

SOBRE LOS TEXTOS POÉTICOS EN JUAN VÁSQUEZ, MUDARRA Y NARVÁEZ

Los interesados en la antigua poesía popular-tradicional de España esperábamos desde hacía mucho la publicación de los libros de música polifónica y vihuelística del siglo xvi. Los prometedores extractos de Gallardo, sobre todo, habían creado verdadera ansia por conocer las fuentes originales. Ahora se ha emprendido por fin esta labor. Hace unos años —en 1944— El Colegio de México publicó el *Cancionero de Upsala*, con la transcripción de Jesús Bal y Gay¹. En ese mismo año reprodujo Higinio Anglés, al final de su libro sobre *La música en la Corte de Carlos V*, el *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (Alcalá, 1557) de Luys Venegas de Henestrosa. En 1945 aparecieron *Los seys libros del Delphín de música. . .* (Valladolid, 1538) de Luys de Narváez, con transcripción y estudio de Emilio Pujol. Siguió, en 1946, una de las dos obras polifónicas de Juan Vásquez², la *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560), transcripción y estudio de Higinio Anglés. Y por último, en 1949, los *Tres libros de música en cifra para vihuela*³

¹ Don RAFAEL MITJANA, descubridor del *Cancionero*, publicó en 1909 la parte literaria, en un folleto rarísimo. En la edición de El Colegio de México se incluyen las notas de Mitjana y además un estudio preliminar por Isabel Pope. Han comentado las poesías de este *Cancionero*: CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, en sus *Nótulas sobre cantares e villancicos peninsulares. . .* (RFE, V, 1918, págs. 337-366) y LEOPOLDO QUEROL ROSE en *La poesía del "Cancionero de Upsala"* (AUV, 1932, núm. 74, págs. 63-179).

² Conocíamos la escritura *Vásquez*, usada por Mitjana, Gallardo, Paz y Mélia y otros, y por el mismo Anglés en trabajos anteriores. Ambas maneras parecen haber sido comunes en el siglo xvi: Pisador, Fuenllana, etc. escriben z; la *Recopilación* trae s.—Sabido es que Gallardo pensó que eran tres los libros de Vásquez: consideró como obra aparte el cuaderno de la quinta voz de la *Recopilación*, copiándolo parcialmente en su *Ensayo*, vol. IV, columnas 926-929; a este error se deben además, en su mayoría, las omisiones de versos en que incurrió, pues la quinta voz no siempre canta el texto completo.

³ En la fotografía de la portada y en su descripción (pág. 37) leemos en cifras. —Los estudios preliminares de estas ediciones son los siguientes: En NARVÁEZ, "Vihuela, laúd y guitarra" (págs. 7-9); "Datos biográficos" (págs. 9-13); "Su obra" (págs. 13-26); "Criterio. . . seguido para la transcripción" (págs. 27-31); "Comentario biobibliográfico de las obras contenidas. . ." (págs. 31-54); "Crítica de la edición" (págs. 54-59). En JUAN VÁSQUEZ, "La música y la imprenta musical

(Sevilla, 1546) de Alonso Mudarra, transcritos y comentados por Emilio Pujol. Editó estas publicaciones de Anglés y Pujol el Instituto Español de Musicología de Barcelona, dependencia del C.S.I.C., en la serie *Monumentos de la Música Española*.

El libro de Venegas de Henestrosa no contiene sino cuatro textos poéticos, de escaso valor e interés. Sólo nos detendremos, pues, en las obras de Juan Vásquez, Mudarra y Narváez. De éstas, las dos últimas insisten más en el aspecto puramente instrumental que en el vocal. El *Delphin* de Narváez⁴ contiene únicamente cinco villancicos y dos romances. De los *Tres libros* de Mudarra, sólo el tercero está dedicado a piezas de canto con acompañamiento de vihuela, escogidas equitativamente entre diversos géneros: hay —por orden— tres motetes, tres romances, tres “canciones”, tres sonetos en castellano y cuatro en italiano, cuatro “versos” en latín, cinco villancicos y dos salmos. Muy distinto es, en cambio, el caso de Juan Vásquez; no sólo es “el único compositor de la España de Carlos V y de Felipe II que cultivó en gran escala la lírica polifónica coetánea con texto castellano”, como dice Anglés, sino que es además uno de los grandes representantes de esa tendencia, iniciada ya por los polifonistas del siglo xv: la revaloración del canto popular español. Es difícil saber a punto fijo en qué medida la música de Juan Vásquez aprovecha las melodías populares, puesto que no han sobrevivido documentos que nos las conserven; pero en cuanto a los textos, su tradicionalidad queda fuera de duda; ahí está como prueba el *Cancionero musical*, y ahí está Gil Vicente. Entre las sesenta y cinco poesías de su *Recopilación de sonetos y villancicos* sólo hay seis sonetos y catorce canciones en Sevilla hasta el siglo xvi” (págs. 1-8); “La vida y la obra de Juan Vásquez” (págs. 9-18); “Su libro *Recopilación*...” (págs. 19-25); “Textos” (págs. 26-47); “Crítica de la edición” (pág. 48). En MUDARRA, “La vihuela en la música instrumental del siglo xvi” (págs. 1-15); “La obra musical de Mudarra” (págs. 16-24); “Datos biográficos” (págs. 25-36); “Contenido de los *Tres libros*...” (págs. 37-49); “Criterio seguido...” (págs. 50-61); “Comentario crítico de las obras contenidas...” (págs. 62-87); “Crítica de la edición” (págs. 88-99).—Dejamos sin mencionar la obra organística de Correa de Arauxo, al parecer sin interés para nosotros. Y han aparecido los dos primeros tomos de la nueva edición, hecha por Anglés, del *Cancionero musical de Palacio (La música en la Corte de los Reyes Católicos)*, Barcelona, 1947...), editado anteriormente por Francisco Asenjo Barbieri; una vez terminado (se proyectan tres tomos) requerirá un comentario aparte, lo mismo que el reciente *Cancionero de la Casa de Medinaceli*. Se anuncia además la próxima publicación de las obras de Antonio de Cabezón y de Enriquez de Valderrábano.

⁴ A propósito de Narváez, el editor debió haber mencionado el hecho de que en el *Cancionero general de obras nuevas*, impreso en Zaragoza, 1554, por Esteban de Nájera y reimpresso por Morel-Fatio en *L'Espagne au xvi^e et au xvii^e siècle*, 1878, hay una serie de poesías de tipo cortesano atribuidas a un tal “Luys de Narváez” (núms. 51-63, 67-69). Ya Wolf y Morel-Fatio se preguntaron si sería el mismo. El hecho de que en el *Delphin* figuren tres poemas “del auctor” da más pie a la conjetura.

cortesanas cultas; hay en cambio cuarenta y un cantares populares⁵. Estos cantares, y junto con ellos los contenidos en la otra compilación de Vásquez, los *Villancicos y canciones a tres y a quatro* (cuya publicación esperamos), colocan a nuestro músico al lado de los principales “digniificadores” de la poesía popular en el siglo xvi, de Gil Vicente, Valdivielso, Lope de Vega (las cuatro *Vs*). Su importancia no es sólo numérica; las canciones escogidas por Juan Vásquez son de extraordinaria calidad poética (como ya supo Dámaso Alonso cuando incluyó diez de ellas en su *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*)⁶ y tienen además otra peculiaridad notable: la de contener en su mayor parte una glosa tan antigua y tradicional como el estribillo. Lo común fué —desde el siglo xv hasta el xvii— adoptar únicamente el estribillo de los cantos populares y convertirlo en motivo —pretexto— de una glosa culta⁷. Sólo Gil Vicente y algunos polifonistas del *Cancionero musical* habían revalorado antes las glosas tradicionales; después de Juan Vásquez y de los músicos que adaptaron a la vihuela sus canciones (Fuenllana, Valderrábano, Pisador, Mudarra), las glosas antiguas, salvo pocas excepciones, volvieron a desaparecer de los cancioneros.

Las canciones de Juan Vásquez (uso el “de” por razones de comodidad), como las de Gil Vicente, están dentro de una tradición que, desde que aparecieron los trabajos de S. M. Stern, divulgados en el fascinador ensayo de Dámaso Alonso sobre las *Cancioncillas “de amigo” mozárabes* (*RFE*, XXXIII, 1949, págs. 297-349), no debemos

⁵ No es éste, evidentemente, el lugar adecuado para disquisiciones sobre qué sea lo popular. El término, sin embargo, es aún tan ambiguo, que, si no precisamos al menos nuestro punto de vista, no podremos emplearlo a lo largo de un trabajo sin comprometer su claridad. Descartamos desde luego el sentido de ‘divulgado, de moda’. *Popular* equivale ahora para nosotros a *folklórico*. Al hablar de “poesía popular” pensamos en ciertos tipos de poesía que, si bien creados en un momento dado por una minoría, se generalizaron y fueron patrimonio de la mayoría (de las clases bajas, sobre todo) durante varios siglos. Una canción que se ajuste en tema y estilo a uno de estos tipos será “popular”, aunque haya podido escribirla un poeta culto.

⁶ Ni esta belleza poética —y ni siquiera la sencillez, la frescura, la fuerza evocadora que la caracterizan— me parecen atributo necesario de su calidad de poesía popular. Lo directo de la expresión, la falta de artificios retóricos y complicaciones estilísticas facilitan indudablemente la “popularización” de un tipo de poesía, pero suelen popularizarse también géneros mucho menos hermosos y hasta menos directos y sencillos.

