



la mà de guido

EL SENTIR DE MI SENTIDO

Música y poesía amorosa
del Siglo de Oro

QVINTA ESSENÇA

EL SENTIR DE MI SENTIDO

Música i poesia amorosa del Segle d'Or

El repertori líric polifònic espanyol va gaudir d'una vitalitat extraordinària a l'Espanya del Segle d'Or. Aquesta és precisament l'època dels poetes renaixentistes més il·lustres del segle XVI — Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, Luis de Vivero, Jorge de Montemayor, Garcí Sánchez de Badajoz, Comendador Escrivá, Jorge Manrique o Lope de Vega, entre d'altres— els textos dels quals van ser posats en polifonia per les figures més grans de la composició vocal espanyola d'aquella època. Aquesta comunitat artística entre poesia i música del Segle d'Or espanyol és l'essència rectora d'aquest enregistrament, *El sentir de mi sentido*, que presenta una selecció molt representativa de la vida musical profana espanyola a mitjans del segle XVI.

No és sobrer començar recordant que la varietat del patrimoni històric conservat a la península ibèrica demostra l'alt grau de riquesa cultural de la música que s'escoltava a les capelles reials i nobiliàries espanyoles des d'un punt de vista autòcton —amb el cultiu de gèneres típicament nacionals (com la cançó sobre textos en castellà o portuguès, romanç, *cosaute*, vilancet o *ensalada*)— però, també sobre el consum generalitzat de música internacional, pel fet que l'aristocràcia hispana es va mostrar molt permeable a la circulació i recepció de l'avantguarda musical europea (amb especial interès envers els repertoris dominants

renaixentistes de la *chanson* franco-flamenca i el madrigal italià). Per entendre-ho, s'ha de considerar el complex entramat de la música profana ibèrica tenint en compte el repertori polifònic copiat als manuscrits i cançoners més importants dels segles XV i XVI: el *Manuscrit de Montecassino*, que es pot vincular amb la cort napolitana d'Alfons V El Magnànim; el *Cancionero Musical de Palacio*, que conserva el repertori de la casa del Duc d'Alba; el *Manuscrito de Segovia*, relacionat recentment amb els Comtes de Paredes, lluny de la idea tradicional de l'entorn dels Reis Catòlics o la reina Juana I de Castella; el *Cancionero de la Colombina*, adquirit el 1534 per Fernando Colón, fill de Cristóbal Colón; el *Cançoner Musical i Poètic d'Elvas* (Portugal); el *Manuscrit de Barcelona*, relacionat amb la Casa Ducal de Cardona; el *Cançoner d'Uppsala* (Venècia: 1556), una col·lecció impresa lligada històricament amb el Duc de Calàbria; el *Cançoner de Gandia*; i el *Cancionero de Medinaceli*, el contingut del qual transmet el repertori de la capella musical del Duc de Medinaceli.

Aquesta època d'esplendor cultural plena d'excel·lència artística —entre la literatura i la música renaixentista— va donar lloc a la creació d'un variat repertori líric espanyol dins del complex paisatge sonor del món ibèric peninsular. Tot sembla indicar que la recepció del madrigal italià en el context musical hispà va estar limitada a l'àmbit cortesà i nobiliari; tanmateix, és probable que el seu consum fos més gran del que

reflecteixen les fonts conservades de la primerenca Edat Moderna. En aquest sentit, cal fer valdre l'avantguarda que va suposar el gènere madrigalesc a l'Espanya renaixentista mitjançant un grup destacat de compositors que van dedicar una part destacada del seu talent compositiu a escriure obres profanes sobre textos de temàtica amorosa segons l'estil del madrigal primerenc o clàssic italià (de Costanzo Festa, Jacob Arcadelt o Philippe Verdelot). Entre els músics espanyols més representatius del gènere, que van publicar o van incloure madrigals en algun dels seus impresos, hi ha la important aportació de Juan Vásquez amb la seva *Recopilación de sonetos y villancicos* (Sevilla: 1560); Pere Alberch Vila amb l'edició del seu *Liber primus. Odarum (quas vulgo madrigales)* (Barcelona: 1561), la majoria de peces compostes sobre poemes en espanyol, però també algunes altres en català, francès i italià; *Il primo libro di madrigali* (Venècia: 1568) de Mateu Fletxa El Jove; la contribució de Joan Brudieu *De los madrigales del muy reverendo Ioan Brudieu* (Barcelona: 1581); i l'antologia de Pedro Rimonte *El parnaso español de madrigales y villancicos* (Anvers: 1614). El que és significatiu és que la importància històrica d'aquest corpus imprès de madrigals hispanos es pot completar amb una admirable antologia manuscrita renaixentista d'àmbit cortesà: el *Cancionero de Medinaceli*.

