



HAL
open science

El lamento de una monja: el madrigal “¡Ay de mí, sin ventura!” de Gutierre de Cetina y una famosa melodía europea

Joseph J. Roussiès

► **To cite this version:**

Joseph J. Roussiès. El lamento de una monja: el madrigal “¡Ay de mí, sin ventura!” de Gutierre de Cetina y una famosa melodía europea. CALÍOPE, 2015, 20 (2), pp.81-117. hal-01501208

HAL Id: hal-01501208

<https://hal.science/hal-01501208>

Submitted on 4 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

EL LAMENTO DE UNA MONJA: EL MADRIGAL «¡AY DE MÍ, SIN VENTURA!» DE GUTIERRE DE CETINA Y UNA FAMOSA MELODÍA EUROPEA

Joseph Roussiès

Sorbonne Nouvelle - Paris 3 – Universidad de Sevilla

Entre la media docena de madrigales poéticos atribuidos a Gutierre de Cetina, dos dejan testimonio de una amplia difusión y, en particular, bajo forma musical.¹ Por contingencias de la historia literaria, el que empieza “Ojos claros, serenos / si de un dulce mirar sois alabados, / ¿por qué, si me miráis, miráis airados? [...]” es hoy el más conocido. Es, por otra parte, el primer madrigal fechable en lengua castellana (1554).² El presente artículo se centra en el otro, mucho menos conocido, “¡Ay de mí, sin ventura! / ¡Ay, vida trabajosa entre paredes!” encabezado por el título “En voz de una monja”, muchas veces reducido a “La monja.” Al contrario de “Ojos claros,” no se había publicado en el conjunto de las obras del hispalense hasta la reciente edición de Jesús Ponce (Cetina, *Rimas* 727-28) y su autoría no siempre se ha identificado en las ediciones modernas, menos todavía entre las musicales.³ En la historia textual de los madrigales de Cetina, se trata del segundo más antiguo que se conserva, con un primer testimonio copiado hacia 1560 (*Cancionero sevillano de Toledo*).

Ambas piezas poéticas irradiaron a escala peninsular y de una manera equiparable. Su difusión fue principalmente manuscrita, tanto en fuentes poéticas como musicales, pero, para ambas, se cuenta también con un testimonio impreso en un libro de vihuela (el único impreso para “La monja”). También presentan versiones musicales que modifican sustancialmente el texto a modo de *contrafactum*, ya amoroso, ya a lo divino, demostrando así que el hipotexto (el original) era conocido de sobra por los oyentes de estas nuevas versiones musicales.⁴ Ahora bien, pese a difundirse por vías muy similares, los dos madrigales gozaron de una fortuna muy distinta. Uno se siguió copiando y editando hasta los siglos XVIII y XIX y llegó a nuestros manuales de literatura del XX como ejemplo paradigmático del madrigal hispano. El otro, en

cambio, concentra sus testimonios en la segunda mitad del siglo XVI y luego desaparece.

Este lamento de la monja contrasta con los otros madrigales del hispalense al no compartir con ellos los temas amorosos, galantes o de elogio característicos de la poesía italianizante. El lamento “en voz de una monja,” encerrada contra su voluntad, se vincula con la poesía carcelaria. Retoma más específicamente el motivo de “la monja a la fuerza” (Martínez Torner), de la *malmonjada*, conocido en toda la Europa del tiempo. Buen ejemplo de este motivo fue *La Monica* italiana, cuya melodía pasó a Francia y luego a los países protestantes con otras letras.

Con este madrigal de la *malmonjada* queremos estudiar un ejemplo de difusión mixta de un texto por la vía poética y la vía musical. A través de un tipo específico de lamento, el monjil, aparecen varias similitudes entre el texto de Cetina y la mencionada pieza de origen italiano que conoció casi tres siglos de éxito⁵ Empezaremos describiendo brevemente el poema sin detallar aquí las vías de difusión poéticas y musicales de “¡Ay de mí, sin ventura!” conocidas hoy por cinco testimonios poéticos y cinco testimonios musicales.⁶ Mostraremos luego cómo las fuentes castellanas del texto de Cetina, varios poemas del antiguo cancionero todos vinculados con lamentos bíblicos, ya se caracterizaban por una doble difusión poética y musical. Para terminar con otra fuente posible del poeta hispalense, procederemos a un examen comparativo del motivo tradicional italiano llamado *La Monica*, casi contemporáneo, que tiene visos de ser bastante anterior. Veremos que comparten *afectos* musicales similares y motivos recurrentes en sus manifestaciones textuales.

EN VOZ DE UNA MONJA

[versión α del texto – atribuido a Gutierre de Cetina]

	¡Ay de mí, sin ventura!	a
	¡Ay, vida trabajosa entre paredes!	B
3	¡Ay, qué estrecha prisión son estas redes!	B
	¡Cárcel molesta, oscura!	a
	Torno fiero, enojoso, avaro, esquivo,	C
6	abrasar te vea yo de fuego vivo...	C
	¡Ay, qué regla pesada!	d
	¡Triste coro importuno!	e
9	¿Para qué fue beldad y gracia en uno,	E

	no habiendo de ser vista ni gozada?	D
	¡Vida desesperada!	d
12	¡Ay, qué gran sinrazón, qué ley tan fuerte	F
	que nos dé libertad sola la muerte!	F

“¡Ay de mí, sin ventura!”: entre transmisión textual y difusión musical

Aunque ningún testimonio lo designe como tal, la morfología del poema presenta todas las características del madrigal poético que el mismo Cetina estaba aclimatando de Italia a España a mediados del quinientos, inaugurando una práctica que gozaría de más de un siglo de éxito.⁷ De la poesía petrarquista, el madrigal lleva la tendencia a la emoción lírica, a una agudeza acentuada por su brevedad y, sobre todo, un metro característico: mezcla endecasílabos y heptasílabos en proporciones variadas, dentro de un esquema métrico libre, monoestrófico y las más veces de unos diez versos o poco más.⁸ En el caso de “¡Ay de mí,” el poema está compuesto por trece versos (proporciones que se verifican en efecto entre los madrigales), con ocho endecasílabos (vv.: 2-3, 5-6, 9-10 y 12-13; o sea dos tercios del poema) y cinco heptasílabos (vv. 1, 3, 7-8 y 11; o sea un tercio) organizados en seis rimas que coinciden con la sintaxis y el sentido del conjunto: aBB aCC deED dFF. El esquema en tercetos de tipo aBB interrumpido por un elemento irregular, en este caso la variación central de la cuarteta deED, también es característico del madrigal poético.⁹

De entrada, llama la atención el carácter exclamativo de todo el poema. Frases nominales, o de extrema concisión y sencillez sintáctica, ocupan los dos tercios del poema (vv. 1-4, 7-8, 11) y funcionan de manera aislada verso tras verso, como gritos prorumpidos por la voz poética. Se enumeran cinco atributos del convento, que son un concentrado de la opresión que se inflige a la encarcelada, desde los más exteriores, generales y arquitectónicos (propios de cualquier cárcel), hacia los más específicos de la vida conventual en religión: las “paredes,” las “redes,” el “torno,” la “regla” y el “coro.” El torno, al cual se dedican los dos versos más vehementes, funciona como un eje retórico muy propio de su función de separación giratoria entre el mundo exterior (muros y rejas) y el interno (regla y oración).¹⁰

Seis endecasílabos, colocados en parejas, detallan las manifestaciones de lamento e ira expresadas por la monja en tres frases más elaboradas

(vv. 5-6, 9-10, 12-13). Subrayan una violencia a la vez sufrida y exteriorizada. La primera imprecación es, tal vez, la más llamativa, puesto que llega a invocar la destrucción del convento por el fuego, empezando por la antonomasia del torno (generalmente de madera y, por ende, fácil de prender), elemento que encarna el imposible contacto con el mundo exterior (“Torno fiero, enojoso, avaro, esquivo, / abrasar te vea yo de fuego vivo...”). El segundo elemento que cuestiona la monja, en una interrogación retórica, es la vanidad de su belleza en un mundo conventual que le impide toda forma de seducción, de relación carnal o de proyecto matrimonial (“¿Para qué fue beldad y gracia en uno, / no habiendo de ser vista ni gozada?”). La tercera denuncia del universo conventual, postrera en todos los sentidos de la palabra, subraya la condena a la cadena perpetua de la clausura forzada como algo absurdo (“gran sinrazón”) cuya única escapatoria se cifra en la muerte (“¡Ay, qué gran sinrazón, qué ley tan fuerte / que nos dé libertad sola la muerte!”). Con leves variantes, volveremos a encontrar estos tres elementos (maldición destructora; añoranza de alguna vida amorosa; liberación por la muerte) en la cancioncilla italiana *La Monica* o en su versión francesa, *Une jeune fillette*. Pero veamos primero las fuentes poéticas y musicales del poema castellano. Disponemos de diez testimonios con dos versiones del texto (α y β), de las cuales la versión β sólo se encuentra en el libro de vihuela de Daza. Hemos estudiado la totalidad de los testimonios, incluyendo las cinco partituras musicales que hoy se conocen.¹¹ La misma melodía aparece en todos los testimonios musicales de “La Monja.” La compuso el sevillano Juan Navarro (h. 1530-1580), conocido por haber sido el maestro de Tomás Luis de Victoria.¹²

A veces, se tiende a desechar los testimonios musicales para trabajos filológicos cuando existan testimonios sólo textuales. Este recelo de algunos para con la partitura se debe a que, en no pocas ocasiones, el texto puesto en música resulta muy alterado por varios fenómenos musicales o por efectos rítmicos ajenos a la métrica del texto, y más todavía en la tradición cancioneril.¹³ El compositor suele elegir un fragmento de una obra larga (generalmente el más famoso o el principio), suprimir o agregar un verso, alterarlo, añadiendo o quitando sílabas con un adverbio, un diminutivo, etc.¹⁴ En todos los casos, siempre se puede observar cómo se repiten determinados sintagmas en una misma voz o como ecos entre las voces, especialmente en el sistema de escritura llamado *imitativo* de la polifonía del Renacimiento.¹⁵ Este procedimiento

retórico, conceptualmente muy sencillo, permite enfatizar tal o cual fragmento significativo del texto, según lo interpretara el compositor. Así sucede en la versión polifónica de “La Monja” por Navarro. Se repite, entre otros numerosos fragmentos, la exclamación del exordio (“¡Ay de mí! ¡Ay de mí, sin ventura!”). La maldición llamando a la destrucción del torno por el fuego (v. 5: el vocativo “Torno fiero”) aparece dos veces en cada voz y el oyente lo percibe claramente en la *imitación* que se propaga entre las voces, por lo menos en cinco ocasiones. En el v. 6, se duplican las últimas seis sílabas (“abrasar te vea yo de fuego vivo, de fuego vivo”). Por fin, en la peroración, parte del último verso se repite en la cadencia final: “¡que nos dé libertad sola la muerte... sola la muerte!” A veces, los diversos tipos de alteraciones modifican tanto la naturaleza del original que hasta aparece un texto nuevo. Es el caso con la práctica del *contrafactum* o *parodia*. Un compositor retoma una melodía y cambia su texto, a veces de modo muy serio y sin dimensión polémica alguna, por ejemplo vertiéndolo a lo divino.¹⁶ Nuestro texto ofrece un ejemplo de este fenómeno en la versión para vihuela propuesta por Esteban Daza en su *Parnaso* (1576), con un texto nuevo (la versión β que damos completa a continuación) debajo del cual se advierte perfectamente entre líneas la presencia del texto original de Cetina (la versión α) ceñido a la melodía y la armonización de Juan Navarro. Aun con estas distorsiones características de las fuentes musicales, la fiabilidad de estos cuatro testimonios musicales que conservan la versión α no resulta menor que la de los testimonios poéticos, de los cuales ninguno es autógrafo ni apógrafo.