⁷ Esto me indujo a creer en un trabajo anterior que las pocas glosas en estilo tradicional que se conservan eran obra de quienes las reproducían, y que Juan Vásquez, además de músico, era poeta (cf. *NRFH*, II, 1948, pág. 294, nota 7). Sí pudo haber una tradición antigua de glosas, lo cual no impide, naturalmente, que algunas de las que conocemos se escribieran en el mismo siglo xvi, a imitación de las tradicionales.

ya sólo remontar a la lírica gallego-portuguesa, sino a la “primitiva poesía lírica española” de los siglos XI y XII, tan sabiamente adivinada por Menéndez Pidal; es cierto que por ahora no podemos asignar a todos los temas tan remoto origen. En el curso de estas notas aparecerán tópicos estrechamente emparentados con la lírica francesa. En muchas piezas se verá, por otra parte, una evidente relación con Portugal, ya porque las mismas canciones o temas afines tienen versiones portuguesas, ya porque el esquema métrico-estilístico es o recuerda el de los cantares paralelísticos gallego-portugueses; en este sentido convendrá tener presente que Juan Vázquez era originario de Badajoz, de la zona limítrofe con Portugal. En todo caso, lo más probable es que Vázquez haya acogido elementos de diverso origen (no faltarían los andaluces, puesto que en Andalucía vivió toda su vida), como acogió también —ya lo veremos— una enorme variedad de temas. Al igual de las *jarâs*, de la lírica popular gallego-portuguesa, de las canciones de Gil Vicente, los “villancicos” de Vázquez son en su mayoría femeninos, son “canciones de amigo”. He aquí una:

Ya florecen los árboles,
Juan,
mala seré de guardar.

Ya florecen los almendros,
y los amores con ellos,
Juan,
mala seré de guardar.
Ya florecen los árboles . . .⁸
(II, 14.)

Concurren aquí, de manera única, dos temas poéticos diferentes: el antiquísimo de la primavera, favorecedora del amor, y el de la vi-

⁸ Como EDUARDO M. TORNER en su *Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna* (S, 1946-1950, núm. 89), reproduzco la canción con *Juan* como verso aparte.—Los poemas se citan por su número. En el libro de Juan Vázquez hay dos secciones con numeración aparte: los “Sonetos y villancicos a cinco voces” (I) y los “Villancicos y canciones a cuatro voces” (II). Siempre que no reproducimos los textos completos, remitimos al número que tienen en la citada antología de DÁMASO ALONSO (ALONSO, *Poesía*) o al tomo y columna del *Ensayo de GALLARDO* (GALLARDO), salvo cuando sus versiones no son correctas. En los primeros tomos de *La verdadera poesía castellana* (Madrid, 1921-1930) Cejador incluyó muchas composiciones de Juan Vázquez, copiándolas de Gallardo; después de haber consultado los originales, Cejador corrigió y completó —no sin erratas y omisiones— los textos de Vázquez en el tomo IX de su compilación; por ser tan raro este tomo, hemos desistido de mencionar la obra. Para el *Cancionero musical de los siglos xv y xvi o de Palacio* (*Cancionero musical*) se emplea la numeración de la edición de Barbieri (Madrid, 1890; Buenos Aires, 1945).—En cuanto a la bibliografía de las canciones, generalmente aducimos sólo las obras no mencionadas por los editores.

gilancia de la doncella, tan frecuente en la lírica galaico-portuguesa, recogido después en el *Villancico* de Santillana (“Aguardan a mí . . .”) y, en tiempos de Cervantes, en la conocida seguidilla “Madre, la mi madre, / guardas me ponéis . . .”⁹

Esa fusión del amor con la naturaleza inspira también cantares como el tan famoso *De los álamos vengo, madre, / . . . de ver a mi linda amiga* (II, 13; cf. ALONSO, *Poesía*, 192; añádase a la bibliografía de Anglés el *Tesoro* de Covarrubias, s.v. *álamo*), o *En la fuente del rosel / lavan la niña y el doncel. // En la fuente de agua clara / con sus manos lavan la cara; / él a ella y ella a él / lavan la niña y el doncel* (II, 42)¹⁰, y, estrechamente relacionado con este cantar, la glosa de la canción I, 13: *¡O, qué mañanica, mañana, / la mañana de San Juan, / quando la niña y el cavallero / ambos se yvan a bañar!*¹¹ Identificación del amor con ciertos elementos de la naturaleza, o también identificación de los amantes con ciertas aves, como vemos —en forma quizá no muy tradicional— en el villancico de Narváez *Si tantos halcones / la garza combaten, / por Dios que la maten* (núms. 37-39), que aparece también, con *monteros* en vez de *halcones*, en el *Tesoro* de Covarrubias, s.v. *garza*, en el *Vocabulario* de Correas, pág. 259, y en Castillejo (“no es mucho la maten”, ed. *Clás. cast.*, vol. II, pág. 164)¹², y que

⁹ En realidad, los “almendros” de la glosa florecen, no en primavera, sino en invierno. Pero es que la flor del almendro estaba poéticamente consagrada; no así la del “cerezo”, por ejemplo, que, teniendo la misma asonancia, hubiera sido más “verosímil”. Además, *ya florecen los almendros* era, al menos en la época de Correas, una frase proverbial, que denotaba “buen tiempo y logro, y canas en los viejos” (CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* . . ., Madrid, 1906, pág. 145).—Entre las canciones inéditas del cancionero musical de la Colombina, que Anglés promete publicar en el tercer tomo del *Cancionero musical de Palacio*, aparecerá seguramente la de “Niña y viña, peral y habar / malo es de guardar”, ya contenida en el *Cancionero musical*, como se ve por el índice de los folios que se perdieron. Cf. para este refrán CORREAS, *Vocabulario* (s.v. *niña, viña, mujer hermosa*).

¹⁰ Cf. la *Farsa del matrimonio* de SÁNCHEZ DE BADAJOZ: “Se hagan servicio fiel / él a ella y ella a él” (*Recopilación en metro*, 1882, vol. II, pág. 15).

¹¹ La fuente —lugar de encuentro de los amantes— y el baño son en realidad dos temas distintos, aunque emparentados. Para el segundo, cf. “A los baños dell amor / sola m’iré, / y en ellos me bañaré” (*Cancionero musical*, 101), “Si te vas a bañar, Juanilla, / dime a cuáles baños vas” (*Cancionero de Upsala*, 31, etc.). En el romance del Conde Claros, la Infanta responde a la demanda amorosa del Conde con estas palabras: “Dejáme ir a los baños, / a los baños de bañar; / cuando yo sea bañada / estoy a vuestro mandar” (*Primavera*, 190, vv. 41-42); la frase “Ya se sale . . . de los baños de bañar” referida a una mujer se encuentra al comienzo de varios romances. Correas trae en su *Vocabulario*, pág. 177: “La que del baño viene, bien sabe lo que quiere” (“juntarse con el varón”, como explica él mismo).—En cuanto al estribillo de la canción I, 13 de Vásquez, “Caballero, queráysme dejar, / que me dirán mal”, cf. “No me habléis, conde, / d’amor en la calle, / catá que os dirá male, / conde, la mi madre . . .” en la otra obra de Vásquez (GALLARDO, IV, 923; ALONSO, *Poesía*, 182).

¹² En la primera y en la segunda “diferencias”, Narváez trae sólo el estribillo;

tiene extensa parentela en la poesía culta y semipopular del siglo XVI (cf. GIL VICENTE, *Comedia de Rubena*, II; VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro de cifra*, núm. 137; ALONSO, *Poesía*, 201; *BAAEE*, vol. XXXV, pág. 537a, etc.). La *garza*, símbolo de la amada, aparece también en poesías de corte tradicional, como la garza “malferida” de Gil Vicente y Pisador (ALONSO, *Poesía*, 189, añade a la versión de Pisador el “enamorada” de Gil Vicente) o la garza “acompañada” de un baile dramático (*NBAE*, XVIII, pág. 480a), y al lado de ella, la *pega*, la *paloma*; el enamorado, por su parte, es *gavilán*, *halcón*, *águila*, *azor*, *ánade* (“Dos ánades, madre...”¹³); todas estas metáforas son tema favorito de la lírica vicentina.

Vicentina parece también en Juan Vásquez la incompleta canción *Del rosal sale la rosa. / ¡Oh, qué hermosa!* (I, 9; GALLARDO, IV, 928), que se nos presenta en forma un tanto desconcertante¹⁴. Otro cantar,

en la tercera le añade una glosa: “La garza se queja / de ver su ventura, / que nunca la deja / gozar del altura; / con gozo y tristura / así la combaten, / por Dios que la maten”. Pujol altera en su transcripción el orden de los versos: empieza por los tres últimos (“Con gozo y tristura...”, escribiendo por cierto “la garza combaten” en vez de “así la combaten”), y sigue con los cuatro primeros (“La garza se queja...”). Cree que el hecho de estar escritos los tres versos “Con gozo y tristura...” bajo los tres versos del estribillo indica la repetición inmediata de la música con cambio de letra, cuando en realidad tal repetición sólo se hace después de terminada la composición (haría falta suplir un *Da capo*). Este esquema es frecuentísimo —basta abrir el libro de Vásquez—, y extraña que Pujol haya podido incurrir en tal error; lo repite además en todos los casos análogos (excepto en “Ardé, corazón, ardé”, NARVÁEZ, núm. 48).—Por otra parte, parece dudosa su afirmación de que la glosa que nos ocupa constituye, junto con el estribillo, “el villancico en su forma auténtica”, así como la suposición de que éste “sería uno de los de más antiguo origen”. La glosa es, probablemente, posterior al estribillo; y en cuanto a su antigüedad, sería preciso documentarla.