El *Cancionero de Medinaceli* reuneix un important catàleg d'obres religioses (on destaca la figura de Cristóbal de Morales) al costat d'un

centenar de peces profanes de diversos gèneres: molts vilancets i uns quants romanços, si bé el repertori polifònic més representat és la composició de madrigals hispanos. No hi ha una resposta simple, encara que avui es fa difícil explicar l'escassa atenció mostrada sobre aquest patrimoni cultural extraordinari i la seva posició privilegiada dins el cànon de la música del Renaixement hispà. La recuperació històrica d'algunes d'aquestes obres, així com la revisió actualitzada d'altres peces ben conegudes, fan de la polifonia conservada en aquesta magnífica antologia nobiliària un viu testimoni de la música profana espanyola renaixentista. L'extraordinària qualitat de la seva poesia i el talent creatiu de la seva música, sempre al servei de l'expressió del text, fan que el *Cancionero de Medinaceli* sigui, sens dubte, la il·lustració més perfecta del repertori líric de la polifonia vocal espanyola de mitjans del segle XVI.

La majoria dels seus textos literaris són poemes amorosos, actualment de difícil atribució; no obstant això, l'autoritat del repertori posat en música queda ratificat per l'art musical d'alguns dels compositors més grans del moment com van ser els germans Pedro Guerrero i Francisco Guerrero, Rodrigo de Ceballos, Juan Navarro, i l'obra compositiva de Ginés de Morata o Antonio Cebrián, els quals s'haurien de recuperar per haver passat de la fama a l'oblit més absolut. Aquí convé assenyalar que l'estil madrigalesc d'aquests compositors espanyols de la segona meitat del segle XVI —tret del prometedor intent del

compositor Juan Vásquez—segueix l'avantguarda musical de la Itàlia contemporània. El llenguatge emprat als madrigals hispans conservats d'aquest període, com s'ha assenyalat anteriorment, presenta els genuïns trets musicals italians del madrigal primerenc (1525-1550) i del clàssic (1550-1580), molt propers a l'estil dels motets de la polifonia sacra europea. I, per descomptat, excepte un ús mesurat del cromatisme a la posterior obra del compositor Pedro Rimonte, tot apunta que l'agosarada experimentació cromàtica del madrigal manierista tardà (1580-1620) —de Luca Marenzio o de Carlo Gesualdo— no va cristal·litzar en l'ús retòric dels textos de la polifonia vocal espanyola de finals del Renaixement.

Com es pot deduir dels possibles propietaris dels cançons i dels manuscrits més importants del repertori líric espanyol del Segle d'Or, el consum d'aquesta música poètica amorosa està relacionat amb la important aportació del mecenatge cultural de la monarquia i la noblesa hispànica. Aquestes capelles musicals professionals, enteses com a agents culturals institucionals, van ser el principal espai de creació d'un abundant repertori polifònic. Romanços, cançons, madrigals i vilancets són les formes vocals més populars de la música espanyola renaixentista. Però cal assenyalat que la composició de romanços va anar decaient de mica en mica en l'obra polifònica dels músics hispans durant el segle XVI mentre que augmentava, encara més, la popularitat del tradicional vilancet

castellà a causa de la varietat de les seves miscel·lànies temàtiques populars, cultes, amoroses, satíriques o morals. Exemples contemporanis molt il·lustratius del cultiu del vilancet en castellà són l'edició impresa del *Cançoner d'Uppsala* (Venècia: 1556)—que conté una recopilació, atribuïda a Mateu Fletxa El Vell, de cinquanta-quatre vilancets (d'autors diversos com Juan del Encina, Cristóbal de Morales, Juan Vásquez i el mateix Mateu Fletxa)— i l'obra juvenil madrigalesca de Francisco Guerrero, que va decidir transformar “*a lo divino*” una selecció d'algunes d'aquestes peces profanes al final de la seva vida amb l'objectiu de portar-les a la impremta dins de les seves *Canciones y villanescas espirituales* (Venècia: 1589), ja que, segons paraules del compositor: “*corrían de boca en boca en su ciudad natal y se iban adulterando cada vez más*”. Una altra col·lecció impresa de gran rellevància és l'aportació del compositor Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos* (Sevilla: 1560), que va gaudir d'una fama i reputació extraordinària a la seva època, tenint en compte l'abundant nombre d'arranjaments intabulats de la seva obra profana dins de la majoria de llibres pels intèrprets de viola de mà espanyols contemporanis. En definitiva, la lírica polifònica espanyola renaixentista resguarda un valuós repertori amorós per poder adeltar-nos de la seva polifonia, però que no podem separar d'una lectura atenta de la seva poesia. *Hic est chorvs*.