A continuación, editamos aparte la versión de Daza, totalmente alternativa, para compararla con el texto original y poder ver en conjunto cómo se elabora su reescritura.¹⁷

OTRA VILLANESCA A CUATRO DE NAVARRO [...] ¹⁸
[versión β del texto – Esteban Daza (?)]

	¡Ay de mí, sin ventura!	a
	Amor, ¿quién me ha metido entre tus redes?	B
3	¿Quién puso en tu prisión mi corazón, y en cárcel tan oscura?	C a
	¡Amor, crüel Amor, ingrato, esquivo,	D
6	cuál yo me veo te vea en fuego vivo!	D
	¡Ay, qué vida pesada	e

	es la que das, Amor!	f
9	Mas yo, ¿cómo perdí mi libertad	G
	a trueco de una mísera esperanza?	H
	¡Ay vana confianza!	h
12	¡Ay qué gran sinrazón, qué mal tan fuerte	I
	que esté el remedio de él sólo en la muerte!	I

Tal vez sea un buen ejemplo de difusión más allá del autor la versión β , de Daza, cuya autoría se desconoce –si no es del vallisoletano compositor del último de los tratados de vihuela–. Este otro texto del madrigal poético, totalmente alternativo, tiene, además, rasgos poéticos curiosos. El confuso esquema de sus rimas (aBC aDD efGH hII) no tiene la sutil variación de la versión α cetiniana, y resulta poco frecuente para un madrigal.¹⁹ Además, las tres rimas sueltas oxítonas (rimas agudas notadas C, f y G) ofrecen una característica acentual extraña y heterodoxa dentro de la tradición métrica italianizante a la que pertenece sin duda la versión original. La rima interna del verso segundo (“prisión / corazón”) tampoco es precisamente un efecto de virtuosismo muy canónico. El sexto verso, por fin, resultaría hipermétrico de no practicarse la costosa pero necesaria sinéresis que hace de “vea” (o de “veo,” es otra opción) un monosílabo bastante áspero de pronunciar.²⁰ Además, es evidente que se trata de una reelaboración en *contrafactum* del madrigal de la monja de que recupera muchos sintagmas y algunas ideas, simplificándolos hasta la torpeza. No conserva del poema original más que los versos 1, 4 (con leve variante), 7 (con una variante que es un probable error) y 12 (con variante en un adverbio). Hasta altera su material temático, dejando de lado el lamento de la *malmonjada* para la queja, más trillada, del amante desafortunado.²¹ La principal alteración consiste en eliminar al personaje subversivo de la monja rebelde, sustituyéndolo por una queja amorosa mucho más convencional. Estas debilidades también podrían indicar que se trata de un texto ya alterado antes de ponerse en el tratado de Daza sobre la música de Navarro y de cuya transmisión no conocemos otras huellas.

La mención *soneto*, a su vez, es muy posiblemente un error (en el título del manuscrito de la BN de Lisboa²²), pero es de notar que sirvió durante un tiempo como equivalente de la palabra *madrigal* en la práctica editorial española (Navarrete; Restrepo). En Italia, hacia 1530 y para un siglo, casi toda puesta en música polifónica de poesía profana

culta pasó a llamarse *madrigal*, generalizando el nombre de la forma métrica frecuente entre las piezas musicadas a este género musical nuevo (Haar y Newcomb). En España, el fenómeno se documenta hacia 1550 y hasta poco más de finales del siglo. Entonces, sobre todo al principio del período, la palabra *soneto* se utilizó en algunos libros de vihuela en competencia con *madrigal* o *villanesca*, de la misma manera que había funcionado la palabra *madrigal* del otro lado del Mediterráneo, o sea generalizando una forma métrica para llamar el género musical. Hasta se documentó para piezas concebidas como puramente instrumentales (por ejemplo en la *Silva de Sirenas* de Valderrábano, publicada en 1547). Sin poder conjeturar con seguridad que sea el caso para un ejemplo tan tardío como la fuente lisboeta, es llamativa esta proximidad entre la forma métrica y unas prácticas musicales bien definidas de poesía vernácula musicada.

El madrigal “¡Ay de mí, sin ventura!” se inscribe en la vena italianizante hispana de corte sevillano por su métrica, por su lirismo y por el estilo polifónico de Navarro característico del primer período del madrigal musical, bastante elaborado aunque sin mayor efecto cromático ni otros afectos expresivos, y que va siguiendo escrupulosamente el texto original. Parece cercano a un Francisco Guerrero en el ámbito musical o a un Baltasar del Alcázar, joven amigo del autor, en el ámbito literario. Pero Cetina también bebe de la influencia cancioneril veterocastellana, tanto en su modo de aclimatar la forma madrigal a la Península ibérica, todavía en una etapa de transición (Alonso Miguel), como por el material temático y los varios motivos textuales que retoma de fuentes anteriores, en particular el *Cancionero Musical de Palacio* (Romeu i Figueras) recopilado en el ámbito de la corte castellana bajo la regencia de Fernando “el Católico.”

Cetina y las parodias de lamentos bíblicos del cancionero viejo

Desde el íncipit del madrigal de “La Monja” encontramos elementos textuales recuperados del Cancionero castellano de finales del siglo XV y principios del XVI. Son rastros de tres poemas plurilingües, mezclando castellano, latín (e italiano en uno de ellos). Todos son anteriores a los años en que se impuso la lírica italianizante con la primera generación petrarquista de Boscán y Garcilaso. El punto común de estos tres textos es su parodia parafrástica e imitativa de lamentos bíblicos tales como el de Job, los trenos de Jeremías o los seis salmos penitenciales.²³ La

presencia del lamento en el cancionero ya se empezó a estudiar (Núñez Rivera), pero sin tomar en cuenta, de momento, estos tres poemas que inspiraron a Cetina. Esta red de antecedentes permite mostrar cómo el poema “¡Ay de mí, sin ventura!” se vincula con diversas tradiciones —la bíblica, la carcelaria, y, más específicamente, la de la *malmonjada*— y recupera literalmente elementos identificables de dos de estos tres poemas. El primero que veremos es de corte amoroso (“¡Heu mihi, sine ventura!”); el segundo, de tema histórico (“A la mia gran pena forte”); el último, es una glosa del poema anterior y tiene el mismo tema que el madrigal de Cetina (empieza “Porque mi sufrimiento” o “Mayor que mi sufrimiento” y se conoce como “Doce coplas monjiles”).

Para su “Monja,” el sevillano vierte al castellano el verso inicial de la parodia “Heu mihi.” El original, en forma de “villançico parte en latin e parte en rromanze,” glosa fragmentos del oficio de difuntos que incluye también elementos “sobre la licion de Job [según la *Vulgata* que] comienza *heu mihi*” (Romeu núm. 523; Dutton [ID1842]²⁴). Este lamento amoroso “Heu mihi, sine ventura” aparece en varios testimonios de principios del siglo XVI, en particular en una versión musical (perdida) del *Cancionero Musical de Palacio* (anterior, pues, a 1520) que reconstituye Romeu a partir de otros dos testimonios.²⁵ Cetina simplifica los vv. 12 “¡Heu mihi, sine ventura! / [¿ubi fugiam,] ¡ay de mí!?” en que ya se observa la reiteración, bilingüe en su caso, de la exclamación quejumbrosa. Los transforma en “¡Ay de mí, sin ventura! / ¡Ay [vida trabajosa entre paredes]!” (entre corchetes los elementos que van variando). Además, la primera estrofa coincide con “La Monja,” en los vv. 7-8, con el singular vocablo *esquivo* y, menos significativos tal vez, los calificativos *triste* y *vivo*. En Cetina, “Torno fiero, enojoso, avaro, *esquivo*” (v. 5), “fuego *vivo*” (v. 6) y “*triste* coro” (v. 8).²⁶

Pero estos elementos muy parciales no dan lugar a ninguna imitación metódica. En cambio, sí se documenta una red intertextual significativa con dos fuentes posteriores que unen “La Monja” cetiniana con las coplas históricas “A la mia gran pena forte” y su glosa “Porque mi sufrimiento” (las “Doce coplas moniales”). Como en el poema anterior (“Heu mihi”), ambos citan y glosan fragmentos latinos de varios lamentos de origen bíblico. Justo a principios del siglo XVI, primero, aparece el lamento italo-latino de tema histórico “A la mia gran pena forte,” también recogido en el *Cancionero musical de Palacio* (221r; para el texto crítico, Romeu i Figueras 418-20, núm. 317; la música

en Inglés núm. 317; y en fecha más reciente en Dutton [ID4056] MP4f-474). Como en los romances que adoptaban el punto de vista del sultán, impotente ante el avance de las tropas cristianas (“Paseábase el rey moro”), el lamento se da a través de la voz desgraciada de Ferrante, duque de Calabria, expulsado del trono de Nápoles que se han repartido los enemigos reinos de Francia y Aragón entre 1500-1501.

Este texto conoció, luego, por lo menos tres glosas, sin relación con el tema monjil.²⁷ En una cuarta paráfrasis que empieza “Porque mi sufrimiento” o “Mayor que mi sufrimiento”, se transpone por primera vez en voz de una joven *malmonjada*.²⁸ Con algunas variantes, lo encontramos en varias fuentes, a menudo con el subtítulo “Doce coplas moniales” y algunas con la mención de que es «Glosa de *A la mia gran pena forte*.” Entre estos testimonios, se encuentra en particular en el *Cancionero de Sebastián de Horozco* citado por Jesús Ponce (728) y un manuscrito petrarquista alavés, esencialmente redactado en euskera.²⁹

De las quejas del duque de Calabria (“A la mia gran pena forte”), las “coplas moniales” glosan los cuatro versos iniciales (su estribillo),³⁰ la segunda estrofa (vv. 13-20)³¹ y poco más (vv. 7-8)³². En el poema original la voz poética es la del rey traicionado y derrocado que identifica su tormento con el de Cristo durante la Pasión, mencionando los trenos de Jeremías (vv. 9-12)³³. En la voz, igualmente lamentable, de la glosa monjil (Dutton [ID4272 G 4056] MP7-69)³⁴, el femenino se revela a partir del verso dieciséis (en castellano latinizado “derelicta sum cautiva”) y su estado de monja en el verso 31 (“Yo que de monja metida”). Además del tema y del carácter general de la queja monjil, el madrigal de Cetina comparte algunos motivos estratégicos que bastan para mostrar el conocimiento que el poeta hispalense tuvo de estos textos. Deja aflorar, en efecto, algunos sintagmas o algunas ideas claramente identificables que merecen ser señalados. Para empezar, comparten el mismo universo carcelario: el vocablo “prisión,” en el verso 84 de la glosa, está presente en el verso tres del madrigal, dibujando el mundo de clausura hasta la muerte (que ya hemos señalado), como bien recuerdan los versos bilingües de la glosa (vv. 16-23)³⁵ y el final del madrigal. Pero las concordancias más llamativas son tres. El parecido más visible entre estos textos estriba en las palabras-rimas “paredes / redes,” que aparecen en el mismo orden en ambos poemas (a vv. 58-60 de la glosa y 23 del madrigal).³⁶ La mención del torno, luego, se asocia igualmente a una invectiva (“torno traidor,” en el v. 112 de la

glosa, “Torno fiero, enojoso, avaro, esquivo,” en el incrementado v. 5 del madrigal).³⁷ Por fin, vuelve el raro calificativo “esquivo” (v. 18 de la glosa; v. 5 del madrigal) que ya aparecía en el villancico “Heu mihi, sine ventura.” Como en este, en la glosa también encontramos un sintagma casi idéntico al íncipit cetiniano (“desventurada de mi,” en el v. 23 de la glosa). De manera más difusa, queda evidenciada la dureza de la clausura subrayando la juventud de la monja –que se menciona en el verso 17 en latín (“in florenty etate mea”)³⁸ y que, al parecer, Cetina da por sobradamente incluida en el tópico—. Del mismo modo, el aislamiento de la vida mundanal se relaciona específicamente con el apartamiento de toda relación amorosa que dan tanto la glosa (vv. 87-100) como el madrigal (vv. 9-10).