¹³ Véase ahora sobre esta canción el hermoso *Cancionero llamado Flor de la rosa* de DANIEL DEVOTO, Buenos Aires, Losada, 1950, págs. 137-138.

¹⁴ Es muy posible que el estribillo conste sólo de los dos versos citados, y no de los cinco primeros como supone el editor. “¡Qué color saca tan fino!...” sería entonces la primera estrofa de la glosa (culto), con rima *-ino, -ino, -osa*; los tres últimos versos constituirían la tercera estrofa, con rima *-elo, -elo, -osa*; entre ellas, la segunda estrofa incompleta. La música, en efecto, da pie a esta suposición, pues en ella las dos estrofas completas se corresponden exactamente; entre ambas hay un pasaje distinto (sin texto), una frase musical (correspondiente a dos octosílabos) repetida con variaciones, después de la cual vuelve a entrar la música del estribillo (con las palabras “nace de nuevo primor / esta flor”). Este pasaje llevaría los dos primeros versos de la segunda estrofa, que (suponiendo una mala colocación) podrían ser “Nace de nuevo primor / ...esta flor” (repetido) y después un verso con rima en *-osa*, seguido del verso “¡o qué hermosa!” del estribillo. Conciéndo de este modo el poema, el estribillo estaría emparentado con los de Gil Vicente: “En la huerta nace la rosa...” (*Auto dos Quatro Tempos*), “Del rosál vengo, mi madre...” (*Triumpho do Inverno*) y con los versos “nasceo a rosa do rosál” y “da rosa nasceo a flor” del poema “Blanca estáis, colorada, / Virgem

Descendid al valle, la niña,
que ya es venido el día,
(II, 11.)¹⁵

está sin duda relacionado con los poemas que anuncian el amanecer: “Ya viene el alva, la niña, / ya viene el día” (ROUANET, *Colección de autos*, vol. II, pág. 223) o “Ya viene el día / con el alegría” (CORREAS, *Vocabulario*, pág. 145), que Valdivielso y Lope volvieron a lo divino: “Venga con el día, / venga María”, etc., transformando el modo aseverativo (“ya viene”, “ya es venido”) en optativo (“venga”), por el recuerdo quizá de los llamados al sol (“salga el sol”, etc.). En Juan Vásquez hay también un llamado —pero esta vez a la luna— en el que es posiblemente el mejor poema de la *Recopilación*:

Salga la luna, el cavallero,
salga la luna y vámonos luego.

Cavallero aventurero,
salga la luna por entero,
salga la luna y vámonos luego.
Salga la luna, el cavallero,
salga la luna y vámonos luego.
(II, 18.)

¿Cómo no pensar en el estribillo de la canción francesa *Voici la Saint-Jean*: “Marchons, joli cœur, / la lune est levée”? El villancico de Vásquez reúne la evocación de la luna (“¡Ay luna, que reluces, / toda la noche me alumbres!”) con el tema de la enamorada que pide a su amigo que la lleve: “Vayámonos ambos, amor, vayamos, / vayámonos ambos” (GIL VICENTE, *Serra da Estrella*), “Sem mais mando nem mais rôgo / aqui me tendes, levae-me logo” (GIL VICENTE, *Cortes*

sagrada” (*Auto da Feira*); el segundo verso recuerda también el de “Muy graciosa es la doncella, / ¡cómo es bella y hermosa!” (*Auto da Sibila Cassandra*). Por lo demás, el poema todo parece contener la misma simbología mística del “Blanca estáis, colorada” (cf. “huele tanto desdel suelo / que penetra hasta el cielo”).

¹⁵ Anglés olvida mencionar que la canción aparece ya en el *Cancionero musical*, 416, con una glosa que, como la de Vásquez, es desarrollo zejelesco de la idea contenida en el estribillo. El segundo verso dice en el *Cancionero* “non era de día”; así aparece también en un pliego suelto (SALVÁ, *Catálogo*, núm. 19; cf. núm. 13); en otro dice “no es venido el día” (CEJADOR, *La verdadera poesía castellana*, núm. 2477). Francisco de Ocaña incluye en su *Cancionero* un poema cantable “al tono de *Acudí al valle, la niña*” (GALLARDO, III, 1008). En la forma en que lo trae Vásquez, el estribillo se encuentra vuelto a lo divino en Jorge de Montemayor, *Ensalada del juego de la primera*, con “. . .ya es perdido el día” en la primera edición de las *Obras* (cf. *Cancionero*, ed. Bibliófilos españoles, 1932, pág. 140) y con “ya es venido el día” en el *Segundo cancionero spiritual*, Amberes, 1558,

de *Jupiter*; nótese el *logo - luego*). De este último tema hay una variante en un delicioso cantarillo de Mudarra (núm. 74):

Si uiesse e me leuasse,
por miña vida que no gridasse.

Meo amigo atán garrido,
si uiesse o Domingo,
por miña vida que no gridasse¹⁶.

El estribillo está castellanizado y vuelto a lo divino en Jorge de Montemayor (Auto Segundo, en *Cancionero*, ed. cit., pág. 258): “Si viniessse y me llevassse / por vida mía que me saluassse” (cf. además el “Si viniessse ahora, / ahora que estoy sola” de Góngora, ed. Foulché-Delbosc, 1921, núm. 419).

Los dos ejemplos anteriores nos han mostrado un mismo motivo en dos expresiones diferentes: la declaración directa al amado, “vámonos luego”, y el ansiar solitario del “si uiesse e me leuasse”. Este mismo dualismo aparece en otros temas, aunque por lo común el soliloquio adopta la forma de una confesión a la madre. Veamos dos declaraciones de amor; la más ardiente de toda la lírica popular antigua es sin duda la del bellissimo villancico de Vásquez:

Por vida de mis ojos,
el cavallero,
por vida de mis ojos,
bien os quiero.

Por vida de mis ojos
y de mi vida,
que por vuestros amores
ando perdida.
Por vida de mis ojos . . .
(II, 44.)

Esta canción fué incluída por el valenciano Fernández de Heredia en un Coloquio; puede verse en la rarísima edición de sus obras hecha por Martí Grajales en Valencia, 1913, pág. 163. Nos hace pensar en aquel otro cantar que nos conserva Lope: “Por aquí daréis la vuelta, / el ca-

fol. 63 vº Véase ahora el *Cancionero de galanes*, Valencia, Castalia, 1952, págs. xxxix y 59.

¹⁶ Pujol lo reproduce con los versos 3 y 4 invertidos, cometiendo el mismo error señalado a propósito de “Si tantos halcones”, y omite la repetición del segundo verso del estribillo. Transcribe además *tan* (verso 3), haciendo notar que entre “amigo” y “tan” hay una *a*, que evidentemente considera *superflua*.

ballero, / por aquí daréis la vuelta, / si no me muero" (*El conde Fernán González*, I, *Acad.*, vol. VII, pág. 430b; *Las almenas de Toro*, I, *Acad.*, vol. VIII, pág. 89a)¹⁷. Por otra parte, la confesión a la madre:

No me firáys, madre,
yo os lo diré,
mal d'amores é.

Madre, un cavallero
de casa del rey
siendo yo muy niña
pidióme la fe;
dísela yo, madre,
no lo negaré.
Mal d'amores é.
No me firáys, madre . . .
(11, 32.)

Anglés cita acertadamente la canción incluída por Gil Vicente en su *Tragicomedia da Serra da Estrella* ("Não me firais, madre, / que eu direi a verdade. // Madre, hum escudeiro / da nossa Rainha / fallou-me d'amores" etc.), aunque la altera, convirtiendo sus dos estrofas en una sola (suprime la repetición de los versos 3 y 4 de la glosa y la del estribillo). La glosa de Gil Vicente está evidentemente relacionada con la de "Aquí no hay / sino ver y desear" de Castillejo (ed. cit., vol. II, pág. 60): "Madre, un caballero / qu'estaba en este corro / a cada vuelta / hacíame del ojo" etc.; la de Juan Vásquez, en cambio, tiene mayor parentesco con el conocido "[A] aquel caballero, madre, / tres besicos le mandé, / creceré y dárselos he", y en general con el tema de la niña precoz ("Si eres niña y has amor, / ¿qué harás cuando mayor?").

También hay en Juan Vásquez "canciones de amada", confesiones de amor del enamorado. Está *Vos me matastes, / niña en cabelo* (I, 15; cf. GALLARDO, IV, 924), que aparece glosada por Andrade Caminha (*Poesias inéditas*, ed. Priebisch, 1898, núm. 390). Además, *¡Qué bonita labradora, / matadora!* (II, 29), incluída igualmente en un pliego suelto de Praga (*RHi*, LXI, 1925, págs. 303-586, núm. 285)¹⁸.

¹⁷ Podría preguntarse por qué estos dos poemas se escriben en versos cortos y el de "Salga la luna, el caballero", de esquema y carácter análogos, en versos largos. Creo, sin embargo, que la escritura está justificada; "Salga la luna . . ." es típico metro de gaita gallega (eneasílabo dactílico el segundo verso, decasílabo bipartito el primero), mientras "Por vida de mis ojos" es seguidilla y "Por aquí daréis la vuelta" seguidilla o acaso copla de pie quebrado.

¹⁸ El editor omite el "matadora" que aparece después del último verso de la glosa ("no hay más linda labradora").

Está también *De las dos hermanas, dose / válame la gala de la minore* (II, 17; cf. GALLARDO, IV, 926)¹⁹.