Manuel del Sol

EL SENTIR DE MI SENTIDO

Música y poesía amorosa del Siglo de Oro

El repertorio lírico polifónico español disfrutó de una vitalidad extraordinaria en la España del Siglo de Oro. Esta es precisamente la época de los poetas renacentistas más ilustres del siglo XVI —Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, Luis de Vivero, Jorge de Montemayor, Garcí Sánchez de Badajoz, Comendador Escrivá, Jorge Manrique o Lope de Vega, entre otros— cuyos textos fueron puestos en polifonía por las más grandes figuras de la composición vocal española de aquella época. Esta comunión artística entre poesía y música del Siglo de Oro español es la esencia rectora de esta grabación, *El sentir de mi sentido*, que presenta una selección muy representativa de la vida musical profana española de mediados del siglo XVI.

No está de más comenzar recordando que la variedad del patrimonio histórico conservado en la península ibérica demuestra el alto grado de riqueza cultural de la música escuchada en las capillas reales y nobiliarias españolas desde un punto de vista autóctono —con el cultivo de géneros típicamente nacionales (como la canción sobre textos en castellano o portugués, romance, cossaute, villancico o ensalada)— pero, también acerca del consumo generalizado de música internacional, debido a que la aristocracia hispana se mostró muy permeable a la circulación y recepción de la vanguardia musical europea (con especial interés hacia los repertorios dominantes

renacentistas de la *chanson* franco-flamenca y el madrigal italiano). Para entenderlo, el complejo entramado de la música profana ibérica debe considerarse en relación al repertorio polifónico copiado en los manuscritos y cancioneros más importantes de los siglos XV y XVI: el *Manuscrito de Montecassino*, que puede vincularse con la corte napolitana de Alfonso V El Magnánimo; el *Cancionero Musical de Palacio*, que conserva el repertorio de la casa del Duque de Alba; el *Manuscrito de Segovia*, relacionado recientemente con los Condes de Paredes, lejos de la idea tradicional del entorno de los Reyes Católicos o la reina Juana I de Castilla; el *Cancionero de la Colombina*, adquirido en 1534 por Fernando Colón, hijo de Cristóbal Colón; el *Cancionero Musical y Poético* de Elvas (Portugal); el *Manuscrito de Barcelona*, relacionado con la Casa Ducal de Cardona; el *Cancionero de Uppsala* (Venecia: 1556), una colección impresa ligada históricamente con el Duque de Calabria; el *Cancionero de Gandía*; y el *Cancionero de Medinaceli*, cuyo contenido trasmite el repertorio de la capilla musical del Duque de Medinaceli.

Esta época de esplendor cultural plena de excelencia artística —entre la literatura y la música renacentista— dio lugar a la creación de un repertorio lírico español misceláneo dentro del complejo paisaje sonoro del mundo ibérico peninsular. Todo parece indicar que la recepción del madrigal italiano en el contexto musical hispano estuvo limitada al ámbito cortesano y

nobiliario; sin embargo, es probable que su consumo fuera mayor de lo que reflejan las fuentes conservadas de la temprana Edad Moderna. En este sentido, debe ponerse en valor la vanguardia que disfrutó el género madrigalesco en la España renacentista por medio de un grupo destacado de compositores que dedicaron una parte destacada de su talento compositivo a escribir obras profanas sobre textos de temática amorosa según al estilo del madrigal temprano o clásico italiano (de Costanzo Festa, Jacob Arcadelt o Philippe Verdelot). Entre los músicos españoles más representativos del género, que publicaron o incluyeron madrigales en alguno de sus impresos, están la importante aportación de Juan Vásquez con su *Recopilación de sonetos y villancicos* (Sevilla: 1560); Pere Alberch Vila con la edición de su *Liber primus. Odarum (quas vulgo madrigales)* (Barcelona: 1561), la mayoría de piezas compuestas sobre poemas en español pero también algunas otras en catalán, francés e italiano; *Il primo libro di madrigali* (Venecia: 1568) de Mateo Flecha El Joven; la contribución de Joan Brudieu *De los madrigales del muy reverendo Ioan Brudieu* (Barcelona: 1581); y la antología de Pedro Rimonte *El parnaso español de madrigales y villancicos* (Amberes: 1614). Lo significativo es que la importancia histórica de este corpus impreso de madrigales hispanos puede completarse con una admirable antología manuscrita renacentista de ámbito cortesano: el *Cancionero de Medinaceli*.