A pesar de estos elementos que Cetina retoma de la glosa, ambos poemas pertenecen a géneros literarios bien distintos en su forma y en su funcionamiento literario. Esta diferencia permite evaluar cómo el sevillano quiso elaborar un texto más denso y breve, conservando el carácter estructurante del lamento, pero prescindiendo del subgénero de la parodia bíblica. Se aparta, por consecuencia, del universo litúrgico convocado por el *contrafactum*-glosa. El latín paródico ya no estructura el texto ni sugiere las horas conventuales de canto en el coro a través de textos concretos (“O vos omnes”, Jeremías, etc.), representados también en múltiples versiones en la polifonía religiosa tardomedieval y renacentista. Cetina se contenta con mencionar el “triste coro importuno” para centrar el poema en exclusividad en los sentimientos de ira y lamentación que expresa la monja. Por los mismos motivos recurre, sin duda, a la forma madrigal, conforme con el propósito de brevedad y el tono lírico, dejando de lado las referencias concretas a la Biblia que evidenciaban la modalidad paródica. El lector entra así en un universo más centrado en los afectos, lo que volveremos a comentar a la hora de analizar el modo musical elegido por el compositor Juan Navarro como material melódico. Pero ambas tradiciones cultas, tanto la paródica bíblica pseudo-latinizante, típica de los juegos estudiantiles desde la Edad Media, como la madrigalesca italianizante, propia de la poesía cortesana, recurren a un mismo fondo temático tradicional, altamente evocador durante siglos en la Europa del catolicismo romano, donde el convento era una de las instituciones alrededor de las cuales se organizaba la sociedad.

El tema tradicional de la “monja a la fuerza”

Gutierre de Cetina retoma obviamente un tema de la lírica tradicional. Pero cabe preguntarnos dónde radican las motivaciones de un autor de su entorno social (nobiliario, militar y letrado, consúltese Cetina, *Rimas* 11-37 y 37-56) para llevar esta materia del fondo popular castellano a una forma tan emblemática de la poesía italianizante como es el madrigal. Los criterios de orden psicológico –por su carácter incierto y difícilmente demostrables, por lo menos con herramientas propias del estudio literario– tal vez nos llevarían a un acercamiento de interés, pero seguramente hablarían más de cómo se constituyen las fantasías del lector o de cómo un estudioso de la segunda década del siglo XXI intenta comprender una mente de mitades del XVI que del proceso creativo del autor... Por estas razones, dejamos de lado estos aspectos. Es indudable, sin embargo, la vigencia social del papel de la monja en la sociedad de Antiguo Régimen y los ecos que conoció en la literatura (Ferrer Chivite; Cetina, *Rimas* 728).

En el *Cancionero de Sebastián de Horozco* (h.1546-1577) aparecen tres coplas en décimas que debaten de estas preocupaciones de la sociedad de la época. Incluyen una versión de las “Doce coplas monjiles” que ya vimos, glosando “A la mia gran pena forte” (en “Mayor que mi sufrimiento,” a f. 100v-101r del manuscrito; núm. 323 de la edición moderna). Las otras dos se siguen en los fols. 37r-38r y forman un diálogo satírico en una suerte de propuesta y respuesta (núms. 143-44).

La primera, cuyos primeros versos rezan: “No será poco misterio / tener, señor, sólo una, / mas es grande refrigerio / aver tanto monesterio / donde no vean sol ni luna,” refleja otro punto de vista que el de la monja y un momento anterior a la entrada en algún convento. Esta vez, es el padre quien se pregunta “qué haría de una hija que tenía, si la casaría o metería monja” (en el título de este núm. 143). El amigo que responde al padre lleno de dudas, le aconseja el convento como lugar del mejor sosiego y virtud. Señalemos de paso que utiliza para ello las palabras-rimas “redes” y “paredes” que ya hemos encontrado en la tradición retomada por Cetina: “Que aunque por estar tras redes / parezcan vivir penadas, / a según ya el mundo vedes / detrás de aquellas paredes / son más bien aventuradas.” (vv. 16-20). Pero, en los últimos versos, pone una condición previa a todo ingreso al convento: el tener el acuerdo y conformidad de la hija (“Mas si por dicha no quiere / ser

monja ni profesar, / mientras su voluntad fuere, / y ella lo contradixere / no la debéis de forçar.” vv. 46-50). El texto siguiente, que empieza “Muy donoso refrigerio / le dais por ser sola una, / un perpetuo cautiverio / donde será gran misterio / que viva contenta alguna.” (núm. 144), es una respuesta al poema precedente que supone una sátira muy virulenta a la vida conventual, esta vez en voz de una monja que conoce el universo religioso y declara cuántos casos vio de jóvenes forzadas a la clausura.³⁹ El cambio de voz, teatraliza el debate ideológico bajo forma de diálogo diferido de una monja que responde al amigo del padre. En realidad, ambos poemas llevan una crítica semejante y funcionan como una serie que entra en el debate del mismo modo. Las doncellas que una familia no ha podido casar no deben obligarse a ser monjas. La religión, vía de virtudes, tiene que ser una vocación, y por tanto, ser voluntaria.

El segundo poema, además, va glosando algunos elementos de los poemas del Cancionero viejo que ya hemos visto. Retoma otra vez las palabras-rimas “redes” y “paredes” en el mismo momento (segunda parte de la segunda estrofa de cinco en total): “Y tras aquellas paredes / las dexan emparedadas, / donde por grandes mercedes / las verán tras veinte redes / a las malaventuradas.” (vv. 16-20). También, vuelven a aparecer varios de los elementos recurrentes ya vistos, tales como “el perpetuo cautiverio,” el peso de la regla (en Cetina en el v. 7 “¡Ay, qué regla pesada!” aquí los vv. 39-40 “[...] han de mantener / toda su vida obediencia”), y la frustración de no poder casarse (aquí en los dos versos finales “y cuánto le pesa y muere / por no se poder casar”). Hasta aparece, asociado con la evocación de los afectos de “mil pasiones” (v. 28), el motivo de las monjas “derelitas” (v. 30) seguramente retomado del verso “derelicta sum cautiva” (v. 16) de la glosa latina de las “Doce coplas moniales” anteriormente mencionada.

Estos textos, es cierto, reflejan una preocupación social, pero no dejan de inscribirse ante todo en una tradición literaria anterior, tal como lo haría a su vez Cetina en el madrigal “¡Ay de mí, sin ventura!”. Un estudio socio-histórico podría señalar estos brotes literarios que dejan ver la presencia social del debate, más tangible en documentos que lo cuestionan de un modo directo, como un *Memorial* de la Iglesia de Toledo a Carlos V en 1519 que aborda el problema desde el ángulo económico (Cetina, *Rimas* 728). Exigiría un estudio histórico en fuentes más representativas para poder medir la amplitud social de esta crítica de la clausura forzada. Sin embargo, tanto memoriales como poemas,

dejan traslucir una resonancia antropológica manifiesta de la clausura contra natura. Comprenderlo supondría entender el funcionamiento efectivo de este recurso literario según el cual un autor se expresa desde la voz de alguien que no es: el enemigo moro del romance o el turco, en tiempos de Lepanto, el araucano bajo la pluma de Ercilla, etc. y, en nuestro caso, la mujer encerrada. ¿Serían todos ejemplos de pura empatía? Posiblemente, o a lo mejor no. Debe de existir algún funcionamiento esencial y recurrente lo suficientemente operativo como para justificar que el proyecto literario de una experiencia lírica de la alteridad funcione plena y legítimamente. Más allá de unas posibles hipótesis personales, no tenemos de momento ninguna pista digna de fiar en términos científicos. Dejamos, pues, de lado el análisis socio-antropológico que pudiese ayudar a entenderlo. Lo que sí parece seguro, es la existencia de esta materia en un período largo y la posibilidad de que Cetina lo haya querido llevar hacia rumbos más cultos y propio del *estilo nuevo* de la poesía italianizante. Pero el motivo escapa al solo Renacimiento. Ya era muy anterior y hasta seguiría vigente entre las prácticas literarias ibéricas mucho después del Siglo de Oro.

La asociación del lamento carcelario al llanto de la monja a la fuerza llega hasta la tradición más reciente en el cancionero popular de los siglos XIX y XX en diversas configuraciones, pero siempre en metros de arte menor. Lo encontramos en una modalidad muy cercana al palo flamenco de la *carcelera* en unos corridos gaditanos (Atero) y hasta en varios idiomas peninsulares (gallego y franjas lusoparlantes, castellano, catalán y balear; véanse Martínez Torner; Cid 36-42). Aunque con tono muy distinto, también podemos recordar el afán por horizontes abiertos del lorquiano romance de *La monja gitana*:

[...]
¡Oh!, ¡qué llanura empinada
30 con veinte soles arriba,
qué ríos puestos de pie
vislumbra su fantasía!
Pero sigue con sus flores,
mientras que de pie, en la brisa,
35 la luz juega el ajedrez
alto de la celosía.

En el siglo XVI, el ejemplo más antiguo sin duda es otra pieza del *Cancionero musical de Palacio* (Dutton [ID3950] MP4f-347) que pudo conocer Gutierre de Cetina:

[villançico]

No quiero fer monja no
 que niña namoradica fo
 dexadme con mi plazer
 con mi plazer y alegria
 5 Dexadme con mi porfia
 que niña mal penadica fo.

Martínez Torner (186-89) señala otras cuatro fuentes musicales cultas contemporáneas (entre las diez que inventaría) compuestas sobre textos del corpus tradicional en verso de arte menor: varias en los libros del sevillano Juan Vásquez (1551 y 1560), otra en el de Miguel de Fuenllana (1554) y hasta en el tratado de Francisco de Salinas (1577). Pero bien parece que la literatura sobre monjas rebeldes viene de la Edad Media, generalmente a través de la figura burlesca, muy distinta de la de nuestros poemas, la de una mujer sexualmente liberada, como se veía en el *Libro de Buen Amor* con Doña Garroza, o, fuera de España, con el personaje chauceriano de Madame Eglentyne en los *Cuentos de Canterbury* (Daichman; Ferrer Chivite). En Italia, desde 1465 por lo menos (Wendland, “Madre non mi far monaca” 185), existen rastros de un motivo similar al de Cetina de una monja a la fuerza cuya melodía tuvo una singular fortuna. A menudo conocida como *La Monica*, se iba a difundir a toda Europa para casi tres siglos de historia de la música, hasta las cuatro armonizaciones de corales que compuso J.S. Bach.⁴⁰

“La Monica”: ¿otra fuente de Cetina?

