presente transcripción.

SECCIÓN II (cc.50-62): está integrada por cuatro coplas y un solo Período (B), con dos frases, seguidas por la reexposición de un fragmento del estribillo.

PERÍODO B (cc.50-62):

- **Frase “c” (cc.50-56):** el compositor utilizó saltos melódicos descendentes con intervalos disminuidos (cc.50-51 y cc. 52-53). El propósito de este recurso retórico (*exclamatio*) es producir un intenso efecto en el ánimo, para expresar deseos, añoranzas, quejas, ruegos. Durante toda la Sección II el bajo se mueve por grado conjunto, interactuando armónicamente con la voz.
- **Frase “d” (cc.57-62):** la línea del canto inicia en registro medio. Los rasgos comunes del diseño melódico son las notas reiteradas (cc. 57 y 59) y saltos descendentes, compensados por movimientos que ascienden por grado conjunto. Aunque dichos procedimientos presentan similitudes en varios compases, no se aprecian imitaciones evidentes, por no ser literales. La frase “d” culmina armónicamente con el V grado del modo dórico, dejándola en suspenso.
- **Reexposición del Período A del estribillo:** Serqueyra empleó aquí una *epanadiplosis*, que puede considerarse un tipo de *epanalepsis* que comprende unidades más amplias (X.../...X): el elemento musical que inicia una sección aparece nuevamente al final de la siguiente (López Cano 1996, p. 131).

Dentro de los tonos humanos pertenecientes al manuscrito Sutro I, “Valgate Amor, por niña” evidencia una gran calidad compositiva. En el estribillo el autor se vale de ingeniosas imitaciones contrapuntísticas y patrones rítmicos donde abundan puntillos, saltos melódicos, síncopas y hemiolas. Las coplas, en cambio, presentan una textura homofónica, con tendencia hacia los movimientos por grado conjunto y notas cuya duración es menos variada.

Desde el punto de vista interpretativo, aún cuando el mencionado contraste entre ambas secciones no implique necesariamente un cambio de *tempo*, el cantante deberá destacar dicha diferencia de carácter: más vigoroso y articulado el estribillo; mucho más *legato* y *cantabile* las coplas.

3.2.2 Ay, del cuidado.

The image shows a facsimile of a handwritten musical score on aged paper. The score is written in black ink and consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Tritu. de Serqueira' and begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is labeled 'Coplas' and contains the lyrics: 'Ay del cuidado q' en pensamientos felizes desprecia lo ay del cuidado q' en pensamientos de su gracia do.' The third staff is labeled 'Cantu.' and contains the lyrics: 'Ay o padron de honra, mas que ves q' maguano. Las alas ay q' me nuro, q' me jelo q' me abrazo. Entienda como ena moza, tiene ba ra sus estueros, ay a lu es ay d' ombros, q' me enciendo q' me acabo. Sus cuecidades me cartigan, su piedad sus rezaminacion, q' me alienta q' me enoja, ay q' li bo q' des nuro.' The fourth staff is labeled 'Ay del cuidado' and 'Coplas' and contains the lyrics: 'Ay q' padron.' The score is decorated with ornate flourishes at the end of each staff.

Facsimil de "Ay del cuidado"
(Folio 51 del manuscrito *Sutro 1*)

AY DEL CUIDADO

MODO MIXOLIDIO (con alteraciones accidentales en *Fa#*, *Do#* y *So#*.)

SECCIÓN I (cc. 1-19)

PERÍODO A (cc. 1-9)

Frase "a" (cc. 1-3)

Juan de Serqueyra
(c.1655 - c.1726)

Frase "b" (cc. 5-10)

Ay, del cui-da-do

Ay, del cui-da-do que em-

Ecphonesis *Exclamatio* *Polyptoton*

(I grado) (*)

pie-za a ser fe-liz y es des-gra-cia-do.

Anabasis *Catabasis* *Motivo rítmico sincopado* *Exclamatio* *Synonimia de las frases "a" y "b" (ahora transpuestas una 4ª abajo)* *Re (V grado)*

Hipérbole *Disonancias por retardo armónico*

PERÍODO A₁ (cc. 10-19)
Frase "a₁" (cc.10-12)

da-do que em-pie-za a ser fe-liz y es des-gra-cia-do.

Frase "b₁" (cc.13-19) *Traductio (se modificó la duración del final)* *(V grado)* *(I grado)*

(Se repiten las mismas figuras retóricas del PERÍODO A) (**)

SECCIÓN II. que contiene únicamente el PERÍODO B (cc. 20-34)

Coplas.

Ay, que yo a-do-ro en Nar-ci-sa u-na es-qui-vez y un a-gra-vio.
Tan lin-da co-mo en-ga-ño-sa, tie-ne pa-ra sus es-tra-gos,
Sus cruel-da-des me cas-ti-gan, sus pie-da-des me a-ni-ma-ron,

Ecphonesis *Exclamatio* *Traductio (imitación del motivo)* **Frase "d" (cc. 26-34)**

Frase "c" (cc. 20-26)

I grado **Toda la SECCIÓN II tiene textura homofónica** V grado

Za-ga-les, ay, que me mue-ro, que me hie-lo, que me a-bra-so.
ay, qué lu-ces, ay, qué som-bras, que me en-cien-do, que me a-ca-bo.
ya me a-lien-ta, ya se e-no-ja, ay, que vi-vo, que des-ma-yo.

Exclamatio *Nota aguda en tpo. débil* *Epizeuxis (repetición literal e inmediata)* *Ecphonesis*

El ajo anticipa el mov. ascendente de la voz. (imitación en el bajo) V - I

(*) En el manuscrito aparece la nota *Si*. Probablemente se deba a algún error de copia. Se ha sustituido por *Sol* para seguir un procedimiento musical análogo al empleado por el autor del compás 11 al 12.

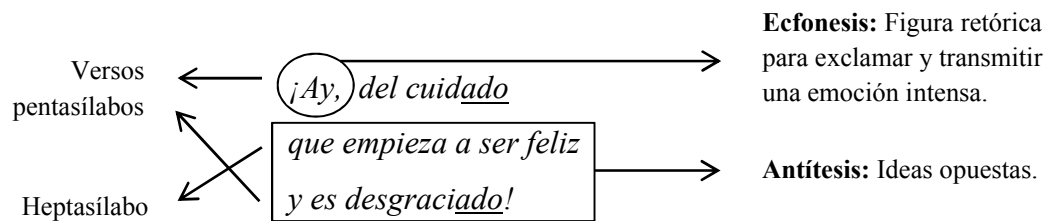
(**) Este compás ha sido ajustado, pues queda incompleto en el original al tener el *Do#* valor de blanca. En su lugar, se ha propuesto una redonda.

A pesar de las abundantes quejas expresadas en el texto, los reiterados juegos de palabras quizás hayan inspirado a Juan de Serqueyra para emplear un ritmo sincopado y contagioso (sobre todo en el estribillo). Por momentos la pieza sugiere una intención casi burlona. Sencilla en apariencia, por su extensión breve y la economía de recursos musicales, sin cambios de compás ni de carácter, en realidad la obra revela una gracia especial, salpicada por un cuidadoso uso de las figuras retóricas.

Características generales de “Ay, del cuidado”:

- La voz está en clave de *Sol* y el bajo en *Do* en 4ª línea, sin cifrado.
- Estructura: Un estribillo y tres coplas.
- Compás ternario de proporción menor, sin barras divisorias, a la usanza de la época.
- Está en modo mixolidio, con alteraciones accidentales en *Fa*, *Do* y *Sol* sostenidos.

Estribillo:



Está constituido por una tercerilla (v. definición en el Glosario), con dos versos pentasílabos (el primero y el tercero), que tienen rima consonante en *-ado*, y uno heptasílabo (el segundo), el cual queda suelto. Inicia con una **exclamación** (o **ecfonesis**), que es una queja. En esta primera parte del texto aparece ya el conflicto del personaje, la **antítesis** “dicha-pesar”, aunque todavía no se plantea la causa de esta ambivalencia emocional.

SECCIÓN I: Estribillo (cc. 1-19)

PERÍODO A: compuesto por dos frases.

- **Frase “a” (cc.1-3):** Musicalmente, la línea del bajo es la primera en hacerse escuchar con la nota *Sol*₄ (tónica), que servirá de referencia sonora al cantante para poder replicarla en

el índice 6. El comienzo de la frase “a” en la voz coincide con la palabra “Ay”, enfatizada por la síncope. Luego desciende una quinta justa (*exclamatio*) y completa el motivo en la misma dirección, con una línea quebrada (c. 2). Seguidamente el bajo imitará las últimas notas del motivo vocal (*polyptoton*) en el compás 3.

- **Frase “b” (cc. 4-10):** Comienza en la anacrusa del compás 5, presentando un motivo rítmico sincopado que le otorga vivacidad y asciende nuevamente hasta el Sol_6 por grado conjunto. Esta *anabasis* se correlaciona con el texto poético “que empieza a ser...” Curiosamente, en la palabra “...feliz” hay un descenso. La última sílaba está musicalizada con un Fa_6 que finaliza de forma disonante respecto al bajo (intervalo de 7^a), por medio de un retardo armónico que resuelve en el siguiente tiempo débil. De esta manera, el supuesto regocijo de la voz poética es evitado justamente donde se esperaría un clímax musical. Serqueyra aporta así un nuevo significado: una especie de dicha inalcanzable o un pesar subyacente en la propia alegría, que se torna incierta, efímera. Precisamente con esta nota (Fa_6) inicia la *catabasis*, que coincide con el texto “...y es desgraciado”, donde se emplean nuevas síncopas y disonancias que enfatizan el sentido del verso. El acompañamiento es homofónico. Inicialmente describe una línea ascendente (cc. 5-7) que se aproxima al extremo agudo del instrumento (*hipérbole*). Luego (cc. 8-10) el bajo regresa al registro central. La frase culmina de manera inestable con una cadencia sobre el V grado (Re_6).

