

La viola d'arc a la Corona d'Aragó



LMG 2097

DDD

Durada
59'51

ENGLISH COMMENTARY INSIDE
COMENTARIOS EN ESPAÑOL EN EL INTERIOR
COMENTARIS EN CATALÀ A L'INTERIOR

- | | | | |
|----|---------------------------------------------------------------------------------------|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | <i>Benedicamus XIV (Haec est mater)</i> 1'49
[Huelgas Codex (s. XIII)] | 12 | <i>Fabordón del 1er tono llano y Glosado en las voces intermedias</i> 1'10
[Antonio de Cabezón] |
| 2 | <i>Ave maris stella</i> 2'50
[Henestrosa/Cabezón (1557)] | 13 | <i>Mas vale trocar</i> 3'18
[Juan del Encina] |
| 3 | <i>La España</i> 1'51
[Diego Ortiz (1553)] | 14 | <i>Que todos se pasan en flores</i> 1'37
[Cançoner d'Upsala] |
| 4 | <i>Para verme con ventura</i> 3'15
[Cançoner d'Upsala (1556)] | 15 | <i>Si la noche haze oscura</i> 4'06
[Cançoner d'Upsala] |
| 5 | <i>No se puede llamar fe</i> 2'12
[Juan del Encina (1468-1529)] | 16 | <i>Que es de ti, desconsolado</i> 6'10
[Cançoner d'Upsala] |
| 6 | <i>Es la causa bien amar</i> 3'09
[Juan del Encina] | 17 | <i>Benedicamus IX</i> 1'49
[Huelgas Codex] |
| 7 | <i>Fabordón del 1er tono llano y Glosado en el tiple</i> 1'55
[Antonio de Cabezón] | 18 | <i>Pange lingua</i> 3'49
[Henestrosa/Cabezón] |
| 8 | <i>Romance de Moriana</i> 4'15
[Luis de Milán (ca 1500-1561)] | 19 | <i>Fabordón del 5º tono llano</i> 1'40
[Antonio de Cabezón] |
| 9 | <i>O gloriosa domina</i> 2'16
[Henestrosa/Cabezón] | 20 | <i>Un dolor tengo en el alma</i> 2'31
[Cançoner d'Upsala] |
| 10 | <i>Como puedo yo bivar</i> 2'57
[Cançoner d'Upsala] | 21 | <i>Dime Robadora</i> 2'46
[Cançoner d'Upsala] |
| 11 | <i>No soy yo quien veis bivar</i> 4'12
[Cançoner d'Upsala] | | |

CANTAR ALLA VIOLA

Nadine Balbeisi,
soprano
Fernando Marín,
viola d'arc



Enregistraments realitzats entre els dies 6 i 9
d'abril de 2010 a l'ermita de St. Antoni, Altafulla
(Tarragona)

Presa de so i muntatge: John Hadden
Portada: retaule (ca. 1500-1505)(detall) de
Francesc d'Osona al monestir de St. Jeroni de
Cotalba (València)

Dip. Leg.: B-36235-2010
©(P) 2010 La Mà de Guido
www.lamadeguido.com



All rights reserved. Unauthorised public performance, broadcasting and copying of this record prohibited.

LA VIOLA D'ARC A LA CORONA D'ARAGÓ / Cantar alla viola / LMG2097

LA VIOLA D'ARC A LA CORONA D'ARAGÓ / Cantar alla viola / LMG2097



La viola d'arc a la Corona d'Aragó als segles XIV-XVI

La viola d'arc, probablement l'instrument musical més representatiu de la corona d'Aragó i, de fet, l'antecessor de gairebé tots els cordòfons europeus, va ser el protagonista de l'execució musical que va estar present a la majoria de les manifestacions artístiques de l'època més preclara de la història d'Espanya: el Segle d'Or, i va acompanyar amb la seva música singulars personatges com l'Arcipreste de Hita i Miguel de Cervantes. Segons totes les fonts (Ian Woodfield i altres...) va tenir els seus orígens i la seva culminació durant la Corona d'Aragó.

Ja a finals del segle XIII, Johannes de Grogeo i Jeroni de Moràvia descriuen aquestes violes d'arc ambivalents amb les quals podien tocar acords o melodies amb acords, acompanyaven cançons narratives o estròfiques i tocaven repertori polifònic

per a les classes socials altes, en celebracions o banquets cortesans. Les consideren equivalents al llaüt del segle XVI per la seva flexibilitat i adaptabilitat.