La melodía de *La Monica* (con grafía española, “La Mónica”), o mejor dicho, *La Monaca* (o sea, “la monja”), existió en Italia con ambos títulos o con el incipit “Madre non mi far monaca” (“Madre no me hagas monja”) y en piezas instrumentales sobre este aire tales como la *Sonata sopra la Monica* de Biagio Marini (1594-1663) y, de Girolamo Frescobaldi, las *Partite* para teclado o la misa en parodia, también *sopra la Monica* ambas.⁴¹ De Italia, la melodía pasó a Francia, también con un texto monjil bastante similar, lo vamos a ver, y, luego, a los países

protestantes con letra ya distinta, casi siempre en corales de la liturgia.⁴² En Inglaterra también se difundió como danza instrumental, entre otros con el título “The Queen’s Alman” (“La alemanda de la reina”), por ejemplo en unas famosas variaciones de William Byrd. Esta cuestión ha sido tratada en detalle en una tesis ya antigua (1974) del estadounidense John Wendland (“La Monica: The History of a Migrating Melody”) y un artículo apenas posterior del mismo autor (“Madre non mi far monaca”).⁴³ En España, la celeberrima melodía no llegó como tal, pero sí se conoce un íncipit musical presente en el *Cancionero Musical de Medinaceli* que se le parece bastante, aunque la continuación de la pieza, del compositor Ginés de Morata, difiera (Frenk, “[Poema núm.] 607: Descuidado de cuidado / estava yo: / ¡ay Dios!, ¿y quién me le dio?”).

Sería muy posible que Cetina hubiese escuchado la melodía, ya muy famosa cuando viajaba a Italia. Pero es delicada la datación del texto italiano asociado “Madre non mi far monaca,” el más cercano a nuestro madrigal “¡Ay de mí, sin ventura!” Muchos indicios coinciden para indicar que es bastante más antiguo, aunque resulte difícil dar una fecha anterior a 1572 o incluso 1610 para la versión completa del poema italiano (Wendland, “Madre”). Pero existen interesantes puntos comunes, independientemente de la cuestión de la imitación textual propiamente dicha. En la versión francesa de la melodía *La Monica*, con íncipit *Une jeune fillette* (“Una joven doncella”), también volvemos a encontrar constantes del lamento de la monja a la fuerza. He aquí el texto italiano integral:

Madre non mi far monaca
che non mi voglio far;
Non mi tagliar la tonaca
che non la vuo’ portar.
5 Tutto il dì in coro
al vespre’et alla messa,
e la madr’abadessa
non fa se non gridar,
Che possela crear.
(Pario 43r)⁴⁴

La cancioncilla italiana de corte popular, escrita en *setenarios* (heptasílabos rimados abab c ddbb), repite elementos frecuentes en la tradición de la *malmonjada* tales como el vocativo inicial a la madre (frecuente en los

ejemplos del Cancionero o en el corrido gaditano), la mención del coro (v. 5 de la canción italiana, v. 8 del madrigal castellano) y el anatema final reforzado por la agresividad del verbo *crepar* (“la madr’abadessa [...] che possella crepar,” cuya traducción algo anacrónica sería: “¡que la diñe!”). Si Cetina llegó a conocer esta versión, en vez de conservar el deseo de la muerte de la superiora en su poema, desplazó la maldición al torno. Dibuja así una versión eufemística hábil que conserva la amenaza de destrucción física pero sin apuntar directamente hacia la persona que encarna la jerarquía conventual, pues la monja cetiniana *se contenta* con querer prender fuego al edificio (vv. 5-6), escondiendo la violencia del intertexto, perceptible sólo por los conocedores del poema italiano. En la versión francesa, el texto se centra sobre las emociones patéticas de la monja a través de una puesta en escena más narrativa en que la violencia no es tan directa y en que domina el lamento. Así empieza:

Une jeune fillette
de noble coeur,
Plaisante et joliette
de grand’ valeur,
5 Outre son gre on l’a rendu’ nonnette
Cela point ne luy haicte
donc vit en grand’ douleur.
[...]

Y termina (vv. 47-49):

[...]
En attendant de mon Dieu la sentence,
Je vy en esperance
d’en avoir reconfort.

(Chardavoine 135v-36v)⁴⁵

De nuevo, se mencionan la belleza y juventud de la monja (véase la citada primera estrofa y los vv. 20-21: “Ma beauté fort empire, / je vis en grand tourment.”)⁴⁶ que vimos en las “Doce coplas moniales.” Renunciar al amor humano es otro lugar común (aquí, vv. 22-28, vv. 9-10 en el madrigal), narrado con una representación más concreta y figurativa en la canción francesa, a través de la evocación de un *loyal ami* (“leal amigo”) de quien la han alejado a la *nonnette* (“la monjecita”) y con

quien imagina cómo se hubieran podido amar (con el condicional del v. 26: “Toute le nuit me *tiendrait* embrassée / me disant sa pensée / et moi la mienne à lui”)⁴⁷ a través de un quiasmo figurativo bastante entrañable. Por fin, el deseo mortífero para sí misma (vv. 13-18, 35-39 y 47-49) vuelve a aparecer, primero, en forma de plegaria a la Virgen y, luego, al final del poema, como punto álgido, del mismo modo que en el madrigal de Cetina.⁴⁸

Ahora bien, hemos mostrado con las tres familias de textos que hemos considerado (la parodia pseudo-latinizante de las “Doce coplas moniales,” el madrigal de Cetina y la melodía europea de *La Monica*) que existía una serie no sistemática de elementos recurrentes y comunes. Pero, pese a estos motivos compartidos, sigue patente que son textos muy diversos en su carácter, su origen, su forma su género literario y, cuando la hubo, en su modalidad musical. Hasta podría caber la pregunta de la naturaleza emocional de cada uno. Si para *La Monica*, en el texto italiano, la cólera parece lo que más sobresale, si para el texto francés lo patético ocupa obviamente el mayor espacio, en cambio, para el villancico de las “coplas moniales” no resulta tan fácil decidir si se trata puramente de un juego burlesco e intelectual que prolonga la tradición carnavalesca medieval mediante la parodia de los textos bíblicos o si el *pathos* del lamento se debe considerar sincero y mimético de unos afectos conmovedores. Hasta en el madrigal “¡Ay de mí, sin ventura!” ¿forzosamente se han de escuchar como emocionantes los gritos de la monja encerrada? ¿De verdad está hecho el poema para crear un proceso de identificación empática, o crearía una distancia por la hipérbole de las exclamaciones? Después de lo visto y las similitudes que se dibujan a través del género del lamento, pensamos que el *pathos* sí es lo que se impone. Pero tenemos al alcance interpretaciones contemporáneas de los poemas en las puestas en música que se hicieron. Estas, en efecto, proponen por lo menos un criterio sobre el cual existe una amplia literatura: el modo musical, o tono, elegido por los compositores.

Del temperamento poético y del carácter de los modos musicales

Un modo es una sucesión ordenada de intervalos musicales desiguales: una serie de sonidos que forman una escala o gama.⁴⁹ El análisis musical moderno de la llamada música *clásica* en sentido amplio, el actual, desde el siglo XVII, se fundamenta en un sistema por tonalidades en que los

modos se han limitado a dos: gama mayor y gama menor (o tres si se cuentan dos variedades de gamas menores). Es la lectura harmónica la que importa, a través de los cambios de tonalidades. O sea se presta la mayor atención a los acordes en una lectura vertical de las voces superpuestas en la partitura. En los siglos anteriores (se sigue observando en las músicas tradicionales, hasta en las más elaboradas y cultas), los modos eran mucho más numerosos y variados. Más que su tonalidad, era el color sonoro del modo elegido en el material melódico de la pieza lo que importaba para analizarla. Según las teorías, el número y el orden de numeración de los modos variaba entre ocho y doce. El fundamento de la escritura del contrapunto era la melodía y su desarrollo en imitación entre las diferentes voces de la polifonía en varias alturas. O sea que la preocupación central era cómo se iban superponiendo las líneas melódicas dibujadas por cada voz en una lectura horizontal de la partitura.⁵⁰

Desde las teorías de la música que se remontan a la Antigüedad, hasta las renacentistas, pasando por las reglas del canto llano medieval, se asocia a cada modo musical un *ethos*, o sea un afecto o carácter determinado, considerando que va a influenciar el estado de ánimo del oyente (Powers y Wiering). Sin detenernos demasiado en los grandes principios de esta compleja y rica cuestión, compararemos a continuación ambas escalas modales en que se escribieron *La Monica* y *La Monja*, en dos modos distintos, pero con afectos próximos. La pieza italiana se compuso en modo hipodórico; la española en el modo frigio (asociado al hipofrigio en las segunda y cuarta voces). De la bibliografía que hemos consultado, nos atenemos a dos tratados españoles y tres tratados europeos representativos de momentos distintos de la cronología de nuestro estudio. El libro publicado en Osuna por Juan Bermudo en el 1555 (Lib. 5, caps. 2, 4-5), elocuente en esta cuestión, se encuentra muy próximo a los círculos culturales que frecuentaba Cetina y es contemporáneo de los últimos años de la vida del poeta, en que pudo haber compuesto “La Monja,” y también muy próximo, en el tiempo al tratado de referencia de Gioseffo Zarlino del 1558 (parte 4, capítulos 5-6, y 18-29).⁵¹ Los *Siete libros* del maestro salmantino Francisco de Salinas (Lib. 4, cap. 11; 349-51), del 1577 (este desarrolla menos la cuestión del *ethos* de los modos que Bermudo) y el de Giovanni Maria Artusi, del 1586 (capítulo conclusivo “Della Natura de Modi e come nascino” 43-46) son levemente posteriores pero cercanos a los años de madurez de Juan Navarro. Por fin, la obra de 1615 por

Salomon de Caus (“Deuxième partie,” cap. 12 y siguientes), nos ofrece una mirada retrospectiva sobre el período y confirma la coherencia del conjunto de estas teorías musicales, basadas fundamentalmente sobre las mismas fuentes antiguas y medievales. Cuando las hay, las traducciones de los fragmentos que siguen son mías. Modernizo el texto de Bermudo siguiendo la *princeps*. Enfatizo con bastardillas algunos fragmentos en que es especialmente llamativa la correspondencia con nuestros poemas.⁵²

La Monica, elocuente de por sí con su carácter lamentable—incluso para el profano que desconozca la música renacentista—, está escrita en modo de *re* plagal, o sea el llamado *modo hipodórico*. La impresión de tristeza que produce, la teoría la confirma. Para Bermudo, es un modo “grave” (lib. 5: cap. 4: 122r). Siguiendo la analogía de Cicerón en el libro sexto de *La República*, es el modo de la Luna (lib. 5: cap. 5: 122r). “Comparado de la Luna, de ella es regido: porque como la luna es húmida y a todos los planetas inferior [en altura], así el modo segundo es *lloroso* y grave por ser inferior [en la escala de los sonidos] a todos los modos. [...] Conviene este modo a los [...] *tristes*. Especialmente, es modo deprecativo, para suplicar alguna cosa; porque el ruego muchas veces se hace con palabras humildes y con lloro. [...] *Toda letra que induce tristeza*, que provoca a lloro o significa redención, *cautiverio*, servidumbre y angustias a este modo se debe dar.” (lib. 5: cap. 5: 122v). Para Zarlino supone “gravità severa, non adulatoria, [...] lagrimevole, humile” y también es “deprecativo” (322-23). De Salinas, no hemos retenido nada relevante para este modo. En Artusi, se asocia con “el llanto, la aflicción [*mestitia*], *cautiverio* (mejor que *maldad*) [*cattività*], calamidad y toda suerte de miseria” (44).⁵³ En de Caus (part. 2: 23), es “propre aux lamentations et complaints” (“propio de lamentos y quejas”).