PERÍODO A₁: (cc.10-19)

- **Frase “a₁” (cc.10-12) y Frase “b₁”(cc.14-19).** Ambas contienen el mismo material musical de las frases “a” y “b”, transpuesto una 4^a inferior (*synonimia*). El estribillo concluye con la cadencia V-I, luego de una pequeña modificación (*traductio*) en las dos líneas melódicas, alargando los valores de las notas.

Coplas:

Constan de tres cuartetos asonantados de versos octosílabos, con rima *a-o* en los pares, y un solo Período (B).

cal cuidadosa, que deberá enfatizar el afecto expresado en el texto. Esto influye tanto al canto como al acompañamiento, en cuanto a la articulación, el matiz, la duración real de las notas, la acentuación, la intención y la gestualidad. La frase continúa con un recurso imitativo (no literal) entre los compases 21 y 23 (*traductio*), que el autor hace coincidir con “adoro en Narcisa” y “una esquivéz”. Serqueyra equipara musicalmente ambos fragmentos del texto y establece una especie de juego entre ellos: el personaje “disfruta el rechazo recibido”. La frase concluye con la nota Re_6 (V grado), que se correlaciona con la última sílaba de la palabra “agravio”. Nótese que aquí la melodía, como en casi toda la copla, lejos de escucharse sombría, se muestra luminosa, ligera, viva. También la línea vocal contiene dos intervalos de 4ª justa (*exclamatio*) entre los compases 20-21 y 22-23. Armónicamente la textura es homofónica.

- **Frase “d” (anacrusa del c. 27 al 34):** La segunda (y última) frase de las coplas presenta en la voz dos saltos de 4ª (*exclamatio*), uno ascendente y otro descendente. Sigue una pequeña escala que transita del V al I grado (cc. 31-32) y es replicada de manera literal e inmediata (*epizeuxis*) en los dos compases siguientes. Esto se vincula con las expresiones “¡que me hielo, que me abraso!” / “¡Que me enciendo, que me acabo!” / “¡Ay, que vivo, que desmayo!”. Al aplicarse un tratamiento musical idéntico para expresiones de significado opuesto se confirma lo planteado en el párrafo anterior: el gozo y el pesar forman parte de un mismo juego de emociones. El desdén femenino, lejos de ocasionar aflicción en la voz poética, se convierte en una experiencia excitante. Por su parte, el bajo anticipa en cada repetición la escala ascendente, reafirmando la dirección melódica del canto.

Interpretativamente “Ay, del cuidado” contrasta con la primera obra analizada (“Válgate Amor, por niña”). Si bien en ambos tonos humanos el compositor empleó la estructura “estribillo y coplas”, musicalmente propuso un carácter diferente. La segunda sección de “Ay, del cuidado” no sugiere un estilo de canto *legato*, sino un ritmo activo, propio de algunas danzas ternarias, donde el primer tiempo de cada compás deberá ser delicadamente acentuado. De esta manera, es recomendable no recargar en los últimos versos la sonoridad en las notas finales (más agudas que las anteriores), pues las palabras son llanas (o graves) y terminan en tiempo débil. Además, las expresiones de pesar no deberán entonarse con dramatismo, sino con la pícara ligereza que caracteriza a las comedias. Por último, ya que esta obra está en clave alta, para facilitar el fraseo y la dicción propongo bajar la pieza un tono, como aparece en el Anexo de la presente tesina.

3.3.3 Deidad adorada, esquiva.

Coplas Solo Serqueyra.

Oídula de ra la esquiva en quien el Cielo cifra, pa' re a lo a no de lo llo, y pa' ra er an' uad' i gox.
Pues ero de deo a d' m' i s, ma' f' i x me a lo r a z' i o n, que tie' n e r a e n m' i fe, cho' p' o' r' que da' n' o' r' a' z' i o n' a' d' i o.
Al' o' s' b' e' r' a' n' o' n' u' n' c' a' e' l' s' a' c' r' i' f' i' c' i' o' o' f' e' n' d' i' a' que' f' u' e' r' a' e' s' t' r' a' n' a' e' l' c' u' l' t' o, n' e' p' u' d' i' a' a' c' e' p' t' a' r' i' o' n' o.
Pues' p' e' r' q' u' e' q' u' a' n' d' o' l' e' n' t' i' d' a' d' e' s' t' a' b' i' l' i' t' a' t' i' n' m' i' a' p' a' s' i' o' n' e' s, m' i' d' e' m' a' r' c' o' m' o' o' f' e' n' s' a, l' o' q' u' e' e' s' v' i' c' t' i' m' a' d' e' m' o' r' .

El trui.

Si' c' a' s' i' f' i' c' o' a' n' a' r' a' z' a' s' m' i' n' i' d' a' n' i, n' e' n' o' n' o' m' e' c' u' l' p' e' s' d' e' l' i' c' o' l' i' g' e' s' o' b' l' a' z' i' o' n, n' o' m' e' c' u' l' p' e' s' d' e' l' i' c' o' l' i' g' e' s' o' b' l' a' z' i' o' n, n' o' m' e' c' u' l' p' e' s' d' e' l' i' c' o' l' i' g' e' s' o' b' l' a' z' i' o' n, n' o' m' e' c' u' l' p' e' s' d' e' l' i' c' o' l' i' g' e' s' o' b' l' a' z' i' o' n.

Coplas!

Of. o
Deidad adorada.
Sacrificio anu aias.

Facsimil de “Deidad adorada esquiva”
(Folio 86 del manuscrito *Sutro I*)

DEIDAD ADORADA ESQUIVA

MODO MIXOLIDIO (con alteraciones accidentales en Fa#, Do#, So#, Re#).

Dei - dad a - do - ra - da es
 Pues e - res dei - dad ad -
 A lo so - be - ra - no -
 Pues por - que cuan - do ren -

SECCIÓN I (cc. 1-17)
PERÍODO A (cc. 1-17)

Juan de Serqueyra
 (c. 1655 - c.1726)

Coplas. Frase "a" (cc. 1-9) *Catabasis*

Dei - dad a - do -
 Pues e - res dei -
 A lo so - be -
 Pues por - que cuan -

Sol (I grado)

Cambio de dirección *Se retoma la Catabasis*

3

ra - da es - qui - va, en - quien el cie - lo ci -
 dad ad - mi - te, u - na - fir - me_a - do - ra -
 ra - no - nun - ca el - sa - cri - fi - cio_o - fen -
 do ren - di - do, te - tri - bu - to_u - na pa -

pasaje sincopado

Aliteración rítmica con el compás anterior

Frase "a₁" (cc. 10-17)

Transposición una 4ª descendente de la Frase "a" (Traductio), pero con el bajo modificado

8

fró, pa - ra a - do - ra - da lo be - llo, y -
 ción, que tie - ne ser en mi pe - cho por -
 dió, que fue - ra_ex - tra - ñar el cul - to, ne -
 sión, más de mi - rar co - mo_o - fen - sa lo -

Catabasis

Repetición literal e inmediata de un fragmento o motivo (Epizeuxis)

Anabasis

13

Movimiento contrario entre la voz y el bajo

pa - ra es - qui - va el ri - gor.
 que de tu ser - na - ció.
 gar - le la a - cep - ta - ción.
 que es víc - ti - ma de a - mor.

V⁶ - V

Transcripción: Marta Santibáñez Hernández / 2020.

2 SECCIÓN II (cc. 18-45)
PERÍODO B (cc. 18-45)

DEIDAD ADORADA ESQUIVA

18 Estribillo. Frase "b" (cc. 18-22) Frase "c" (cc. 22-28)

24 - da no, no, no, no, no me cul - pes de -

30 li - to lo que es o - bla - ción, no me cul - pes de - li - to lo que es o - bla -

36 ción, no me cul - pes de - li - to, no me

41 cul - pes de - li - to lo que es o - bla - ción.

(la melodía octavada sólo para el final)

Synonimia (aquí se ha transportado una 8ª el motivo anterior, en la misma voz)

I⁶ - IV - - - - V - I

(*) En el compás 36 se omitió en el manuscrito el Fa#, que se ha incorporado en esta transcripción, siguiendo el diseño melódico del motivo que se repite.

La mayoría de los tonos humanos de Serqueyra comienzan con el estribillo, seguido por las coplas, pero en el mismo manuscrito se han encontrado algunas obras suyas donde invirtió el orden de ambas partes. “Deidad adorada, esquiva” pertenece a este último grupo. Las características principales son:

- La voz está en clave de *Sol* y el bajo en *Do* en 4ª línea, sin cifrado.
- Estructura: Cuatro coplas y un estribillo.
- Compás ternario de proporción menor, sin barras divisorias.
- Modo mixolidio, con las siguientes alteraciones accidentales: *Fa*, *Do*, *Sol* y *Re* sostenidos.

Coplas: (Compases 1-17)

Nótese que todos los versos pares terminan con palabras agudas y los impares con llanas.

Deidad adorada[,] esquiva,
en quien el cielo cifró,
para adorada lo bello,
y para esquiva el rigor.

Pues eres deidad[,] admite^()*
una firme adoración
que tiene ser en mi pecho[,]
porque de tu ser nació.

A lo soberano nunca
el sacrificio ofendió,
que fuera extrañar el culto
negarle la aceptación.

Pues [¿]por qué[,] cuando rendido
te tributo una pasión,
has de mirar como ofensa^()*
lo que es víctima de amor[?]

Epítetos: Se enjuicia o se califica a esta mujer-diosa “adorada” [y] “esquiva.”

Asíndeton: Se ha omitido la conjunción “y” para dar mayor fluidez al verso.

Elipsis: Supresión del verbo “ser” para dar agilidad a la frase (lo bello para [ser] adorada y el rigor para [ser] esquiva).

Paralelismo: Repetición de la misma estructura sintáctica para lograr un efecto secuencial.