El *Cancionero de Medinaceli* reúne un importante catálogo de obras religiosas (donde destaca la

figura de Cristóbal de Morales) junto a un centenar de piezas profanas de diversos géneros: muchos villancicos y unos pocos romances, si bien el repertorio polifónico más representado es la composición de madrigales hispanos. No existe una respuesta simple, aunque hoy se hace difícil explicar la escasa atención mostrada sobre este extraordinario patrimonio cultural y su posición privilegiada dentro del canon de la música del Renacimiento hispano. La recuperación histórica de algunas de estas obras, así como la revisión actualizada de otras piezas bien conocidas, hacen de la polifonía conservada en esta magnífica antología nobiliaria, un testimonio vivo de la música profana española renacentista. La extraordinaria calidad de su poesía y el talento creativo de su música, siempre al servicio de la expresión del texto, hacen que el *Cancionero de Medinaceli* sea sin duda la más perfecta ilustración del repertorio lírico de la polifonía vocal española de mediados del siglo XVI.

La mayoría de sus textos literarios son poemas amorosos de difícil atribución en la actualidad; sin embargo, la autoridad del repertorio puesto en música queda refrendado por el arte musical de algunos de los más grandes compositores del momento como fueron los hermanos Pedro Guerrero y Francisco Guerrero, Rodrigo de Ceballos, Juan Navarro, y la obra compositiva de Ginés de Morata o Antonio Cebrián, a quienes merece la pena recuperar por haber pasado de la fama al olvido más absoluto. Aquí conviene señalar que el estilo madrigalesco de estos compositores españoles de la segunda mitad del

siglo XVI —salvo el prometedor intento del compositor Juan Vásquez— está en consonancia con la vanguardia musical de la Italia contemporánea. El lenguaje empleado en los madrigales hispanos conservados de este periodo, como se ha señalado anteriormente, presenta los rasgos musicales arquetípicos italianos del madrigal temprano (1525-1550) y clásico (1550-1580) muy cercanos al estilo motetístico de la polifonía sacra europea. Y, por supuesto, salvo un uso comedido del cromatismo en la posterior obra del compositor Pedro Rimonte, todo apunta a que la audaz experimentación cromática del madrigal manierista tardío (1580-1620) —de Luca Marenzio o Carlo Gesualdo— no cristalizó en el uso retórico de los textos de la polifonía vocal española de finales del Renacimiento.

Como puede desprenderse de los posibles propietarios de los cancioneros y manuscritos más importantes del repertorio lírico español del Siglo de Oro, el consumo de esta música poética amorosa está relacionado con la importante aportación del mecenazgo cultural de la monarquía y nobleza hispánica. Estas capillas musicales profesionales, entendidas como agentes culturales institucionales, fueron el principal espacio de creación de un abundante repertorio polifónico cancioneril. Romances, canciones, madrigales y villancicos son las formas vocales más populares de la música española renacentista. Pero debe señalarse que la composición de romances fue decayendo paulatinamente en la obra polifónica de los músicos hispanos a lo largo del siglo XVI

mientras que aumentaba, más si cabe aún, la popularidad del tradicional villancico castellano debido a la variedad de sus misceláneas temáticas populares, cultas, amorosas, satíricas o morales. Ejemplos contemporáneos muy ilustrativos del cultivo del villancico en castellano son la edición impresa del *Cancionero de Uppsala* (Venecia: 1556) —que contiene una recopilación de cincuenta y cuatro villancicos atribuida a Mateo Flecha El Viejo (de autores diversos como Juan del Encina, Cristóbal de Morales, Juan Vásquez y el propio Mateo Flecha)— y la obra juvenil madrigalesca de Francisco Guerrero, quien decidió transformar “a lo divino” una selección de algunas de estas piezas profanas al final de su vida con el objetivo de llevarlas a la imprenta dentro de sus *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia: 1589) ya que, según palabras del compositor, también “corrían de boca en boca en su ciudad natal y se iban adulterando cada vez más”. Otra colección impresa de capital relevancia es la aportación del compositor Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos* (Sevilla: 1560), quien disfrutó de una fama y reputación extraordinaria en su época, a juzgar por el extenso número de arreglos intabulados de su obra profana dentro de la mayoría de libros de los vihuelistas españoles contemporáneos. En definitiva, la lírica polifónica española renacentista salvaguarda un valioso repertorio amoroso para el deleite moderno de su polifonía, pero inseparable de una lectura atenta de su poesía. Hic est chorvs.