La Monja del compositor Juan Navarro, por su parte, tiene una melodía que podría parecer mucho más *neutra* a un oído moderno que *La Monica*. Así, analizar su modo permite aclarar su carácter. Está escrita en modo de *mi* auténtico, o sea, en *modo frigio* (combinado con *mi* plagal, el hipofrigio), transportado en *la*. Se observa la misma tonalidad en todas las versiones, hasta en la adaptada presente en el *Cancioneiro de Belém*, de otra pluma e inspirado en la polifonía de Navarro. Zarlino, de esta cuestión, comenta justamente que el frigio “se transporta a la cuarta superior por bemol” (319, 324), lo que comprobamos en nuestra

pieza musical. Según Bermudo, el carácter de este modo es “terrible y provocativo a ira [...], despierta las rencillas y la voluntad *inflama a furor*.” “También, si la letra [puesta en música] fuere terrible (como sentencia de juicio), moverá [los sentimientos] si la componéis [en modo frigio] ([avisa] “Guido [de Arezzo], en el *Micrólogo*)” (lib. 5: cap. 2: 121r). En cuanto a “mismas propiedades según Cicerón,” recuerda que este es el modo de Marte; y el hipofrigio, el de Mercurio (lib. 5: cap. 5: 122r). Y detalla: “es severo, incitativo o provocativo a la ira, por lo cual es comparado al planeta Marte. Como este planeta con su ira pretende destruir todos los bienes del mundo, así el modo [frigio] a los soberbios, airados, elevados [o sea presumidos], crueles y coléricos [...] induce y convida a ira y rencor. [...] Pues toda letra áspera y de batallas espirituales o temporales con gran congruencia se compondrá en este modo.” El hipofrigio, en cambio, “convida [...] a lloro y alegría, a ira y mansedumbre según el modo con que se mezcla. [...] Cuando [el hipofrigio] se ayunta con el [frigio], provoca a ira y a discordia.” (lib. 5: cap. 5: 122v). Al contrario, de nuevo según Zarlino, de una manera parecida al hipodórico, tendría “una natura que conmueve al llanto,” apto para “palabras lacrimógenas [*lagrimevoli*] y llenas de lamentos [...] o [donde hay] tristeza y súplica” (323-24). Aunque, capítulos antes, también recuerda que “los antiguos [...] (Plutarco) atribuyeron [al modo frigio] una naturaleza [*natura*] propia de encender el ánimo e inflamarlo con ira y cólera [...]” (302). Explica como lo tocaban en el campo de batalla con instrumentos de viento (chirimías o pífanos), pero no está conforme con lo que aduce Bermudo, ya que cuenta cómo el hipofrigio permitía apaciguar estos ardores al volver de la batalla (303). De toda forma, es de reconocer que ambos afectos, tanto el lloroso como el iracundo, convienen al carácter del madrigal de la monja. De una manera algo distinta, según Salinas, el hipofrigio, es descrito como “muy religioso [...] de penitencia y cuaresma” (349) pero recuerda que también ha sido “llamado bárbaro” (351). En cuanto al frigio, es “de una misma naturaleza que el hipofrigio, muy apto también para la religión [y] para apaciguar el furor divino” (351). En la vena de los sentimientos graves, para Artusi, el modo frigio “conviene para el llanto y se acomoda con las palabras lamentables [*lamentevoli*]” (44). Para de Caus, es “muy propio de asuntos tristes a causa de la frecuente repetición del *mi* [à cause de la souvente réitation du *my*].” El hipofrigio, para Artusi, entre otras virtudes, es “apto para la infamación [o murmuración, *detrattione*

en el original italiano] como [en] el *De profundis* [salmo gradual 129] de Giosquino [Josquin Desprez]" (44), ¿*detracción* que ejerce la monja mandando su convento a las llamas? Pero de Caus templada este afecto al afirmar que "conviene para asuntos asaz melancólicos," aspecto que también conviene a la prisionera desesperada (part. 2: cap. 16: 24). Con bastante claridad, estas descripciones nos llevan todas hacia una lectura seria de "¡Ay de mí, sin ventura!" entre lamento y cólera.

Este examen muy rápido de los *ethos* modales quinientistas confirma que Juan Navarro interpretó "La Monja" española según un afecto similar a *La Mónica* italiana de autor desconocido. El tono serio y el lamento son igualmente manifiestos. Además, se revela que el modo frigio de "¡Ay de mí, sin ventura!" incluye la posibilidad de una lectura iracunda del afecto que el texto italiano dejaba ver con la mayor violencia, cuando el francés se daba a la melancolía y que Cetina había moderado la forma de la maldición subversiva. Así, se revela una tensión entre el modo musical más propio del lamento, el hipodórico, que se asocia al texto italiano, más violento, y el modo frigio que tiende además a la ira, pero se aplica a un texto más templado.

* * *

Pese a su limitada posteridad después de 1600, este madrigal de Gutierre de Cetina nos ofrece un buen ejemplo de un texto difundido ampliamente y de modo mixto (como poema y como pieza polifónica, gracias a la música de Juan Navarro). Por ello, ofrece un buen ejemplo de las formas de difusión del madrigal poético, con una relación fuerte pero ni exclusiva ni sistemática a la música. Esta difusión paralela, sin predominio claro de una forma u otra, muestra cómo la fama de la obrita estaba sostenida a la vez por el nombre del autor, que en algunas ocasiones aparecía para identificarla, y por su música, que lo fijaba en las memorias y en los soportes materiales.

"¡Ay de mí, sin ventura!" además, se encuentra en la encrucijada de varias tradiciones: una más moderna, italianizante, culta y muy escrita; otra más antigua y proteiforme, que hace confluir a su vez la poesía cancioneril cortesana y un tema más popular. De la Italia renacentista, este poema recibe, mediante el nombre de madrigal, su forma métrica con toda su herencia literaria y el género polifónico homónimo, con su universo musical. En esta doble tradición italianizante, deja ver una difusión, al fin y al cabo, muy escrita (a pesar de su frágil transmisión

esencialmente manuscrita, ni autógrafa ni apógrafa), con limitadas variantes en sus testimonios poéticos y menos todavía en sus testimonios musicales. Así se entiende el juego de la versión paródica de Daza, que reescribía un texto ya famoso sobre la misma melodía. Por el medio de la tradición cancioneril castellana, “La Monja” había heredado tanto de la antigua vena del lamento –bíblica en buena parte– como de las series imitativas de glosas de textos ellos mismos parodias de este fondo bíblico común. Aquí también casi siempre se difundía a través de melodías, conocidas (en particular por el *Cancionero musical de Palacio*) o perdidas hoy en día. Por fin –un patrimonio tan común como los fragmentos latinizantes inspirados de la liturgia católica–, la materia temática de la monja encerrada contra su voluntad viene de todavía más lejos, de un imaginario colectivo con fuerte resonancia antropológica. Este tema hartamente popular de la monja a la fuerza era a su vez en buena parte vehiculado por fuentes musicales y se encontraba a escala europea con una fecundidad excepcional y algunos motivos constantes, hasta tiempos muy recientes en la Península ibérica. Al fin y al cabo, estos tres trasfondos poético-musicales del madrigal de la monja muestran cuán varia puede ser la inspiración de un texto petrarquista escrito a mediados del siglo XVI. Y cuánto la lira, ora recitando a voz sola, ora cantando a cuatro voces, anhela resonar en música.

NOTAS

¹ Cinco de los seis madrigales de Gutierre de Cetina aparecían en la edición de Begoña López Bueno, mezclados con los sonetos, cada uno en un lugar adecuado para el orden de cancionero petrarquista que la editora quería reconstituir (119, 131, 134, 249 y 315). Vienen agrupados en una sección específica en la reciente edición de Jesús Ponce (Cetina, *Rimas* 711-28), después de un apartado de la introducción (81-82, 94-95 y 167-74). El editor de 2014 publica, además, el sexto madrigal “¡Ay de mí, sin ventura!” sobre el cual se centra el presente artículo (727-28).

² Se encuentra en la parte dedicada a los poemas españoles cantados de uno de los principales libros de vihuela (Fuenllana).

³ Véase *Cancioneiro musical de Belém* (32). Los editores del manuscrito II/2803 de Palacio (*Cancionero de Poesías Varias*) no señalan a Cetina (*Cancionero de poesías varias: Manuscrito 2803*), ni tampoco ninguna de las ediciones del libro de vihuela de Daza ni la del *Cancionero Musical de Medinaceli* ni tampoco la de las *Canciones y Villanescas Espirituales* de Guerrero.

⁴ La versión amorosa de Daza para “La monja” (véase a continuación); y la versión a lo divino de Guerrero a cinco voces como “Ojos claros, serenos, / que vuestro apóstol Pedro han ofendido, / mirad, y reparad lo que he perdido [...]” (Guerrero, núm. 34).

⁵ El artículo que aquí firmo también se debe al apoyo que muchos me dieron durante su redacción: en particular, a la confianza que puso en mí Jesús Ponce para tratar de esta cuestión de las relaciones del madrigal poético con la música a través de un singular ejemplo, así como a sus lecturas y observaciones. Tampoco se hubiera llevado a cabo sin la exigencia y la paciencia de Aude Plagnard, cuyas repetidas correcciones fueron capitales para hacerlo más inteligible. Por su parte, siempre valiosos y eruditos fueron los consejos y complementos que me sugirió Juan Montero. A la pericia de Rafael Bonilla, y a su generosidad, se debe la orientación ecdótica de la investigación que no se ha podido incluir en la versión final de estas páginas pero que fue esencial para su maduración. Esperamos publicar dichas pistas editoriales por separado (y asociarlas con todos los ricos ejemplos poéticos de motivos que recuperó Cetina en varias partes). Por fin, la cuestión musical la alimentó de manera decisiva Liselotte Émery, experta de estas cuestiones, así como Paco Escobar por sus sugerencias. Les doy mil gracias a ellos todos por haber guiado mi pluma.

⁶ Es el objeto de otro artículo por publicar, mucho más filológico, cuyas consideraciones no podían caber en el presente número de la revista.

⁷ A pesar de una gran fluctuación en los rótulos que dan los varios testimonios (“canción”, “villanesca” y hasta “soneto” [*sic*]), ninguno habría de entenderse métricamente. Para una definición del madrigal poético español, véase R. Baehr. Da, hasta hoy, la definición más en adecuación con la práctica (181-82, 381, 404).

Más completa en términos históricos es la definición italiana de P. G. Beltrami, también operativa en buena parte para España (322-23, 347). Ya presenté un trabajo general de acercamiento a las fuentes de esta forma (Roussiès, “Matériaux pour un corpus du madrigal”) para completar con un primer estudio del *corpus* las sumarias definiciones de los manuales. Sobre la métrica de los madrigales de Cetina (menos el de “La Monja”) se puede consultar el artículo de Álvaro Alonso. Tal vez llevara el madrigal de Italia, al mismo tiempo que Cetina, el vallisoletano Hernando de Acuña (1518-h.1580), de quien se conocen dos madrigales amorosos (Gargano).

