

Por los Montes de Coñares

MUSIC AND EROTICISM
IN THE SPANISH



Por los Montes de Coñares. Music and eroticism in the Spanish Golden Age

PRESENTACIÓN

El Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM, Unidad Asociada al CSIC) es una institución de la Universidad de Castilla-La Mancha centrada en la investigación del patrimonio histórico musical de la península ibérica en la Edad Moderna. Sus investigadores llevan desde el año 2009 recuperando, catalogando, digitalizando y editando tesoros musicales contenidos en algunos de los centros musicales m.s activos del barroco español, muy especialmente aquellos que pertenecen a compositores que desarrollaron su actividad en la Catedral de Toledo, la Catedral de Cuenca, la Colegiata de Santa Mar.a de Talavera o el Monasterio de San Lorenzo del Escorial. De un modo paralelo a esta actividad de recuperación patrimonial, nuestro centro abarca proyectos de naturaleza interdisciplinar atendiendo a las relaciones entre Música y Literatura y, muy especialmente, en el Siglo de Oro, con especial atención a cómo nuestros escritores auriseculares –Cervantes, Lope, Góngora, etc...– testimonian la intensa actividad musical del momento y, a su vez, son puestos en música por los más importantes maestros de corte y capillas españolas.

Esta intensa labor de recuperación ha permitido durante todos estos años dar a conocer distintas obras de naturaleza tanto religiosa como secular y ofrecer distintos estudios con los mejores especialistas sobre el patrimonio musical de la región de Castilla-La Mancha así como sobre las relaciones musicales entre España e Italia desde el siglo XVI hasta la actualidad. Gracias ahora al proyecto competitivo Prueba de Concepto “El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): Transferencia de resultados y proyección Social”, concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PDC2021-121092-C21), hoy podemos realizar este paso esencial para la transferencia del conocimiento científico: una rigurosa grabación llevada a cabo

por el grupo Amystis y su director José Duce sobre las fuentes musicales de naturaleza amatoria y erótica, estudiadas y analizadas por el Dr. Juan José Pastor Comín, y que nos presentan una nueva visión de las prácticas musicales de la España de los Siglos de Oro. Tanto en estas páginas como en su registro sonoro, el lector podrá encontrar la viva expresión de la vida amorosa, sexual, privada y a la vez lúdica, de una sociedad que, a través de adaptaciones e interpretaciones al tono de, daba cauce a sus pulsiones y pasiones, describiendo así un vívido tapiz sonoro de los tiempos de Juan del Encina, Garcilaso, Cervantes, Lope de Vega y Góngora.

Paulino Capdepón Verdú

Catedrático de Universidad. Director del CIDoM

Juan José Pastor Comín

Catedrático de Universidad. Co-Director del CIDoM

POR LOS MONTES DE COÑARES MÚSICA EROTISMO EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

*El alma, que avía de ser la señora
del cuerpo y la vida y más todo el resto,
a mill servidumbres se sujetó presto,
siguiendo apetito de su servidora.
La voluntad libre, del viçio amadora,
muy puesta en arbitrio, de su voluntad
se hizo sujeta de sensualidad,
andando en lasçivia y en viçio cada ora.*

Juan del Encina (1468-1529)

Tanto nuestra lírica popular como la de nuestros poetas auriseculares son un fiel testimonio de los hábitos, preocupaciones y realidades sexuales de su época. Así nos lo han mostrado desde los estudios filológicos Margit Frenk, Antonio Alatorre, Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues, Robert Jammes, José Manuel Pedrosa o, más recientemente, Cristina Ruiz Urbon y Javier Blasco. Esta realidad, sin embargo, cabalgaba sobre músicas cuya popularidad permitió a los compositores una elaboración que nos ha llegado cristalizada y conservada a través de la escritura. Un caso paradigmático lo encontramos en la sencilla melodía popular que Juan Vásquez emplea para

levantar su maravilloso contrapunto sobre el texto “Qué bonita labradora, matadora” (*Recopilación de sonetos y villancicos*, Sevilla: Juan Gutiérrez, 1560), y que veladamente celebra los múltiples sentidos sexuales que escondía un lunar en la mejilla. Popular y cortesano, honestidad y lascivia caminaron frecuentemente de la mano por lindes desdibujados.

Huizinga ya subrayaba las contradicciones propias de finales de la Edad Media al subrayar la capacidad de poetas como Deschamps, Antoine de la Salle o Jean Molinet de producir himnos piadosos junto a versos profanos y obscenos. No debe así sorprender el hecho de que en autores como Juan del Encina hallemos composiciones tan dispares como la *Natividad* o *Pasión y Muerte de Cristo* junto a versos que conforman su *Si habrá en este baldrés* o su conocido *Cucú, cucú* –.Conpadre, debes saber / que la más buena mujer / rabia siempre por hoder”. Ya existe en sus composiciones religiosas una *hipérbole sagrada* al atribuir expresiones amoratorias al mundo mariano; y del mismo modo podemos encontrar derivaciones sacras en los espacios profanos. Esta vívida mezcla de lo divino y lo humano supuso durante los siglos XV al XVII una constante permeabilidad de músicas y textos que animaron el terreno de los *contrafacta* y adaptaciones: voluptuosidades cantadas a lo divino y divinidades entonadas a lo profano, con las consiguientes admoniciones de la autoridad eclesiástica que pretendía, impotente, preservar el decoro y la honestidad más allá de los umbrales parroquiales. Sin embargo, como las malas hierbas, las letras procaces y lascivas crecieron sobre mantos religiosos, sirviéndose de *incipits* comunes que rememoraban las músicas bien conocidas; y los poetas mundanos –buenos conocedores del patrimonio impreso– supieron dar cuerpo a menudo en manuscritos y pliegos de cordel –con paráfrasis, imitación de estructuras, idénticos pies iniciales y juegos de rima– a un imaginario a veces sensual, a veces obsceno, pero siempre latente y pujante en una sociedad que sabía festejar la sexualidad. De buena parte de estas estas composiciones licenciosas aquí recogidas se preserva su música original; de algunas otras, hay poderosas razones textuales que sugieren que pudieron ser cantadas “al tono de” y en este registro planteamos el diálogo entre los textos cantados y los textos evocados. Veamos de cerca algunos ejemplos con el fin de apreciar de cerca la banda sonora del erotismo aurisecular.

1) Si habrá en este baldrés. De texto anónimo y música compuesta por Juan del Encina (*Cancionero musical de Palacio*, n.º 415 en Barbieri), presenta una estructura de cosaute, con un movimiento poético que avanza y retrocede sobre un ritmo ternario y de forma homofónica, probablementeailable y próximo a la folía por su simplicidad y redundancia. El texto nos presenta a tres mujeres jóvenes preocupadas por saber si de su *baldrés* –“cuero de oveja o carnero curtido, de que ordinario es blanco, aunque se suele dar de colores, es el ínfimo y menos fuerte” (*Diccionario de Autoridades*)– les ha de llegar para “mangas a todas tres”. “Manga” es utilizado frecuentemente como sinónimo de “prepucio”, que en ocasiones se “arremanga” o, como sucede en otras letrillas –“*Mozuela de la saya de grana, / sácame el caracol de la manga*” (BNE, Ms. 3168, fol. 37)– cubre explícitamente el órgano sexual masculino. En realidad “baldrés”, tal y como explica Cristóbal de Chaves en su *Relación de la Cárcel de Sevilla* (ca. 1600) era un *consolador*: “Y habiendo muchas mujeres que [quieren] más ser hombres que lo que la naturaleza les dio, se han castigado muchas que en la cárcel se han hecho gallos con un *valdrés* hecho en forma de natura de hombre, que atado con sus cintas se lo ponían; y han llevado por

esto doscientos azotes". Solo así se entiende bien el término "desollar", junto a las palabras "baldrés", "mangas", "carajo" y "pija" (estás últimas por "miembro viril") que aparecieron raspadas en el manuscrito original. Esta acepción estuvo presente tanto en el Ms. 3263 de la Biblioteca Classense de Rávena como en el Ms. 3915 de la BNE, especialmente en el soneto "Hallándose dos damas en faldeta", donde una de ellas "viéndose armada" –pues Amor "puso entre las dos una saeta"– concede a la otra placer "muy consolada / por haber ya labrado su provecho". La popularidad de esta acepción de *baldrés* circula, como nos informa Margit Frenk, tanto en despachos privados –*Legajo K.* del Archivo de Simancas [despacho cifrado del embajador francés Perrenot a Felipe II, 1562] el cual recoge la expresión "no hay mangas tres moças desta villa arrastraban [...]– como en cantares públicos –*Las coplas del provincial del Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo* (1547): "A vos, señora sin nombre / (por no afrentar al marqués), / ¿a cómo vale el baldrés, / a falta de cuerpo de hombre?".

Desde la perspectiva de los tópicos literarios, estas tres mozas constituyen en realidad un reflejo lascivo del conocido villancico de estructura zejelesca "*Tres morillas me enamoran en Jaén*", conservado en el mismo *Cancionero musical de Palacio*, de lectura también erótica, al hallar "ramas sin fruto" –"Y hallávanlas cogidas / y tornavan desmaidas / y las colores perdidas". Ambos textos son reelaboraciones de la composición de Abū al-Farāj al-Isfahānī, poeta árabe de la corte de Harún al-Rashidd y a quien se le atribuye de la colección de poemas del siglo X *Kitāb al-Aghānī*, en el que tres muchachas se disputan un *objeto obsceno*. Por esta razón aparece manuscrito en el *Cancionero Musical de Palacio* "Esta en dari [persa] el tal baldrés" rubricado por un tal Fray A. de Baltanas.

Recordemos finalmente que "baldrés" se relacionó con el nombre de "Andrés", tal y como recoge Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* –"Andrés Baldrés, de una aguja haze tres, y agixón para los más"–, subrayando así la dimensión del órgano sexual para un nombre que representa la virilidad (Ἀνδρέας / Ἄνδρος) y cierta infamia, como parece sugerir Cervantes en su episodio sobre el joven Andrés azotado por Juan Haldudo (*Quijote* I, 4).