La descripció més antiga de l'instrument pertany a Johannes Tinctoris (1445-1511). En el seu tractat *De inventione et usu Musicae, 1481-1483* diu que el fons és pla i les vores corbades (a diferència del llaüt) i la seva invenció atribuïda als espanyols... Les violes es divideixen en dues categories: de mà i d'arc, tot i que la iconografia del segle XV mostra els dos models pràcticament idèntics, on es qualifiquen de mà o d'arc en funció de la manera com són tocades i no segons les seves característiques físiques.

Ascendència a la corona aragonesa

Molts dels violistes i tocadors de viola de l'antic regne d'Aragó (on cohabitaven àrabs, jueus i cristians), eren moros i jueus, de manera que en produir-se la seva expulsió de la península Ibèrica el 1492, molts es van refugiar a Itàlia. L'estreta relació del regne amb Itàlia en temps d'Alfons el Magnànim (1394-1458), intensificada per l'annexió del regne de Nàpols el 1506, va afavorir la ràpida difusió de l'instrument per tota Itàlia. A més, l'any 1492, un valencià va ser nomenat Papa, Rodrigo Borja (Alexandre VI) i va traslladar a Roma tota la capella de la cort, la qual incloïa músics de viola d'arc.

A la península, però, va néixer una harmonia multicultural de gran influència oriental, que en l'aspecte musical s'aprecia en els cançoners, on

ressonen indicis del cant clàssic persa, introduït pel músic Zyriab en el seu exili a la península al segle XI, barrejats amb la polifonia de la viola acompanyant la veu.

L'humanista Vittorino da Feltre (1378-1448), que va obrir a Mantova una escola per a l'educació dels fills dels nobles, incloïa entre els ensenyaments obligats la pràctica musical consistent en el cant solista acompanyat de la *lira da braccio* (viola d'arc o *vihuela de arco* a Espanya). Aquesta dada, que mostra la continuïtat de la pràctica descrita un segle abans per Jeroni de Moràvia d'aquest gènere de cant improvisat sobre els acords de la lira, viola d'arc o fídula medieval, esdevé una constant en l'ideal musical de l'humanisme renaixentista, ja que reapareix finals del segle XVI en els manifestos de la *camerata fiorentina* i en l'obra de Vincenzo Galilei *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581).

Repertori

De manera general, el repertori imprès de la *vihuela* està dominat per la música vocal, i utilitza formes de compondre fundades sobre el *discurso retórico*, expressat a través de la polifonia imitativa. La música de dansa, les sèries de variacions i les peces breus sense veu formen menys del cinc per cent del repertori.

Els *ayres* cantats amb acompanyament de viola inclouen estils diversos, des del cant improvisat que Milà descriu a *El Cortesano*, semblant a la improvisació amb llaüt a Itàlia com a acompanyament de poemes llatins i vernacles, fins

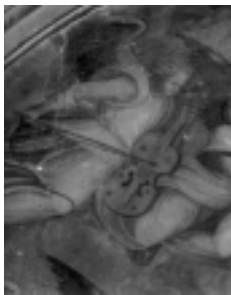
als *romances*, que utilitzen els esquemes harmònics comuns que es transmeten al *Cancionero de Palacio* i cantats pels músics i *oracioneros* acompanyats de *vihuela*. La música solista està formada pel gènere d'improvisació lliure, que arriba al seu apogeu amb les fantasies de Milà, peces fundades en melodies de *cantus firmus*, i de danses i arranjaments d'*ayres* espanyols.

Criteris d'interpretació

Aquesta gravació es basa en una rigorosa interpretació històricament documentada en tots els seus aspectes:

- 1.- Tècnica vocal, ornamentació i glosses segons documentació de tractats medievals i renaixentistes (J. de Moràvia, J. Grogeo, F. de Colònia, D. Ortiz ...)
- 2.- Materials/rèpliques històriques: Viola d'arc model de 1550, còpia d'un fresc de la catedral de Cuenca (lutier: Javier Martínez). Arc model S. XVI (Boi Pages), *cerdas* negres, cordes de tripa de moltó i bordons tenyits d'òxid de ferro segons tècniques anteriors al segle XVI. (artesa: J. Xandrich).
- 3.- Interpretació del repertori: intabulació a la viola de peces polifòniques a 3 o 4 veus segons la pràctica descrita per Sylvestre Ganassi (1543) com *cantar alla viola*.