Polisemia: Misma palabra, empleada con sentidos diferentes. La primera vez se refiere a la “adoración que existe en mi pecho”; la segunda, a la persona que la ha causado: ella (admite mi adoración, porque ésta nació de ti).

Hipérbaton: Inversión del orden (El sacrificio nunca / ofendió a lo soberano, / que negarle la aceptación / fuera extrañar el culto.

La última copla no presenta figuras retóricas. Solamente “amplifica” lo expresado en las anteriores.

(*) Se han eliminado las comas después de las palabras “admite” y “ofensa”, por tratarse de errores gramaticales. Los signos de puntuación faltantes se han sugerido entre corchetes.

SECCIÓN I: Coplas (cc. 1-17)

Consta de cuatro cuartetos asonantados. Los versos impares quedan sueltos, acaban en palabras llanas y suman ocho sílabas. En cambio, los versos pares tienen rima asonante en *-o*, terminan en palabras agudas y suman siete sílabas; sin embargo, se consideran también octosílabos, porque una sílaba final acentuada vale por dos sílabas métricas. En la primera copla el personaje (o voz poética) presenta a la “mujer-diosa” que ha despertado su admiración, a pesar de ser esquivado por ella. Las tres estrofas siguientes son una súplica reiterada, cuya intención es que acepte sin ofenderse la pasión amorosa que él le profesa.

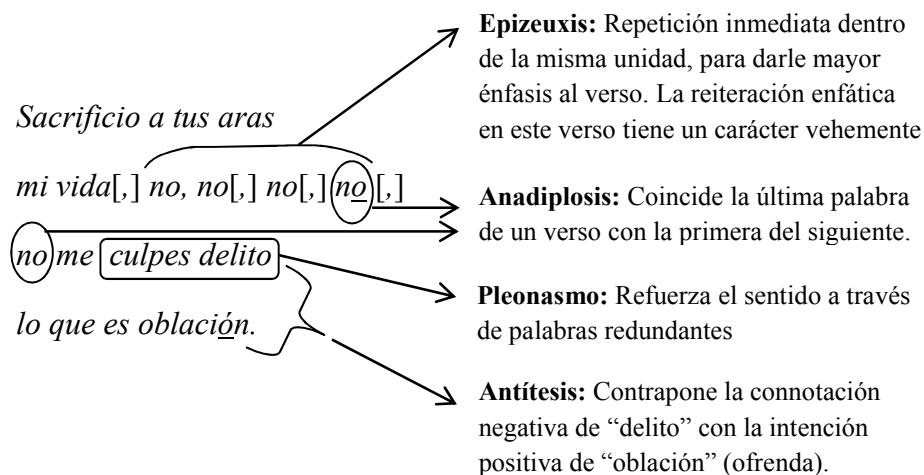
PERÍODO A (cc. 1-17): Está compuesto por dos frases.

- **Frase “a” (cc. 1-9):** para expresar la veneración que la voz poética siente por su amada, el compositor comienza la línea vocal con la nota más aguda de la obra (*Sol*₆), coincidiendo con la palabra “Deidad”. Durante los tres primeros compases el canto presenta un pequeño motivo descendente por grado conjunto (*catabasis*). En la anacrusa del compás 3 al 4 se produce un salto de 3ª menor ascendente. Esto es significativo, pues cambia la dirección melódica de la frase para enfatizar la palabra “esquiva”. Al reiterar la nota inicial, Serqueyra equipara musicalmente la admiración que siente el personaje con el rechazo recibido. La *catabasis* será reiniciada en el compás 4, adicionando notas sincopadas y ampliando el rango hasta llegar al V grado (*Re*₆). La Frase “a” es acompañada por el bajo con breves motivos ascendentes donde se aprecia una *aliteración* rítmica de blancas y redondas (cc. 2 y 3), para luego continuar sin un patrón fijo (cc. 4-7). Desde el c. 8 el acompañamiento presenta un dibujo melódico identificable, el cual será replicado inmediatamente en la frase siguiente.
- **Frase “a₁” (cc. 10-17):** esta segunda frase es una imitación de la primera (únicamente en el canto), pero esta vez ha sido transpuesta a la 4ª inferior (*traductio*), prosiguiendo su descenso melódico hasta resolver en la tónica (*Sol*₅). En cambio, el bajo presenta elementos diferentes respecto a la frase “a”. Ahora (cc.10-13) replica con insistencia el motivo anticipado en los compases 8 y 9 (*epizeuxis*), en el cual asciende por grado conjunto desde *Re* hasta *Sol*₄. Desde el compás 12 hasta el 14 ambas voces se conducen simultáneamente por movimiento contrario. Si comparamos las frases “a” y “a₁”, notaremos que ambas tie-

nen un evidente comportamiento simétrico, diferenciándose sólo en el registro y en la armonía, que ahora va del V al I grado.

La textura musical de las coplas es mayormente homofónica, con algunos pasajes donde se aprecian ciertas imitaciones melódico-rítmicas.

Estribillo:



La estrofa de este estribillo es una variante de la seguidilla³³ y sus versos están distribuidos de la siguiente manera:

heptasílabo
 pentasílabo
 heptasílabo
 → hexasílabo (en lugar de pentasílabo).

Los versos pares llevan rima asonante en *o*. El texto puede interpretarse como “no me culpes por mi ofrenda”, lo cual constituye un resumen de lo expuesto en las coplas.

SECCIÓN II: Estribillo (cc. 18-45) → Tiene un solo Período (B)

- **Frase “b” (cc. 18-22):** la voz comienza esta sección con el mismo *Sol*₆ que dio inicio a las coplas. Dicha nota estará asociada aquí con las palabras “sacrificio” y “aras”, prolongando su duración en esta última. El motivo melódico del bajo en el compás 19 será imi-

³³ Ver Glosario.

tado en diferentes alturas durante los dos compases siguientes, modificando la armonía (*traductio*).

- **Frase “c” (cc. 22-28):** En los compases 26 y 27 la voz presenta exclamaciones que ascienden paulatinamente, coincidiendo con la repetición de la palabra “no”. Las mismas están anticipadas por silencios (*suspiratio*), produciendo un efecto de ansiedad.
- **Frase “d” (cc. 28-36):** Lo descrito en el párrafo precedente resulta decisivo para desembocar en esta Frase “d”, donde se desarrolla una progresión descendente por grado conjunto (*catabasis*), desde el compás 28 hasta el 33. En la línea vocal dicha secuencia comienza nuevamente en el *Sol*₆. Cada nivel consta de tres notas repetidas. Lo más llamativo de este procedimiento consiste en la 5ª disminuida entre la voz y el bajo que Serqueyra introdujo en el primer tiempo de cada compás (salvo en el c. 31, donde hay 5ª justa), la cual resuelve por movimiento contrario en el siguiente tiempo débil (*pathopoeia*). Nótese que las mencionadas disonancias tienen la función de enfatizar las palabras “culpes”, “delito” y “oblación”, que están asociadas a los afectos más intensos de este fragmento. Lo anterior es más evidente porque el compositor no empleó la *quinta deficiens* en la sinalefa “que_es”, probablemente porque no tienen mayor significación emotiva en el contexto del poema. Simultáneamente el bajo dibujará una línea de gran interés musical, por su efecto modulante, al introducir alteraciones accidentales (ajenas al modo mixolidio). El acompañamiento inicia con un salto ascendente de octava (*exclamatio*) y a partir de entonces continúa con una línea quebrada que replica un breve motivo de manera descendente (*traductio*).
- **Frase d₁ (cc. 32-36):** Es una transposición de la Frase “d” (se repite el mismo texto), con algunas modificaciones (*traductio*). En el compás 34 se interrumpe la secuencia y con ello se rompe el efecto musical esperado (*ellipsis*). Allí se inicia una cadencia que resolverá a *Re* en el primer tiempo del compás 36.
- **Frase “e” (cc. 36-39):** Se aprecia un juego imitativo, siempre propuesto por el bajo y replicado en la voz (*polyptoton*), con un descenso de semitono hacia el final, a manera de lamento, que coincide con la palabra “delito”.
- **Frase e₁ (cc. 39-45):** Comienza con el bajo, que asciende aproximándose al límite superior de su registro (*hipérbole*). Inmediatamente se presenta en la voz una transposición li-

geramente alterada de la Frase “e” (*tractio*). Luego (cc. 43-45) tendrá lugar la cadencia final al I grado (*Sol*).

El análisis anterior nos aporta varios elementos que son de gran utilidad para la interpretación. Lo primero que puede apreciarse es el registro de la voz, que resulta muy agudo, y ello podría ser contraproducente para lograr una adecuada pronunciación, naturalidad en la emisión, control del fraseo, la dinámica, los acentos, las articulaciones, entre otros aspectos. En el Anexo podrá consultarse una transcripción a la cual se le ha bajado un tono.

El estudio de las figuras retóricas presentes en esta pieza facilita la comprensión de los afectos y la manera en que se entrelazan el texto y la música. Las notas agudas que inician cada sección del canto no sólo implican una cuestión técnica, sino también expresiva. A esto se suma la particularidad de que dichos ataques se producen en tiempos débiles, por lo que recomiendo no acentuarlos. El énfasis deberá dirigirse a las palabras que ilustran el ámbito emocional de la voz poética, como “adorada”, “esquiva”, “bello”, “rigor”, “culpes”, “delito”, “oblación”, entre otras. A su vez, es preciso cuidar el valor expresivo de las síncopas, destacando su ataque con un delicado acento. Respecto a los suspiros entrecortados que están antecidos por silencios (“no”, “no”) sera de buen efecto respirar en las pausas sonoras y enfatizar las negaciones. Deberá evitarse la ejecución de las notas largas de forma “plana”. En su lugar, aconsejo emplear efectos dinámicos que den relieve a la sílaba relacionada, según convenga, ya sea por medio de un *crescendo*, un *diminuendo* o una *mesa di voce*. También, dado que algunos versos aparecen repetidos en la música, es deseable que sean abordados con modificaciones en el matiz y/o la intención, para darle interés en cada una de sus apariciones.