En esta frontera entre lo profano y lo sacro, hay que recordar que Encina emplea la misma música para su composición "Pues que ya nunca nos veis" (texto cortesano sobre el desdén, *Cancionero Musical de Palacio*, nº 271). Del mismo modo, en el *Códice de Autos Viejos* (BNE, ms. 14.711, segunda mitad del XVI), hay dos autos, *Los hierros de Adán* –"Vista el humanal linaje / nueva ropa y nuevo traje"– y *La esposa de los Cantares* –"Quien a Dios quiere hallas / con las tres le ha de buscar", cantadas por *Confesión, Contrición y Penitencia*– que cantan explícitamente "al tono" de *Si habrá en este baldrés*, hecho que sin duda confirma que esta fue una música ampliamente utilizada para estribillos.

2) Caldero y llave. En la misma fuente y del mismo autor encontramos esta obra del *Cancionero Musical de Palacio* (n.º 432) que testimonia la entrada de franceses a la península como artesanos, oficiales o caldereros, cuyas destrezas y favores eran frecuentemente demandados por mujeres. Este es el sentido de su estribillo –"Caldero y llave, madona, / jura Di, per vos amar, /je voléu vos adobar"–, donde "adobar" es sinónimo de "reparar" o "aderezar", pero también de "atarragar", esto es, "dar con el martillo en la herradura", según nos informan Vinuesa en su *Arte*

de herrar (1680) –“bien adobar los clavos”– y Sebastián de Horozco en su *Libro de los proverbios glosados*. Presente como “Caldere et glave madona” en el Ms Magl. XIX-107 bis (n.º 38) de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia –hecho que acredita la pronta difusión de Encina en Italia–, estos testimonios no son sino variantes de un discurso que se articula como un pregón. Escrita en una mezcla de lenguas –al estilo *Fata la parte*–, la composición es heredera de la *fatrasie* francesa y en ella Juan del Encina sistematiza estas formas “disparatadas” en la flexibilidad de villancico cuya naturaleza musical imitativa enfatiza aquí el carácter vivaz del texto (estribillo, mudanzas y verso de vuelta). Recoge el tópico de reunir la exhortación al trabajo con la invitación a las relaciones íntimas: así, zapateros, herreros, caldereros, etc., conllevan un instrumental que se relaciona con los órganos sexuales, al igual que sucedía en las comedias latinas de Plauto. La “puerta” y “cerradura” son aquí imágenes del sexo femenino presente en autores como Torres Naharro –“yo les sabré tapar bien los portillos” (*Diálogo del Nacimiento*)–; Juan Ruiz en su *Libro de Buen Amor* –“*Converte nos; de grado abres las puertas; / después: Custodi nos te ruegan las encubiertas*”–; o Cervantes en *La casa de los celos*, *El celoso extremeño* o *La tía fingida*. Y términos como “serralla” (*cerradura*), “bisoña” (procedente de *besoigner*, “acostarse”), “Un gros y gentil ponson” (*grueso y gentil punzón*); “moé” (*moler*, según veremos); o “cuchar” (*cuchara*, miembro viril), aventuran esta lasciva y deliciosa tarea: “Je atapar los agujer / de toda la casa vostra, / con la ferramienta nostra, / sin que me donar diner”...

3) No me le digáis mal, madre a Fray Antón. Compuesta por Alonso Pérez de Alba (1470-1535) se conserva en el *Cancionero Musical de Palacio* (n.º 451) y fue citada por Francisco Salinas en su *De Musica libri septem*, quien trae a colación, en su examen rítmico, el concepto de *folliá* portuguesa. Conviene señalar que el texto, cantado por una sola mujer, ofrece un profundo anticlericalismo en el que el fraile es icono sexual –“polido”, bien parecido–, tanto por su capacidad económica como por su supuesta potencia viril –“No perdáis, vida mía, / amor de fraile, / que, aunque solo es uno, / vale por cuatro” (también en el *Cancionero Musical de Palacio*). Su castidad es así una reserva de afectividad en consonancia con su superdotación. El poema también aparece dialogado entre madre e hija –derivado hacia el tópico de la *malmonjada*– en una fuente anterior, el *Cançoner Vega-Aguiló*, de mediados del siglo XV. Varios aspectos merecen ser destacados en su lectura: se alude en él que el fraile “sácame por puntos / algunas cosillas” –besos, caricias, quizá–, “cosillas” estas que en el *Lazarillo de Tormes* aparecerán cuando su protagonista abandone el cuidado de otro fraile, esta vez de la Orden de la Merced: “Y por esto y por otras *cosillas* que no digo, salí dél”. En estos versos el religioso “queda en jubón”, esto es, en ropa interior, según acreditaba el refrán que subrayaba su condición masculina –“los frailes en xubón, hombres son”–, y cuyo arquetipo ya estaba fijado en el *Frey Moreno* del Arcipreste Juan Ruiz o en el “seductor” o “engañador” *Fray Zorrón*, de Lucas Fernández. Finalmente debe subrayarse la incómoda alusión mariana “háceme turbar / su visitación”, que rememora el anuncio del ángel Gabriel a la madre del redentor (*Lucas*, I, 28-29). Las “rodillas”, por otro lado, no dejan de aludir a todo tipo de *genuflexión*...

Este tema anticlerical dio lugar, sin duda, a sonetos como *Topóse un frailejón con una dama* (Ms. 19387, fol. 91, BNE) y composiciones de Baltasar del Alcázar o Góngora que glosan las fuerzas de estos consagrados. Este cantar, en concreto, gozó de tanta fama que un siglo después Francisco

de Ocaña hace que sobre su melodía profana se cante un villancico de Navidad –“Buenas nuevas, buenas”– *al tono de “No me le digáis mal”*, hecho que lamentaron profundamente los familiares del Santo Oficio.

4) Al cedaz, al cedaz. De texto y música anónima, este villancico se conserva en el *Cancionero Musical de Palacio* (n.º 453) y celebra la calidad de los *cedazos* de la tierra de Gormaz, en la actual comarca de *Tierras del Burgo* en Soria. El cedazo es un instrumento redondo que ha de sacudirse para *cerner*, y que arrastra un contenido semántico erótico emparentado con el de *moler* y la *molienda*. Más de cien años después Lope de Vega introducirá en su *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* este matiz erótico de *cerner* al contar cómo Casilda ayuda a su marido a alimentar a las bestias: “yo la traigo, él la zaranda” (v. 724)–, siendo *zarandar* limpiar el grano con un cedazo.

La composición se articula como un pregón de naturaleza libertina: la literatura los tiene, como vimos, de caldereros, del vendedor de nabos que encontramos en el romance sefardí “Me llamo Juan de la Huerta”, o del avellanero que predica “¡A las avellanas / moçuelas galanas!”. Así, el protagonista invita a que las mujeres tomen de su “delantero”, el cual “es de tan buena hechura / que de cada cernedura / vos habréis muy gran solaz”. El texto utiliza la figura del *políptoto* – variación gramatical que atañe al número (*cedaz* y *cedazos*) y al agente (*cedacero*)– para subrayar la urgencia y precipitación de una *coyunda* que se promete satisfactoria al utilizar la fórmula “vos habréis muy gran solaz”, típica de la poesía popular que garantiza un final “feliz”, tal y como hará el coetáneo Rodrigo de Reinosa –“Juro hago a Santiago / que yo tengo en el horcajo / oveja buen tasajo / con que te pueda agradar”.

5) Por los montes de Coñares. Asistimos aquí a la adaptación de este romance *al tono de* otro no menos popular: el romance de Juan del Encina “Por unos puertos arriba” con música de Antonio de Ribera, conservado en el *Cancionero Musical de Palacio* (n.º 81), y que tuvo tanta difusión que el mismo Cervantes se sirvió de él para presentar a Cardenio (*Quijote*, I, cap. 24 y 27). El texto original refiere la reclusión en el bosque –con la presentación de su montura muerta –“el caballo dexa muerto” (probable vigor sexual)– de un amante “despedido de su amiga”. En este caso la versión es otra, igualmente colmada de tristura según veremos, conservada en la BNE (Ms. 3915, fol. 267v). La cabeza toma una fórmula octosilábica bien conocida en nuestra lírica popular –“Por el río me llevad”, “Por encima de la oliva”, “Por esta calle me voy”, “Por la calle de las gracias”, “Por las faldas del Atlante”, “Por la mar corren las liebres”, “Por las sierras de Madrid”, etc...–, algunas de ellas con música propia. El texto erótico del Ms. 3915 carecía, sin embargo, de música, y varias son las razones que justifican que sea cantado *al tono de*: por un lado, la extraordinaria adecuación rítmica y sintáctica de ambos romances a un idéntico sustrato musical; por otro, las reminiscencias eróticas que la palabra “puerto” de la fuente original sacudían la memoria del oyente. Recordemos que en la literatura grecolatina existía el tópico literario de la *Travesía de Amor* (*Navigium amoris*), siendo Afrodita diosa del mar y los puertos, tanto marítimos como terrestres. El *puerto* es consuelo *in itinere*, y aquí representa al órgano sexual femenino, en cuyo arribo culmina el *viaje*, tal y como aparece en la poesía goliárdica. El acto sexual se describe así como una exploración geográfica del viajero, tal y como sucede en encuentros como el de la serrana del Puerto del Malangosto, del Arcipreste de Hita. Numerosas coplas con sus variantes en torno a los versos “Aquellas altas sierras / agrias son de

subir” contienen una amplia variedad de elementos eróticos, si bien no tan explícitos como los presentes en *Por los montes de Coñares*, cuyos protagonistas recuerdan a las coplas 34 y 37 del poema anónimo prerrenacentista la *Carajicomedia*, donde Diego Fajardo, un anciano impotente, muere por la voracidad sexual femenina al tratar de recobrar su virilidad en los prostíbulos de Castilla.

Tanto los nombres de los personajes como de los espacios del romance están derivados de raíces escatológicas. El capitán *Pijandro* busca al infante *Virgo* con la ayuda de sus *dos compañeros* (testículos), conscientes de su desaparición, a pesar de confiar – del mismo modo que esperan los portugueses a su rey *Sebastiano*– en su inverosímil regreso. Cruzan los montes de *Jodiembre*, atraviesan el río *Coñil* y *Pijandro* –“armado y valiente”– *entra* –penetra– él solo por *Horados* –probablemente el ano. Impotente, es rescatado del *puerto* (vagina) por sus dos amigos para descansar entre *Pendulia* –*pendejo*– y *Culantero*, cubierto de “lama espumosa” –humores sexuales– y cocido como una *lamprea* – con *vino*, *azúcar* o *miel* de la coyunda, y a la que era habitual cocinar en su propia sangre... Testigo de la escena, el pastor *Culonio*, en un parlamento enmarcado por dos *suspiros* (ventosidades), refiere la muerte de *Virgo* a manos del tirano *Carajales* –miembro viril–, llorado por doña *Papurra* –*papo*, vulva–, desde entonces desangrada. Entristecidos todos, regresan a la villa de *Bragueta*.