Fernando Marín i Nadine Balbeisi



La vihuela de arco en la Corona de Aragón de los siglos XIV-XVI

La vihuela de arco, probablemente el instrumento musical más representativo de la Corona de Aragón y de hecho, el antecesor de casi todos los cordófonos europeos, fue el artífice de la ejecución musical que estuvo presente en la mayoría de las manifestaciones artísticas de la época más ilustre de la historia de España, el Siglo de Oro, y acompañó con su música a insignes personajes como el Arcipreste de Hita y Miguel de Cervantes. Según todas las fuentes, (Ian Woodfield y otros...) tuvo sus orígenes y su máximo apogeo durante la Corona de Aragón.

Ya a finales del siglo XIII, Johannes de Grogeo y Jerónimo de Moravia describen estas vihuelas de arco bivalentes con las que se podían tocar acordes o melodías acompañadas de acordes, se acompañaban canciones narrativas o estróficas y se tañía repertorio

polifónico perteneciente a las altas clases sociales, en ambientes, celebraciones o banquetes cortesanos, siendo equivalentes al laúd del siglo XVI por su flexibilidad y adaptabilidad.

La descripción más antigua del instrumento pertenece a *Johannes Tinctoris* (1445-1511): en su tratado *De inventione et usu musicae, 1481-83* dice que el fondo es plano y los bordes curvados (a diferencia del laúd), su invención es claramente atribuida a los españoles... se dividen en dos categorías; de mano, y de arco, aunque la iconografía del siglo XV muestra los dos modelos prácticamente idénticos, donde se califican de mano o de arco en función de la manera en que son tocadas y no según sus características físicas.

Ascendencia en la Corona Aragonesa.

Muchos de los violeros y tañedores de vihuela del antiguo reino de Aragón (donde cohabitaban árabes, judíos y cristianos), eran moros y judíos, de forma que al producirse su expulsión de la Península Ibérica en 1492, muchos se refugiaron en Italia. La estrecha relación del reino con Italia en tiempos de Alfonso el Magnánimo (1394 – 1458), intensificada por la anexión del reino de Nápoles en 1506, favoreció la rápida difusión del instrumento por toda Italia. Además en el año 1492, un valenciano fue nombrado Papa, Rodrigo Borja (Alejandro VI) y trajo consigo a Roma toda la capilla de la corte, la cual incluía músicos de vihuela de arco.

En la península, sin embargo, nació una armonía multicultural de gran influencia oriental, que en el aspecto musical se aprecia en los cancioneros, donde

resuenan atisbos del canto clásico persa, introducido por el músico Zyriab en su exilio a la península en el siglo XI, mezclados con la polifonía de vihuela acompañando la voz.

El humanista Vittorino da Feltre (1378–1448), que abrió en Mantua una escuela para la educación de los hijos de los nobles, incluía entre las enseñanzas obligadas la práctica musical consistente en el canto solista acompañado de la *lira da braccio* (vihuela de arco en España). Este dato, que muestra la continuidad de la práctica descrita por Jerónimo de Moravia un siglo antes, de este género de canto improvisado sobre los acordes de la lira, vihuela de arco o fidula medieval, deviene una constante en el ideal musical del humanismo renacentista al reaparecer a finales del siglo XVI en los manifiestos de la *camerata fiorentina* y en la obra de Vincenzo Galilei *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581)

Repertorio

De forma general, el repertorio impreso de la vihuela está dominado por la música vocal, utilizando formas enteramente compuestas fundadas sobre el *discurso retórico*, expresado a través de la *polifonía imitativa*. La música de danza, las series de variaciones y las piezas breves diversas forman menos del cinco por ciento del repertorio.

Los *ayres* cantados con acompañamiento de vihuela engloban estilos diversos, yendo del canto improvisado que Milán describe en *El Cortesano*, parecido a la improvisación al laúd en Italia como

acompañamiento de poemas latinos y vernáculos, hasta los *romances*, utilizando los esquemas armónicos comunes que son transmitidos en el *Cancionero de Palacio* y cantados por los músicos y *oracioneros* acompañados de vihuela. La música solista está comprendida por el género de improvisación libre, que llega a su apogeo con las fantasías de Milán, piezas fundadas en melodías de *cantus firmus*, y de danzas y arreglos de *ayres* españoles.