O bien, el elogio de los ojos de la amada: *Lindos ojos avéys, señora, / de los que se usavan agora* (II, 16; cf. GALLARDO, IV, 926, y ALONSO, *Poesía*, 183)²⁰; es análogo al cantarillo que trae Covarrubias en su *Tesoro*, s.v. *garça*: "Lindos ojos ha la garça, / y no los alça", donde ya la garza no es simplemente la enamorada, sino la enamorada de ojos azulados. Ojos de garza, ojos garzos, como los de la niña de Juan del Encina: *Ojos garços a la niña. / ¡Quién se los enamoraría!* (VÁSQUEZ, II, 34)²¹. Ojos garzos, o bien *Ojos morenos / ¡quándo nos veremos?* (I, 21; GALLARDO, IV, 929; cf. los "ojos morenicos" del *Cancionero musical*, 171); y por fin,

Tales ollos como los vosos
nan os ay en Portugal.

Todo Portugal andey,
nunca tales ollos achey.
Tales ollos como los vosos . . .
(II, 41.)

No es raro que la alabanza de la mujer se ponga en boca de ella misma; así, *Por una vez que mis ojos alcé, / dizen que yo lo maté* (II, 37; cf. ALONSO, *Poesía*, 187) corresponde a "vos me matastes" y a "qué bonica labradora / matadora" (cf. "Duélenme los ojos / de mirar bajo; / si los alzo y miro, / dicen que mato", GALLARDO, I, 1027). Otras veces, la doncella parece toda entregada a la contemplación

¹⁹ Inglés transcribe extrañamente *do sé*, sin dar explicación alguna; hasta ahora todos habían escrito *dose*, lo que parece más lógico dada la existencia de una -e paragógica en el verso siguiente y el ritmo trocaico del primero; tampoco la música autoriza el cambio. Respecto al tema, cf. el ambiguo dístico de Correas: "Las dos hermanas que al molino van, / como son bonitas, luego las molerán" (*Vocabulario*, pág. 192); las dos hermanas aparecen también en la poesía culta. La glosa de Vásquez no parece tradicional.

²⁰ La glosa es culta. El editor omite (pág. 38) su primer verso: "Vos tenéys los ojos bellos". En la música (pág. 165) es defectuoso el engarce con el pasaje C-D; en el tenor la letra queda: "lindos o . . . véys, señora".

²¹ La fusión de los dos tópicos, ave y ojos, no es cosa rara; así hay "ojos de azor", "de halcón", "de aguililla" (recuérdese: *azor*, *halcón*, *águila* = enamorado), como podrá verse en las valiosas notas de DEVOTO, *Cancionero* citado, pág. 111.— En cuanto a la canción de Encina, deben estar en cursiva los dos versos del estribillo. Después del texto de Juan Vásquez, el editor observa: "Juan del Encina escribió la siguiente versión de esta canción", y lo que copia es el texto del *Cancionero de Upsala*; pero él mismo dice después que, en sus "observaciones interesantísimas" sobre el cantar, Da. CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELLOS prueba (*RFE*, V, 1918, págs. 346-450) que el texto del *Cancionero de Upsala* "es una variación del verdadero original de Juan del Encina", original reproducido además por Da. Carolina en el mismo trabajo.

de su persona. Es conocido el tema de los cabellos (“Estos mis cabellos, madre, / dos a dos se los lleva el aire”)²²; Juan Vásquez lo trae en forma única:

No tengo cabellos, madre,
mas tengo bonico donayre.

No tengo cabellos, madre,
que me lleguen a la cinta;
mas tengo bonico donayre
con que mato a quien me mira.
Mato a quien me mira, madre,
con mi bonico donayre.
No tengo cabellos, madre...
(II, 38.)²³

Contemplación y afirmación de sí misma hay también en *Que yo, mi madre, yo, / que la flor de la villa m'era yo* (I, 11; ALONSO, *Poesía*, 180)²⁴ y en *Si me llaman, a mi llaman, / que cuydo que me llaman a mi* de Juan Vásquez (II, 31) y de Mudarra (71; ALONSO, *Poesía*, 174)²⁵, cuyo estribillo aparece también en el *Thesoro* de Pedro de Padilla (Madrid, 1587, fol. 431 vº); su glosa es hermana gemela de la de “Gritos daban en aquella sierra” del *Cancionero musical*, 401 (cf., en el *Tesoro* de Covarrubias, s.v. *leño*, “Voces dan en aquella sierra, / leñadores son que hacen leña”). En la misma línea, el tema de las “morenicas”, representado en Juan Vásquez por dos canciones; una de ellas dice:

²² Véanse ahora las interesantes observaciones de DEVORO, *Cancionero*, págs. 121-126. Con este tema se relaciona seguramente el cantar “¿Para quién crié yo cabellos...?” del que nos trasmite sólo el primer verso el libro de música de Venegas de Henestrosa, núm. 119 (dice “romance”).

²³ El editor pone siempre una coma superflua después del *mas*; lo mismo hace en I, 2 versos 9 y 14; I, 7, v. 2; II, 22, v. 5; II, 34, v. 5. Otras comas superfluas: después de *entendido*, I, 1, v. 7; de *pues*, I, 7, vv. 9, 13; de *que*, II, 6, v. 8; de *fuérça*, II, 10, v. 10; de *matáys*, II, 16, v. 4; de *artero*, II, 26, v. 5; de *rey*, II, 32, v. 5. Puntos suspensivos innecesarios: II, 37 v. 6. Sobra por errata un punto en I, 3, v. 14. Por otra parte, falta coma en I, 1, v. 2; I, 6, v. 3; II, 7, v. 1; II, 16, v. 3; II, 22, v. 5; II, 24, v. 4; II, 26, v. 4; II, 31, v. 3; II, 36, v. 3; II, 42, v. 4. Falta punto y coma en II, 7, v. 7.—En II, 36 los signos de interrogación del estribillo aparecen colocados de distinta manera al principio y al final; en II, 24 v. 9 falta ¿.

²⁴ Figura también entre los madrigales de Pedro Alberto Vila (*apud* PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*, vol. II, pág. 172, en versión poco fiel). La quinta voz de Juan Vásquez no canta el verso “¡Qué panadera garrida!”; por eso lo omitió Gallardo, como omitió también “a vender pan a la villa”.—Cf., para esta canción, MENÉNDEZ PIDAL, *La primitiva poesía lírica española*, en *Estudios literarios*, 1920, pág. 334.

²⁵ Con una pequeña variante, no notada por Pujol: en Mudarra la glosa comienza con “Y en aquella sierra”. (Sobra en Mudarra la coma después de “que cuidó”).

Morenica m'era yo,
dizen que sí, dizen que no.

Unos que bien me quieren
dizen que sí;
otros que por mí mueren
dizen que no.
Morenica m'era yo . . .
(I, 8.)

Antes se solía reproducir incompleta, sin su delicioso jugueteo (los dos primeros versos de la glosa faltan en la quinta voz, y por lo tanto en Gallardo). La otra es:

No me llaméys sega la erva,
sino morena.

Un amigo que yo avía
sega la erva me dezía.
No me llaméys . . .
(II, 43.)

¿Qué implicaba el apodo *sega la erva*? Si pensamos en otros cantarillos como “Blanca me era yo / cuando entré en la *siega*, / dióme el sol, y ya soy morena” (LOPE DE VEGA, *El gran duque de Moscovia*, II, *Acad.*, vol. VI, pág. 622*b*), podremos suponer que el apodo equivale a “morena”, pero con la connotación despectiva de ese tipo de construcciones (cf. “ganapán”); en son de burla, el amigo diría a la amiga *sega la erva*, y ella, con auténtico orgullo de morena (“Aunque soy morena, / no soy de olvidar”), exigiría que la llamaran así, “Morena”²⁶.

También es un tanto misterioso uno de los villancicos de Mudarra:

Isabel, Isabel,
perdiste la tu faxa;
éla por do va,
nadando por el agua.
¡Isabel, la tan garrida!
(Núm. 73.)

²⁶ Sobre todo esto véase el abundante material reunido por DEVOTO, *Cancionero*, págs. 126-132; menciona una canción moderna “No me llame usted morena”. El “no me llame” es lugar común de la poesía popular española.—Para la glosa, “un amigo que yo avía” es comienzo también de otras glosas: “Un amigo que yo había / dexóme y fuése a Castilla” (VÁZQUEZ, I, 12 y II, 25), “Hum amigo que eu havia / mançanas d' ouro m'envia” (GIL VICENTE, “E se ponerei a mano em vos”, *Serra da Estrella*); cf. la variante “Tres amigos que eu havia” (GIL VICENTE, “Sôbre mi armavão guerra”, *Auto da Feira*).

Pujol (pág. 86) lo interpreta así: "La faja de Isabel, moza de ostentosa hermosura, y gallarda altivez, flota por el agua. Supuesta derrota de sus despectivas arrogancias en aras del amor". Me parece probable que, en realidad, sea sólo fragmento de un cantar picaresco anecdótico del tipo de "Perdí la mi rueca / y el huso non fallo" (*Cancionero musical*, 434) o de "Rodrigo Martínez, / a las ánsares ¡ahé!" (*id.*, 40). "¡Isabel la tan garrida!" sería el primer verso de la glosa, semejante al de tantas otras glosas tradicionales, sobre todo de tipo paralelístico: "Rodrigo Martínez / atán garrido", "Minho amor tan garrido" (*Cancionero musical*, 50), "Fátima la tan garrida" (*id.*, 85), etc.

Otro tema femenino: la muchacha que no quiere ser monja: *¿Agora que sé d'amor / me metéis monja? / ¡Ay Dios, qué grave cosa!* (VÁSQUEZ, I, 10; suplo los signos de interrogación, siguiendo a GALLARDO, IV, 928, y ALONSO, *Poesía*, 185), y el tan semejante:

Agora que soy niña
quiero alegría,
que no se sirve Dios
de mi mongía.