⁸ Es curioso ver que la práctica del madrigal es bastante diferente de la preceptiva de un Ruscelli, o un Bembo (Gargano 246-48) o, en España, de un Díaz Rengifo (89-90) o un Cascales (415). Si basamos nuestra observación en los poemas, es evidente que la frecuencia del tema amoroso tanto como una extensión inferior al tamaño de un soneto son una tendencia más propia del madrigal italiano que del español. En ambos países, estos criterios sólo son tendenciales o incluso teóricos y el *corpus* de los madrigales se revela mucho más variado. Entre los diversos registros encontramos madrigales fúnebres, traducciones de epigramas clásicos, poesía moral e incluso burlesca... En cuanto a la extensión, los extremos van de unos cuatro versos hasta poco más de treinta y cinco (el mismo Cetina tiene un *madrigalone* de treinta y un versos: “¡Ay qué contraste fuerte!”. Véase Cetina, *Rimas* 713-16). El esquema métrico, libre, tiende, sin embargo, a conformarse en una estrofa compuesta de varias combinaciones irregulares en que dominan los tercetos (o los cuartetos eventualmente) y que se termina a menudo por un o varios dísticos o retomando una combinación anterior. No adopta ni la compleja estructura de la estancia de canción petrarquista con su fronte y su sirima, ni esquemas regulares más sencillos, tales como tercetos o cuartetos sólo, etc. (Roussiès, “Matériaux pour un corpus du madrigal” 121-22).

⁹ Véase la nota anterior.

¹⁰ El torno es un lugar conocido especialmente en la literatura burlesca sobre conventos (Gotor).

¹¹ Como no cabe aquí espacio para el estudio de los testimonios, aparecerán detallados en otro estudio próximo. Nos contentamos pues con citar las ediciones modernas para que las pueda consultar el lector y, cuando no las hay las referencias de los tres manuscritos inéditos:

(1) En el *Cancionero sevillano de Toledo*, h.1560-h.1570 (140: núm. 66; y 33, n. 50).

(2) En el libro de vihuela de Daza de 1576 (fols. 85v-87v).

(3) En el *Cancionero de poesías varias: Manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid*, 1582 (359: núm 186).

(4) En el *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli*, h.1569 (151-52 para la música de “La Monja”). La composición musical es a cuatro voces (en el original, tiple 1, tiple 2 en llaves de sol; alto en llave de do en primera; tenor en llave de do en tercera). La pieza está escrita en modo frigio (modo de *mi* transportado

a la cuarta superior en *la*) –volveremos sobre este particular– con un bemol e indicación de compás binario en el original.

(5) En un cancionero musical conservado en el museo Lázaro Galdiano, 1558 (?)-1584 (Luis Iglesias 473-74). Se trata del tiple 2º de la pieza polifónica de Navarro (es casi idéntico a la segunda versión del *Cancionero de Medinaceli*, con una diferencia de notación que divide los valores rítmicos de la notación por dos: a partir de “Cárcel molesta”, las blancas de *Medinaceli* son negras en *Galdiano*). Los demás cuadernos con las otras voces se han perdido.

(6) En el *Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas para passar la siesta*, 1589 (núm. 127). Gracias a Rafael Bonilla que aceptó hacer de intermedio filológico pidiendo a Paolo Pintacuda que nos hiciese el favor de mandarnos el texto. Ambos sean agradecidos por su valiosa ayuda.

(7) Navarro, Juan, Francisco Guerrero, Orlando di Lasso y otros. [*Ms. 17 del Archivo Musical de la Catedral de Valladolid*]. España, última mitad del siglo XVI o principios del XVII ([núm. 2] a fols. 2v-3r para la música de “La Monja”). El cuaderno aparece con la mención “tenor”, pero, en realidad la música es idéntica a la 3ª voz, de alto del *Medinaceli*. Véase también López-Caló (185: núm. 644; describe el ms. y da el íncipit textual y musical).

(8) En las *Poesías Varias [A Collection of Spanish Poetry, by Various Authors, Consisting of “Canciones,” Romances, Sonnets and Redondillas, in Various Hands of the End of the 16th or Beginning of the 17th Century]*. España, 1595. “Add MS 10328” de la British Library (115 para “La Monja”).

(9) En Bernardes, Diogo, António Ferreira, Luís de Camões y otros. *Florilegio de poesias, e trechos de prosa, em portuguez e em hespanhol [Poesias e textos em prosa]*. “COD. 2” de la BNP (Lisboa). Portugal, h.1551-1600. (19 para “La Monja”).

(10) En el *Cancioneiro musical de Belém* (32).

¹² En el caso del testimonio conservado en el *Cancioneiro de Belém*, se trata de una armonización de la misma melodía por otro compositor desconocido.

¹³ Si el texto se concibiera sin música no siempre es cosa fácil de demostrar en un sentido u otro. Pero el ámbito culto de inspiración italianista así como el postridentino tienden a poner la música al servicio de un texto elaborado anteriormente –tanto el litúrgico como el de determinado autor–. Hubo un interesante debate entre las visiones opuestas y tal vez inconciliables de Antonio Carreira y Margit Frenk (“Réplica a Antonio Carreira”) porque lo que edita uno de los máximos especialistas de Góngora son *textos* (fundamentados en testimonios claramente establecidos y discriminados y cuya historia se conoce perfectamente, lo que no es el caso con todos los textos áureos ni mucho menos); y porque la otra –como máxima especialista de la literatura oral de la Edad Media y del Siglo de Oro– acepta tomar el riesgo de buscar las huellas a veces muy borrosas o engañosas de la oralidad, hasta en una tradición tan establecida como la de Góngora.

¹⁴ Véase por ejemplo más abajo la variante en el v. 7 “¡Ay, qué regla pesada!” “tan pesada” en Daza y el *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli*.

¹⁵ La frase melódica se repite entre las voces en varias alturas y con entradas separadas o parcialmente agrupadas, según un procedimiento *fugato*, parecido a un canon complejo careciente de su carácter sistemático.

¹⁶ Como en las *Canciones y villanescas espirituales* de Guerrero (véase su mencionada versión de “Ojos claros” en la anterior nota 4) o en la misa de Frescobaldi *sopra* “La Monica,” de que volveremos a hablar, o sea la adaptación del texto litúrgico a una cancioncilla tradicional, sobre el mismo tema que nuestro madrigal monjil de Cetina.

¹⁷ En efecto, las omisiones en las partituras pueden tener que ver con la escritura musical (frase omitida en una o varias de las voces) o con su notación (omisión de la repetición de una palabra o varias, olvido de copiar todo o fragmento del texto en una de las voces).

¹⁸ Siguen indicaciones para la vihuela que no copiamos.

¹⁹ Aunque conserva un dístico final característico. Véase las notas 7 y 8.

²⁰ El procedimiento es perfectamente lícito, pero puede darse de manera más o menos lograda. En este caso viene reforzado por la repetición “me veo te vea” según dos modalidades silábicas distintas, lo que subraya esta disonancia. En el poema de Cetina, de hecho, también aparece una sinéresis similar, pero, hábilmente, se da en una sílaba métricamente sin acentuar del mismo verso 6 (en la quinta sílaba, anterior al acento mediano de este endecasílabo *a maiore*): “abrasar te vea yo de fuego vivo”.

²¹ Sólo dos versos son invenciones sin relación alguna con el poema de Cetina (los 8 y 10). Y tres se alejan bastante (vv. 2, 9 y 11). Los demás recuperan textualmente muchas de las ideas del poema original. El verso inicial es idéntico (“Ay de mí, sin ventura”) y luego se recuperan los sintagmas siguientes: “redes; prisión; cárcel obscura; ingrato esquivo; te vea en fuego vivo; ay qué [vida] pesada; libertad; ay qué gran sinrazón que [mal] tan fuerte; el remedio [...] solo en la muerte.” Siendo “ingrato” una innovación relativa, ya que se inscribe en la serie de los calificativos peyorativos presentes en la versión α ; “el remedio” una variación sobre la idea de libertad, anticipada en el v. 9 de la versión β , mientras aparece en α en el verso final. La mayor diferencia es el uso del vocativo “Amor” que estructura el texto, fiel a uno de los tópicos de la poesía amorosa. Mientras que el poema de Cetina multiplica invectivas a objetos múltiples que encarnan la desventura de la voz poética monjil.

²² El testimonio (9) de la nota aquí arriba.

²³ Los salmos de penitencia expresan la tristeza del pecador y su lamento. Son los salmos 6, 32 (31), 38 (37), 51 (50), 130 (129) y 143 (142). Desde el canto llano gregoriano dieron lugar a una amplia tradición musical, generalmente con el texto de la *Vulgata*.

²⁴ Dutton (*El Cancionero del Siglo XV*) utiliza identificadores numéricos para clasificar los poemas. Ahora son consultables en línea (Severin y Univ. Liverpool): <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>.

²⁵ Estos dos testimonios conservados son un manuscrito copiado posteriormente

(Biblioteca Nacional de España, signatura “Mss/4114” al que Dutton da el código MN1916) y otro, ahora en la biblioteca universitaria de Salamanca (con signatura «2763,» antiguamente en Palacio según la ed. crítica de Romeu) que Dutton codifica SA10b-181.

²⁶ *Esquivo* es una palabra poco frecuente. Sobre el período 1400-1615, correspondiente en el en que se podrían registrar estos textos, el Corpus Diacrónico del Español (CORDE) de la Real Academia Española, todas categorías de fuentes confundidas, inventaría 471 casos de la palabra *esquivo* en 96 documentos (su sinónimo áspero cuenta 1394 casos en 357 documentos; *aspero*, sin tilde, 161/36); *triste* 12748 casos en 1355 documentos; vivo 5334 casos en 711 documentos.

²⁷ Para “A la mia gran pena forte,” Rodríguez-Moñino (*Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos* 933) remite a los pliegos que numera 629, 648, 701, 702, 771, 890, 917.5, 918, 922 y 1035. No aparecen ni “A la mia gran pena forte” ni las “Coplas moniales” en el *Suplemento* (2014) al *Nuevo diccionario*.

²⁸ De este poema se conservan varios testimonios hasta principios del siglo XVII. Sin precisar la fuente de su versión, Usoz y Río lo editó en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (después de 1841) a base de un pliego de que no precisa la referencia y que no aparecía en el *Cancionero* original publicado en Valencia por el impresor Juan Viñao (o Joan Vinyau) en 1519 (*Cancionero de obras de burlas*).

²⁹ Las “Doce coplas moniales” aparecen con íncipit varios: primero, como “Mayor que mi sentimiento” en una fuente colombina perdida (Rodríguez-Moñino, *Los Pliegos poéticos*) y en el pliego consultado por Usoz, quizás el mismo (*Cancionero de obras de burlas*, introducción, página x y 251). Luego, como “Mayor que mi sufrimiento”, aparece en otras varias fuentes: en un pliego de fecha desconocida de principios del XVI (“R/9423” de la BNE), en que aparece como “Glosa sobre el romance de *A la mía gran pena forte*, hecha por una monja, la qual se quexa que por engaños la metieron pequeña en el monasterio”; en el *Cancionero de Sebastián de Horozco* (Toledo, h. 1546-1577), ms. “59-4-14” de la Biblioteca Colombina (Labrador, DiFranco y Morillo; Cetina, *Rimas* 728); y en el manuscrito vasco de h.1564-1602, descubierto recientemente y sobre el cual existe ya una amplia bibliografía en parte digital (Pérez de Lazarraga). El íncipit que se conforma como “Porque mi sufrimiento,” por fin, sólo aparece en un cartapacio de Palacio (signatura “II/1579”) que se encuadernó en 1906, reuniendo obras autógrafas de Pedro de Padilla (designado como “criado de Celia”) con otras anteriores (a fols. 228r-58v), entre las cuales las “coplas moniales”(Padilla). Romeu explica que esta parte tiene un “evidente parentesco” (219) con el *Cancionero Musical de Palacio* que edita, y en efecto, a la vez incluye el glosado “A la mia gran pena forte” (a fol. 233) y la glosa “Porque mi sufrimiento” (a fol. 251).