Criterios de interpretación

La presente grabación está basada en una rigurosa interpretación históricamente documentada en todos sus aspectos:

- 1.- Técnica vocal, ornamentación y glosas según documentación de tratados medievales y renacentistas (J. de Moravia, J. Grogeo, F. de Colonia, D.Ortiz...)
- 2.- Materiales/replicas históricas: Vihuela de arco modelo de 1550, copia de un fresco de la Catedral de Cuenca (lauadero: Javier Martínez). Arco modelo S. XVI (Boi Pages), cerdas negras. Cuerdas de tripa de carnero y teñidos los bordones de óxido de hierro según técnicas anteriores al S.XVI. artesano: J. Xandrich).
- 3.- Interpretación del repertorio: Intubulación a la vihuela de piezas polifónicas a 3 o 4 voces según la práctica descrita por Sylvestro Ganassi (1543) como *Cantar alla viola*.

Nadine Balbeisi i Fernando Marín



The *Vihuela de arco* in the Reign of Aragon from the 14th-16th Centuries

The *vihuela de arco* (bowed vihuela) created a foundation of musical achievement present in the majority of the artistic manifestations of one of the most illustrious periods in the history of Spain, known as the “Siglo de Oro” or the “Golden Age.” It is the musical instrument, which most likely, best represented the Reign of Aragón and is considered the ancestor of almost all European chordophones. Its music accompanied notable personages as the Archpriest of Hita and Miguel de Cervantes. According to all sources (Ian Woodfield and others...) the vihuela had its origins and reached its peak during the Reign of Aragon.

Already as early as the end of the 13th century, Jerome of Moravia and Johannes de Grogeo describe these variable *vihuelas de arco* as being instruments that could play chords, or melodies accompanied by chords, which accompanied narrative or strophic

songs, and which were used to play polyphonic repertoire pertaining to high social classes. The vihuelas were played in courtly settings, for celebrations or palace banquets and were considered equivalent to the lute in the XVI century because of their flexibility and adaptability.

The earliest description of the instrument is connected with Johannes Tinctoris (1445-1511) and his treatise *De inventione et usu musicae 1481-1483*, which states that the bottom is flat and the borders curved (unlike the lute). Its invention is clearly attributed to the Spanish... being divided into two categories: plucked and bowed, although iconography of the 15th Century show both models being practically identical, implying that the plucked or bowed version is only an indication of the manner of playing and not necessarily of the physical characteristics.

Ascendancy in the Reign of Aragon

Many of the vihuela makers and players in the Kingdom of Aragon were moors and jews in a time when arabs, jews and christians cohabited. After their expulsion from the Iberian Peninsula in 1492, many of them sought refuge in Italy. The close relationship between the Kingdom of Aragón under Alfonso the Magnanimous (1394 – 1458) and Italy stimulated a fast diffusion of the instrument throughout Italy, which was further intensified by the annexation of the Kingdom of Naples in 1506. Moreover in 1492, Rodrigo Borja (Alexander VI), originally from Valencia, was elected Pope. With him he took the entire chapel of the court to Rome, which included *vihuela de arco* players.

Nevertheless, a multicultural harmony with oriental influence was given birth on the peninsula. These effects can be appreciated in the *Cancioneros*, where traces of classical Persian song resound, mixed with polyphony in the vihuela-songbooks accompanying the voice. This was introduced by the arab musician named Ziriab during his exile on the Peninsula in the 11th century.

The humanist Vittorino de Feltre (1378-1448), who opened a school in Mantua to educate the sons of nobility, included music lessons as a requirement. These lessons consisted of a soloist accompanied by the *lira da braccio* (*vihuela de arco* in Spain). This information shows a continuation of the practice described by Jerome of Moravia in the prior century, which was a type of improvised song on the chords of the lira, *vihuela de arco* or medieval fiddle. It became a steadfast musical ideal in Renaissance humanism which reappears in the 16th century in the meetings of the Florentine Camerata and in the work of Vincenzo Galilei *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581).