6) Dale si le das, Moçuela de Carasa. Conservada en el *Cancionero Musical de Palacio* (n.º 412), se articula como un villancico homofónico en forma de cosaute a través de un juego de rimas elididas o *in absentia* que deja palabras partidas hiladas con el verso siguiente al tiempo que suspende en silencio un término lascivo, contrariando la rima y jugando así con un doble sentido. Así, los versos “Una moçuela de Logroño / mostrado me había su co / po de lana negro que hilaba” presenta esta ambigüedad: “Logroño / co[ño] / [co]po de lana”. Sucede lo mismo en las siguientes estrofas: “rrejo / pende[jo] / con que ella”, “Teresica / cri[ca] [crica, hendidura, partes pudendas de la mujer] / [cri]atura”, “tenida / ho[dida] / [jo]yosa”, “comer / ho[der] / [ho]rrar [forrar o quizá ahorrar]”, “mulo / cu[lo] / [cu]clillo”, “quedo / pe[do] / [pe]dazo”, “rendajo / ca[rajo] / [ca]peruza”. Es muy probable que se interpretara de modo responsorial con un estribillo cantado por todos y que las estrofas se dieran a la ingeniosa improvisación individual (rasgo por el que Manuel Alvar las denomina “seguidillas inversas”). Nos desvela usos eróticos muy interesantes, tal como el de “copo de lana”: ya la canción “Cata del lobo, do va” –recogida por Francisco Salinas– se dice “Cata el lobo, Juana, / que a tu hato un día / dicen que quería / mordelle la lana”, y en *La lozana andaluza* Francisco Delicado recoge el consejo “Amuestra a tu marido el copo mas no del todo”. Esto viene a confirmar que *copo de lana* no es otra cosa, en definitiva, sino el órgano sexual femenino [coño]. Y del mismo modo, la “[ca]peruza colorada para la baila” en su rima frustrada con ca[rajo] no es sino la metáfora del *prepucio*.

Tuvo tanto éxito que de nuevo *La lozana andaluza* (1528) lo incluye con desvergüenza en el diálogo entre Lozana y Rampín: “¡Ay, qué miel tan sabrosa! ¡No lo pensé! ¡Aguza, aguza, dale si le das, que me llaman en casa!”. Del mismo modo aparece en *El Cortesano; libro de Motes de damas y caballeros de Luis Milán* (1561), el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) de Gonzalo Correas, el entremés *Pistraco* (1645) de Quiñones de Benavente o la *composición picante también de rima in absentia* de Samaniego *El frayle y la monja*, donde la hermana entrega “su copo con que ella

hilaba" –que rima a su vez con "otoño". Tanta fue la fama de este cantar que su música se utilizó sorprendentemente incluso en el ámbito sagrado, tal y como sucede en el *Códice de Autos Viejos*, donde *La premática del pan* se inicia con los versos del Mundo interpretados "al tono de Dale si le das".

7) Si no hay quien dé limosna de su papo. Presente en el Ms. 3890 (fol. 172v) de la BNE, se trata de un soneto anónimo que aquí se articula sobre la música que Diego Pisador hiciera para la *Égloga Tercera* de Garcilaso –"Flérída, para mí dulce y sabrosa"– en su *Libro de Vihuela* (1552). Si bien el poema del poeta toledano es una llamada amatoria llena de sensualidad de Tirreno a la amada para que se reúna con él en su majada, el tema que desarrolla este otro soneto salaz y obsceno incide más bien en lo innecesario que en un viejo se hace una dotación sexual extrema, hasta el punto de que de nada sirve poder hacer de un miembro viril "cuatro o seis bordones", esto es, bastones de peregrino, si nadie lo requiere. En cierto modo aparece vinculado a la prostitución y entrega del cuerpo como limosna a los más desfavorecidos, tal y como hiciera Santa Nefixa, joven veneciana que cabalgaba piadosamente a los necesitados, según describe *La lozana andaluza* como "la que daba su cuerpo por limosna" –paráfrasis, quizá, del verso inicial "Si no hay quien dé limosna de su papo"–, y también refiere Diego de San Pedro en su *Cárcel de Amor*. La sencilla estructura de la obra de Pisador permite una sencilla adaptación del soneto con la repetición de algunos versos con naturaleza enfática. Recordemos que durante el *Quinientos* era habitual en Italia –y en consecuencia en España– el canto de sextinas o sonetos a través de *arie* que ofrecían un esquema melódico, armónico y rítmico muy sencillo que facilitara su acompañamiento. Nunca tendremos constancia de que este soneto pudo así ser cantado: sin embargo, la colisión entre el género pastoril de Garcilaso –los requerimientos amorosos de pastores de incierta dotación –y según los cánones del XVI, tal vez menuda– y el desencantado panegírico que aquí se hace de un desproporcionado miembro viril –"más largo y más fornido que un gigante"–, por otro lado obsoleto –"y dame miembro a mí que apenas tapo"–, ofrece un contraste que, habida cuenta de los testimonios conservados, debió de ser más frecuente de lo que hoy creemos.

8) Comadre la de Buen Día. Adaptada a unas folias de Luis de Briceño –"Serrana si vuestros ojos"– contenidas en su *Metodo mui facilissimo para Aprender a tañer la guitarra a lo español* (1626), aparece en el *Cancionero de Jhoan López* (Ms. 3168, fol. 24v) de la BNE y también con variantes como "Comadre la de Tortuera" –que cita al personaje de *Diego Moreno*, como marido cornudo y consentidor. Tuvo una amplia difusión –"Komadre i vezina mía, / démonos un buen día", tal y como aparece en los proverbios de Correas– y recoge un tema singular casi de naturaleza danzable: la preparación de viandas que acompañen los encuentros sexuales –"que nos demos un buen día"– con varones que ocupan los oficios de barbero, cura o sacristán. Esta olla orgiástica –aquí "ensalada"– suele ser una metáfora del sexo femenino, donde caben "pollos", "polla", un "capón" y un "lechón", aludiendo así al hecho de que a las partes pudendas de la mujer –a veces también del hombre– recibieran en castilla el término de "pájaro" y en ocasiones "pollo". Esta pitanza avícola tenía sin duda un valor afrodisíaco, según nos dice Esteban de Villegas en sus *Eróticas o amatorias*: "No inmortaliza el pavo advenedizo / ni el francolín agrícola del viento, / que antes disponen a mayor licencia" (vv. 28-30), y que llega hasta

la *Perromachia* (1786) de Juan Pisón y Vargas: “¿Qué perdices, qué pollas, qué pichones, / qué pavos, qué capones, / sin otras muchas aves, / para ti no he robado, como sabes?” (vv. 94-97). Resulta singular la fácil adaptación de la letra en unas “Folías Diferentes y Buenas” que originariamente cantaban la mirada matadora cuya fortuna son los despojos del enamorado y que ahora, en este *canto al tono de*, convierte a los tres amantes –barbero, cura y sacristán– en *ensalada* –“y, si los tres juntos van, / haremos una ensalada”– de las voraces vecinas.

9) Madre la mi madre, / que me come el quiquiriquí. Recogido el poema en el *Cancionero de Jhoan López* (Ms. 3168, fol. 27 de la BNE), se trata, sin duda, de una reescritura procaz y lasciva del popular canto “Madre la mi madre / guardas me ponéys: / que si yo no me guardo, / mal me guardaréis”, que el mismo Cervantes utiliza para coronar *La entretenida* y su novela ejemplar *El celoso extremeño*, y que fue igualmente recogido por Gonzalo Correas, Lope de Vega en *El aldegüela* y *El mayor imposible*; o Calderón en *Céfalo* y *Pocris*. De hecho, estas seguidillas originarias que, en cierto modo, predicaban la autonomía de la mujer sobre su propio cuerpo y voluntad para proteger su honestidad, tendrían tanto éxito que fueron también cultivadas a lo divino por Rimonte en *Parnaso nuevo y amenidades del gusto en veinte y ocho entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España* (1670, BNE), *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646), o por el mismo Calderón en su *Loa con que empezó Escamilla en Madrid*. Su melodía sencilla y su popularidad –presente en el folklore actual– permitieron una pronta elaboración musical anónima a tres voces –básicamente homofónica pero no exenta de un sencillo contrapunto– conservada en el *Cancionero de Turín* (ms. R-I-14. fol. 23, entre 1585 y 1605), y sobre la que se canta esta salaz versión.

No debe extrañarnos, pues, esta reescritura que se ha extendido en cantares populares de las provincias de Zamora, Cantabria, Alicante e incluso en Ecuador con variantes como “Madre mía, cáseme / que me pica el chiribí”. Nuevamente un ave doméstica –aquí el “quiquiriquí”– representa los ardores del sexo femenino –independientemente de la edad casadera, pues se trata de un diálogo entre madre e hija– que buscan remedio –“Ráscatele, hija, y calla, / que también me come a mí”. Para ello las uñas no sirven –“las uñas son enconosas”– y encarecidamente la joven ruega “Dadme otro rascador / cual convenga para mí”. El poema frivoliza la convención del matrimonio honesto como espacio legítimo de placer. Es muy probable que estas seguidillas estuvieran en el oído de los espectadores o lectores de Cervantes, Lope y Calderón y que, en consecuencia, nuestra versión licenciosa fuera inmediatamente recordada cuando se escuchaba sobre la escena o se leía la edición aprobada y que más tarde circularía *a lo divino*. Es más: la tensión sexual que “Madre la mi madre / que me come el quiquiriquí” recoge es mucho más adecuada para los argumentos de *La entretenida* o de *El celoso extremeño* cervantinos que la letra originaria y, probablemente, actuara eficazmente como un deliberado *subtexto* evocado, bien conocido por todos, pero prohibido para la letra impresa.