3.2.4 Amor ingrato, quedo.

Solo de Sayre - Serqueyra -

Al mi in plato quedo no quieras darme de los misa que ves de tu ma darme lo q no quiero. Mira.

Como pe netras lince el toxa con q bueno que introduces para los quillas del so. negro. De in

De sanos sigs niño historia tu en te los hecha por otro lado quejate con se semos. hecha el

Dimela buelas lindo que que te el niño luego. Vayate con su madre que ganoli que remos. dajate con

Doent con tentos de la halla em un cardis fuego. que tu no has de la ti biamis. Con lo que me quemos. que a no has

Amor ingrato.

Facsimil de "Amor ingrato quedo"

(Folio 106 del manuscrito *Sutro 1*)

AMOR INGRATO

Solo de sainete

SECCIÓN ÚNICA (cc. 1-12)

Juan de Serqueyra

PERÍODO ÚNICO (cc. 1-12)

(c. 1655 - c.1726)

Frase "a" (cc. 1-6)

A - mor in - gra - to,
Co - mo pe - ne - tras,
Dé - ja - nos, cie - go
Di - me, te bur - las
No_en tus con - ten - tos

MODO
EÓLICO

A - mor in - gra - to,
Co - mo pe - ne - tras,
Dé - ja - nos, cie - go
Di - me, te bur - las
No_en tus con - ten - tos

3 *Aliteración* (en este caso, una reiteración rítmica)

Synonimia (se ha transpuesto la 1ª semifrase de "a" una 3ª mayor ascendente)
Se repiten las mismas figuras retóricas

Frase "b" (cc. 7-12)

que - do, no quie - ras dar - me ce - los, mi - ra que
lin - ce, el co - ra - zón, qué bue - no, y te_in - tro -
ni - ño, bas - ten ya tus en - re - dos, e - cha por
lin - do, que quie-re_el ni - ño jue - go, vá - ya - se
o - la ha - lle mi_jn - cen - dio fue - go, que tú no_has

Hipérbole (se aproxima al límite superior del instrumento)

V de Do (semicadencia)

Treductio (imitación alterada de cc. 4-6)

8 *Antimetabole* (retrogradación o imitación en espejo)

Aliteración rítmica del compás anterior

Synonimia (se ha transpuesto la 1ª semifrase de "b" una 3ª mayor descendente)
Se repiten las mismas figuras retóricas de los compases 7-9.

no_es vic - to - ria dar - me lo que no_ quie - ro.
du - ces_ pa - ra cos - qui - llas del so - sie - go.
o - tro_ la - do que ya te co - no - ce - mos.
con su_ ma - dre que ya no lo que - re - mos.
de_a - li - viar - me con lo que yo me_ que - mo.

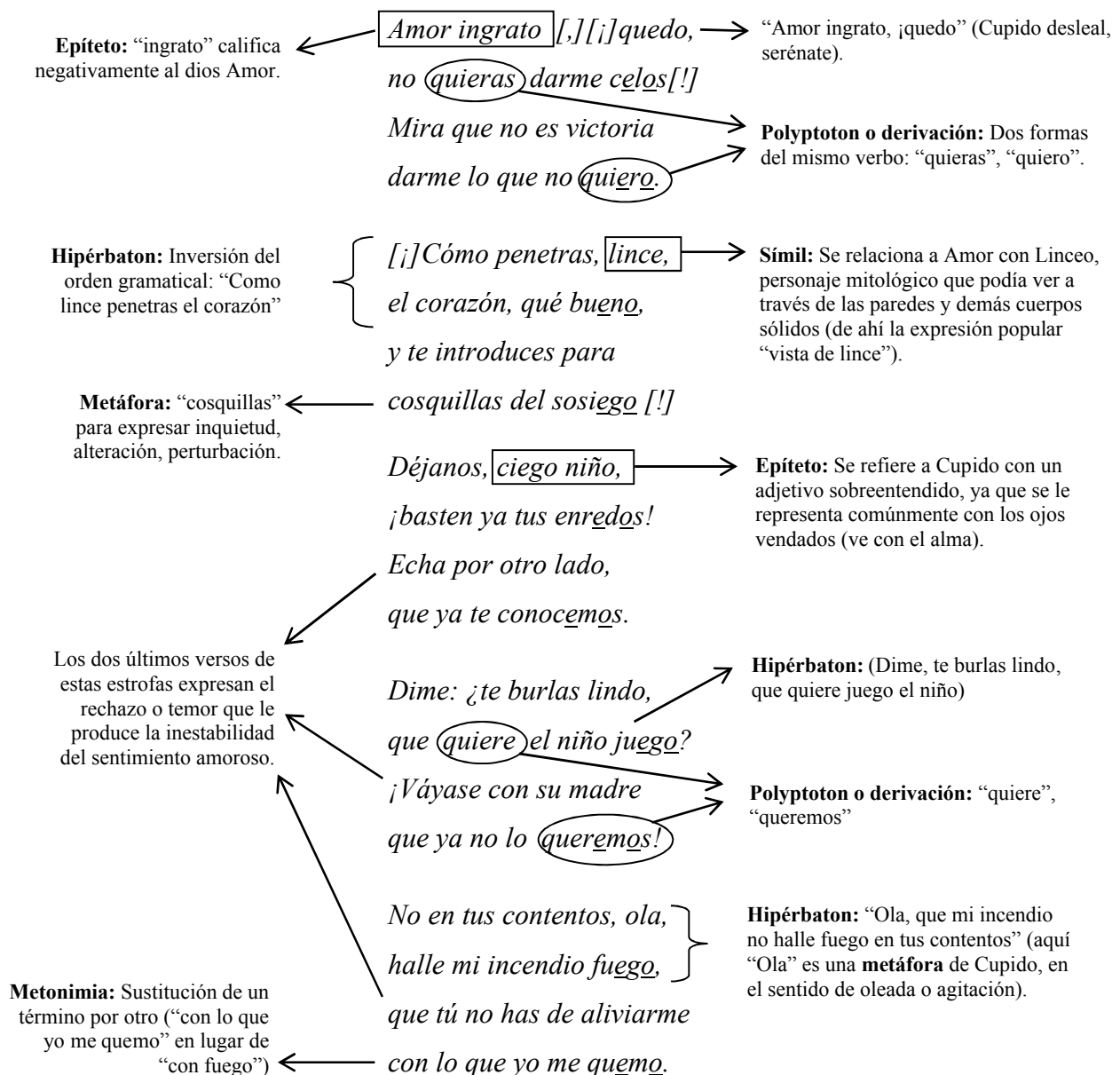
V grado - I

Repetición literal inmediata (*Epizeuxis*)

Hasta el momento “Amor ingrato, quedo” se ha encontrado únicamente en el manuscrito *Sutro I*. Según lo indica el facsímil, este solo formó parte de un sainete, del cual se desconocen el título y el autor del texto. En la partitura se aprecian las siguientes características generales:

- La línea vocal está en clave de *Sol* en 2ª y el bajo en clave de *Do* en 4ª, sin cifrado.
- Carece de estribillo y solo consta de cinco coplas.
- El compás es ternario de proporción menor, sin barras divisorias.
- Emplea el modo eólico.

Coplas:



Las cinco cuartetos tienen métrica heptasilábica, con rima asonante (*e-o*) en los versos pares, mientras los impares se presentan sueltos. Es un villancico sin estribillo, semejante a las obras anteriores, salvo en el uso del heptasilabo, que también es una opción métrica para la cuarteta asonantada.

El análisis del poema evidencia una constante **aliteración** (repetición enfática de sonidos semejantes) que podría evocar cierto efecto de tartamudez: **qu**edo, **q**ue, **q**uieras, **q**uiero, **q**uiere, **q**uere**mos**, **co**razón, **co**squillas, **co**ntentos, **co**n, **qu**emo. Por otro lado, son frecuentes los **epítetos** y **metáforas** aplicados a Cupido: Amor ingrato, ciego niño, ola (en el sentido de oleada o agitación).

SECCIÓN ÚNICA: Coplas (cc. 1-12).

PERÍODO A: La obra sólo contiene este período, compuesto por dos frases de 6 compases cada una.

- **Frase “a” (cc. 1-6):** Está subdividida en dos semifrases. La primera (cc. 1-3) inicia con un motivo rítmico muy empleado por Serqueyra ($\downarrow \cdot \downarrow \downarrow$), el cual se retomará en otras partes de la obra. En estos compases se combinan melodías por grado conjunto con saltos de 5ª y 4ª justa (*exclamatio*). En la palabra “ingrato” el intervalo es descendente, para expresar reproche, mientras que al vocalo “quedo” se llega por una 4ª ascendente, como una llamada de atención. El segundo y el tercer compás compensan el movimiento ascendente del primero, al invertir la dirección de la línea vocal con intervalos de 2ª mayor y menor, respectivamente. Justo en este lugar aparece una reiteración rítmica (*aliteración*) cuyos valores son: | $\circ \downarrow$ | $\circ \downarrow$ |. El bajo tiene carácter homofónico respecto a la voz y describe una línea que asciende por grado conjunto (*anabasis*, cc. 1-2). La siguiente semifrase (cc. 4-6) es una transposición de la primera, una 3ª mayor hacia arriba (*synonimia*). En el compás 5 el bajo se aproxima al extremo superior de su registro (*hipérbole*). La armonía es muy sencilla y presenta al final de la primera frase una semicadencia sobre *Sol* (V grado de *Do* mayor).
- **Frase “b” (cc. 7-12):** Al igual que la anterior, ésta consta de 6 compases, subdivididos en dos semifrases. El fragmento comienza con las mismas figuras y notas del compás 4, que son las más agudas para la voz en esta pieza (*Mi-Fa-Sol* del índice 6). El compositor toma

CONCLUSIONES

Después de haber consultado buena parte de la bibliografía existente sobre los tonos humanos del siglo XVII y principios del XVIII, pude constatar la existencia de varios estudios relevantes acerca del tema que nos ocupa. Incluso, algunos trabajos fueron realizados por investigadores no hispano-hablantes, con el objeto de ahondar en el surgimiento, desarrollo y particularidades de tan notables canciones. Lamentablemente, al no haber sido valoradas con justicia y existir escasas transcripciones editadas, estas obras podrían quedar fuera del alcance de muchos cantantes e instrumentistas de la actualidad que se interesen en su interpretación.