Repertoire

In general, the printed repertoire for the vihuela is dominated by vocal music, using compositional methods entirely based on rhetorical discourse expressed through imitative polyphony. Dance music, sets of variations and diverse short pieces form less than five percent of the repertoire.

The sung airs accompanied by the vihuela encompass diverse styles. These styles extend from improvised song that Milán describes in *El Cortesano*, similar

to the improvisation to the lute in Italy used as accompaniment of latin and vernacular poems, to the *Romances*. These songs used common harmonic sequences that were transmitted in the *Cancionero de Palacio* and sung by musicians and *orators* accompanied by the vihuela.

Solo music is comprised of free improvisation that reached its peak with fantasies by Milán, which were based on cantus firmus, and dances and arrangements of Spanish airs.

Standards of interpretation

Musical performance in this recording is based on rigorous research of period documents in all of its aspects:

1. Vocal technique, ornamentation and diminutions according to Medieval and Renaissance treatises. (J. of Moravia, J. Grocheio, F. de Colonia, D. Ortiz...)
2. Historical replicas and materials: *Vihuela de arco* model of a copy from a 1550 fresco in the Cathedral of Cuenca (instrument builder: Javier Martinez). Bows are 16th century models (bow maker: Boi Pages), black bow hairs, ram gut strings, bordon strings dyed in iron oxide according to techniques anterior to the 16th century. (Hand craftsman: Javier Xandrich).
3. Interpretation of the repertoire: Arrangements of 3 or 4 voice polyphonic pieces according to the practice described by Sylvestro Ganassi (1543) such as “Cantar alla viola.”

Fernando Marín and Nadine Balbeisi

CANTAR ALLA VIOLA

Nadine Balbeisi, soprano (Jordània / EUA)

Fernando Marín, viola d'arc (Espanya)

Cantar alla Viola, l'art renaixentista d'acompanyar el cant amb una viola d'arc o de gamba, una antiga manera ja oblidada de realitzar polifonia amb instruments d'arc, va inspirar el gambista Fernando Marín i la soprano Nadine Balbeisi a la creació d'aquest peculiar duo. La pràctica d'aquesta manera d'acompanyar la veu la descriu de forma detallada Silvestro Ganassi a la seva *Regola rubertina* de 1542, i la trobem descrita en altres fonts com *Il libro del cortegiano* (Venècia, 1528) de Baldassare Castiglioni. Segons les instruccions donades per Ganassi, Fernando Marín tabula o adapta per a la viola madrigals i cançons del renaixement i del barroc.

Cantar alla viola investiga la recuperació històrica d'instruments de la família de la viola de gamba, com la viola d'arc, d'origen ibèric i la *lyra-viol* anglesa. Els instruments que fa servir el duo són fidels reproduccions de models històrics del Renaixement, tant en la seva forma com en les tècniques de construcció. Els models dels arcs estan també seleccionats acuradament segons criteris històrics. Una especial i depurada tècnica en el maneig de l'arc permet mantenir l'harmonia i aproximar el so a la veu humana, de manera que s'hi barregi perfectament, cosa que li dona unes condicions ideals per a l'acompanyament del cant. *Cantar alla viola* ha participat en nombrosos festivals i concerts a Bèlgica, Alemanya, Espanya i a la República Txeca. El duo ha estat finalista en dues ocasions del concurs de música antiga d'Anvers, *International Young Artist's Presentation*. El fruit de la seva intensa recerca en el repertori l'ha portat al descobriment de compositors inèdits del Renaixement. Exemple d'això és l'enregistrament de la integral de l'obra polifònica de Joan Blas de Castro (1539-1631) (lloat per la crítica internacional), el *Second Book of Songs and Ayres* de Robert Jones, i aquest CD sobre la viola d'arc a la corona d'Aragó.