10) Toda me has mojado, mi vida, toda. Esta seguidilla aparece junto a otras de naturaleza erótica en el Ms. 3890 (fols. 99-106) de la BNE –primer cuarto del XVII– y es en este disco cantada al tono de “Dime de que te quejas”, de Luis de Briceño, *Metodo mui facilissimo para Aprender a tañer la guitarra a lo español* (1626), cuya realización es prácticamente coetánea. La desnudez y

violencia del lenguaje en este caso nos aleja del concepto de “fermosa cobertura” que aborda en la lírica cortés aborda los deseos concupiscentes a través de metáforas elaboradas. En este caso, los versos iniciales con el verbo “mojar” –de gran predicación tanto en Quevedo como en Cervantes, quien hace que el mismo Sancho pida al cocinero en las bodas de Camacho *mojar* un mendrugo de pan en una de aquellas ollas” (*Quijote*, 2, 20), en una deliberada confusión entre los pecados de gula y lujuria– ya definen el carácter desvergonzado de cada estrofa. Entre ellas destacamos la abstinencia sexual durante la regla –“tate, tate, moreno /que estoy con sangre”–; eufemismos para el coito como enhebrar perlas de un collar; o las metáforas sexuales-culinarias: “Dame el mi moreno / la olla al revés: / la carne primero / y el caldo después”.

11) Jácaras. Esta composición de Gaspar Sanz contenida en su *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674) constituye un género ampliamente representado en la guitarra de cinco órdenes por músicos como Antonio de Santa Cruz, Francisco Guerau o Santiago de Murcia, cultivada en el arpa de dos órdenes por Lucas Ruiz de Ribayaz y en la tecla por Juan Bautista Cabanilles o Antonio Martín y Coll. Como bien ha referido Álvaro Torrente, en el XVII se elaboró un concepto singular de jácara, caracterizado por unos elementos melódicos, rítmicos y armónicos distintos de algunos otros aquí empleados tales como las seguidillas, la chacona, el villano o la zarabanda. Escritas sobre un compás ternario en el primer tono (*re menor*) presentan una alternancia de tónica dominante y uso de hemiolia en la segunda mitad de su frase. Más allá de las dudosas reconstrucciones sobre la jácara del *Entremés del rufián viudo* de Cervantes, lo cierto es que el ritmo se pliega al verso octosílabo y ofrece una buena base rítmica y armónica –con ocasionales transiciones sobre Do y Sib– para la improvisación en un género esencialmente oral escrupuloso con el ritmo del verso y que ha dejado muy pocos testimonios escritos.

12) Cura que en la vecindad. Con texto de Góngora (1602) y música de Mateo Romero con un cuidado contrapunto a tres voces, recogida en el *Cancionero de la Sablonara* (fols. 43v-44, n.º 39), se ha creído durante bastante tiempo, hasta que la edición de Robert Jammes lo desmintió, que esta letrilla satírica arremetía contra Lope de Vega, criticando su vida libertina pese a su condición religiosa: “Cura que en la vecindad / vive con desenvoltura / ¿para qué le llaman cura, / si es la misma enfermedad?”. En el juego dialógico con la palabra “cura” (sanación y sacerdote), la palabra “padre” en la voz de un joven “rapaz” pierde su valor eclesiástico para adoptar el biológico anticlerical –“misterio encierra y verdad”– que critica los excesos sexuales no solo de los sacerdotes con sus barraganas, sino con cualquier mujer de la comunidad, a la que tilda con misoginia de “tacaña” (según el *Diccionario de Autoridades*, “Astuta, pícara, bellaca, que engaña con sus ardides y embustes”). La factura musical se ocupa de hacernos escuchar simultáneamente la paradoja, entonando a un tiempo “cura” y “enfermedad” y nos presenta a un “preste” que es más bien “peste”. Estas parejas de opuestos vertebran toda la obra –cura /seglar; reverencia / paternidad; comadre / compadre; misterio / verdad; marido / novillo– y le conceden una nivel conceptista y sentencioso sin discusión que hace ingresar esta composición en el ámbito del “cantar proverbializado” o de “refrán cantado”. Este poema de Góngora tuvo además la virtud de transferir a la voz del pueblo un estribillo propiamente suyo, hecho que le concedió fama. Tal fue la popularidad de esta letrilla que la encontramos parafraseada en el

poeta barroco brasileño Gregório de Matos –“O cura a quem toca a cura / de curar esta cidade / cheia a tem de enfermidade / tão mortal, que não tem cura”; contrahecha por López de Zárate y Tomás de Noronha, y presente en Tirso de Molina, Calderón, Moreto y Miguel de Barrios. Incluso en los manuscritos no autógrafos que transmiten letrillas de Quevedo encontramos esta composición a él atribuida y examinada por Carreira: “El cura en su veçindad / por goçar de su ventura / suele dejar de ser cura / por alguna enfermedad”.

13) Si el jardín de Chipre se te cerrare. Estas seguidillas aparecen recogidas en el Ms. 3985 (fol. 248v, BNE) y están adaptadas a las seguidillas en eco “De tu vista celoso” del *Cancionero de la Sablonara* (n.º 8). Recordemos que una de las estrofas de la letra poética original reza así: “Acostándose un cura / muerto de frío, /dixo entrando en la cama: “ama, / veníos conmigo” (n.º 6), estrechamente relacionado con las aquí cantadas: “Con aquella zagala / va cierto fraile /que la lleva al rastrojo –Ojo, / no la cabalgue-. Las seguidillas del Ms. 3985 se acomodan, pues, fácilmente *al tono de* “De tu vista celoso” no solo temáticamente, sino por adoptar igualmente la fórmula *en eco*, esto es, repitiendo siempre la última palabra del tercer verso: “Si el jardín de Chipre / se te cerrare / da al jardinero –dinero / darte ha la llave”. Si bien por un lado el poema evoca el epíteto de Venus que Dante le atribuye como “bella Cyprigna”, y que recoge el *Romancero general* en su “Por los jardines de Chipre / andaba el niño Cupido” –reelaborado después por Lope en su *Adonis y Venus* y en *El galán de la membrilla*–, las seguidillas aterrizan aquí en lo carnal al tratar del “jardín” –virginidad– y su “llave”, en un viejo tópico literario que Cervantes aprovechó bien en su entremés *El viejo celoso*, en el que la deteriorada “llave” del anciano Cañizares –su órgano viril– no es capaz de franquear en la escena la “puerta” –metáfora de la sexualidad femenina– detrás de la cual la joven Lorenza comete su adulterio.

14) Caracoles me pide la niña. Con texto atribuido a Luis de Góngora, esta obra posee dos realizaciones musicales: una anónima en el *Cancionero musical de Olot* (ff. 101-102) y la que aquí recogemos, de Juan Bon, contenida en el *Cancionero musical de la Sablonara* (n.º 55), con un estribillo contrapuntístico y unas coplas homofónicas. Se trata de una letrilla ampliamente difundida y desarrollada, dado que sus tres primeras estrofas fueron publicadas en 1604 en la *Docena parte del Romancero general*, y sus cuatro últimas parecen ser un poco más tardías, aunque anteriores a 1630 dada la fuente –el *Cancionero de Munich (de la Sablonara)*– en la que está contenida.

Es evidente que esta composición poético-musical glosa el sentido sexual del “caracol”, animal escondido bajo su concha que crece y decrece, dejando un rastro húmedo, considerado además un alimento afrodisíaco en la joven que despierta al placer. En el Ms. 4052 de la BNE ya vincula la excitación de este molusco a la música al jugar metafóricamente con la “elevación y descenso” de sostenidos y bemoles – “De un punto muy entonado, / caracol, te me has caído: / dabas en *mi sostenido* / y ya das en *fa bemolado*; / pues *la clave* te he mostrado, / canta con más compostura / si la *clave* es de *natura*, / ¿para qué es tanto *bemol*?”–. Por otro lado la música sensual ha de servir para despertar su ánimo: “y en su concha se escondió, / y, viendo que se dormía, / cantóle el *re mi fa sol*: / dormidito estás, caracol / saca tus cuernos al rayo del sol”. Es precisamente este cantar popular –“Karakol, karakol, / saka los kuernos al sol”, el que aparece citado en los versos de nuestra letrilla –“y saca suspenso al sol / sus cuernos y frente altiva”–, de la cual Gonzalo

Correas ya decía en 1627 que era “Dicho de muchachos al karakol [...] i viene a otros propósitos”, haciendo referencia al sentido lascivo que corría de boca en boca. Así, una de las seguidillas del Ms. 3890 de la BNE –fuente ya aludida de este trabajo– decía “Guíseme caracoles, /señora madre, /qu’el caldillo del cuerno / bueno me sabe”. Lope emplea este sentido en *La hermosa aborrecida*; Francisco de Aldana hace lo mismo para expresar el deseo; y el Ms. 17689 de la BNE (*Cancionero Toledano*, entre 1560-1570) ya recogía la composición “Caracoles avéys comido, / y mal os han hecho”, en un contexto polifónico musical muy parecido al que aquí nos ofrece Juan Bon: “En oyéndome cantar, / luego todas me entendieron / y a tres bozes respondieron”. Incluso su presencia en el folklore actual –“Caracoles la niña lavaba / descalcita de pies en el agua”, ha sido documentada por García Matos en su *Cancionero popular de la provincia de Madrid*.

Una letrilla del Ms. 3168 (fol. 37) atribuida sin mucho fundamento a Góngora también decía en su estribillo “Mozuela de la saya de grana, / sácame el caracol de la manga”, con todas las connotaciones procaces que tanto “grana” –al igual que “caperuza colorada” en “Dale si le das”– como “manga” – según vimos en “Si habrá en este baldrés”– tienen. En el texto que aquí se canta, Góngora emplea el término “tacaña” –y sin duda misógino– en la acepción antes vista de “mentirosa”, afectada de una “melancolía” que solo curan “caracoles” que, con ansia, “pídelos cada día”, según cierra cada copla. Asistimos, nuevamente, ante un claro anticlericalismo que hace mofa de los hábitos cuaresmales: “Si es carne, como ella misma / lo confiesa, la mocosa, / ¿cómo es ella tan golosa / de comellos en Cuaresma? / Dice que el padre Ledesma / le mandó que, en penitencia, / los comiese con decencia / los sábados si quería”. Como manjar, pues, “danle más satisfacción / por ser la salsa sabrosa” y el hecho de que saquen “un palmo de cuerno” concede “gran consuelo y alegría”, especialmente en la nocturnidad –“dánseles después de cena”–, momento en el cual se desata la lujuria: “por ellos anda perdida / si son frescos y en cuantía”.

15) Al son del rumor sabroso. Cierra esta grabación este poema anónimo contenido en el *Quarto quaderno de varios romances (Cancionerillos de Múnich, 1589-1602, n.º 31)*, que cierra con el estribillo “Vida bona, vida bona / vámonos a la Chacona”, razón por la cual ha sido cantado *al tono* de “Un sarao de la Chacona”, de Juan Arañés (*Libro segundo de tonos y villancicos a una dos tresy quatro voces, 1624, n.º 12*).