Agora que soy niña,
niña en cabello,
me queréys meter monja
en el monesterio.
Que no se sirve Dios
de mi mongía.
Agora que soy niña . . .

(II, 12.)

Las dos canciones están hechas sobre el mismo molde²⁷; la segunda, sin embargo, se inclina hacia el tema "Ahora que soy *moza*, / quiérome holgar, / que cuando sea vieja / todo es tosejar" (CORREAS, *Vocabulario*, pág. 26), mientras que la primera desarrolla más bien el de "No quiero ser monja, no, / que niña *namorada* so" (*Cancionero musical*, 398). ¿Y cómo no han de lamentarse las niñas, si hasta las priorosas suelen ser enamoradas?

Gentil cauallero,
dédesme hora un beso,
siquiera por el daño
que me auéys hecho.

²⁷ No es, pues, lógico escribir, como hace Anglés, una —la primera— en versos largos y la otra en cortos. Por lo demás, es discutible la manera de escribirlas; HENRÍQUEZ UREÑA (*La versificación irregular*, 1933, pág. 204) tendía a los versos largos, Gallardo y Dámaso Alonso a los cortos, lo que, en casos de tan marcada separación, me parece preferible.

Venía el cauallero,
venía de Seuilla,
en huerta de monjas
limones cogía,
y la priorosa
prenda le pedía:
siquiera por el daño . . .
(MUDARRA, núm. 72)²⁸.

La glosa, como observa muy bien Pujol, recuerda la de “¿Cuál es la niña / que coge las flores / si no tiene amores?” del *Velho da horta* vicentino: “Cogía la niña / la rosa florida. / El hortelánico / prendas le pedía”; recuerda igualmente la del número II, 39 de Juan Vásquez:

Que no me desnudéys,
amores de mi vida,
que no me desnudéys,
que yo me yré en camisa.

Entrastes, mi señora,
en el huerto ageno,
cogistes tres pericas
del peral del medio,
dexaredes²⁹ la prenda
d'amor verdadero.
Que no me desnudéys
que yo me yré en camisa.

Nótese la coincidencia de vocabulario: *huerto* (-a, *hortelánico*), *coger*, *prenda(s)*. Es indudable la relación entre estas tres canciones y las pastorelas francesas; para sólo citar dos ejemplos: “En no *jardin* je suis *entrée*, / *trouvay la rouse espanouye*, / *sy doucement* je l'ay *cuillie* / et l'ay *donnée à mon amy*” (GASTON PARIS, *Chansons du xv^e siècle*, Paris, 1875, núm. 76), donde aparece la rosa, con su simbolismo erótico; o bien: “. . . au *jardin* de mon pere *entray* . . . / *trois fleurs d'amour* je *cueillay*” (BARTSCH, *ZRPh*, V, 1881, págs. 521-549, núm. 4). Para las *tres pericas* de Vásquez hay también “Las tres *periñas* do ramo, ¡oy! / son para vos, meo amo” (TIRSO DE MOLINA, *Habládme en entrando*, I, xi); para los *limones* de Mudarra, “por las *riberas del río*, / *limones* coge la virgo” (GIL VICENTE, *Auto dos Qua-*

²⁸ Pujol menciona la versión de Pisador (GALLARDO, III, 1237), pero no la que reproduce Pedrell en el núm. 961 del *Catàlech*; en ésta la glosa se reduce a dos versos (como en la de Pisador): “Vase el caballero, / vase de Sevilla”.

²⁹ Inglés acentúa *dexáredes*, que no tiene sentido aquí; podría pensarse en *dexárades*, si no trajeran *e* las cuatro voces de la música. El futuro parece lo más natural: el caballero relata lo sucedido y “pide prenda” como la priorosa o el hortelánico; también el “dédeme hora un beso” implica realización futura.

tro *Tempos*, “En la huerta nasce la rosa”); para el *huerto ageno*, “Salí presto del huerto ageno, / que os quiere (dirá) mal su dueño” (MONTMAYOR, *Cancionero*, ed. cit., pág. 140 y *Segundo cancionero espiritual*, fol. 63 rº). En cuanto al estribillo de Juan Vásquez, Anglés recuerda acertadamente el “Que no me desnudéis, / la guarda de la viña . . .” del *Tesoro* de Covarrubias (s.v. *camisa*); este motivo requiere aclaración; el comentario de Covarrubias es insuficiente para ambos textos.

Volviendo a las monjas que no quieren serlo y que prefieren el amor, hay también el caso inverso, el de la que “monjica en religión se quiere entrar por no malmaridar”, el de las mujeres que rechazan apasionadamente los amores: *Dizen a mi que los amores é. / ¡Con ellos me vea si lo tal pensé!* (VÁSQUEZ, II, 2; cf. *Cancionero de Upsala*, 50). O bien:

Por mi vida, madre,
amores no m’engañen.
(II, 26.)³⁰

Éstas parecen haber aprendido la agridulce lección de las malmaridadas, cuyo destino fué tantas veces cantado. En Narváez (núm. 46) aparece el famosísimo villancico de “La bella malmaritada”³¹, y es de notarse que la canción que lo precede (núms. 40-45) es:

Y la mi cinta dorada,
¿por qué me la tomó
quien no me la dió?

³⁰ La glosa, “Burlóme una vez / amor lisongero, / de falso y artero / y hecho al revés. / Mi madre, por mi fe, / no m’engañen amores. / Por mi vida, madre, / amores no m’engañen”, se parece mucho a la de una canción de los *Villancicos y canciones* del mismo Vásquez: “Amor falso, *falso* y portugués, / cuanto me dijiste / todo fué *al revés*, / al revés y falso. . .” Podemos relacionarla asimismo con el romance de Fonte-frida: “malo, falso, engañoso” (*Primavera*, 116), imitado por Camoens: “Falsos amores, — falsos, máos, engañadores” (ed. Juromenha, vol. IV, pág. 62).—El verso que prepara la repetición del estribillo, “no m’engañen amores”, es un tanto extraño, pues no rima con el resto; en la primera y en la cuarta voz dice sólo “mi madre por mi fe / no m’engañen”, en la segunda, “mi madre por mi fe / no m’engañen amores no m’engañen” (en la tercera se pasa directamente al estribillo). Es muy posible que el texto original dijera sólo “mi madre por mi fe” y fuera seguido del último verso del estribillo: “amores no m’engañen”, y que las necesidades de la música obligaran a Vásquez a poner unas palabras de relleno. Sospecho que lo mismo ocurre en varias otras de sus canciones, como “No tengo cabellos, madre” (*supra*, pág. 43).

³¹ También aquí se equivoca Pujol (pág. 51) en la transcripción de la glosa, poniendo los cuatro versos “Estremada y excelente (en la música, “ecelente”) . . . de mí” antes de los cuatro versos “lucero (no *crucero*) . . . presente”, en vez de ponerlos después.

La mi cinta de oro fino,
diómela mi lindo amigo,
tomómela mi marido.
¿Por qué me la tomó . . . ?

La mi cinta de oro claro,
diómela mi lindo amado,
tomómela mi velado.
¿Por qué . . . ?,

que evidentemente no es sino otra canción de malmaridada, con toda la "inmoralidad" de sus hermanas francesas³²; su estribillo aparece en Sebastián de Horozco (*Cancionero*, Sevilla, 1874, núm. 132): "Esta cinta es de amor toda, / quien me la dió, ¿por qué me la toma?"³³, con una variante que, no por ligera, deja de ponerlo al margen del género. Sí pertenece a él, en cambio la canción

Llamáysme villana,
yo no lo soy.

Casóme mi padre
con un cavallero;
a cada palabra,
"hija d'un pechero".
Yo no lo soy.

Llamáysme villana . . .
(VÁSQUEZ, II, 30)

que, como Inglés señala, tiene una variante en el *De musica* de Salinas; es inversión del tema "doncella casada con villano" tan frecuente

³² En su prólogo a la *Flor nueva de romances viejos* (Buenos Aires, 1938, págs. 25-28), MENÉNDEZ PIDAL ha llamado la atención sobre la moralización del tema de la mal casada en el romance español. Al lado de esa adaptación hay, en España y Portugal, huellas de canciones de malmaridada a la francesa, con una aceptación natural del amor adúltero (tópico literario como cualquier otro); ahí están, además del cantar presente, "Minno amor tan garrido, / firidòs vuestro marido" (*Cancionero musical*, 50) y todas las declaraciones de amor a la *casada* (o *malcasada*), convertida ya en personaje estereotipado, como la "niña", la "niña en cabello", la "morenita", la "serrana", lo que por sí mismo parece indicar que en un tiempo hubo efectivamente muchas canciones sobre amoríos adúlteros: "Abaja los ojos, casada, / no mates a quien te miraba . . ." (VÁSQUEZ, *Villancicos y canciones*, apud ALONSO, *Poesía*, 176), "No lloréis, casada / de mi corazón . . ." (*Romancero general*, ed. González Palencia, núm. 160, etc.), "Malcasada, no te enojés, / que me matan tus amores" (LUIS MILÁN, *El Cortesano*, Madrid, 1874, pág. 33), etc.

³³ Pujol menciona la versión incompleta de Flecha. Por lo demás, no sabemos qué hace declarar a Pujol que el villancico era "de gran popularidad en su época".

en las canciones francesas de malmaridada: "Mon père m'y maria / ung petit devant le jour, / a ung villain m'y donna / qui ne sçait bien ne honour" (A. GASTÉ, *Chansons normandes du xv^e siècle*, Caen, 1866, núm. 17). Estos temas forman a su vez parte de un ciclo más amplio, al cual pertenecen el romance de la "Gentil dama y el rústico pastor" y las canciones de "Llamábalo la doncella y dijo el vil. . ." y "Besábale y enamorábale la doncella al villanchón. . ."; lo común es, como se ve, que la mujer sea la de condición más alta.