Considero que tales razones son la causa principal por la que este repertorio no es conocido y, en consecuencia, no es tomado en cuenta en los programas de estudio de las escuelas de música, cuya función primordial es formar integralmente a los jóvenes estudiantes. En mi opinión, dada su importancia histórica, belleza musical y valor formativo, los tonos humanos del barroco español deberían considerarse académicamente junto a otras obras habituales, como antecedente de algunos géneros hispanoamericanos posteriores.

La investigación de este manuscrito ha significado un gran aprendizaje para mí, revelándome a un autor que permaneció en el olvido por varios siglos: Juan de Serqueyra. Esto no habría sido posible si las copias no se hubieran preservado con esmero por sus propietarios, evitando un mayor deterioro con el paso del tiempo.

Este trabajo me permitió conocer que, en un inicio, el teatro del Siglo de Oro y los tonos humanos tuvieron una vida independiente, desarrollándose con libertad en sus diferentes géneros y patrones particulares. Sin embargo, fue la simbiosis de estas dos manifestaciones artísticas la chispa que detonó el nacimiento de un espectáculo propio, el genuino teatro musical español. Si bien fue Lope de Vega uno de los primeros en utilizar esta feliz comunión artística, percatándose de su aceptación por parte del público, el impulso definitivo fue su inclusión en el teatro cortesano, logrando un indudable esplendor con Calderón de la Barca, figura cimera entre los dramaturgos de su tiempo.

Para poder interpretar y difundir adecuadamente este repertorio, recomiendo proveer de suficiente información a quienes se acerquen a él por primera vez, para que puedan lograr versiones mu-

sicales que respondan al espíritu de estas obras. Por ello, se requieren transcripciones fidedignas, que respeten la intención original de los poetas y compositores, al tiempo que faciliten su lectura y ejecución.

Es preciso recordar que, siguiendo la tradición medieval y renacentista, la escritura musical de los tonos humanos se ajustaba principalmente al modo utilizado, al tiempo que la afinación de los instrumentos (incluyendo los órganos) era muy variable. En consecuencia, algunos originales fueron escritos en una tesitura muy aguda, que tal vez produciría fatiga vocal y poca claridad en la pronunciación. En tales casos se optó por transponer las claves altas, tal como propuso –entre otros– Pablo Nassarre en el *Tratado segundo de los fragmentos músicos*, publicado a fines del siglo XVII (citado por González Marín, 1989, p. 312).

Sin embargo, en ciertas piezas resultó excesivo bajar una cuarta o una quinta, como era costumbre para dichas *chiavette*, por lo que se decidió emplear otros intervalos en esta edición, permitiendo al cantante una emisión más natural y expresiva, además de una dicción comprensible. No se debe olvidar que estas obras se interpretaban en teatros o en locaciones abiertas, como corrales, jardines de la corte y plazas, a donde acudían muchos espectadores, por lo que seguramente fue necesario usar voces entrenadas, que pudieran proyectarse suficientemente para ser percibidas por todos los asistentes, sin descuidar el sentido de las palabras.

Aunque los géneros poéticos utilizados son de carácter popular, como la seguidilla, el romance, etc, los textos denotan sensibilidad y refinamiento. El excelente empleo de la métrica demuestra creatividad y dominio en la versificación, pero la característica más sobresaliente es el hábil manejo de la retórica, elemento recurrente en la poesía y la música teatral del Siglo de Oro español. Para todo intérprete que desee abordar este repertorio, el primer requisito sería investigar el significado estético y simbólico del discurso poético-musical, para tener la certeza de lo que expresa cada obra, ya sea explícita o implícitamente (subtexto).

Para lograr un buen fraseo es imprescindible contar con un manejo efectivo del aire, toda vez que varias obras presentan algún que otro pasaje melismático y frases largas (ligadas) que deben ejecutarse de un solo *fiato*. Sin embargo, dependiendo del carácter de la música, también es deseable una gran destreza al abordar fragmentos silábicos, diversas articulaciones y acentos, como vehículos para expresar los afectos.

En las transcripciones no se han propuesto indicaciones de dinámica, tal como en los originales. Los contrastes *forte-piano* eran tan usuales en la época que resultaban sobreentendidos, aunque también cada intérprete solía incorporarlos de acuerdo con la retórica, según lo expresado en las obras. Por ello, la intensidad nunca deberá ser “plana”, ni “desmedida”, pues no se correspondería con el carácter de estos tonos humanos. En todo caso, las palabras, las melodías, las armonías y los juegos imitativos entre la voz y el bajo, serán un referente suficiente para obtener una emisión adecuada, atrayente y emotiva. De igual modo, se precisará de un vibrato controlado, que complemente ocasionalmente la *messa di voce* en las notas largas, pero sin excesos, más como recurso de ornamentación que como hábito ajeno a este estilo.

Lo anterior se relaciona estrechamente con la forma de armonizar la melodía, pues la instrumentación camerística supone moderación en la densidad sonora, que demanda una voz timbrada, pero al mismo tiempo libre, flexible, liviana y cálida, exenta de toda pesantez u oscuridad que pueda alterar el delicado equilibrio propuesto por el autor.

Profundizando en el aspecto interpretativo del acompañamiento, Álvaro Torrente (2006, p. 243) afirma que: “En este repertorio, el bajo se mueve preferentemente en homofonía con las demás partes y predominan las armonías en posición fundamental [...]”. Lo anterior representa una apreciable guía general para que el intérprete pueda desarrollar el continuo sin disponer del cifrado en el bajo. No obstante, las especificidades de cada pieza, el tipo de instrumento(s) a utilizar y el buen gusto de los ejecutantes también serán decisivos para poder descifrarlo y “traducirlo” a su labor creativa. Lo anterior deberá ser tomado en cuenta si se emplea, por ejemplo, la guitarra como acompañante, pues en ella los acordes están muchas veces en inversiones.

Aunque, en aras de acercarnos al “color” de la música antigua algunos músicos e investigadores actuales suelen preferir instrumentos originales, quizás se podría valorar la opción de realizar futuras armonizaciones para otros de mayor disponibilidad, como el piano. En mi opinión, esto facilitaría la aproximación de cantantes e instrumentistas a la obra de Serqueyra y demás autores de la época, contribuyendo a difundir su música.

Los temas literarios musicalizados por nuestro compositor son bastante recurrentes: la belleza femenina, los amores no correspondidos, los celos, la ingratitud, el temor a la desilusión, etc. Estos sentimientos y emociones humanas están presentes incluso en las obras con personajes y si-

tuaciones procedentes de la mitología greco-latina. Esto sugiere naturalidad no sólo en el canto, sino también en el aspecto gestual.

La práctica de la ornamentación musical era muy estimada en el barroco español, empleándose tanto en los solos como en la polifonía vocal. “Cerone destaca la importancia de ornamentar bien las cadencias” (Torrente, 2016, p. 78). A la usanza de la época, los intérpretes que aborden este repertorio podrán decidir la ejecución de algunas variaciones, que deberán ser breves, sutiles y ágiles, para diferenciar ciertas coplas. Los adornos más comunes eran los trinos (llamados *redobles*) y los mordentes (*quiebros*), siempre que no obstruyeran la música, ni impidieran la apreciación de la poesía. El objetivo principal de estos adornos es reafirmar y embellecer el contenido de la obra (conmover y deleitar), para hacer más elocuente la transmisión del texto y del afecto, no para realizar un despliegue de virtuosismo superfluo. Al respecto, el maestro Alfredo Mendoza Mendoza me comentó en una ocasión que: “El texto nunca debe quedar oscurecido por un exceso de adornos en la música.”

Como hemos podido apreciar en las transcripciones realizadas en este trabajo, el número de coplas puede ser muy variable. Por dicha razón, propongo que en el caso de obras con cuatro coplas o más, se intercale el estribillo cada dos de ellas, y también después de la última.³⁴ Su intención es evitar repeticiones excesivas, para mantener la atención del público y dotar a la ejecución de una mayor fluidez. Tratándose de canciones estróficas, otra opción atractiva podría ser la eventual inserción de un ritornelo instrumental, tomado de la propia partitura, con lo cual se enriquecería el “colorido musical”, además de proveer al cantante de una pausa muchas veces necesaria.

Considerando que en el teatro del Siglo de Oro el arte del canto estaba principalmente a cargo de actrices capaces de cantar, bailar y en algunos casos hasta de tocar algún instrumento con destreza (Torrente, 2016, p. 65), la interpretación actual no debe ignorar el aspecto corporal. En cuanto a la preparación escénica, aquellas artistas debían entrenarse para manejar diferentes tipos de vestuario, usar utilería, moverse con gracia en el escenario, así como interactuar con otros personajes. Esto demuestra que, cuando sean presentadas en concierto, las obras estudiadas en la pre-

³⁴ En su libro *Cancionero a solo del siglo XVII*, Miguel Querol (1988, p. XIII) planteó que en los tonos polifónicos de la primera mitad del siglo XVII el “maestro de capilla” decidía donde intercalar los estribillos, dependiendo de la situación.

sente tesina requerirán al menos de una expresión facial acorde al texto y a la música, memorizando la partitura para permitir al cuerpo cierta libertad gestual.