El baile de la chacona y su popularidad en el Siglo de Oro español no requiere de desarrollo alguno: desde Cervantes en *La ilustre fregona* hasta Villamediana, Valdivieso, Salas Barbadillo, Lope de Vega o Quiñones de Benavente encontró un amplísimo cultivo que tuvo su reflejo y reacciones incluso en sus transformaciones *a lo divino*, tal y como sucede en un pronto testimonio de la *British Library* – “Esta sí que es vida bona / pero no la de Chacona”, en villancicos de la Capilla Real (1677), en el *Auto de la maya*, de Lope de Vega o en *El hospital de los locos*, de Valdivieso. Esta danza que fue por primera vez citada en el *Entremés del platillo* de Simón Aguado (1599), poseía un carácter lascivo y provocador, tal y como el mismo Lope nos informa: “Con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas, en tanta ofensa de la virtud de la castidad y el decoroso silencio de las damas” (*La Dorotoea*).

Sobre una estructura homofónica, debemos imaginar aquí su ejecución bailada –el concepto de “Sarao” en la obra de Arañés ya implica esta dimensión danzable– por la pareja de interlocutores que protagonizan este canto en torno a la difícil armonía y sincronización en el juego amoroso: si bien la primera y tercera estrofa –“Traidor, ¿para qué te tardas? [...] / Mi vida, vengamos juntos, / aguarda, mi bien, aguarda” reprochan al hombre su morosidad, la segunda y la cuarta estrofa critican al amante de satisfacción precoz –“Y al momento desatina, / y pica de tal manera, / que a nadie guarda ni espera”; “No te enojas, vida mía, / porque no puedo aguardarte”.

El encuentro sexual adopta aquí también la forma del viaje erótico y por esta razón se evoca como destino “la dulce mina de Francia” por una doble causa: la “mina” se entiende como el sexo femenino, tanto por ser conducto subterráneo como por la proximidad de su forma latina –*cuniculus*– con *cunnus*, según escribió Baltasar del Alcázar –“la casa de la alegría / que es el secreto minero”–; por otro lado, “dulce Francia” era sinónimo de placer sexual, empleado por Góngora en el romance satírico “Ensíllenme el asno rucio”, donde dice “Del dios garañón [Marte] miraba / la dulce Francia y la suerte”. No debe sorprender tampoco el hecho de que “sacarse una muela” sea una imagen del placer consumado cuando la mujer reprocha al hombre tardón “sacarte puedes tres muelas / mientras que a Francia llegamos”: ya vimos en la paráfrasis de “Comadre la de Buen Día”, que comenzaba como “Comadre, la de Tortuera”, que ambas mujeres para “darse un buen día” se dicen “Pues llamemos al barbero / que nos saque sendas muelas, / y arrimalle las espuelas / si no anduviere ligero (Ms. 3168, fol. 22, BNE).

En definitiva, estamos ante un tópico que en el pasado fue elegantemente tratado por Ovidio: “Cuando hayas encontrado un punto que a la mujer gusta que le acaricies, no sea la vergüenza un obstáculo para que sigas acariciándolo. Verás entonces sus ojos chispear con brillo tembloroso, igual que a veces el sol reverbera en el agua transparente. Vendrán después los quejidos, vendrá el amable murmullo y los dulces gemidos, y las palabras propias del juego. Pero tú no dejes atrás a tu amada haciendo uso de velas mayores, ni ella te adelante a ti en la travesía; llegad a la meta al mismo tiempo; entonces el placer es completo: cuando la mujer y el hombre yacen después de haber languidecido a la par (Ovidio, *Ars amatoria*, II, vv. 712-728). Final que no puede cantarse en el siglo XVII de otro modo sino con desmesura barroca: “Vida bona, vida bona / vámonos a la Chacona”.

Textos

1. SI HABRÁ EN ESTE BALDRÉS

¿Si habrá en este baldrés

mangas para todas tres?

Tres mozas d'aquesta villa

desollaban una pija

para mangas a todas tres.

Desollaban una pija,

y faltóles una tira

para mangas a todas tres.

Y faltóles una tira;

la una a buscalla iba

para mangas a todas tres.

Desollaban un carajo,

y faltóles un pedazo

para mangas a todas tres.

Y faltóles un pedazo;

la una iba a buscallo

para mangas a todas tres.

1. IF THERE WILL BE IN THIS BALD

If there will be in this bald

for the sleeves of all three?

Three wenches of this villaje

flayed a cock

for the sleeves of all three.

They skinned a cock,

and they lacked a strip

for the sleeves of all three.

And they lacked a strip;

The one was going to look for it

for the sleeves of all three.

They flayed a piece of a cock,

and they lacked a piece

for the sleeves of all three.

And they lacked a piece;

The one went to fetch it

for the sleeves of all three.

2. CALDERO Y LLAVE

Caldero y llave, madona,

jura Di, per vos amar,

jevoléu vos adobar.

Je vos pondré una clave

dentro de vuestra serralla,

que romperá una muralla

nin jamás non se destrave:

2. CAULDRON AND KEY

Cauldron and key, madonna,

swear to God, by you love,

I will want you to marinate.

I will put a key

inside your lock,

that will break a wall

nor ever be unlocked:

per me foy, que donde trave,
según es monferramén,
que vos quedar ben contén
que no me posa olvidar.

Caldero y llave [...]

Je atapar los agujer
de toda la casa vostra
con la ferramientanostra,
sin que me donar diner.

No trovaréis calderer
que vos sirva como mí,
que juro a la cor de Di
ge faroy lo que mandar.

Caldero y llave [...]

Juro a la san de Di,
si la mai pena conortas,
de serrar las vuestras portas
sin que des maravedí.

Per mafoy que ge me oblí
de vos facer tal bisoña
qu'en lo país de Borgoña
n'ostrobéis otro mi par.

Caldero y llave [...]

Y pondrás en la clavera
un gros y gentil ponsón,
qu'en lo país d'Aviñón
non la haya tal fuslera.

by my faith, that where I lock,
according to my tool,
that you will be well content
that you will not be able to forget me.

Cauldron and key [...]

I will plug the holes
of all your house
with our tool,
without you giving me money.

You will not find a coppersmith
who will serve you like me,
that I swear by the heart of God
I will do what you command me.

Cauldron and key [...]

I swear by the blood of God,
if you comfort my sorrow,
to close your gates
without you giving me a maravedi.

By my faith that I bind myself
to make you such a novelty
that in the country of Burgundy
you will not find another like me.

Cauldron and key [...]

And you will put in the *clavera*
a fat and gentle clapper,
that in the country of Avignon
there is not such a frivolous.

...

[e] porque vai ben solxada,
que aunque dé gran martillada
que non se pose doblar.

Caldero y llave [...]

Je farás con mis martillos,
señora, si ben stoltas,
clave que de cuatro voltas
bien cierre vuestros pestillos.

Je l'abrito sin sentillos
y que dé la volta entera,
y en la vuestra espetera
je vos pondrá una cuchar.

Caldero y llave [...]

Moé clavar vuestro molín
y untar bien el batán,
sin que des pedás de pan
nintorresne de tosín;
y mon críate Joanín
portavoz cosas tan bellas,
que entre todas las doncellas
vos serés más de mirar.

...

[and] because it is firm,
that even if it gives great hammering
it cannot be bent.

Cauldron and key [...]

I will do with my hammers,
lady, if you behave yourself,
I'll make a key that in four turns
well close your latches.

I open them all without feeling them
and turn them all the way round,
and in your breasts

I will put a spoon in your breasts.

Cauldron and key [...]

I will nail your mill
and I will smear the fulling pan well,
without you giving a piece of bread
nor piece of bacon;
and my servant Joanín
the spokesman of such beautiful things,
that among all the maidens
You'll be more to look at.

3. NO ME LE DIGÁIS MAL, MADRE

*No me le digáis mal,
madre, a Fray Antón;
no me le digáis mal,
que le tengo en devoción.*

3. DON'T CALL ME WRONG, MOTHER

*Don't call me wrong,
mother, to Fray Antón;
don't call me wrong,
I am devoted to him.*

Madre, yo no niego
que él burla conmigo,
y de aqueste juego
siempre le castigo;
mil veces le digo:
"¡Padre, tentación!"
*No me le digáis mal,
que le tengo devoción.*

Cuando estamos juntos
ambos de rodillas,
sácame por puntos
algunas cosillas;
háceme cosquillas
en el corazón.
*No me le digáis mal,
que le tengo devoción.*

Yo tengo reposo
con su Reverencia,
que tiene presencia
de buen religioso;
aunque es peligroso
en mi salvación.
*No me le digáis mal,
que le tengo devoción.*

Es fraile polido
de muy lindo talle,
que desde la calle

Mother, I do not deny
that he mocks with me,
and for this game
I always punish him;
A thousand times I say to him:
"Father, temptation!"
*Don't call me wrong,
I am devoted to him.*

When we are together
both on our knees,
take out of me by stitches
some little things;
tickle me my heart.
*Don't call me wrong,
I am devoted to him.*

I have rest
with his Reverence
who has the presence
of a good religious;
though he is dangerous
in my salvation.
*Don't call me wrong,
I am devoted to him.*

He is a beautiful friar
with a very handsome figure,
who from the street
He comes with his eyes open;

viene apercebido;

arroja el vestido,

y queda en jubón:

No me le digáis mal,

que le tengo devoción.

Cuando quiere entrar

viene muy honesto,

mesurado el gesto

por disimular:

háceme turbar

su Visitación;

No me le digáis mal,

que le tengo devoción

4. AL CEDAZ, CEDAZ

¡Al cedaz, cedaz!

¡Al cedaz, cedaz!

Si queréis comprar cedazos

de la tierra de Gormaz,

señora, ¡cedaz, cedaz!

Señora, mirad que muero,

muero por vuestros pedazos;

ya quiero vender cedazos

por ser vuestro cedacero.

Tomad deste delantero,

que es de tan buena hechura

que de cada cernedura

vos habréis muy gran solaz.

He casts off his garment

and remains in a doublet:

Don't call me wrong,

I am devoted to him.

When he wants to enter

he comes very honest,

he's very honest,

his gesture is restrained

to dissimulate:

he makes me disturb

his Visitation;

Don't call me wrong,

I am devoted to him.

4. TO THE SIEVE, SIEVE!

To the sieve, sieve,

sieve, sieve!