Al lado de las malcasadas y de las "desamoradas", las que se burlan de sus amantes: *Covarde cavallero, / ¿de quién avedes miedo, / durmiendo conmigo? // De vos, mi señora / que tenéys otro amigo. / ¿Y d'esso avedes miedo, / covarde cavallero? / Covarde cavallero. . .* (VÁSQUEZ, II, 24)³⁴, y las que se quejan de su desvío, como en el un poco prosaico *¿Qué razón podéis tener / para no me querer?* (I, 12 y II, 25), cuya glosa —"Un amigo que yo havía / dexóme y fuése a Castilla" (cf. *supra*, nota 26)— recuerda aquella otra de "Fuése mi marido / a la frontera, / sola me dejaba / en tierra agena" (*Cancionero musical*, 162); y en el encantador y único:

Buscad, buen amor,
con qué me falaguedes,
que mal enojada me tenedes.

Anoche, amor,
os estuve aguardando,
la puert' abierta,
candelas quemando;
y vos, buen amor,
con otra holgando.
Que mal enojada me tenedes.
(VÁSQUEZ, II, 27.)

Reproches de celosa parece haber también en el *¿De dónde venís, amores? / Bien sé yo de dónde* (II, 35), que Dámaso Alonso ha relacionado recientemente con una *jarÿa* mozárabe (*RFE*, XXXIII, 1949, pág. 325)³⁵. La atormentada pregunta puede salir también de labios

³⁴ Inglés no menciona la versión de Fuenllana para vihuela y canto.—El segundo verso aparece innecesariamente repetido en Gallardo (IV, 922), quien además no pone entre interrogantes el final de la glosa.

³⁵ Ahora sabemos que Cejador transcribió bien *amores* (cf. ALONSO, *loc. cit.*, nota); es el mismo caso de "Que no me desnudéis, amores de mi vida".—Si pensamos en el estribillo análogo "Zagala ¿dó está tu amore? / —yo me sé adónde" (TIMONEDA, *Anphitrión*), y en cantares como el "donde vindes, filha, / branca e colorida? / —De là venho, madre. . ." (GIL VIGENTE, *Auto da Lusitania*) y el "¿Dó venís, casada, / tan placentera? / — Vengo de ver el campo / y el alameda" (*Séguedilles anciennes*, *RHi*, VIII, 1901, núm. 35; cf. núm. 55), podremos concluir que también nuestro estribillo es dialogado, y que el "Bien sé yo de dónde" es

de hombre, como en el tan repetido *Serrana ¿dónde dormistes? / ¡Qué mala noche me distes!* (I, 22)³⁶.

Estos tópicos están ya a un paso de la lamentación de amor. En boca de enamorada: *¿Con qué la lavaré, / la tez de la mi cara? / ¿Con qué la lavaré, / que bivo mal penada?*, que no sólo aparece en Vásquez (II, 36) y en Narváez (47), sino en casi todos los vihuelistas: Pisador, Fuenllana, Valderrábano (olvidado por Pujol), y en el *Cancionero de Upsala*, núm. 29; y, cosa extraña, parece haber interesado sólo a los músicos. La glosa es la misma —con ligeras variantes— en todas las versiones: *Lávanse las galanas (casadas, mozas) / con agua de limones, / lávome (lavarm'é) yo, cuitada, / con ansias (penas) y pasiones (dolores)*³⁷.

O bien: *No puedo apartarme / de los amores, madre, / no puedo apartarme* (VÁSQUEZ, II, 45), incluido también en el *Cancionero musical* (citado por Inglés), en Andrade Caminha, en Sebastián de Horozco. La glosa fragmentaria de Vásquez: "María y Rodrigo / arman un castillo" es análoga a la del "Vayámonos ambos" vicentino (cf. *supra*, pág. 39): "Felipa e Rodrigo / passavão o rio". El mismo

respuesta —un tanto violenta, es cierto— del amante. Tenemos un esquema análogo en "¿Si jugastes anoche, amore? / —Non, señora, none" (SALINAS, *De musica*, VII).—La glosa, "Cavallero de mesura, / ¿dó venís la noche oscura?", recuerda el "Si la noche hace oscura... / ¿cómo no venís, amigo?" de Pisador, del *Cancionero de Upsala*, etc.—Otra queja de enamorada: "D'aquel pastor de la sierra / dar quiero querella" (VÁSQUEZ, II, 40).

³⁶ Es conocida la variante de Lope de Rueda: "Mala noche me distes, / María del Rión... / mala noche me distes, / Dios os la dé peor" (*El deleitoso*, Paso V), y la muy semejante de Góngora: "Mala noche me diste, casada, / Dios te la dé mala" (ed. Foulché-Delbosc, núm. 419). En la forma en que lo trae Juan Vásquez, aparece —con ligeros cambios— en Juan Fernández de Heredia, en Esteban Daza, en el ms. español 371 de la B.N.P., y, con los versos invertidos, en el *Cancionero de Upsala*, 32; a juzgar por el encabezado que trae el villancico en Fernández de Heredia, la glosa "A ser con vuestro marido..." es de ese poeta valenciano. *Serrana* aparece sustituido por *corazón* en Sá de Miranda (ed. Carolina Michaëlis, 1885, núm. 30), en el ms. 3700 de la B.N.M. (CEJADOR, *La verdadera poesía*, núm. 2387), en *La más prudente venganza* de Lope; por *pensamiento*, en el Marqués de Alenquer (GALLARDO, I, 152).—La glosa es culta. Al final de ella, el editor escribe equivocadamente (en texto y música) "no por... más por", en vez de *mas*. Otros errores de acentuación: I, 3, v. 5, dice *sútil*; faltan acentos en "por ver *qué* tal..." (I, 1), en "Buscad... con *qué* me falaguedes" (II, 27), en *fuése* (I, 12 y II, 25), en "De ver *cómo* los meneas" (II, 13), en *¿Cúyas...*? (II, 1), en "*¿Dó* venís?" (II, 35), en *sólo* y *mí* (I, 1, versos 8 y 13), en *queráysme* (I, 13), *avéys* (I, 15), *queréys* (I, 17), *veréys* (II, 11), etc.

³⁷ Pujol (pág. 52) establece mal e incompletamente las variantes: la palabra *flor* no aparece en la *Recopilación* de Vásquez, y sí en el *Cancionero de Upsala* (como en Fuenllana, Pisador y Valderrábano). En Narváez figuran dos versos más al final de la glosa: "Mi gran blancura y tez / la tengo ya gastada", los cuales, seguidos de los dos últimos versos del estribillo, aparecen erróneamente antes de "Lávanse las casadas...", por la ya criticada confusión. También esta poesía cabe escribirla en versos largos, como hace Henríquez Ureña.

grito del estribillo lo vemos también en “¡No pueden dormir mis ojos, / no pueden dormir!” del *Cancionero musical*, es decir, en el tema del desvelo de amor, representado en Juan Vásquez por un cantarcillo de giro humorístico: *Quien amores tiene, / ¿cómo duerme? / Duerme cada qual como puede* (II, 15; pongo el “¿cómo duerme?” en verso aparte siguiendo a GALLARDO, IV, 926; cf. HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana*, págs. 78-79). En el *Delphin* de Narváez, aparece además el repetidísimo villancico *Ardé, corazón, ardé, / que no os puedo yo valer*³⁸, que sólo ahí figura con una glosa completa, cuyo esquema, asonancia y último verso son por cierto idénticos a los de la glosa de “¿Con qué la lavaré?": *Quebrántanse las peñas / con picos y azadones, / quebrántase mi corazón / con penas y dolores*; en Valderrábano aparecen los dos primeros versos de esta glosa, pero puestos por error en otro texto poético (cf. DEVOTO, *Cancionero*, pág. 103).

Lamento es también —aunque no necesariamente de amor— la canción, más bien artística, *¿Cuándo, cuándo? / ¡O, quién viese este cuándo! / ¿Cuándo saldrá mi vida / de tanto cuidado?* (VÁSQUEZ, II, 5), que se encuentra, con variantes, en Sá de Miranda, Andrade Caminha y Diogo Bernardes (cf. *RHi*, VIII, 1901, pág. 366), y asimismo la canción de nostalgia *Soledad tengo de ti, / tierra mía do nací* (II, 20), no sólo incluida en el *Don Duardos* de Gil Vicente, sino también en su *Comedia sobre a divisa da cidade de Coimbra*³⁹. La glosa —cultá— trata el tema, tan repetido en romances y corridos, del “cuando me muera, entiérrenme en . . .” También tiene relación con el romancero la glosa de la canción pastoril “Si el pastorcico es nuevo /

³⁸ No sólo está en el *Cancionero musical* (primer verso), Valderrábano y el Marqués de Alenquer, citados por Pujol, sino además en un ms. del British Museum (Add. 10, 328, fol. 265), en Andrade Caminha, Diogo Bernardes, Ferreira de Vasconcellos, Francisco de Portugal, Lucas Fernández, Pérez de Montalván, Lope de Vega. Cf. CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, *RHi*, VIII, 1901, págs. 363-364. En algunas de esas versiones, dice *arder*, en otras *arded*; sólo Narváez trae *ardé*. Pujol, que lee *arde*, cree necesario corregirlo en *arded*, para hacerlo concordar con “no os puedo yo valer”; pero por los mismos años en que se componía el *Delphin*, un interlocutor de Juan de Valdés pudo decir: “Unos ponéis algunas veces una D al fin de las segundas personas de los imperativos, y otros siempre las dexáis. . .” La omisión de la -d del imperativo era común en todas partes, no sólo en Andalucía, como asienta Pujol.