Los solos vocales compuestos por Juan de Serqueyra son verdaderas joyas. Su brevedad no los demerita, pues el autor logra una gran eficiencia creativa a través de la esmerada relación entre el texto y la música. Si bien no propuso ningún recurso inusual para los cánones establecidos con relación a los tonos humanos, su obra no está exenta de gracia y originalidad, sustentada en un intuitivo e ingenioso dominio armónico y contrapuntístico, como lo demuestra el análisis realizado.

Los tonos humanos del manuscrito *Sutro I* ubican al compositor y sus contemporáneos incluidos en la citada colección como precursores de futuros géneros de la música escénica española (la ópera, la semiópera y la zarzuela). Su incuestionable habilidad creativa le permitió colaborar con dramaturgos de la talla de Pedro Calderón de la Barca, entre otros, además de ser contratado por prestigiosas compañías teatrales y recibir encargos de la corte. En este sentido, aunque el investigador Álvaro Torrente (2016, p. 29) calificó a este tipo de repertorio como “música de plata para un Siglo de Oro”, aludiendo a un desbalance entre dichas composiciones musicales y la calidad de los escritores de la época, considero que ambas artes sí son equiparables por su trascendencia.

A N E X O S

En este apartado se muestra la edición final de las partituras seleccionadas. En dicha muestra, de doce tonos humanos de Juan de Serqueyra, se han sugerido nuevas correcciones, emanadas del estudio realizado a lo largo de esta tesina: transposición de algunas piezas a un registro menos agudo, inclusión de ciertos signos de puntuación, etc., como se menciona en el análisis del epígrafe 3.2.

VÁLGATE AMOR, POR NIÑA

Juan de Serqueyra
(c. 1655 - c.1726)

Vál-ga-te a-mor por ni-ña

Estribillo.

¡Vál-ga-te A-mor, por ni-ña, _

4

lo que me cues-tas, lo que me _

11

cues-tas, vál-ga-te A-mor, por ni-ña, _

18

lo que me cues-tas, lo que me cues-tas

25

de pe-sa-res, de sus-tos,

33

de an-sias y pe-nas!

Transcripción: Marta Santibáñez Hernández / 2020.

VÁLGATE AMOR, POR NIÑA

- 2 -

40

45 **Fine**

50 **Coplas.**

55

59 **D.S. al Fine**

OÍD, ZAGALEJOS DEL NARES

Juan de Serqueyra
(c. 1655 - c.1726)

O - íd,

Estribillo.

O - íd, za - ga -

4

le - jos del Na - res, o - íd la voz de la Fa - ma, a - cor - de y su -

10

til, ba - tien - do los a - (a) i - res, ba - tien - do los

15

a - (a) i - res, ai - res, ai - res, os a - nun - cia fe -

21

liz, del ven - da - do dios el de - cre - to o - íd. O -

27

íd, za - ga - le - jos del Na - res, o - íd.

Transcripción: Marta Santibáñez Hernández / 2020.

OÍD, ZAGALEJOS DEL NARES

- 2 -

33 Coplas. [b]*



Man - da su dei - dad se - ve - ra, que el que di - cho - so has - ta a -
 Man - da que o - be - dien - te siem - pre, des - de u - no en o - tro con -
 Man - da que el ob - se - quio se - a pe - nar, ca - llar y su -
 Man - da que en - tre a la ba - ta - lla en es - ta gus - to - sa
 Man - da que es - te pre - cep - to no se pue - da re - sis -
 Man - da que en pri - sión tan dul - ce gus - to - so es - té has - ta mo -

38



qui, por mi - rar al sol ce - - - gó,
 fin sus lu - ces si - ga a - quel Cli - - - sie
 frir, que quien no pe - na ca - llan - - - do
 lid, con un cor - tés pa - - - de - cer,
 tir, que en la cár - cel del res - pec - - - to
 rir, y pues que ya de mi voz

44



sien - do en el ce - gar fe - liz, que su ce - gue - dad
 su au - sen - cia lle - gue a sen - tir, sien - do el ser - vir
 no es va - le - ro - so a - da - lid, por - que la cons - tan -
 un hu - mil - de per - sis - tir, que a - qui el ren - di - mien -
 con - de - na - do es - té a vi - vir, por - que un no - ble a - fec -
 es - to lle - gas - teis a o - ír, re - pi - ta el a - cen -

49



se au - men - ta sin fin, se a - men - ta sin fin.
 pre - mio del mo - rir, pre - mio del mo - rir.
 cia se de - mues - tra a sí, se de - mues - tra a sí.
 - to es más va - ro - nil, es más va - ro - nil.
 - to vive y mue - re a lí, vi - ve y mue - re a lí.
 - to o - tra vez y mil, o - tra vez y mil.

(*) En el manuscrito no aparece alterado el Si, pero se ha decidido escribirlo becuadro para evidenciar la cadencia a Do.

AY, DEL CUIDADO

Juan de Serqueyra
(c.1655 - c.1726)

Ay del cui-da-do

Estribillo.

¡Ay, del cui-da-do que em-

5

pie-za a ser fe-liz y es des-gra-cia do! ¡Ay, del cui-

12

da-do que em-pie-za a ser fe-liz y es des-gra-cia do!

20 Coplas.

¡Ay, que yo a-do-ro en Nar-ci-sa u-na es-qui-vez y un a-gra-vio!
Tan lin-da co-mo en-ga-ño-sa, ¡tie-ne pa-ra sus es-tra-gos,
Sus cruel-da-des me cas-ti-gan, sus pie-da-des me a-ni-ma-ron.

27

¡Za-ga-les, ay, que me mue-ro, que me hie-lo, que me a-bra-so!
ay, qué lu-ces, ay, qué som-bras! ¡Que me en-cien-do, que me a-ca-bo!
Ya me a-lien-ta, ya se e-no-ja. ¡Ay, que vi-vo, que des-ma-yo!

Transcripción: Marta Santibáñez Hernández / 2020.

MIRAD A QUIÉN

Juan de Serqueyra
(c.1655 - c.1726)

Mi-rad a quien, a

Estribillo.

Mi-rad a quién, a quién me - nos-pre - cia la

3

be - lla cruel mi - rad a quién, a quien me - nos-pre - cia la

6

be - lla cruel mi - rad a quién, mi - rad a quién.

10 Coplas.

É - mu - la Fi - li del sol, ba - jó bur - lán - do - se
No tan ve - loz co - rrió Daf - ne cuan - do mu - dó su es - qui -
Al mo - ver - se tan - to cie - lo, con ad - mi - ra - ción se
So - li - ci - tan - do u - na fuen - te pa - ra mi - ti - gar la
Tam - bién su ré - mo - ra dul - ce lo - gró fe - liz el co -
A - dar - go - se el sol de nu - bes, y al ver - le Fi - li es - con -

Transcripción: Marta Santibáñez Hernández / 2020.

MIRAD A QUIÉN
- 2 -

16

de él con dos á - to - mos de nie - ve,
vez, las o - sa - dí - as del ra - yo
ve to - do el o - fir des - pe - ña do,
sed en he - bras con on - das de ro
rrer por con - duc - tos de a - zu - ce na
der, le des - hi - zo los re - pa - ros

21

ex - ha - la - ción sin ar - der. ex - ha - la -
en res - pec - tos del lau - rel, en res -
sin a - ca - bar de ca - er, sin a - ca -
i - nun - dan - do el ai - re fue, i - nun -
a la - co - pa de un cla - vel, a la
con el ce - ño de un des - dén, con el

26

ción sin ar - der.
pec - tos del lau - rel.
bar de ca - er.
dan - do el ai - re fue.
co - pa de un cla - vel.
ce - ño de un des - dén.

SI EL QUÉ SÉ YO

Juan de Serqueyra
(c.1655 - c.1726)

Si el que sé yo

Estribillo.

Si el qué sé yo de

4

que mue - ro cau - sa en mí tu no sé qué,

10

¿por qué, _____ por qué o pa - ra

16

qué me ma - tas? ¿por qué, _____ por qué o pa - ra

22

qué me ma - tas, sin por qué ni pa - ra qué? **Fine**

Transcripción: Marta Santibáñez Hernández / 2020.

SI EL QUÉ SÉ YO
- 2 -

28 Coplas.

Si el do - nai - re de tu gar - bo e - nig -
Si por mi - rar tus lu - ce - ros cie - go_a
Si tu j - ma - gen es - cul - pi - da en mi
Si es in - cen - ti - vo al de - se - o el ri -
Si de - be a - ques - ta pa - sión a tu her -

34

ma del gus - to es, pues sien - do el que - rer - le fuer -
sus lu - ces que - dé, y me mue - ro por mi - rar -
co - ra - zón se ve, y en el bron - ce de mi pe -
gor de lo cru - el, y cre - ce el a - mor
mo - su - ra mi fe, y no a - mar la per -

40

D.S. al Fine

- - za, se ha - ce que - rer sin que - rer,
- - los, aun - que por mi - rar ce - gué,
- - cho e - ri - gió so - lio y do - sel,
en mí al com - pás de tu des - dén,
- fec - ción, es e - rror del en - ten - der,

AL AIRE, AL AIRE

Juan de Serqueyra
(c.1655 - c.1726)

Al ay - re al ai - re

Estribillo.

Al ai - re, al ai - re, al

4

ai - re tor-men - tos de mis pe-sa - res, pues no sois sus - pi - ros

10

aún en el ai - re. Al ai - re, al ai - re, al ai -

15

- re fir - me - zas de mis pe - sa -

19

res, pues no sois sus - pi - ros aún en el ai - re.