Manuel del Sol

EL SENTIR DE MI SENTIDO (The feeling of my sense)

Music and love poetry of the Golden Age

The Spanish polyphonic lyrical repertoire enjoyed an extraordinary vitality in the Spain of the Golden Age. This is precisely the time of the most illustrious Renaissance poets of the 16th century — Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, Luis de Vivero, Jorge de Montemayor, Garcí Sánchez de Badajoz, Comendador Escrivá, Jorge Manrique or Lope de Vega, among others—whose texts were set in polyphony by the greatest composers of Spanish vocal music of that time. This artistic communion between poetry and music from the Spanish Golden Age is the guiding essence of this recording, *El Sentir de mi Sentido*, which presents a highly representative selection of Spanish secular musical life in the mid-16th century.

It is worth starting by recalling that the variety of historical heritage preserved in the Iberian Peninsula demonstrates the high degree of cultural richness of the music heard in Spanish royal and nobility chapels from an autochthonous point of view—with the cultivation of typically national genres (such as the songs about texts in Spanish or Portuguese, the *romance*, the *cosaute*, the *villancico* or the *ensalada*)—but also about the generalized consumption of international music, due to the fact that the Hispanic aristocracy was very permeable to the circulation and reception of the European musical avant-garde (with a special interest in the dominant Renaissance

repertoires of the Franco-Flemish *chanson* and the Italian madrigal). To understand it, the complex framework of Iberian secular music must be considered in relation to the polyphonic repertoire copied in the most important manuscripts and songbooks of the 15th and 16th centuries: the *Montecassino Manuscript*, which can be linked to the Neapolitan court of Alfonso V *El Magnánimo*; the *Cancionero Musical de Palacio*, which preserves the repertoire of the household of the Duke of Alba; the *Segovia Manuscript*, recently related to the Counts of Paredes, far from the traditional idea of the environment of the Catholic Monarchs or the Queen Juana I of Castile; the *Cancionero de la Colombina*, acquired in 1534 by Fernando Colón, son of Cristóbal Colón; the *Musical and Poetic Songbook of Elvas* (Portugal); the *Barcelona Manuscript*, related to the Ducal House of Cardona; the *Uppsala Songbook* (Venice: 1556), a printed collection historically linked to the Duke of Calabria; the *Cancionero de Gandia*; and the *Cancionero de Medinaceli*, whose content transmits the repertoire of the musical chapel of the Duke of Medinaceli.

This period of cultural splendor full of artistic excellence—both Renaissance literature and music—gave rise to the creation of a miscellaneous Spanish lyrical repertoire within the complex soundscape of the Iberian peninsular world. Everything seems to indicate that the reception of the Italian madrigal in the Hispanic musical context was limited to the courtly and noble sphere; however, it is likely that its

consumption was greater than what is reflected in the preserved sources of the Early Modern Age. In this sense, we should value the avant-garde that the madrigal genre represented in Renaissance Spain through an outstanding group of composers who devoted a significant part of their talent to writing secular works on texts with amorous themes in the style of the early or classical Italian madrigal (by Costanzo Festa, Jacob Arcadelt or Philippe Verdelot). Among the most representative Spanish musicians of the genre, who published or included madrigals in some of their publications, are the important contribution of Juan Vásquez with his *Recopilación de sonetos y villancicos* (Seville: 1560); Pere Alberch Vila with the edition of his *Liber primus. Odarum (quas vulgo madrigales)* (Barcelona: 1561), most of the pieces composed on poems in Spanish but also some others in Catalan, French and Italian; *Il primo libro di madrigali* (Venice: 1568) by Mateo Flecha *El Joven*; Joan Brudieu's contribution *De los madrigales del muy reverendo Ioan Brudieu* (Barcelona: 1581); and Pedro Rimonte's anthology *El parnaso español de madrigales y villancicos* (Antwerp: 1614). What is significant is that the historical importance of this printed corpus of Hispanic madrigals can be completed with an admirable Renaissance manuscript anthology of courtly scope: the *Cancionero de Medinaceli*.