³⁹ Hay evidente error tipográfico en la transcripción del texto, al final del cual figuran entre comillas los versos “Soledad tengo de ti, / ¡oh! tierras donde nací” (la versión de Gil Vicente), que tienen que ir en el comentario.—En contraste con el tono emotivo de esta canción y de otras análogas está la serena y desapasionada canción de despedida “Zagaleja de lo verde, / muy hermosa en tu mirar, / quédate a Dios, alma mía, / que me voy deste lugar” (VÁSQUEZ, II, 4), la cual pertenece evidentemente a otra tradición distinta. (La glosa contiene estos dos versos casi lopescos: “No me verás en el prado / entre las yervas tendido”).

y anda enamorado, / si se descuida y duerme, / ¿quién guardará el ganado?" (VÁSQUEZ, II, 1); la glosa es:

Digas, el pastorcico,
galán y tan pulido
¿cúyas eran las vacas
que pastan par del río?
—Vuestras son, mi señora,
y mío es el suspiro.

El último verso sugiere que la glosa está, por decir así, fabricada. Los dos versos iniciales pueden haberse calcado sobre el comienzo de otras glosas tradicionales; el mismo Vásquez incluye en su primera obra un villancico cuya glosa comienza con "Digas, marinero, / del cuerpo garrido" ("Puse mis amores / en Fernandino", GALLARDO, IV, 924; ALONSO, *Poesía*, 179), con la misma asonancia. Y el resto ¿no tendrá que ver con el romance de la boda estorbada? Sabido es que no nos quedan versiones antiguas de este romance, a pesar de su evidente antigüedad. En las versiones actuales de Tángier y Cataluña, la condesa que va en busca de su esposo encuentra a un paje que lleva caballos y le pregunta de quién son. Menéndez Pidal, que en su magistral estudio *Sobre geografía folklórica* ha hecho un examen de las variantes del romance, considera esas versiones como las más arcaicas (*RFE*, VII, 1920, pág. 272). En Andalucía y Murcia hay versiones en que la condesa encuentra a un vaquero que lleva vacas (Cf. *Primavera*, 135, vv. 19-21: "Vaquerito, vaquerito, — por la santa Trinidad . . . / ¿de quién son estas vaquitas — que en estos montes están?"), y Menéndez Pidal las cree posteriores a las otras: "El encuentro de la condesa con un paje de caballos perdió su carácter de vida señorial y se supuso con un vaquero que cuida una vacada" (*loc. cit.*, pág. 278). Los presentes versos, reproducidos a mediados del siglo XVI por un hombre que pasó toda su vida en Andalucía, ¿no podrían llevar a revisar la idea de la posterioridad de las versiones andaluzas? Muestran en todo caso que la pregunta por las vacas es antigua. También es de notarse que la respuesta del pastor en el romance ("Del conde Sol, son, señora"; *Primavera*) parece estar transpuesta en requiebro galante en la glosa de Vásquez. La asonancia común del romance es en -á, pero Menéndez Pidal (págs. 290-291) nos dice que en algunas versiones castellanas hay un pasaje en -ío; no sería imposible que hubiese antiguamente una versión (o serie de versiones) con asonancia en -ío, que luego cedió ante la otra, conservándose sólo algunos pasajes primitivos.

Por lo demás, Juan Vásquez no parece muy amigo de los romances; en su *Recopilación* sólo incluye dos versos, ya antes armonizados,

de "Por la matanza va el viejo" (*Primavera*, 185)⁴⁰. Narváez, por su parte, trae dos romances: "Ya se asienta el rey Ramiro, / ya se asienta en su yantar" (*sic*) (*Primavera*, 99) y "Paseábase el rey moro / por la ciudad de Granada" (*id.*, 85)⁴¹. Ninguno de los tres romances de Mudarra figura en la *Primavera*. El primero, "Durmiendo yua el Señor / en una naue en la mar" (núm. 53), está en el *Cancionero general*, a partir de la segunda edición, 1514, con diez octosílabos más (y en la *Tercera parte de la Silua de varios romances*, posterior a la obra de Mudarra); "Israel, mira tus montes" (núm. 55) figura en un pliego suelto gótico s.l.n.a., "Aquí comiençan seys romances. El primero del rey don Pedro..." (B. N. Madrid, R-9475). Del tercer romance, "Triste estaba el rey David, / triste y con gran pasión" (núm. 54), no conozco otras versiones; pertenece a un tipo de romances muy grato a los músicos y poetas cortesanos de los siglos xv y xvi; en el *Cancionero musical* hay "Triste está la reina, triste" (núm. 334), en Luis Milán "Triste estaba, muy quejosa, / la triste reina troyana", etc. (cf. DURÁN, *Romancero*, núms. 439, 470, 482, 601, 926, 1156). Pio Rajna (*RRQ*, VI, 1915, pág. 20) considera que en el origen de esta moda está el romance "Triste estaba el caballero" del *Cancionero general* (ed. Bibliófilos, núms. 474 y 458). En todo caso es aventurado decir, como lo hace Pujol, que el romance de Mudarra es "anterior probablemente al siglo xv" (pág. 76), y también lo es para el romance de Israel, al que supone "de la misma época" (pág. 77); el propio Pujol hace notar que en la *Silva* de Valderrábano hay una sección intitulada "Historias de la Sagrada Escritura, a sonada de romances viejos"; es probable que, como ya observaba Menéndez y Pelayo (cf. *Antología de poetas líricos*, 1ª ed., vol. X, págs. 299-302), los romances bíblicos no sean sino composiciones tardías, hechas a base de elementos tradicionales y para cantarse con una melodía antigua.

Poco tenemos que decir ahora acerca de los demás textos poéticos de las tres obras que nos han ocupado. Algunos —los menos— aparecen ya con nombre de autor, o se han identificado⁴². Otros no deben ser

⁴⁰ En cambio, de uno de los villancicos octosilábicos de la *Recopilación* puede decirse que tiene todo el dramatismo patético de ciertos romances: *Por amores lo maldijo / la mala madre al buen hijo...* (GALLARDO, IV, 926; ALONSO, *Poesía*, 177).

⁴¹ En su edición de Mudarra, pág. 75, Pujol afirma a propósito de los romances de Narváez: "la misma música es aplicada a dos diferentes estrofas", pero no aparece en el original más que una sola estrofa para cada romance.

⁴² De Garcilaso: "Gracias al cielo doy" (VÁSQUEZ, I, 3; concuerda en general con la edición de Herrera), "Por ásperos caminos soy llevado" (MUDARRA, 61); de Boscán: "Gentil señora mía" (VÁSQUEZ, I, 2), "El que sin ti bívar ya no querría" (VÁSQUEZ, I, 16), "Claros y frescos ríos" (MUDARRA, 58). El comienzo de las *Coplas* de Jorge Manrique (MUDARRA, 57); el de las "Lamentaciones de amores"

difíciles de identificar; “Los ojos de Marfida hechos fuentes”, por ejemplo (VÁSQUEZ, I, 4), está en el *Cancionero* de Jorge de Montemayor (ed. cit., pág. 51) con variantes sólo ortográficas⁴³. En general,

de Garcí Sánchez de Badajoz (VÁSQUEZ, I, 18 y 19; sobre este poema véase ahora el *Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid, 1950, págs. 18-20) y su poesía “¡O dulce contemplación!” (VÁSQUEZ, II, 6); “¿Qué sentís, corazón mío?” del Comendador Escrivá (VÁSQUEZ, II, 9); “Si n’os uviera mirado, / pluguier’a Dios que n’os viera” de Luis de Vivero (VÁSQUEZ, II, 22; Anglés menciona la poesía de Boscán que tiene el mismo verso inicial y la del *Cancionero de Upsala*, pero no dice que ambas no son sino una sola); “Dime a dó tienes las mientes, / pastorcico descuydado...” (MUDARRA, 70) atribuido a Juan del Encina. Hay además en Mudarra un soneto de Petrarca y uno de Sannazaro; un fragmento de égloga de éste. También aparece un pasaje del libro IV de la *Eneida*, el comienzo del *Beatus ille* horaciano y los primeros versos de la *Heroida I* de Ovidio.—Los poemas latinos llevan en la edición de Mudarra el extraño título “Verso en latín”. Pujol nos dice que la palabra *verso* no se refiere aquí a la “forma de composición organística usada por Cabezón y otros autores coetáneos, sino a... su carácter poético literario” (pág. 81). Lo extraordinario es el singular *verso* aplicado a todo un conjunto de versos. Pero Mudarra no emplea evidentemente el singular; dice “versos en latín”, “versos a la muerte...” (núm. 62) y “versos del quarto de Virgilio” (núm. 63; cf. págs. 42 y 97). El singular es, pues, creación del editor (cf. *supra*, nota 16).