AL AIRE, AL AIRE
- 2 -

25 Coplas.

Al ai - re, al ai - re tor - men -
Clau - su - ra os se - a sen - si -
Ni bien pre - sos, ni bien li -
Te - med que vues - tros an - he -
No se a - tre - va a ser ge - mi -
Res - pi - rad tan te - me ro -

- tos, rom - ped ya la mu - da cár - cel,
- ble, to - da e - sa re - gión ins - ta - ble,
- bres, vo - lad a ser tan neu - tra - les,
- los, el día - fa - no es pa - cio a bra - sen,
- do, - la res - pi - ra - ción sua - ve,
- sos, que no pue - da e - qui - vo - car - se,

y bus - cad nue - vas pri - sio - nes,
don - de es - tre - chen vues - tras an - sias,
que quien no os es - pe - re que jas,
con a - quel men - tal in - cen - dio,
si no quie - re que un de - li - to,
el ai - re del de - sa - lien - to,

en las mis - mas li - ber - ta - des.
sus a - lien - tos e - fi - ca - ces.
os ve - a a con - for - mi - da - des.
en que re - ve - ren - tes ar - den.
en un fer - vor se dis - fra - ce.
con el a - lien - to del ai - re.

SUSPIRABA UNA ZAGALA

Juan de Serqueyra
(c.1655 - c.1726)

Sus - pi - ra - ba
Bur - lá - ba - se
Gran pe - sa -
Des - di - cha - da
Pri - mo - res
Si no ha ve -

Coplas.

Sus - pi - ra - ba u -
Bur - lá - ba - se de
Gran pe - sa - dum -
Des - di - cha - da com -
Pri - mo - res mez -
Si no ha ve - ni - do

4

(*)
- na za - ga - la, y A - mor que es tra - vie - so y ni - ño, ha - cía en sus
- su pe - na, por - que en sus o - jos la - di - nos, es - ta - ba de -
- bre de gus - to, de - bió de dar - la Cu - pi - do, que la hi - zo
- pa - sión se - rá la de un a - mor fi - no, si por com - pla -
- cla y e - no - jos, por - que es el tal an - ge - li - to, en la be - lle -
- con o - tro e - lla ha - rá pa - ces con - si - go, que en pe - sa - res de a -

11

so - le - da - des, ju - gue - tes con el sus -
trás del llan - to, bu - llén - do - la el re - go -
llan - to en los o - jos y ri - sa en el al - be -
cer - la el gus - to, la de - sa - gra - da el ca -
za u - na per - la y en la con - di - ción un
mor pro - pio, la que - ja bus - ca el ca -

(**)

(***)

(*) En el manuscrito aparece el *Si* becuadro sólo en el tercer tiempo.

(**) Se ha transcrito *Si* becuadro para que concuerde con la imitación del tema en la línea vocal.

(***) Becuadro en el manuscrito.

Transcripción: Marta Santibáñez Hernández / 2020.

SUSPIRABA UNA ZAGALA

- 2 -

18

(****)

- pi - ro, ju - gue - tes con el sus - pi - ro.
 - ci - jo, bu - llén - do - la el re - go - ci - jo.
 - drí - o, y ri - sa en el al - be - drí - o.
 - pri - cho, la de - sa - gra - da el ca - pri - cho.
 brin - co, y en la con - di - ción un brin - co.
 - ri - ño, la que - ja bus - ca el ca - ri - ño,

[Sol en el manuscrito]

26 Estribillo.

Si en - tre e - no - jos ya - gra - dos du - das re - mi -

33

so, mi - ra Fa - bio, no cre - as tus o - jos mis -

40

- - mos, que el al - ma no es ob - je - to

47

de los sen - ti - dos, dé - ja - la que rí -

(****) Los dos silencios de blanca no aparecen en el original, pero se han incluido por tratarse de una imitación de la frase anterior.

SUSPIRABA UNA ZAGALA

- 3 -

(Se modificó el acomodo de la letra para que el melisma coincida con la palabra "ría")

54

- a, que rí - a, dé - ja - la que llo - re,

61

llo - re, y no o - fen - das el llan - to y la ri - sa que

(Becadro en el manuscrito)

68

no co - no - ces, dé - ja - la que rí - a y no o -

75

fen - das el llan - to, dé - ja - la que llo - re y no o -

(Becadros en el manuscrito)

81

fen - das el llan - to y la i - ra que no co - no - ces.

DEIDAD ADORADA, ESQUIVA

Juan de Serqueyra
(c. 1655 - c.1726)

Dei - dad a - do - ra - da es
Pues e - res dei - dad ad
A lo so - be - ra - no
Pues por - que cuan - do ren

Coplas.

Dei - dad a - do -
Pues e - res dei -
A lo so - be -
Pues ¿por - qué, cuan -

3

ra - da, es - qui - va, en quien el cie - lo ci -
dad, ad - mi - te u - na fir - me a - do - ra -
ra - no nun - ca el sa - cri - fi - cio o - fen -
do ren - di - do te tri - bu - to u - na pa -

8

fró, pa - ra a - do - ra - da lo be - llo y
ción que tie - ne ser en mi pe - cho, por -
dió, que fue - ra ex - tra - ñar el cul - to ne -
sión, hás de mi - rar co - mo o - fen - sa lo

13

pa - ra es - qui - va el ri - gor.
- que de tu ser na - ció.
- gar - le la a - cep - ta - ción.
- que es víc - ti - ma de a - mor?

Transcripción: Marta Santibáñez Hernández / 2020.

DEIDAD ADORADA, ESQUIVA
- 2 -

18 Estribillo.

Sa - cri - fi - cio a tus a - - - ras mi vi -

24

- da, no, no, no, no, no me cul - pes de -

30

li - to lo que es o - bla - ción, no me cul - pes de - li - to lo que es o - bla -

36

ción, no me cul - pes de - li - to, no me

(*)

41

(la melodía octavada sólo para el final)

cul - pes de - li - to lo que es o - bla - ción.

(*) En el manuscrito no aparece ninguna nota alterada en este compás. El becuadro se añadió siguiendo el diseño melódico del motivo que se repite.

ECHANDO CHISPAS DE NIEVE

Juan de Serqueyra
(c.1655 - c.1726)

He chan do chis pas de
Es una her mo sa pi
Bur lo na de más de
A tis bo la Cu pi

Coplas.

E - chan - do chis - pas de
Es u - na her - mo - sa pi -
Bur - lo - na de más de -
A - tis - bo - la Cu - pi -

4

nie - ve al pra - do sa - lió Ma - ri -
ca - ña sal - tea - do - ra de las vi -
mar - ca con ma - no - ta - das de
di - llo que a sus o - jue - los la

10

- ca y las flo - res por to -
- das por - que las al - mas de
ri - sa a los nar - ci - sos del
ti - ra u - na fle - cha por co -

15

car - la con pies o - lo - ro - sos brin - ca.
to - dos las co - ge a la re - ba - ti - ña.
pue - blo da sus des - de - nes por hi - gas.
ger - la se a - ra - ña - ron sus dos ni - ñas.

Transcripción: Marta Santibáñez Hernández / 2020.

ECHANDO CHISPAS DE NIEVE

- 2 -

21 Estribillo.

Y di - jo Ma - ri - ca, y di - jo Ma - ri - ca,

di - jo Ma - ri - ca, vál - gas - te

tú Cu - pi - do, y co - mo pi - cas, y co -

- mo pi - cas, pi - cas, vál - gas - te tú Cu - pi -

- do, vál - gas - te tú Cu - pi - do y co - mo pi -

- cas, y co - mo pi - cas

y co - mo pi - cas, y co - mo pi - cas.

NIÑA, NO FINJAS

Tonada francesa. Baile.

Juan de Serqueyra (c. 1655 - c.1726)

Ni ña no fin jas,
Son mis o jue los,
Son tus des de nes,
Si ido la tra a man te
Bue no se ra que aca

Ni - ña, no fin - jas, que el di - si -
Son mis o - jue - los duen - des tra -
Son tus des - de - nes, ás - pi - des
dó - la - tra a - man - te, su ce - ño di -
Bue - no se - rá que aca - be - mos el

mu - lo o - cul - ta la pe - na mas no la pa - sión, ¿Pa - ra qué es
vie - sos que a - bul - tan i - de - as; en su re - fle - xión, to - do lo en -
vi - vos, que em - bo - za la ri - sa, de tu dis - cre - ción, mi - ra, za -
vi - no a - do - ra ren - di - do, pa - ra qué son, las tra - ve -
bai - le, sí, pues ya bas - ta pa - ra di - ver - sión, has di - cho

e - so? Qué - ja - te bo - ba, pues ya sé yo que en cos -
tien - den. ¿Sus fin - gi - mien - tos pa - ra qué son, si el cris -
ga - la, no seas es - qui - va que es gran ri - gor, a - pli -
su - ras del di - si - mu - lo? Mien - te la voz, si el ar -
bien, se - ño - res, si - len - cio y to - dos chi - tón, y si a -

qui - llas de fue - go te bu - llen pun - za - das de ce - los, pe - lliz - cos de a - mor.
tal de tu pe - cho se mi - ra cer - ca - do de som - bras, sin vi - sos de a - mor?
car pa - ra el fue - go la nie - ve, ca - rám - ba - no ar - dien - te de com - pli - ca - ción.
dor de sus so - les di - vi - nos de - rri - te la que - ja y en - cien - de el a - mor. Si j -
ca - so al - gún víc - tor pi - die - ren; a gri - tos, que - di - to lo di - ga el a - mor.

(*) En el original está muy agudo el registro vocal. Por ello, la pieza se ha bajado una cuarta, según lo acostumbrado para las claves altas.
(**) Sugerencia de edición para facilitar el enlace armónico.