³⁰ “A la mia gran pena forte / dolorof afflicta e rrea /diuiferunt velttem meam / et super eam miserunt fortem.”

³¹ “[...] / moro yo penfando en questo / dies mei declinaverunt / [15] que me ferunt como a cristo / que per numis vendiderunt /manus et pedes fixerunt /

dirumperunt offa mea / diuiferunt vestem meam / [20] et super eam miserunt forte”.

³² “Mei conjuncti et parentati / facti sunt michi inimici”.

³³ “Jheremia propheta dixi / [10] tristis anima mea / diuiferunt vestem meam / et super eam miserunt fortem”.

³⁴ Según el identificador de Dutton (*El Cancionero del Siglo XV*). Empieza (primera estrofa):

Porque mi sufrymiento
 ..s el menor de mis daños
 nuestra linaje es de tormento
 ..ver que en descontentamiento
 5 se me van los dulçes años
 ..solatyo misera meo
 ..clanse sunt undique porte
 ..no las alla mi defeo
 mas de par en par las veo
 10 “a la mia gran pena forte.”
 [...]

Se puede consultar entero en línea (Severin y Univ. Liverpool): <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>.

³⁵ “[...] / derelita sum cautiua / in florenty etate mea / en esta carçel esquiiba / do vyvye mientras vyva / [20] ‘dolorofa affita et rea’ / sepultada estoy aqui / do muero asta que muera / desventurada de mi.”

³⁶ “[...] / noche fon tantas paredes / con tantos tornos y redes / [60] ‘dyes mey declinaverunt’.” Es interesante este uso del término “red” para designar las verjas del convento, pues tiene una ambivalencia que otras palabras como “reja” no tienen. El *Diccionario de Autoridades* (528a) señala más específicamente que “red llaman la reja del locutorio de monjas”, lugar de función similar al torno mencionado por ambos poemas. Sin que ninguno de ellos desarrolle un paralelo entre la monja encerrada y una presa encerrada en la red de unos cazadores, se abre sin embargo, con la elección de esta palabra, una dilogía fecunda. Lo subraya todavía más uno de los sentidos italianos, que podía conocer Cetina, de *parete* como red para prender pájaros (véase por ejemplo el *Vocabolario degli accademici della Crusca*, vol. 3, 1156).

³⁷ “O vos omnes que pafays / por este torno traydor / yos suplico que creays / que ningun mal que sufrays / [115] yguala con mi dolor.”

³⁸ “En mi edad floreciente.”

³⁹ El título reza “Una monja a cuya notiçia vinieron las coplas supra proximas, rogo al auctor que respondiese por ella a ellas, segun lo que ella le comunico. siguese la respuesta por los mismos consonantes.”

⁴⁰ Aparece la melodía de *La Monica* en la cantata BWV 73, “Herr, wie du willst, so schick’s mit mir” (“Señor, dispón de mí según tu voluntad”) y en los corales sueltos BWV 417 a 419. Cada coral de Bach tiene una tonalidad distinta con

ligeras variaciones en la música que dejan pensar que no son meras transportaciones de una misma pieza en varios tonos sino un motivo que el compositor volvía a escribir de memoria. Sigue dos textos distintos, ambos del contemporáneo de Lutero Ludwig Helmbold. El que empieza “Das ist des Vaters Wille” (“Ésta es la voluntad del Padre”) y se encuentra en el último coro de la cantata BWV 73; los demás corales (BWV 417-19) siguen el texto “Von Gott will ich nicht lassen” (“No abandonaré a Dios”), que Schütz ya había armonizado con virtuosismo. Para mayor información y acceso a las partituras, véase la página consagrada a “La Monica” en el sitio dedicado a las cantatas del Cantor (<http://www.bach-cantatas.com>, consultado a 22 de junio de 2015).

⁴¹ Son generalmente las piezas instrumentales que difunden el título –inicialmente un probable error antes de llegar a ser el más difundido– de *La Monica* para esta canción de una *monaca*.

⁴² En los países germánicos con músicas de Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, Heinrich Schütz, Dietrich Buxtehude y Bach para citar sólo los más famosos (Wendland 191).

⁴³ Para las fuentes textuales en distintas lenguas, tenemos al alcance una página en línea de F. Velde, M. G. Bishop y B. Philip que las recapitula, incluyendo la fortuna de la melodía en países protestantes y germánicos. La página sigue el título de la canción francesa (*Une Jeune Fillette*, <http://www.medieval.org> consultado a 4 de febrero de 2015).

⁴⁴ “Madre, no me hagas monja / que no lo quiero ser; / no me cortes la túnica / no la quiero llevar. / El día entero en el coro / a vísperas y a misa / y la madre abadesa no para de gritar. / ¡Ojalá nos muriera!”

⁴⁵ “Una joven doncella / de noble corazón, / gallarda y hermosilla / de gran valor, / contra su voluntad la han hecho monjilla / lo que no le agrada / pues vive atormentada. / [...] ‘Mientras espero de mi Dios la sentencia, / vivo con la esperanza / que tendré su consuelo’.”

⁴⁶ “Mi belleza se deshace, / vivo atormentada”.

⁴⁷ “La noche toda me tendría abrazada, diciéndome sus pensamientos y yo a él los míos.”

⁴⁸ Se evoca la muerte en particular en los versos 12-14 y 17-18: “Disant ainsi ‘Douce Vierge Marie / Abrégez-moi la vie, / puisque mourir je dois’.”, “Aussi ma mort / désire journellement.” (Diciendo así ‘Dulce Virgen María acórtame la vida, ya que debo morir. [...] Así deseo mi muerte diariamente’.); luego, en los vv. 34-35: “Je vis en déplaisance / je n’attends que la mort.” (“Vivo en el desagrado, sólo espero la muerte.”); y por fin en los ya citados últimos versos del poema (vv. 47-49).

⁴⁹ Estas gamas o modos, son, cada uno, una sucesión determinada de tonos y semitonos. El primero y el último sonido de la gama tienen el mismo nombre. El sitio de los semitonos hace reconocible un modo para el oído, pues coloca en un lugar determinado de la escala un intervalo irregular.

⁵⁰ De hecho, durante mucho tiempo (hasta en las obras policorales más complejas), sólo existen partituras en partes separadas por voces (generalmente con un

cuaderno por voz). No se escribe una voz debajo de la otra en la misma hoja como hoy en los guiones de director de orquesta o en las partituras de coro. Lo que también obliga los intérpretes a una atención específica a lo que oyen de los demás músicos y a la entrada de cada frase de cada voz y supone esta percepción horizontal del contrapunto.

Las teorías de los modos llegaron de la Antigüedad: después de la escuela pitagórica (Aristóxeno de Tarento, Teón de Esmirna y hasta Plutarco en su obra *Sobre la música*), uno de los primeros tratados de referencia específico es el *De institutione musica* de Boecio. Los trabajos de Guido de Arezzo (*Micrologus*, h. 1025) inauguran una primera notación musical occidental, pasada luego a la Edad Moderna, heredando de la tradición litúrgica bizantina y teorizando el canto llano (o “gregoriano”) medieval y la solmisación (el método de solfeo vigente hasta el siglo XVII por lo menos). En el Renacimiento, los tratados se multiplicaron en todos los países en la segunda mitad del siglo XVI, pero tal vez sea el *Dodecachordon* de Glareanus, publicado en Basilea en 1547, el más importante para los modos y el primero en proponer doce modos en vez de los ocho clásicos.

⁵¹ En su libro sobre Bermudo, Paloma Otaola propone un cuadro del *ethos* de los modos según el tratado *De musica practica* de Ramos de Pareja (1482 capítulo 3: 2; Otaola 71, 72). Se debate para saber si Bermudo hubiera podido conocer el tratado, pero coincide en varios aspectos.

⁵² Para toda esta cuestión de los modos musicales, tengo una deuda inabarcable para con mi querida amiga Liselotte Émery, cornetista, flautista y perita de estas cuestiones de teoría y práctica musical antiguas. Véase por ejemplo Dongois, Émery y Pointet.

Los teóricos se leían los unos a los otros. Entre los cinco citados en particular, cabe mencionar que Salinas saluda a Zarlino como el mejor y más al día de los teóricos de su tiempo (cap. 33: 405) y que Artusi es el alumno de este mismo Zarlino. Defiende así la obra de su maestro contra los ataques de Vincenzo Galilei (el padre del astrónomo Galileo) y contra la emergencia del *stil' nuovo* o *seconda pratica* que iba a rehabilitar la monodia expresiva y el recitativo a finales del siglo, preparando el advenimiento de la ópera.

Mal Lara, en el parnaso musical que elabora en su *Hércules animoso* (en que evidencia su relación con Guerrero y otros músicos sevillanos), recoge buena parte de los músicos que mencionamos (Escobar Borrego).

La numeración de los modos varía según cada tratadista (por su lógica propia o porque sigue alguna fuente anterior). Así, el *hipodórico* es el “Segundo modo” para Bermudo (lib. 5: cap. 2: 121r) y Zarlino (310, 322-23). En Artusi (44) y de Caus (II, 23) es el “Cuarto modo”. El *frigio* es el “Tercer modo” de Zarlino (310) y de Bermudo (lib. 5: cap. 2: 121r) y el *hipofrigio* su “Cuarto modo”. Mientras este modo plagal es el “Segundo” para Salinas (349) y el auténtico su “Sexto modo” (351). Para Artusi (44) y de Caus (parte 2: cap. 15: 23) el modo auténtico, el frigio, es el “Quinto modo” y el hipofrigio, el plagal, su “Sexto modo”.

⁵³ Para *cattività*, el sentido más corriente del italiano actual es *maldad*, pero parece

poco coherente en la serie que propone Artusi. Además, –sin haberlo verificado pues nuestro propósito inmediato no ha sido un estudio detallado de los modos en los tratados renacentistas– nos parece muy probable que Bermudo y Artusi tuvieran una fuente común (¿Glareano o Guido?) y propusieran, por tanto, un mismo término que significa *prisión*, sin equívoco en castellano.

OBRAS CITADAS

- Alín, José María. *El Cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus, 1968.
- Alonso Miguel, Álvaro. "Villancicos y madrigales." *Cancionero general* 4 (2006): 9-20.
- Anglès, Higiní. *La Música en la corte de los Reyes Católicos...* Ed. mus. Madrid - Barcelona: CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), 1941.
- Artusi, Giovanni Maria. *L'arte del contraponto ridotta in tavole...: dove brevemente si contiene i precetti a quest'arte necessari. [Seguito della Imperfettione della moderna musica e dalle Considerationi musicali]*. [digital Gallica]. Venecia: Giacomo Vincenzi - Ricciardo Amadino, 1586.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. 1962. Trad. Klaus Wagner y Francisco López Estrada. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- Beltrami, Pietro Giovanni. *La metrica italiana*. 1991. Boloña: il Mulino, 2011.
- Bermudo, Juan. *Comiença el libro llamado Declaracion de instumentos [sic instrumentos] musicales... examinado y aprobado por los egregios musicos Bernardino de Figueroa y Christoval de Morales*. [digital. BNE]. Osuna: por J. de León, 1555.
- Cancionero de obras de burlas provocantes a risa: basado en la edición original, Valencia 1519, con las composiciones suprimidas del «Cancionero general» de Hernando del Castillo, [1511], y las adiciones y «Advertencias» de Luis de Usóz y Río, Londres 1841-43*. Ed. Pablo Jauralde Pou y Juan Alfredo Bellón Cazabán. Madrid: Akal, 1974.
- Cancionero de poesías varias: Manuscrito 2803 de la Biblioteca Real de Madrid*. Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. Madrid: Ed. Patrimonio Nacional, 1989.
- Cancionero musical de la Casa de Medinaceli. Siglo XVI: I. Polifonía profana*. Ed. Miguel Querol Gavaldá. 2 vols. Barcelona: CSIC-Instituto español de musicología, 1949.
- Cancionero Sebastián de Horozco*. Ed. José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y Ramón Morillo Velarde Pérez. Toledo: Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla La Mancha, 2010.
- Cancionero sevillano de Toledo: Manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana), Biblioteca de Castilla-La Mancha*. Ed. José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y Juan Montero Delgado. Prol. Begoña López Bueno. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006.