⁴³ Los anónimos son, por orden alfabético:

*Ah, hermosa, abríme, cara de rosa, VÁSQUEZ, II, 19

Amor, virtud y nobles pensamientos, *id.*, I, 5

Ay, ay, ay, ay, que ravio y muero, *id.*, II, 7

**Bendito sea el día, punto y ora, *id.*, I, 20

Deja ya tu soledad, / pastor chapado, *id.*, II, 21

Determinado amor a dar contento, *id.*, I, 1

Hemosísima María, / sois una cierta alegría, *id.*, I, 6

Lassato a il Tago su dorate arene, MUDARRA, 67

Mi mal de causa es y aquesto es cierto, VÁSQUEZ, I, 7

No pensé qu’entre pastores, *id.*, II, 10

¿Para qué busca el morir...? *id.*, II, 23

¿Qué llantos son aquéstos? ¿Qué fatiga...? MUDARRA, 59 (a la muerte de María de Portugal)

Quién me otorgase, señora, VÁSQUEZ, I, 14

Regia qui mesto spectas cenotaphia vulu, MUDARRA, 62 (a la muerte de María de Portugal)

Si por amar el hombre, ser amado / merece, MUDARRA, 60

Si queréys que dé a entenderos, VÁSQUEZ, I, 17

***Sin dudar, / nunca en gota cupo mar, MUDARRA, 56

Toma, Mingo, a namorarte, VÁSQUEZ, II, 8

Un cuydado que la miña vida ten, *id.*, II, 33

*) He encontrado la canción en tres pliegos sueltos góticos s.l.n.a. de la B.N. Madrid: los que tienen las firmas R-9421, R-9456 y R-2253; de uno de ellos pasó a las *Poesías de antaño* de RHi, XXXI, 1914, núm. 34.

**) Imitación del soneto XLVII (XXXIX) de Petrarca, “Benedetto sia l’ giorno e l’ mese e l’ anno / e la stagione e l’ tempo e l’ ora e l’ punto...”

***) Como observa bien el editor, está glosado en el *Segundo cancionero espiritual* de Jorge de Montemayor, Amberes, 1558, fol. 46-51; lleva ahí el nombre de

sería deseable para las ediciones futuras de este tipo un mayor cuidado en la reproducción de los textos. Son frecuentes las discordancias entre las palabras que figuran en la parte musical y las que aparecen al comienzo, en la descripción del contenido de la obra⁴⁴.

“copla agena”. El poema figura además en el ms. 3902 de la B.N. Madrid, fol. 129 vº.

⁴⁴ He aquí algunas, además de las ya observadas (señalo con † las palabras evidentemente equivocadas):

	TEXTO SOLO	PARTE MUSICAL
MUDARRA, 56, verso 4	<i>el fuego do</i>	<i>el fuego de do</i>
„ 59, v. 9	<i>y su grandeza</i>	<i>de su grandeza</i>
„ 60, v. 6	<i>vn amor</i>	<i>vn amar</i>
„ 60, v. 12	<i>pues te amo</i>	<i>pues que te amo</i>
„ 61, v. 5	<i>mas tal estoy</i>	† <i>mas mal estoy</i>
„ 61, v. 14	† <i>que hazen</i>	<i>me hazen</i>
„ 66, v. 5	† <i>El rimembrar et la aspetar</i>	<i>El rimembrar et l'aspetar</i>
„ 66, v. 10	† <i>da l'altra</i>	<i>dall' altra</i>
„ 69, v. 2	† <i>Pecorella</i>	<i>Pecorelle</i>
VÁSQUEZ, I, 2, v. 3	† <i>descarga en</i>	<i>descarga de</i>
„ I, 4, v. 10	† <i>alegra mi corazón</i>	<i>alegra un corazón</i>
„ I, 16, v. 10	† <i>quería</i>	<i>querría</i>
„ II, 1, v. 8	<i>en el río</i>	<i>par del río</i>
„ II, 21, v. 4	† <i>¿cómo lo podré dexar?</i>	<i>¿cómo la podré dexar?</i>
„ II, 21, v. 7	† <i>Dexa tu soledad</i>	<i>Dexa tu soledad, dexa</i>
„ II, 23, v. 2	<i>a de partir</i>	<i>se a de partir (voces 2-4)</i>

Otro tanto ocurre en los textos latinos de Mudarra: †*faelix heu* en el texto, *felix heu* en la música, †*Dardanie...carine, inulte, nostre* en el texto, *Dardaniae...* etc. en la música (núm. 63; es inútil citar en el texto la edición de Virgilio por Goelzer, pues no se la sigue), †*negociis* y *negotiis* (núm. 64), †*proedam* y *praedam*, *O rimaque qui* y *O rimaque quae* (ambos defectuosos; véase *infra*), †*si fors plus poset* y *si sors plus posset* (núm. 62). Este último poema latino es el peor parado. Por necesidades de la línea melódica duplica Mudarra las palabras *occidit* y *Philippus*, y el editor las repite en el texto, estropeando hexámetros y pentámetros. No es difícil una tentativa de reconstrucción (los cuatro últimos versos, en que casi no hay nada que corregir, faltan en la parte musical):

- Regia qui maesto spectas cenotaphia uultu,*
Quid stas quin largo perluis imbre genas?
 Occidit heu! princeps, sed qualem nulla dederunt
Tempora, sed qualem tempora nulla dabunt.
- 5 *Corripit accipiter meliorem examine praedam:*
Mors, o crudelis! optima quaeque rapit!
Philippus in terris, mihi sponsus in aethere Christus:
Si sors plus posset plura datura fuit.
- Nil mihi uobiscum, iam mors et uita ualete,*
- 10 *Nam uiuo felix non moritura Deo.*
Haec mihi sit uita, haec requies aeterna laborum,
Cetera nam semper sors uiolenta rapit.

Aunque no muy correctos prosódicamente (nótese sobre todo el imposible *Philippus*), no carecen de interés estos dísticos de sabor renacentista, que por cierto nada tienen que ver con el “planto” medieval (como afirma PUJOL, pág. 81): es un epitafio dividido en dos partes simétricas, en la segunda de las cuales habla

Pujol incluye en la introducción a sus dos publicaciones una sección intitulada "Crítica de la edición", donde señala y corrige los errores de música y texto del original (Anglés los indica al pie, en la parte musical). En cuanto al texto, las correcciones —no todas atinadas ni necesarias⁴⁵— se adoptan de ordinario en la sección musical y en el texto solo del principio; pero no siempre: unas veces se dejan los errores sin corregir, en uno de los lugares o en ambos; otras se corrigen, pero sin indicación alguna, o se indica la corrección en la parte musical y no en el texto solo; otras, en fin, el texto está corregido, sin que esto aparezca consignado en la sección de "crítica". Quien quiera enterarse del texto exacto de un poema se ve obligado a consultar detenidamente las tres secciones mencionadas. Convendría también un mayor cuidado en la puntuación y acentuación de los poemas⁴⁶, y finalmente, en la medida de lo posible, incluir comentarios literarios más abundantes y de mayor rigor científico, apoyados en las ediciones críticas autorizadas.

Por lo demás, no podemos sino desear que las venideras publicaciones de la serie, que esperamos con impaciencia, nos deleiten como las ya editadas, con sus maravillosas canciones, sus excelentes comentarios musicales y biográficos y su hermosa presentación.

MARGIT FRENK ALATORRE

El Colegio de México.

la propia princesa. El verso 9 nos ofrece una variante más del epigrama tan querido de los humanistas del siglo XVI: recuérdese el epitafio de Andrés Laguna *Inueni portum, spes et fortuna ualete, / Nil mihi uobiscum...* (cf. MARCEL BATAILLON, *Erasmus y España*, México, 1950, vol. II, pág. 292, nota 34) y la exclamación de Fr. Luis de León *Posui finem curae: spes et fortuna ualete* (en *RABM*, XVII, 1907, págs. 132-133).

⁴⁵ Ya señalé la incorrecta eliminación de la *a* en "meo amigo atán garrido" (MUDARRA, núm. 74). Son ociosas las correcciones ortográficas cuando la ortografía es la usual en la época, y las de formas frecuentes en el siglo XVI (*hora*, MUDARRA, 72 v. 2; *et, anchora, homai*, en el texto de Petrarca, *id.*, 66; sí debió sustituirse en cambio *alma* por *anima* en el núm. 67, v. 4); por lo demás, estas correcciones no están hechas sistemáticamente (en el núm. 68 de MUDARRA se deja el *et*).

⁴⁶ Quedan indicados en las notas 23 y 36 los errores de la edición de Vásquez. En la de Narváez faltan acentos en *Galván*, 35; *cuán, mí*, 46; faltan comas en 36, vv. 6-8; 40, v. 1; 48, v. 1; faltan interrogantes en 40 y 47; falta punto en 48, v. 2. En Mudarra hay comas superfluas en 56, vv. 5 y 8; 57, v. 3; 60, v. 1, etc.; en cambio faltan comas en 53, v. 6; 54, vv. 1, 5; 60, v. 10; 66, vv. 2, 11, 13; 72, etc.; falta punto en 53, v. 4 y acento en *cómo*, 55, v. 2 y 57, vv. 4, 5, 8, 10; en *quán*, 57, v. 7; en *a dó*, 70, v. 2; en *auéys*, 72, v. 4, etc. En el soneto anónimo núm. 59 sobran una serie de comas y faltan muchos guiones e interrogantes (es un diálogo: "—¿Cómo en los mismos dioses...?"; "—Agora todo...").—Otros errores y erratas: en VÁSQUEZ, pág. 10, penúltima línea dice *amososa* por *amorosa*; pág. 15, línea 11, "... al ciego *Salinas*... en su Orphénica Lyra", léase *Fuellana*; pág. 22, núm. 33 dice: *la niña vida* por *la miña vida*. En Mudarra, núm. 66 *mauigar* por *nauigar*; pág. 83, nota, léase *Firenze*, "il presente", "tutto gli è"; pág. 96, núm. 56, la nota al compás núm. 3 debe ir arriba; pág. 98, núm. 69, está fuera de lugar la nota al compás 18.