AMOR INGRATO, QUEDO

Solo de sainete

Juan de Serqueyra
(c. 1655 - c.1726)

A - mor in - gra - to,
¡Co - mo pe - ne - tras,
Dé - ja - nos, cie - go
Di - me: ¿te bur - las
No_en tus con - ten - tos,

A - mor in - gra - to,
¡Co - mo pe - ne - tras,
Dé - ja - nos, cie - go
Di - me: ¿te bur - las
No_en tus con - ten - tos,

3

¡que - do, no quie - ras dar - me ce - los! Mi - ra que
lin - ce, el co - ra - zón, qué bue - no, y te in - tro -
ni - ño, ¡bas - ten ya tus en - re - dos! E - cha por
lin - do, que quie - re el ni - ño jue - go? ¡Vá - ya - se
o - la, ha - lle mi jin - cen - dio fue - go, que tú no has

8

no es vic - to - ria dar - me lo que no quie - ro.
du - ces pa - ra cos - qui - llas del so - sie - go!
o - tro la - do, que ya te co - no - ce - mos.
con su ma - dre, que ya no lo que - re - mos!
de a - li - viar - me con lo que yo me que - mo.

YA RESPIRAN FRAGANCIAS

Juan de Serqueyra
(c.1655 - c.1726)

Ya res - pi - ran fra-

Estribillo

- Ya res pi - ran fra -

4

gan - cias las flo - res, ya can - tan las a - ves dul - zu - ras de a - mor,

10

ya can - tan las a - ves, ya can - tan las

15

a - ves dul - zu - ras de a - mor. ya el sol con sus

21

ra - yos i - nun - da la tie - rra, ya es -

Transcripción: Marta Santibáñez Hernández / 2020.

YA RESPIRAN FRAGANCIAS

- 2 -

27

gri - me las fle - chas el ti - ra - no dios, el ti - ra -

33

- no dios, a - blan - da las i - ras, sus - pen - de el ri -

38

gor, sus - pen - de el ri - gor y ve - rás que mue -

44

ro por - - que quie - ro yo.

49

Copla.

Del in - cen - dio de tus o - jos ful - mi - na ra - yos el

55

sol y de tus pes - ta - ñas for - ja las fle - chas el ni - ño dios.

(*) En estos últimos compases del estribillo se ha modificado la ubicación de las sílabas para hacer coincidir los acentos musicales con los del texto.

GLOSARIO

COPLA: Estrofa con versos octosílabos y rima asonante en el segundo y el cuarto, quedando libres el primero y el tercero. Junto al estribillo, la(s) copla(s) forma(n) parte de la estructura del villancico, composición poética muy empleada en los tonos humanos. Al final de cada copla puede presentar en ocasiones un fragmento del estribillo, llamado “vuelta o enlace”.

ESTRIBILLO: Repetición sistemática de uno o más versos, que suelen colocarse en diversos lugares de una composición poética o musical. En las obras analizadas, lo común es insertarlas al principio de la pieza y en medio de las estrofas. El objetivo del estribillo es destacar la idea principal de la obra.

ESTROFA: Cada uno de los grupos de versos relacionados entre sí, que forman parte de muchos poemas. Las estrofas están formadas por un número determinado de líneas que, por lo general, responden a patrones identificables de extensión, ritmo y rima. En el ámbito musical es frecuente en las canciones y consisten en fragmentos o secciones que se repiten varias veces con la misma melodía y diferente texto. Algunos tipos de estrofa aplicables a las obras estudiadas en este trabajo son los siguientes:

- **Cuarteta asonantada:** Estrofa de cuatro versos de arte menor (v. **Métrica**), generalmente octosílabos, con rima asonante entre el segundo y el cuarto (v. también **Copla**).
- **Cuarteta heptasílabo:** Opción métrica de la cuarteta asonantada, que al igual que ella tiene rima asonante en los versos pares, quedando libres los impares.
- **Seguidilla:** Estrofa de cuatro versos de arte menor, que generalmente combinan heptasílabos y pentasílabos, aunque existen otras variantes. Su uso es bastante común en la poesía popular.
- **Tercerilla:** Consta de tres versos de arte menor, con rima generalmente consonante en los impares, mientras que el segundo queda suelto. El terceto, en cambio, tiene versos de arte mayor.

MÉTRICA: Está estrechamente ligada a la medida, el ritmo y la combinación de los versos. La posición del último acento de los mismos será un factor importante para determinar la cantidad de sílabas métricas. Estas coincidirán con el número de sílabas gramaticales si la palabra final del verso es llana, aumentarán una sílaba métrica si éste concluye en palabra aguda o perderán una si termina en esdrújula. En poesía castellana, cuando los versos tienen de una a ocho sílabas métricas se les llama **de arte menor** y a partir de nueve sílabas se les denomina **de arte mayor**.

RIMA: Repetición o semejanza de sonidos al final de dos o más versos, tomando como referencia la última sílaba acentuada de los mismos. Se le llama **consonante** cuando todos los fonemas de dicha sílaba son iguales y **asonante** en el caso de que sólo coincidan las vocales. Por constituir un indicador de la conclusión de los versos, la rima tiene gran importancia en el aspecto rítmico.

SAINETE: Es una pieza teatral de corta duración, generalmente en un acto, que solía insertarse en medio de una representación dramática más extensa o al final de ésta. Su temática es de carácter realista y popular, donde abundan las situaciones jocosas, divertidas y aleccionadoras. En este tipo de obras se entrelazan cantos, bailes y diálogos en lenguaje simple, espontáneo, autóctono, con frecuentes errores idiomáticos propios de la gente común. Los sainetes florecieron en España entre los siglos XVII y XX, extendiéndose su práctica a las colonias.

SINALEFA: Se relaciona con la métrica de los versos y consiste en unir dos sílabas en una, cuando hay una vocal al final de una palabra y al principio de la siguiente. En español también se incluyen las sinalefas cuando la segunda palabra comienza con “h”, ya que ésta no tiene sonido.

VERSO: Es la unidad mínima de un poema y se define como cada una de las líneas que lo conforman. Está formado por un conjunto de vocablos ligados a un determinado ritmo, aspecto sujeto a la cantidad de sílabas métricas, las pausas, la acentuación de las palabras y la presencia o no de rima.

VILLANCICO: Poema con versos de arte menor (v. **Métrica**), cuya rima es generalmente asonante. Tiene una estructura variable. La más común es **estribillo y coplas**, aunque en los tonos humanos analizados en la presente tesina también existen formas poético-musicales del tipo **coplas y estribillo** o sólo **coplas**.

BIBLIOGRAFÍA

- Becker, Danièle. *El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII*. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1986.
- Berintáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 2004.
- Flórez Asensio, María Asunción. *Teatro Musical Cortesano en Madrid durante el siglo XVII: Espacios, Intérpretes y Obras*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- Gómez López, Consuelo (1999). *El gran teatro de la Corte: Naturaleza y artificio en las fiestas de los siglos XVI y XVII*. Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª. del Arte, t.12, pp. 199-220.
- González Marín, Luis A. *Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza*. Recerca Musicológica IX-X, 1989.
- Hill, John Walter. *Roman Monody, Cantata, and Opera*. Clarendon Press Oxford, 1998.
- Llopis, Nuria y Celia Martín. *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa. Concordancias entre el manuscrito 2478 de la Biblioteca Nacional de España y el manuscrito Suro, SMMS-MI, de la Biblioteca Suro de San Francisco, California*. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza 2009.
- López Cano, Rubén, *Música y retórica en el barroco*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1996.
- López Cano, Rubén. *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (c.1618-1699)*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2004.
- McLamore, Alyson y otros. *A tactus primer, Musica franca: essays in honor of Frank A. D'Accone.*, Pendragon Press, 1996.
- Molina Jiménez, María Belén. *El teatro musical de Calderón de la Barca. Análisis textual*. Universidad de Murcia, 2008.
- Quesada, Sebastián, *Diccionario de civilización y cultura españolas*, Ediciones AKAL, 1997.

- Querol Gavaldá, Miguel. *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*. Comisaría Nacional de la Música, Madrid, 1975.
- Querol Gavaldá, Miguel. *Música barroca española*, vol. IV. *Canciones a solo y a dúos del siglo XVII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1988.
- Reglá, Juan *et al.*, *España moderna y contemporánea*; Teide, Barcelona, 1968, p. 110.
- Rubio, Samuel. *La polifonía clásica, I. Paleografía, II. Formas musicales*. Biblioteca “La ciudad de Dios”, Real Monasterio de El Escorial, Madrid, 1956.
- Schniebs, Alicia. *De Tibulo al Ars amatoria*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2006.
- Stein, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford University Press, 1993.
- Stein, Louise K. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Director Emilio Casares Rodicio. Madrid: SGAE, INAEM, ICCMU.1999-2002.
- Subirá, José. *El gremio de representantes y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1960.
- Tello Malpartida, Aurelio Efraín. *Los tonos humanos y canciones para voz y bajo continuo del Manuscrito Suro N° 1 (Estudio y transcripción)*. Universidad Veracruzana, 2007.
- Torrente, Álvaro. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, vol. 3. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. Ediciones Pueblo y Educación, La Habana, 1973.

Fuente electrónica:

- Fernández López, Justo (Comp.) *Historia de la Literatura Española. Pedro Calderón de la Barca*. Hispanoteca.com (Con acceso el 14 de diciembre de 2020).
<http://hispanoteca.eu/Literatura%20ES/Pedro%20Calder%C3%B3n%20de%20la%20Barca.htm>
- Flórez Asensio, María Asunción. *Juan de Sequeiros*. Real Academia de la Historia DB~e.
<http://dbe.rah.es/biografias/83970/juan-de-sequeiros> (página consultada el 28 de septiembre de 2020).

- López Cano, Rubén. *Los tonos humanos como semióticas sincréticas. Campos interdisciplinarios de la musicología*; Lolo, Begoña (ed); vol. II; Madrid: SEdEM; pp.1167-1185. Versión online: www.lopezcano.net (consultada el 20 de diciembre de 2020).
- Marín Corbí, Fernando. *Figuras, gesto, afecto y retórica en la música*. “Nassarre: Revista aragonesa de musicología”, Vol. 23, Nº 1, 2007, págs. 11-52. Versión online: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/30/02marin.pdf> (consultada el 6 de enero de 2021).