If you want to buy pieces

of the land of Gormaz,

madam, sieve, sieve!

Madam, behold, I am dying,

I am dying for your pieces;

I already want to sell sieves

to be your sieve maker.

Take from this forward,

which is of such good workmanship

that from every shake

have great solace.

¡Al cedaz, cedaz! [...]

Señora, es lo que quiero
que no pongáis embarazo;
que dais bienes por cedazo
y los males por harnero.
Trayos este coladero,
que con sólo su rocío,
tal que no quede vacío,
siempre estaremos en paz.

¡Al cedaz. cedaz! [...]

5. POR LOS MONTES DE COÑARES

Por los montes de Coñares
marcha el capitán Pijandro
buscando al infante Virgo,
Fénix no visto ni hallado,
con solo dos compañeros,
de la esperanza engañados
que tienen los Portugueses
de ver al rey Sebastiano.
Por los montes de Jodiembre
al río Coñil llegaron,
deseosos de embarcarse
y pasar al de Horados.
Pijandro, armado y valiente,
dijo: "Amigos, pues no hay barco,
esperad en esta orilla
mientras que yo pruebo el vado".

To the sieve, sieve! [...]

Madam, that is what
I want that you do not hinder me;
that you give good things for a sieve
and evil for a sieve.
I bring you this sieve
that with its dew alone,
so that it is not empty,
we shall always be at peace.

To the sieve. sieve. sieve! [...]

5. THROUGH THE MOUNTAINS OF COÑARES

Through the mountains of Coñares
Captain Pijandro marches
in search of the infant Virgo,
Phoenix neither seen nor found,
with only two companions,
of the deluded hope
that the Portuguese have
of seeing King Sebastiano.
Through the mountains of Jodiembre
to the river Coñil they arrived,
agertoembark
and pass on to the Horados.
Pijandro, armed and brave
said: "Friends, since there is no boat,
waitonthisbank
while I try the ford".

Quedáronse y él entró;
mas a muy poquitos pasos
chapaleando les dijo:
"¡Socorred, amigos caros!"
Acudieron diligentes
al puerto que iban buscando:
medio muerto y medio vivo
entre los dos le sacaron.
Tendióse Pijandro entonces
entre Pendulía y Culantro,
que envuelto en lama espumosa
parecía lampreado.
Allí cerca un pastor vieron
de mal gesto y carifarto:
Culonio tenía por nombre,
ojiporcuno y barbado.
....
y por Virgo preguntando,
dijo arrojando un suspiro
que derribara un peñasco:
"Los dos nos criamos juntos,
y, aunque juntos nos criamos,
no me acuerdo de su muerte,
que ha mucho que le mataron.
Por gusto de amor matóle
Carajales, un tirano,
dejándole a puñaladas

They stayed, and he went in;
But a few paces away
he said to them, clapping his hands:
"Hide, my dear friends!"
They came diligently
to the port they were looking for:
half dead and half alive
They brought him out, half dead and
half alive.
Then Pijandro lay down
between Pendulia and Culantro,
who, wrapped in a foamy lama
he looked as if he had been licked.
Nearby there was a shepherd
with a bad gesture and a face:
Culonius had by name,
One-eyed and bearded.
....
and for Virgo asking,
he said with a sigh
that he would bring down a boulder:
"We both grew up together,
and, although we grew up together,
I don't remember his death,
for it is long since he was killed.
For love's sake he was killed
Carajales, a tyrant

en su sangre revolcando.
Su madre, doña Papurra,
su muerte ha sentido tanto
que es el río en que nadasteis
en lo que se ha transformado"
Con esto dio otro suspiro
y, de oírlo lastimados,
a la villa de Bragueta
los tres amigos tornaron.

leaving him stabbed to death
in his blood wallowing.
His mother, Doña Papurra
his death has felt so much
that it is the river you swam in
what it has become".
With this he gave another sigh
and, from hearing it, they were hurt,
to the village of Bragueta

**6. DALE SI LE DAS, MOZUELA DE
CARASA**

*Dale si le das, mozuela de Carasa;
dale si le das, que me llaman en casa.*

Una mozuela de Logroño
mostrado me había su co...
po de lana negro que hilaba.

Dale si le das [...]

Otra mozuela de buen rejoy
mostrado me ha su pende...
con qu'ella se pendaba.

Dale si le das [...]

Otra mozuela, Teresica,
mostrado me ha su cri...
atura que llevaba bien criada.

Dale si le das [...]

Por virgen era tenida,

**6. GIVE IT IF YOU GIVE IT, GIRLS FROM
CARASA**

*Give it if you give it, girl from Carasa;
give it if you give it, they call me at home.*

A young girl from Logroño
showed me her (pussy)
(flake) of black wool that she spun.

Give it if you give it [...]

Another young woman of good clothes has
shown me her (penis)
with which she used to get hooked.

Give it if you give it [...]

Another girl, Teresica,
has shown me her (vagina)
(creature) that was well brought up.

Give it if you give it [...]

She was considered a virgin,
but it was certain that she was well (fucked)

mas cierto ella estaba bien ho...

yosa de viruelas la su cara.

Dale si le das [...]

Pidiérame de comer,

yo primero la quisierho...

rrar un sayuelo que llevaba.

Dale si le das [...]

Yo subiérala en un mulo,

mostrado me había su ojo de cu...

clillo que llevaba en su jaula.

Dale si le das [...]

Ella por subir muy quedo

soltósele un gran pe...

dazo de pan que llevaba en su halda.

Dale si le das [...]

Y ella me mostró un rendajo,

yo atestéle mi ca...

peruza colorada para la baila.

7. SI NO HAY QUIEN DÉ LIMOSNA DE SU PAPO

Si no hay quien dé limosna de su papo,

¿de qué sirve el pijón al mendigante?

Diera Dios treinta pijas a un tratante,

y al Fúcar ciento, y al mendigo un trapo.

¡Decir que no está siempre hecho un sapo,

más largo y más fornido que un gigante!

Hará Dios impotente a un almirante,

(cheerful) with smallpox on her face.

Give it if you give it [...]

Ask me to eat,

I would first like (to fuck her)...

(to line) a sackcloth that I was wearing.

Give it if you give it [...]

I would take her up on a mule,

shown me her (asshole)...

(cuckoo) that she carried in her cage.

Give it if you give it [...]

She, by going up very quietly

a large (flatulence) escaped her

(piece) of bread that she carried in her skirt.

Give it if you give it [...]

And she showed me a jay,

I strapped my (dick)...

I've got a red (Hood) for the dances.

Give it if you give it [...]

7. IF THERE IS NO ONE TO GIVE ALMS FROM HER PUSSY

If there is no one to give alms from her pussy,

what good is the beggar's cock?

God would give thirty cocks to a peddler,

and to Fúcar a hundred, and to the beggar a rag.

To say that he is not always made a toad,

Longer and stouter than a giant!

Will God make an admiral impotent,

y dame miembro a mí que apenas tapo.
Cuanto yo gano a pie gasto a caballo;
blanca a blanca me hode la pobreza,
que aun la bolsa me vacía a los cojones.
Y hubiera ya tratado de cortallo,
a no pensar hacer por su grandeza
dél, cuando viejo, cuatro o seis bordones.

and give a limb to me that I hardly cover.
What I earn on foot I spend on horseback;
white to white, poverty hurts me,
that even the purse empties my balls.
And I would have already tried to cut it off,
if I didn't think to make for his greatness
of him, when he's old, four or six staves.

8. COMADRE LA DE BUEN DÍA

Comadre, la de Buen Día

¿Qué queréis, vecina mía?

Que nos demos un buen día.

Vos, ¿qué tenéis que llevar?

Yo, dos pollos y un capón.

Yo, una polla y un lechón.

Pues, para poder brindar,
al barbero se ha de llamar,

que os tenga compañía,
y daremos un buen día.

Si falta el cura, ¿qué haremos?

No falte, que es necesidad:
barbero y cura llevemos.

Eso será el acertar:
podremos muy bien jugar
con ellos dos a porfía,
y daremos un buen día.

Pues si falta el sacristan,
no podremos hacer nada;

8.FRIEND, THE GOOD DAY FRIEND

Friend, the Good Day Friend

What do you want, my neighbour?

That we have a good day.

What do you have to bring?

Me, two chickens and a capon.

Me, a cock and a piglet.

Well, in order to drink a toast,
the barber must be called,

to keep you company,
and we'll have a good day.

If the priest is absent, what shall we do?

Let him not be absent, for it is foolishness:
barber and priest let us take.

That will be the right thing to do:
we may very well play
with the two of them at each other's throats,
and we'll have a good day.

For if the sacristan is missing,
we can do nothing;

y, si los tres juntos van,
haremos una ensalada.
¡Ensalada, y qué salada!
Yo muy bien la comería,
y daremos un buen día.

and, if all three go together,
we'll make a salad.
Salad, and how salty it is!
I could eat it very well,
and we'll have a good day.

9. MADRE LA MI MADRE, QUE ME

COME EL QUIQUIRIQUÍ

*Madre, la mi madre,
que me come el quiquiriquí.*

*Ráscatele, hija y calla,
que también me come a mí.*

Madre, no sé qué me ha dado
que no lo puedo sufrir:

deste mal he de morir

si no es presto remediado.

Nunca por nadie ha pasado
tanto mal como por mí.

*Ráscatele, hija y calla,
que también me come a mí.*

¿Qué me aprovecha el rascar,
que más lo hago encender?

Otra cosa es menester
para haberle de curar;

y no se ha de dilatar
porque estoy fuera de mí.

*Ráscatele, hija y calla,
que también me come a mí.*

9. MOTHER, MY MOTHER,

FOR THE "COCK-A-DOODLE-DOO" EATS ME

*Mother, my mother,
for the "cock-a-doodle-doo" eats me.*

*Scratch it, daughter, and be quiet,
it eats me too.*

Mother, I don't know what he has given me
that I can't suffer it:

I shall die of this evil

if it is not soon remedied.

Never for anyone has so much
so much evil as for me.

*Scratch him, daughter, and be quiet,
it eats me too.*

What good does scratching do me,
if I make it burn more?

Something else is needed
to cure him;

And he will not delay
because I'm out of my mind.

*Scratch him, daughter, and be quiet,
it eats me too.*

Dadme otro medio mejor,
dejémonos de esas cosas,
las uñas son enconosas
y acrecientan el dolor.

Dadme otro rascador
cual convenga para mí.