The *Cancionero de Medinaceli* gathers an important catalog of religious works (where the figure of Cristóbal de Morales stands out) together

with a hundred secular pieces of various genres: many *villancicos* and a few *romances*, although the most represented polyphonic repertoire is the composition of Hispanic madrigals. There is no simple answer, although today it is difficult to explain the scant attention paid to this extraordinary cultural heritage and its privileged position within the best music of the Hispanic Renaissance. The historical recovery of some of these works, as well as the updated revision of other well-known pieces, make the polyphony preserved in this magnificent nobiliary anthology a living testimony of Spanish Renaissance secular music. The extraordinary quality of its poetry and the creative talent of its music, always at the service of the expression of the text, make the *Cancionero de Medinaceli* undoubtedly the most perfect illustration of the lyrical repertoire of Spanish vocal polyphony in the mid-16th century.

Most of their literary texts are love poems of difficult attribution nowadays; however, the authority of this musical repertoire is endorsed by the musical art of some of the greatest composers of the time, such as the brothers Pedro Guerrero and Francisco Guerrero, Rodrigo de Ceballos, Juan Navarro, and the compositional work of Ginés de Morata. or Antonio Cebrián, who are worth recovering for having passed from fame to absolute oblivion. Here it should be noted that the madrigal style of these Spanish composers of the second half of the 16th century—except for the promising attempt by the composer Juan Vásquez—is in line with the musical avant-garde of contemporary Italy. The

language used in the Hispanic madrigals preserved from this period, as noted above, presents the archetypal Italian musical features of the early (1525-1550) and classical (1550-1580) madrigals, very close to the style of the motets of European sacred polyphony. And, of course, except for a restrained use of chromaticism in the later work of the composer Pedro Rimonte, everything indicates that the audacious chromatic experimentation of the late mannerist madrigal (1580-1620) —by Luca Marenzio or Carlo Gesualdo— did not crystallize in the rhetorical use of the texts of late Renaissance Spanish vocal polyphony.

As can be deduced from the possible owners of the most important songbooks and manuscripts of the Spanish lyrical repertoire of the Golden Age, the consumption of this love poetic music is related to the important contribution of the cultural patronage of the Hispanic monarchy and nobility. These professional musical chapels, understood as institutional cultural agents, were the main space for the creation of an abundant polyphonic repertoire of songs. *Romances*, songs, madrigals and *villancicos* are the most popular vocal forms of Spanish Renaissance music. But it should be noted that the composition of *romances* was gradually declining in the polyphonic work of Hispanic musicians throughout the 16th century while the popularity of the traditional Castilian *villancico* increased, even more if possible, due to the variety of its miscellaneous popular themes, which were also cultured, amorous, satirical or moral. Very

illustrative contemporary examples of the cultivation of *villancico* in Spanish are the printed edition of the *Uppsala Songbook* (Venice: 1556) —which contains a compilation of fifty-four *villancicos* attributed to Mateo Flecha *El Viejo* (by various authors such as Juan del Encina, Cristóbal de Morales, Juan Vásquez and Mateo Flecha himself)— and the youthful work of madrigals by Francisco Guerrero, who decided to transform “*a lo divino*” (“divinely”) a selection of some of these profane pieces at the end of his life in order to print them in his *Canciones y villanesca espirituales* (Venice: 1589).), since, in the composer’s words, they also “*corrian de boca en boca en su ciudad natal y se iban adulterando cada vez más*” (“ran by word of mouth in his hometown and were becoming more and more adulterated”). Another printed collection of capital relevance is the contribution of the composer Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos* (Seville: 1560), who enjoyed extraordinary fame and reputation in his time, judging by the extensive number of intabulated arrangements of his secular work included in most of the books of contemporary Spanish vihuelists. In short, Spanish Renaissance polyphonic poetry safeguards a valuable repertoire of love in order to currently enjoy his polyphony, but together with a careful reading of his poetry. *Hic est chorvus.*

Manuel del Sol

EL SENTIR DE MI SENTIDO

[1] **Hermosa Cathalina**

(Anónimo, Cancionero de Medinaceli)

Hermosa Cathalina,
¿qué ley de amor consiente
olvidar al ausente lastimado
que un tiempo fue de ti tan regalado?
y pues alegremente
mi corazón en prendas recibiste,
cruel, ¿qué es de la fe, que tú me diste?

[2] **¡Quién me dixera, Elisa, vida mía!**

(Fray Juan Díaz; Garcilaso de la Vega)

¡Quién me dixera, Elisa, vida mía,
quando en aqueste valle al fresco viento
andávamos cogiendo tiernas flores,
que avia de ver con largo apartamiento
venir el triste y solitario día
que diese amargo fin a mis amores!
El çielo en mis dolores
cargó la mano tanto,
que a sempiterno llanto
y a triste soledad me a condenado;
y lo que siento más es verme atado
a la pesada vida y enojosa,
solo, desamparado,
ciego, sin lumbre y en cárcel tenebrosa.