- Cancioneiro musical de Belém*. Ed. Manuel Morais. Trad. inglés David Cranmer. Lisboa: Imprensa nacional - Casa da Moeda, 1988.
- Carreira, Antonio. "Crítica de la edición crítica: respuesta a Margit Frenk." *Acta poética* 33.2 (2012): 211-21.
- Cascales, Francisco. *Tablas Poeticas*. Murcia: Luis de Verós, 1617.
- Caus, Salomon de. *Institution harmonique, divisée en deux parties: en la première sont monstrées les proportions des intervalles harmoniques, et en la deuxième les compositions dicelles...* Fráncfort: J. Norton, 1615.
- Cetina, Gutierre de. *Sonetos y madrigales completos*. Ed. Begoña López Bueno. Madrid: Cátedra, 1981.
- . *Rimas*. Ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra, 2014.
- Chardavoine, Jehan. *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville: tirées de divers autheurs et poètes français, tant anciens que modernes ausquelles a esté nouvellement adapté la musique de leur chant commun...* [Digital. Gallica]. París: C. Micard, 1576.
- Cid Martínez, Jesús Antonio. "Lo popular en el cancionero de Lazarraga (de la frase hecha a la balada narrativa)." *Litterae vasconicae: euskeraren iker atalak* 13 (2013): 11-52.
- Daichman, Graciela Susana. *Wayward Nuns in Medieval Literature*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1986.
- Daza, Esteban. *Opera omnia: los Vihuelistas [El Parnasso (Valladolid 1576): facs. y transcripción]*. Ed. Rodrigo de Zayas. Madrid: Alpuerto, 1983.
- Díaz Rengifo, Juan. *Arte poetica española con una fertilissima sylva de consonantes comunes, propios, esdruxulos y reflexos, y un divino estímulo del Amor de Dios*. Miguel Serrano de Vargas, 1592.
- Diego Pacheco, Cristina. "Circulación y producción del madrigal en España durante el siglo XVI: el caso de Francisco de Montanos." *Revista de musicología* 32.2 (2009): 35-49.
- Diego Pacheco, Cristina y Louis Jambou. "Una nueva aportación al estudio de la música española del Renacimiento: el manuscrito 5 de la catedral de Valladolid y su contexto. [resumen de la tesis defendida en Paris IV - Sorbonne a 8 de octubre de 2005]." *Revista de Musicología* 29.1 (2006): 334-42.
- Dongois, William, Liselotte Émery y Christian Pointet. *Semplice ou passeggiato: diminution et ornementation dans l'exécution de la musique de Palestrina et du stile antico*. Ginebra: Droz - HEM (Haute École de Musique de Genève), 2014.
- El Cancionero del Siglo XV: c. 13601520*. Ed. text. Brian Dutton y ed. musical Jineen Krogstad. 7 vols. Salamanca: Universidad, 1990-1991.

- Escobar Borrego, Francisco Javier. "Erotodidaxis y meloterapia en el 'Hércules Animoso', de Juan de Mal Lara." *Voz y letra: revista de literatura* 14.1 (2003): 19-34.
- Ferrer Chivite, Manuel. "Sustratos sociológicos de la literatura burlesca: burlerías monjiles." *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de oro*. Ed. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Verbum, 2001. 37-65.
- Frenk Alatorre, Margit, ed. "[Poema núm.] 607: *Descuidado de cuidado / estaba yo: / ¡ay Dios!, ¿y quién me le dio?*" *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*. 2 vols. México: Fondo de cultura económica, 2003.
- . "Réplica a Antonio Carreira." *Acta poética* 34.1 (2013): 211-23.
- Fuenllana, Miguel de. *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra. En el qual se contienen muchas y diversas obras...* Sevilla: Martín de Montesdoca, 1554.
- García Lorca, Federico. *Primer Romancero Gitano*. Madrid: Revista de Occidente, 1928.
- Gargano, Antonio. "Hernando de Acuña e il madrigale cinquecentesco." *Huir procuro el encarecimiento: la poesía de Hernando de Acuña*. Ed. Gregorio Cabello Porras y Soledad Pérez-Abadín Barro. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 245-60.
- Gotor, José Luis. "'Lo que pasa en un torno de monjas', una farsa ejemplar." *Estudios de teatro español y novohispano: actas del XI congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*. Ed. Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González. Buenos Aires: UBA - Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2005. 453-66.
- Guerrero, Francisco. *Canciones y villanescas espirituales... a tres y quatro y a cinco voces ...* Venecia: Giacomo Vincenci, 1589.
- Haar, James y Anthony Newcomb. "Madrigal: II. Italy, 16th Century." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Grove Music Online [2007-2015]. 29 vols. Oxford - New York: Oxford University Press - Grove, 2001.
- Lambea Castro, Mariano. *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*. Lola Josa y Francisco A. Valdivia, colab. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas para passar la siesta a los que para dormir tienen la gana: compilato da Alonso de Navarrete (ms. 263 della Biblioteca Classense di Ravenna)*. Ed. Paolo Pintacuda. Pisa: ETS, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Di Pavia, 2005.

- López-Calo, José. *La música en la Catedral de Valladolid: catálogo del Archivo de música (I). Volúmenes encuadernados*. Vol. 1. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid - Caja España, 2007. 8 vols.
- Luis Iglesias, Alejandro. "El Cancionero Musical Del Museo Lázaro Galdiano" *Nunca Fue Pena Mayor: Estudios de Literatura Española En Homenaje a Brian Dutton*. Cuenca: Univ. Castilla-La Mancha, 1996. 449-88.
- Martínez Torner, Eduardo. "I. Analogías de asunto. [Núm.] 104 ['Monja a la fuerza' en el índice de materias]." *Lírica hispánica, relaciones entre lo popular y lo culto*. Prol. Homero Seris. Madrid: Editorial Castalia, 1966. 186-89.
- Navarrete, Ignacio. "The Problem of the Soneto in the Spanish Renaissance Vihuela Books." *The Sixteenth Century Journal* 23.4 (1992): 769-89.
- Núñez Rivera, Valentín. "Glosa y parodia de los 'salmos penitenciales' en la poesía de cancionero." *Epos: Revista de filología* 17 (2001): 107-40.
- Otaola Gonzalez, Paloma. *tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del Libro Primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- Padilla, Pedro de. *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla: [sacado del actual] manuscrito 1579 de la Biblioteca real de Madrid [formado en 1906 y del que sólo se editan las partes autógrafas de Padilla]*. Ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. Guadalajara: Moalde, PO, 2007.
- Pardo Morote, María Luisa y Justo García Morales. *Pliegos poéticos góticos... II. [de la Biblioteca nacional de Madrid. Homenaje a Menéndez Pelayo]*. Vol. 2. Madrid: Fomento, 1957. 6 vols.
- Pario, Michele. *Canzonette, e madrigaletti sp[irit]uali à 2 e 3 voci, d'auttori diversi. Libro VII*. 1610. Ms. musical "L.IV 99" de la Civica biblioteca Queriniana di Brescia. Parma. Manuscrito.
- Pérez de Lazarraga, Joan. [*Bertso, kanta eta maitasun-kontuen bilduma*]. H. 1564. Ms. poét. núm 467202 de la biblioteca Koldo Mitxelena Kulturunea de la Diputación Foral de Gipuzkoa (Donostia / San Sebastián). Manuscrito.
- Powers, Harold S. y Frans Wiering. "Mode, §III: Modal Theories and Polyphonic Music." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Grove Music Online [2007-2015]. 29 vols. Oxford - New York: Oxford University Press: Grove, 2001.
- Querol Gavaldá, Miguel. Introducción. "III. El cultivo de la villanesca en España." Francisco Guerrero. *Canciones y villanescas espirituales (Venecia 1589). Primera parte, a cinco voces*. Vol. 1. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Español

- de Musicología, 1955. 25-29. 2 vols.
- Restrepo, Margarita. "A Genre Transplanted: The Madrigal in Spanish Collections of Printed Music (1536-1614)." Brandeis University Department of Music, 2009. Tesis doctoral.
- Rodríguez-Moñino, Antonio. *Los pliegos poéticos de la Biblioteca Colombina, siglo XVI: estudio bibliográfico*. Berkeley - London: University of California Press, 1974.
- . *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos: siglo XVI*. Ed. actualizada Arthur Lee-Francis Askins y Víctor Infantes. Madrid: Ed. Castalia, 1997.
- Romeu i Figueras, Josep, ed. *La música en la corte de los Reyes Católicos: Cancionero musical de Palacio (siglo XV-XVI)*. Ed. crit. textos solos. 2 vols. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1965.
- Roussiès, Joseph. "Matériaux – raisonnés et provisoires – pour un corpus du madrigal poétique en Espagne (1554-1668)." mémoire de master (2^e année) en Études Ibériques et Latino-Américaines (EILA), bajo la dirección del Pr. Pierre Civil. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2013. Tesina de máster.
- . "Las nuevas 'Rimas' de Cetina por Jesús Ponce: leer y editar la poesía de «Vandalio». Artículo-reseña." *Criticón (Presses Universitaires du Mirail)* 122 (2014): 169-80.
- Salinas, Francisco. *Siete libros sobre la música: primera versión castellana [del latín]*. 1577. Trad. Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Alpuerto, 1983.
- Severin, D. S., y University of Liverpool. *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*. 2007. Web. 3 abril, 2015. <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>>
- Toledo y Godoy, Ignacio de. [*Cancionero Antequerano III*] *Tablas de las canciones y otras cosas que contiene este libro*. 1627. Manuscrito M 63 de la Biblioteca Pública Municipal San Zoilo (Antequera). Antequera. Manuscrito.
- Vásquez, Juan. *Recopilacion de sonetos y villancicos, a quatro y a cinco de Iuan Vasquez*. Sevilla: Juan Gutiérrez, 1560.
- . *Villancicos y canciones de Ivan Vasquez. A tres y a quatro*. 3 vols. Osuna: Juan de León, 1551.
- Velde, François, Martha G. Bishop, y Bradley Philip Lehman. "Une Jeune Fillette." Early Music FAQ: The web's largest reference for European Medieval and Renaissance music since 1994. 1994. Web. 4 feb. 2015. <<http://www.medieval.org>>
- Wendland, John. "La Monica: The History of a Migrating Melody." Duke University, 1974. Tesis doctoral.

-
- . “Madre non mi far monaca’: the Biography of a Renaissance Folksong.” *Acta Musicologica* 48.2 (1976): 185-204.
- Zarlino, Gioseffo. *Le Istitutioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia, nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, d’historici et di filosofi...* Venecia: [Pietro da Fino o Giovanni Griffio (?)], 1558.