*Ráscatele, hija y calla,
que también me come a mí.*

Give me a better way,
let's stop that sort of thing,
the nails are festering
and increase the pain.

Give me another scraper
That suits me.

*Scratch him, daughter, and be silent,
it eats me too.*

10. TODA ME HAS MOJADO, MI VIDA, TODA

Toda me has mojado, mi vida, toda;
bueno es para nube quien tanto moja.
No me meta los dedos para incitarme.
Tate, tate, moreno, que estoy con sangre.
Tengo calentura entre cuero y carne,
y con carne y cuero pienso curarme.
Cuando vuelve los ojos la mi morena,
es señal que el culito no muele arena.
Divina Belisa, niña de perlas.
Déjame que te ensarte, no te me pierdas.
Gúiseme caracoles, señora madre,
que el caldillo del cuerno bueno me sabe.
Dame el mi moreno la olla al revés:
la carne primero y el caldo después.
Una boca grande no es falta en mujer,
que para dos lenguas todo es menester.

11. JÁCARAS

10. YOU'VE MADE ME ALL WET, MY LIFE, ALL OF IT

You have made me all wet, my life, all of it;
it is good for a cloud who wets so much.
Don't stick your fingers in me to incite me.
Be still, be still, brown boy, I'm in blood.
I'm hot between flesh and blood,
and with flesh and blood I'm going to be cured.
When my brunette turns her eyes,
it's a sign that her little ass doesn't grind sand.
Divine Belisa, girl of pearls.
Let me thread you, don't get lost.
Cook me snails, mother lady,
the broth from the horn tastes good to me.
Give me the pot upside down:
the meat first and the broth afterwards.
A big mouth is not lacking in a woman,
who needs everything for two tongues.

11. JÁCARAS

12. CURA QUE EN LA VECINDAD

Cura qu'en la vecindad

vive con desenvoltura

¿para qué le llaman cura,

si es la misma enfermedad?

Al cura que seglar fue

y tan seglar se quedó

que aunque órdenes recibió,

con más desorden se ve,

pues de sus vezinas sé

que perdió la continencia;

no le hagan reverencia,

que se haze paternidad.

Cura que en la bezindad [...]

Cura que a su barrio entero

trata de escandalizallo,

ya no es cura, sino gallo

de todo aquel gallinero.

Si enferma con su dinero

a las más que toca preste

¿qué es dinero, sino peste,

por tan mala calidad?

Cura que en la bezindad [...]

Si una y otra es su comadre

de quantas vezinas vemos,

de oy más su nombre mudemos

de cura en el de compadre;

12. PRIEST WHO IN THE NEIGHBOURHOOD

Priest who in the neighbourhood

lives with ease

Why do they call him a priest

if it is the same disease?

The priest who was a layman

and so secular he remained

that although he received orders

he is seen with more disorder,

for I know from his neighbours

that he lost his continence;

do not bow down to him,

that he becomes a paternity.

Priest who in the neighbourhood [...]

A priest who tries to scandalise

tries to scandalise him,

is no longer a priest, but a rooster

of all that henhouse.

If he gets sick with his money

the more he touches the priest

what is money, but pestilence

for such poor quality?

Priest who in the neighbourhood [...]

If one and the other are her friends

of all the neighbours we see,

from today more her name let us change

from priest to companion;

y si le llamare padre
algún rapaz tiernamente,
la voz de aquel inocente
misterio encierra y verdad.

Cura que en la bezindad [...]

Si acaso con su velada
le halla el bobo marido,
le dice qu'él ha venido
a hechalle su santiguada;
la tacaña apasionada
el dómine y su isopillo
haze a su novio novillo,
¡Bive Dios! qu'es gran ruindad.

Cura que en la bezindad [...]

and if she calls him father
some young man tenderly,
the voice of that innocent
mystery and truth.
Priest who in the neighbourhood [...]
If perchance with her veiled
the foolish husband finds him,
she tells him that he has come
to give her his blessing;
the stingy and passionate
of the domineer and his isopus
makes her bridegroom a young bull,
As God lives! that is great wickedness.

A priest who in the neighbourhood [...]

13. SI EL JARDÍN DE CHIPRE SE TE CERRARE

Si el jardín de Chipre se te cerrare,
da al *jardinero - dinero*, darte ha la llave.
Con aquella zagala va cierto fraile
que la lleva al *rastrojo*. - ¡*Ojo*, no la cabalgue!
Si me das posada como he menester,
me tendrás en tu *casa*; - *asa* lo que he de comer.
Váyase en hora mala, que no le quiero:
¿quién quiere *deboto- boto* de entendimiento?
Aunque no me merezca, yo no la quiero,
que no quiero *debota, bota*, sino de cuero.
No te metas, niña, con estudiantes,
pues que con sus *disputas putas* nos hacen.

13. IF THE GARDEN OF CYPRUS IS CLOSED TO YOU

If the garden of Cyprus is closed to you,
give the gardener - money, give you the key.
With that wench goes a certain friar
Who takes her to the stubble. - Watch out, don't
ride her!
If you give me lodging as I need it,
you'll have me in your house; - roast what I have
to eat.
Go in a bad hour, I don't want you:
Who wants a devotee - a vow of understanding?
Even if you don't deserve me, I don't want it, I
want no devotee, no boot, but leather.

Don't meddle, child, with students

14. CARACOLES ME PIDE LA NIÑA

Caracoles me pide la niña,

y pídelos cada día.

De una vez que la tacaña

los caracoles comió,

tal gusto el manjar le dio,

que por él se desentraña:

y con inquietud extraña,

diversas veces repite

que no hay cosa que así quite

toda su melancolía,

y pídelos cada día.

Yo no sé qué nuevo efeto

puede hacer este manjar,

que al gusto del paladar

de la niña es tan aceto;

ella sabe este secreto,

pues cuando la persuado

que no es carne ni pescado,

ella que es carne porfía,

y pídelos cada día.

Si es carne, como ella mesma

lo confiesa, la mocosa,

¿cómo es ella tan golosa

de comellos en Cuaresma?

14. MY LITTLE GIRL ASKS ME FOR SNAILS

My little girl asks me for snails,

and she asks for them every day.

Once the stingy one ate the snails,

such a taste the delicacy gave her,

that for it she unravels:

and with strange uneasiness,

she repeats several times

that there's nothing that can take away

all his melancholy,

and she asks for them every day.

I don't know what new effect

this delicacy can do,

that to the taste of the palate

of the girl's palate is so sweet;

she knows this secret,

for when I persuade her

that it is neither meat nor fish,

she that it is meat, she begs for it,

and she asks for them every day.

If it is meat, as she herself confesses

confesses it, the brat,

how is she so greedy

to eat them in Lent?

She says that Father Ledesma

Dice que el padre Ledesma
le mandó que, en penitencia,
los comiese con decencia
los sábados si quería,
y pídelos cada día.

Aunque comida viscosa
y que engendra opilación,
danle más satisfacción
por ser la salsa sabrosa;
y la causan a la Rosa,
cuando para su gobierno
sacan un palmo de cuerno,
gran consuelo y alegría,
y pídelos cada día.

Si la niña está con pena,
con tristeza y con enojo,
para alegrarle el ojo
dénseles después de cena,
porque sustancia tan buena
no la probó en su vida;
por ellos anda perdida
si son frescos y en cuantía,

ordered her, in penance,
to eat them with decency
on Saturdays if she wanted to,
and she ask for them every day.
Although viscous food
and which engenders opilation,
they give her more satisfaction
because the sauce is tasty;
and they cause it to the Rose,
when for her government
they draw a span of horn,
greatcomfort and joy,
and she ask for them every day.
If the child is in sorrow,
with sadness and anger,
to cheer her eye
give them to her after supper,
for she has never tasted such a good substance
she never tasted in her life;
she is lost for them
if they are fresh and in quantity,
and she ask for them every day.

15. AL SON DEL RUMOR SABROSO

Al son del rumor sabroso,
y al rechinar de las aguas,
me dijo mi niña a voces:

15. TO THE SOUND OF TASTY RUMOUR

To the sound of the tasty murmur
and to the creaking of the waters,
My child cried out to me:

"Traidor, ¿para qué te tardas?"

Yo le respondí entre dientes

con más resuello que habla:

"Mi vida, vengamos juntos,

aguarda, mi bien, aguarda,

que si tú no te descuidas,

yo no me descuido nada.

Morenita muy amada,

¡cómo estás alborotada!"

Cuando mi gusto camina

lleva a Amor en su compañía,

y descubre desde España

de Francia la dulce mina.

Y al momento desatina,

y pica de tal manera,

que a nadie aguarda ni espera

hasta el fin de la jornada.

Morenita muy amada,

¡cómo estás alborotada!

Si, cuando en el juego estamos,

de otro engaño te recelas,

sacarte puedes tres muelas

mientras que a Francia llegamos:

con condición que volvamos

a la parte do salimos,

que pues allí nos perdimos,

allí cobrarnos me agrada.

"Traitor, what's keeping you?"

I answered between my teeth

With more breath than speech:

"My life, let us come together,

Wait, my good, wait,

for if you don't neglect yourself,

I don't neglect anything.

Beloved little brunette,

how you are in an uproar!"

When my love walks

it carries Amor in its company,

and discovers from Spain

the sweet mine of France.

And at the moment he unleashes,

and it stings in such a way

that no one waits or waits

until the end of the day.

Beloved little brunette,

how you are in an uproar!"

Yes, when we are in the game,

you're wary of another deception,

you can pull out three molars

while we get to France:

on condition that we return

to the place where we left,

for there we lost our way,

it pleases me to charge us there.

Morenita muy amada,

¡cómo estás alborotada!

No te enojés, vida mía,

porque no puedo aguardarte,

que cuando mi gusto parte

va corriendo con porfía.

Y aunque el tuyo se desvía

deteniéndome a aguardallo,

no hay hombre cuerdo a caballo:

tú, mis ojos, me perdona.

Vida bona, vida bona,

Beloved little brunette,

how you are in an uproar!

Don't be angry, my life

for I cannot wait for you,

that when my love departs

it goes running with a rush.

And although yours deviates

I stop to wait for it,

there is no sane man on horseback:

You, my eyes, forgive me.