CANTAR ALLA VIOLA

Nadine Balbeisi, soprano

Fernando Marín, vihuela de arco

Cantar alla Viola, el arte renacentista de acompañar el canto con una viola de arco o da gamba, una antigua manera caída en el olvido de realizar polifonía con instrumentos de arco, inspiró al gambista Fernando Marín y la soprano Nadine Balbeisi a la creación de este peculiar dúo. La práctica de esta manera de acompañar la voz la describe de forma detallada Sylvestro Ganassi en su *regola rubertiana* de 1542, y la encontramos descrita en otras fuentes como *Il libro del cortegiano* (Venezia, 1528) de Baldassare Castiglioni. Según las instrucciones dadas por Ganassi, Fernando Marín intabula o adapta para la viola y canto madrigales y canciones del renacimiento y barroco temprano. *Cantar alla viola* investiga en la recuperación histórica de instrumentos de la familia de la viola da gamba, como la vihuela de arco, de origen ibérico y la *lyra-viol* inglesa. Estos instrumentos usados en el dúo son fieles reproducciones de modelos históricos del renacimiento, tanto en su forma como en las técnicas de construcción. Los modelos de los arcos están también seleccionados cuidadosamente según criterios históricos. Una especial y depurada técnica en el manejo del arco permite mantener la armonía y aproximar el sonido a la voz humana, mezclandose perfectamente con ella, otorgando unas condiciones ideales para el acompañamiento del canto. *Cantar alla viola* ha participado en numerosos festivales y conciertos en Bèlgica, Alemania, España y República Checa. El dúo ha sido finalista en dos ocasiones del concurso de música antigua de Amberes, *International Young artist's presentations*. El fruto de su intensa investigación en el repertorio ha llevado al descubrimiento de compositores inèdits del renacimiento,



ejemplo de lo cual puede verse en su grabación de la integral de la obra polifónica de Juan Blas de Castro (1539-1631) (alabado por la crítica internacional) y el *Second Booke of Songs and Ayres* de Robert Jones, y en este CD sobre la vihuela de arco en la Corona de Aragón.

CANTAR ALLA VIOLA

Nadine Balbeisi, soprano

Fernando Marín, vihuela de arco

Cantar alla Viola, the art of accompanying the voice with the Viola da Gamba, is a forgotten technique of using a bowed instrument to play polyphony and harmony. The rediscovery of this method of accompaniment inspired the soprano, Nadine Balbeisi, and the viola da gambist, Fernando Marín, to create this rare duo. Detailed descriptions of the practice of this delicate manner of accompanying the voice are found in sources as “Regola Rubertiana” by Sylvestro Ganassi (1542) and in “Il libro del cortegliano” by Baldassare Castiglione, Venezia (1528). According to Ganassi’s instructions, Fernando Marín adapts madrigals and songs from the Renaissance and early Baroque for the viol and voice. The duo researches the different kinds of Violas da Gamba used to accompany the voice, such as the Spanish *vihuela de arco*, the bowed version of the *vihuela de mano* (plucked) and the English *Lyra-viol*. Both instruments have been historically reproduced, according to their shape as well as the methods and techniques used in building them. Historical bows are just as carefully researched and selected. The instruments sustain harmonies by using a special bow technique, which creates a sound that mixes ideally with the human voice. Through extensive research in the repertoire, they have encountered lesser-known composers, whose works have yet to be played and recorded. Cantar alla Viola has performed in festivals and concert series in Germany, Spain, Belgium

and the Czech Republic. The duo has been a finalist on two different occasions in the competition for early music in Antwerp International Young Artist’s Presentation. Fruition of intensive research can be heard in their critically acclaimed recordings: “The Complete Polyphonic Works of Juan Blas de Castro (1561-1631)” and “The Second Booke of Songs and Ayres” by Robert Jones.



[1] Benedicamus XIV

Haec est mater
 Domini sanctissima,
 Castitate stabili, karissima,
 Per quam nostra concio:
 Benedicamus Domino

[2] Ave maris stella

Ave, maris stella,
 Dei mater alma,
 atque semper virgo,
 felix caeli porta.

[4] Para verme con ventura

Que me dexa conquerella
 Mas vale bivar sin ella.
 El que nunca sintió gloria
 No siente tanto la pena.
 Como el que se vió en victoria
 Y después está en cadena.
 Alcançar victoria buena
 Y al mejor tiempo perdella
 Mas vale bivar sin ella.

[5] No se puede llamar fe

La que en obras no lo fue.
 Aunque mucho me queráis,
 Pues que no me remediáis,
 Vos sois la que me matais
 Yo de vos me quejaré.

[6] Es la causa bien amar

De la vida con que muero,
 Que, sólo por os mirar,
 A mí triste remediar
 No sé, ni puedo ni quiero.
 Vos solo tenéis poder
 de remediar mi tormento;

Vos solo podéis hazer
 De mi tristura plazer
 Y excusar mi perdimiento.
 Y con todo mi penar
 Vos sois mi bien verdadero:
 Vos me podéis remediar
 Yo sin vos de mí gozar
 Ni sé, ni puedo ni quiero.