[3] **Yntolerable rrayo**

(Anónimo, Cancionero de Medinaceli)

¡Yntolerable rrayo o luz hermosa!
No hay ojos que no huelguen en miraros.
El alma se recrea en contemplaros;
Sin vos jamás me agrada alguna cosa.

Soys linda más que lirio y más que rosa,
y quando plugo al sumo Dios criaros,
El pudo todo quanto quiso daros,
y en fin crióos en todo abundosa.

Y pues que allá goçastes de ancho çielo,
porque la tierra tanto bien tuviese
en ese cuerpo humano descendistes.

¡Dichoso yo, que quiso Dios que os vieses!
Remedio para mi acá en el suelo,
o remediadme, o ved a qué naçistes.

[4] **Ojos que ya no véis**

(Ginés de Morata, Cancionero de Medinaceli;
Jorge de Montemayor, *Canción de la Diana*)

Ojos, que ya no veis quien os mirava
quando érades espejo en que se vía,
¿qué cosa podréis ver que os dé contento?
Prado florido y verde, do algun día
por el mi dulce amigo yo esperaba,
llorad conmigo el grave mal que siento.

[5] Aquí me declaró

(Ginés de Morata, Cancionero de Medinaceli;
Jorge de Montemayor, *Canción de la Diana*)

Aquí me declaró su pensamiento;
oyle yo, cuytada,
más que serpiente ayrada
diciéndole mill vezes: ¡atrevido!,
y el triste allí rendido,
parece que es agora y que le veo
y aun ese es mi deseo.
¡Ay, si le vieses yo!, ¡ay tiempo bueno!,
¿ribera umbrosa!, ¿qué es de mi Sireno?

[6] Ninpha gentil

(Ginés de Morata, Cancionero de Medinaceli)

Ninfa gentil, que en medio la espesura
del solitario bosque, fatigando
los corços vas, las almas despreciando
que invidian a las fieras tal ventura:

Si a Venus despojaste la hermosura,
el arco, amor, corona, çepetro y mando,
bástente ya estas prendas, no usurpando
el oficio a Diana y lumbre pura.

Bien basta que se pruebe dando muerte
tu mano entre los hombres, sin que agora
tu fuerça entre las fieras se exerçite;

Conçede a su simpleça el bien de verte,

que, si acaso el rigor te dura un hora,
no dexarás al mundo que lo habite.

[7] Si tus penas no pruevo

(Francisco Guerrero, *Canciones y villanescas espirituales*)

Si tus penas no pruevo, ¡oh Jesús mío!
vivo triste y penado.
Hiéreme, pues el alma ya te é dado;
y si este don me hizieres,
mi Dios, claro veré, que bien me quieres.

[8] Socórreme, pastora

Antonio Cebrián, Cancionero de Medinaceli.

Socórreme, pastora. ¡O alma mía,
corriendo alarga. el paso, ven bolando;
socorre este zagal sin alegría
que llora, canta y rríe, lamentando!
Locura grande es ésta. y tu porfia
me tiene loco así desatinado.
¡Oh ninpha desleal, enpedernida!
¿No ves que muerdo yo y tú te das vida?

[9] Lágrimas de mi consuelo

(Antonio Cebrián, Cancionero de Medinaceli;
Garcí Sánchez de Badajoz, *Lamentaciones de amores*)

Lágrimas de mi consuelo,
que habéis hecho maravillas
y hacéis,

salid, salid, sin reçelo,
a regar estas megillas
que soléis.

Ansias y pasiones mías,
presto me aveys d'acabar,
yo lo fio.
O planto de Hieremías,
ven t' agora a cotejar
con el mío.

Ánimas de purgatorio
Que en dos mil penas andáis
batallando,
si mi mal os es notorio
bien veréis que estáis
en gloria descansando.

[10] ¡Oh, más dura que mármol a mis quexas!

(Pedro Guerrero, Cancionero de Medinaceli;
Garcilaso de la Vega, *Égloga I*)

¡Oh más dura que mármol a mis quexas,
y al ençendido fuego en que me quemo,
más helada que nieve, Galatea!
Estoy muriendo, y aún la vida temo;
témola con razón, pues tú me dexas;
que no hay, sin tí, el bibir para qué sea.
Vergüenza he que me vea
ninguno en tal estado,
de ti desamparado,
y de mí mismo yo me corro agora.

¿De un alma te desdeñas ser señora,
donde siempre moraste, no pudiendo
d'ella salir un hora?
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

[11] Si no os uviera mirado

(Cristóbal de Morales, Cancionero de Upsala)

Si no os uviera mirado,
no penara,
pero tampoco os mirara.

Veros harto mal ha sido,
mas no veros peor fuera;
no quedara tan perdido,
pero mucho más perdiera.

¿Qué viera aquél que no os viera?
¿Cuál quedara?,
pero tampoco os mirara.

[12] Si no os uviera mirado

(Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y cinco*; Luis de Vivero)

Si no os uviera mirado
pluguier'a Dios que n'os viera
porque mi vida no fuera
cativa de su cuydado.
Mas, pues os e conocido
solamente por quererlos,
quero más quedar perdido
que cobrado por no veros.

[13] ¡O dulce contemplación!

(Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y cinco*; Garcí Sánchez de Badajoz)

¡O dulce contemplación!
 ¡O preciosa fantasía,
 que me muestras cada día
 una tan clara visión,
 que es salud del alma mía!

Es tan grande la excelencia
 de tu linda preeminencia,
 que por tu gracia escogida
 bivo yo de nueva vida,
 después de muerto en ausencia.

[14] ¿Qué sentís, corazón mío?

(Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y cinco*; Comendador Escrivá)

¿Qué sentís, corazón mío?,
 ¿no dezís?
 ¿Qué mal es el que sentís?
 ¿Qué sentistes aquel día
 cuando mi señora vistes,
 que perdistes alegría,
 y descanso despedistes?
 ¿Cómo a mí nunca volvistes?
 No decís,
 qué mal es el que sentís.

[15] ¡Cuán bienaventurado!

(Rodrigo de Cevallos, Cancionero de Medinaceli; Garcilaso de la Vega, *Égloga II*)

¡Cuán bienaventurado
 aquél puede llamarse
 que con la dulce soledad se abraça,
 y bibe descuydado
 y lejos de empacharse
 en lo que al alma ympide y embaraza!
 No vee la llena plaça,
 ni la soberbia puerta
 de los grandes señores,
 ni los aduladores;
 a quien la hambre del favor despierta
 no le será forçoso
 rogar, fingir, temer y estar quexoso.

[16] Ojos hermosos

(Rodrigo de Cevallos, Cancionero de Medinaceli)

Ojos hermosos, amorosillos, graves,
 ojos serenos, bellos,
 ojos que soys de mi corazón llaves;
 pues sois solos aquellos,
 que, con mlrar suaves,
 vida, triste, me dais;
 ¡ay! ¿por qué me matáis?

Agraïments:

Fernando de Diego Herrera
Torre Bellesguard d'Antoni Gaudí
Monestir de Sant Joan de les Abadesses
Parròquia Mare de Déu del Carme de Barcelona

* * *

Enregistrat entre l'1 i el 4 de desembre de 2021 al Monestir de Sant Joan de les Abadesses
Tècnic de so i muntatge: Alfred Fernández
Fotografia: Elisabeth Bataller



EL SENTIR DE MI SENTIDO

1	Hermosa Cathalina	Anónimo	2:44
2	¡Quién me dixera, Elisa, vida mía!	Fray Juan Díaz	3:36
3	Yntolerable rrayo	Anónimo	3:37
4	Ojos que ya no véis	Ginés de Morata	2:33
5	Aquí me declaró	Ginés de Morata	3:39
6	Ninpha gentil	Ginés de Morata	4:28
7	Si tus penas no pruebo	Francisco Guerrero	2:33
8	Socórreme, pastora	Antonio Cebrián	3:32
9	Lágrimas de mi consuelo	Antonio Cebrián	6:01
10	¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!	Pedro Guerrero	3:25
11	Si no os uviera mirado	Cristóbal de Morales	3:54
12	Si no os uviera mirado	Juan Vásquez	2:03
13	¡O dulce contemplación!	Juan Vásquez	2:43
14	¿Qué sentís, corazón mío?	Juan Vásquez	3:35
15	¡Cuán bienaventurado!	Rodrigo de Cevallos	2:42
16	Ojos hermosos	Rodrigo de Cevallos	1:57

QVINTA ESSENÇIA

Èlia Casanova, soprano

Hugo Bolívar, alto

Albert Riera, tenor

Pablo Acosta, bass