[8] Romance de Moriana

Con pavor recordó el moro
 y empeçó de gritos dar:
 Mis arreos son las armas,
 Mi descanso es pelear.
 Mi cama las duras peñas,
 Mi dormir siempre es velar,
 Mis vestidos son pesares
 que no se pueden rasgar.
 No dexando cosa a vida
 De quanto puede matar,
 Hasta que halle la muerte
 Que amor no me quiere dar.

[9] O Gloriosa Domina

Excelsa supra sidera:
 Quite creavit provide
 Lactasti sacro ubere.

[10] Como puedo yo bivar

Si el remedio tras que ando
 No tiene como ni quando.
 El como no puede avello
 quando no sa d'esperar.
 Mas ay siempre en mi pesar
 quando y como padeçello.
 Como podré sostenello
 Si el remedio tras que ando
 No tiene como ni quando.

[11] No soy yo quien veis bivar,

No soy yo,
 Sombra soy del que murió.
 Señora ya no soy ya
 quien gozaba vostra gloria.
 Ya es perdida mi memoria
 que nel otro mundo está.
 El que fue vuestro y será,
 no soy yo,
 Sombra soy del que murió.

[13] Más vale trocar placer por

dolores,
 que estar sin amores.
 Donde es gradecido es dulce el
 morir,
 vivir en olvido aquél no es vivir.
 Mejor es sufrir pasión y dolores
 que estar sin amores.
 Es vida perdida vivir sin amar,
 y más es que vida saberla emplear.
 Mejor es penar sufriendo dolores,
 que estar sin amores.
 La muerte es vitoria do bive
 afición
 que espera haver gloria quien
 sufre pasión
 Más vale presión de tales Dolores
 que estar sin amores.
 El qu'es más penado más goza de amor
 qu'el mucho cuidado le quita el
 temor
 Assí qu'es mejor amar con
 dolores
 que estar sin amores.

[14] **Que todos se passan en flores,**

mis amores.
Las flores que an nacido,
Del tiempo que os he servido.
Derribola vuestro olvido
y disfavores.
Que todos se passan en flores.

[15] **Si la noche haze oscura**

Y tan corto es el camino
Como no venís amigo.
La media noche es pasada
Y el que me pena no viene.
Mi desdicha lo detiene
Que nascí tan desdichada.
Haze me bivar penada
Y muestra se me enemigo.

[16] **¿Qu'es de tí desconsolado,**

qu'es de tí, rey de Granada?
¿Qu'es de tu tierra y tus moros,
dónde tienes tu morada?

Reniega ya de Mahoma
y de su seta malvada,
que bivar en tal locura
es una burla burlada.

Torna, tórnate, buen rey
a nuestra ley consagrada,
porque, si perdiste el reino,
tengas el alma cobrada.
De tales reyes vencido
honra te deve ser dada

¡O Granada noblecida,
por todo el mundo nombrada,

hasta aquí fueste cativa
y agora ya libertada!

Perdióte el rey don Rodrigo
por su dicha desdichada,
ganóte el rey don Fernando
con ventura prosperada,
la reina doña Isabel,
la más temida y amada:
ella con sus oraciones,
y él con mucha gente armada.

Según Dios haze sus hechos
La defensa era escusada,
Que donde Él pone su mano
Lo imposible es casi nada.

[17] **Benedicamus IX**

Benedicamus Domino

[18] **Pange lingua gloriosus**

Corporis mysterium,
Sanguisque pretiosi,
Quem in mundi pretium
Fructus ventris generosi
Rex effudit Gentium.

[20] **Un dolor tengo en el alma**

No saldrá sin quella salga.
Que no sa de presumir
Siendo el mal de tal manera.
Que el dolor pueda salir
Que no salga ella primera.
Y aunque la Razón me valga
No saldrá sin quella salga.

[21] **Dime Robadora**

que te merecí
que ganas agora
que muera por tí.
Yo siempre sirviendo
tu siempre olvidando.
Yo siempre muriendo
tu siempre matando.
Yo soy quien t'adora
y tu contra mi
que ganas agora
que muera por tí.