Vida bona, vida bona,

Por los Montes de Coñares

MUSIC AND EROTICISM
IN THE SPANISH



Presentation

The *Center for Musical Research and Documentation* (CIDoM, a unit associated with the CSIC) is an institution of the University of Castilla-La Mancha focused on researching the musical heritage of the Iberian Peninsula during the Modern Age. Thanks to the competitive Proof of Concept project "The Musical Heritage of Modern Spain (17th-18th centuries): Transfer of Results and Social Outreach," granted by the Ministry of Science and Innovation (PDC2021-121092-C21),

today we can take this essential step in the transfer of scientific knowledge: both in these pages and in their sound recordings, the reader will find the vivid expression of the amorous, sexual, private and at the same time playful life of a society which, through adaptations and interpretations to the tone of, gave channel to its impulses and passions, thus describing a vivid sound tapestry of the times of Juan del Encina, Garcilaso, Cervantes, Lope de Vega and Góngora.

Paulino Capdepón Verdú & Juan José Pastor Comín

Professors of the University of Castilla-La Mancha & Directors of CIDoM

POR LOS MONTES DE COÑARES. Music and eroticism in the Spanish Golden Age

Both our popular lyric poetry and that of our aurisecular poets are a faithful testimony of the sexual habits, concerns and realities of their time. This has been shown in philological studies by Margit Frenk, Antonio Alatorre, Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues, Robert Jammes, José Manuel Pedrosa and, more recently, Cristina Ruiz Urbon and Javier Blasco. This reality, however, was based on music whose popularity allowed composers to work on it in a way that has been crystallised and preserved in writing.

Huizinga already underlined the contradictions of the late Middle Ages by highlighting the ability of poets such as Deschamps, Antoine de la Salle or Jean Molinet to produce pious hymns alongside profane and obscene verses. This vivid mixture of the divine and the human meant during the 15th to 17th centuries a constant permeability of musics and texts that animated the terrain of the counter-factuals and adaptations: voluptuousness sung to the divine and divinities intoned to the profane, with the consequent admonitions of the ecclesiastical authority that tried, impotently, to preserve decorum and honesty beyond the parish thresholds. Of many of these licentious compositions collected here, their original music is preserved; of some others, there are powerful textual reasons to suggest that they may have been sung "to the tune of" and in this register we consider the dialogue between the texts sung and the texts evoked. Let us take a closer look at some examples in order to appreciate the soundtrack of aurisecular eroticism.

1) Si habrá en este baldrés. With an anonymous text and music composed by Juan del Encina (Cancionero musical de Palacio, nº 415 in Barbieri), it has a cosaute structure that advances and recedes over a ternary rhythm and homophonic form, probably danceable and close to the folía due to its simplicity and redundancy. The text presents us with three young women worried about whether their baldrés - "sheepskin or tanned ram leather, which is usually white, although it usually comes in different colours, is the smallest and least strong" (Diccionario de Autoridades) - will be enough for "mangas a todas tres" (sleeves for all three of them). "Manga" (sleeve) is frequently used as a synonym for "foreskin", which is sometimes "rolled up" or, as in

other letrillas - "Mozuela de la saya de grana, / sácame el caracol de la manga" (Mozuela of the scarlet sackcloth, / take the snail out of my sleeve) [BNE, Ms. 3168, fol. 37]- explicitly covers the male sexual organ. In reality "baldrés", as Cristóbal de Chaves explains in his *Relación de la Cárcel de Sevilla* (ca. 1600), was a dildo: "And there are many women who [want] more to be men than what nature gave them, and many have become cocks in prison with a valdrés made in the shape of a man's nature, which they wore tied with their ribbons; and they have received two hundred lashes for this". This is the only way to understand the term "desollar" (skinning), together with the words "baldrés", "mangas", "carajo" and "pija" (the latter for "male member"), which were scratched out in the original manuscript. This meaning was present both in Ms. 3263 of the Biblioteca Classense of Ravenna and in Ms. 3915 of the BNE, especially in the sonnet "Hallándose dos damas en faldeta" (Two ladies found themselves in skirt), where one of them "seeing herself armed" - for Amor "put between the two an arrow" - gives the other pleasure "very consoled / for having already made her profit".

From the perspective of literary clichés, these three wenches are in fact a lascivious reflection of the well-known carol of zejelesque structure "Tres morillas me enamoran en Jaén", preserved in the same *Cancionero musical de Palacio*. Both texts are reworkings of the composition by Abū al-Farāj al-

Isfahānī, an Arab poet of the court of Harun al-Rashid who is attributed to the 10th-century collection of poems *Kitāb al-Aghānī*, in which three girls dispute over an obscene object. For this reason, it is written in manuscript in the *Cancionero Musical de Palacio* "Esta en dari [Persian] el tal baldrés" (This baldrés is in Dari [Persian]), by a certain Fray A. de Baltanas.

On this border between the profane and the sacred, it should be remembered that Encina uses the same music for his composition "Pues que ya nunca nos veis" (courtly text on disdain, *Cancionero Musical de Palacio*, no. 271). Similarly, in the *Códice de Autos Viejos* (BNE, ms. 14.711, second half of the 16th century), there are two autos, *Los hierros de Adán* - "Vista el humanal linaje / nueva ropa y nuevo traje" (Dress the human lineage / new clothes and new costume) - and *La esposa de los Cantares* - "Quien a Dios quiere hallas / con las tres le ha de buscar" (He who wants to find God / with all three must seek Him), sung by Confession, Consecration and Penance- which explicitly sing "to the tune" of *Si habrá en este baldrés*, a fact which no doubt confirms that this was a music widely used for refrains.

2) Caldero y llave. In the same source and by the same author, we find this work from the *Cancionero Musical de Palacio* (nº 432), which bears witness to the entry of Frenchmen into the peninsula as craftsmen, journeymen or coppersmiths, whose skills and favours were often in demand by women. This is the meaning of its refrain - "Caldero y llave, madona, / jura Di, per vos amar, /je voléu vos adobar"-, where "adobar" is synonymous with "repair" or "garnish", but also with "atarragar", that is, "hammering on the horseshoe", according to Vinuesa in his *Arte de herrar* (1680) - "bien adobar los clavos"- and Sebastián de Horozco in his *Libro de los proverbios glosados*. Present as "Caldere et glave madona" in Ms Magl. XIX-107 bis (nº 38) in the Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze - a fact that proves Encina's early diffusion in Italy - these testimonies are but variants of a discourse that is articulated as a proclamation. Written in a

mixture of languages the composition is heir to the French French *fatrasie*. It picks up the cliché of combining the exhortation to work with the invitation to intimate relations: thus, shoemakers, blacksmiths, coppersmiths, etc., carry an instrument that is related to the sexual organs, as was the case in the Latin comedies of Plautus. The "door" and "lock" are here images of the female sex present in authors such as Torres Naharro - "yo les sabré tapar bien los portillos" (I'll know how to cover their portholes well) [Diálogo del Nacimiento]; Juan Ruiz or Cervantes in *La casa de los celos*, *El celoso extremeño* or *La tía fingida*. And terms such as "serralla" (lock), "bisoña" (from *besoigner*, "to lie down"), "Un gros y gentil ponson" (thick, gentle awl); "moé" (to grind, as we shall see); or "cuchar" (spoon, virile member), venture this lascivious and delightful task: "Je atapar los agujeros / de toda la casa vostra, / con la ferramienta nostra, / sin que me donar diner" (I shall repair the holes / of the whole house you, / with the tool, / without you giving me money).

3) No me le digáis mal, madre a Fray Antón. Composed by Alonso Pérez de Alba (1470-1535), it is preserved in the *Cancionero Musical de Palacio* (nº 451). It should be noted that the text, sung by a single woman, offers a profound anticlericalism in which the friar is a sexual icon - "polido", good-looking-, both for his economic capacity and his supposed virile potency - "No perdáis, vidamía, / amor de fraile, / que, aunque solo es uno, / vale por cuatro" - (Do not lose, my life, / a friar's love, / which, although it is only one, / is worth four) [also in the *Cancionero Musical de Palacio*]. The poem also appears in an earlier source, the *Cançoner Vega-Aguiló*, from the middle of the 15th century, in a dialogue between mother and daughter, which is derived from the topic of the "malmonjada" (nun by force). Several aspects deserve to be highlighted in its reading: it is alluded to in it that the friar "took from me in stitches / some little things" - kisses, caresses, perhaps - "little things" which in *Lazarillo de Tormes* will appear when the protagonist leaves the care of another friar, this time of the Order of the Merced: "And for this and for other little things that I will not say, I left him". In these verses the religious "is left in his doublet", that is, in his underwear, as accredited by the proverb that underlined his masculine condition - "friars in their doublet are men". Finally, the uncomfortable Marian allusion "háceme turbar / su visitación" should be emphasised, which recalls the angel Gabriel's announcement to the Redeemer's mother (Luke, I, 28-29). The "knees", on the other hand, do not cease to allude to any kind of genuflection... This song enjoyed such fame that a century later Francisco de Ocaña had a Christmas carol sung to its profane melody "Buenas noticias, buenas" - to the tune of "No me le digáis mal".

4) Al cedaz, cedaz. This song is preserved in the *Cancionero Musical de Palacio* (nº 453) and celebrates the quality of the cedazos (sieves) of the land of Gormaz, in the present-day region of Tierras del Burgo in Soria. The cedazo is a round instrument that has to be shaken to sift, and which carries an erotic semantic content related to grinding and milling. The composition is articulated as a proclamation of a libertine nature: literature has them, as we have seen, as boilermakers, as the hazelnut seller who preaches "A las avellanas / moçuelas galanas!". Thus, the protagonist invites women to drink from his "delantero", which "is of such good workmanship / that you will have a great deal of solace from each sow / you will have a great deal of solace". The text underlines the urgency and haste of a threesome that is promised to be

satisfactory by using the formula "vos habréis muy gran solaz", typical of popular poetry that guarantees a "happy" ending, just as the contemporary Rodrigo de Reinosa would do - "Juro hago a Santiago / que yo tengo en el horcajo / oveja buen tasajo / con que te pueda agradar" (I swear to Santiago / that I have in the yoke / sheep with good grapes / with which I can please you).

5) Por los montes de Coñares. Here we are witnessing the adaptation of this romance to the tune of another no less popular one: Juan del Encina's romance "Por unos puertos arriba" with music by Antonio de Ribera, preserved in the Cancionero Musical de Palacio (nº 81), and which was so widespread that Cervantes himself used it to introduce Cardenio (Don Quixote, I, ch. 24 and 27). The original text refers to the reclusion in the forest - with the presentation of his dead mount - "el cavallo dexa muerto" (probable sexual vigour) - of a lover "despedido de su amiga" (dismissed from his friend).

In this case the version is another, equally full of sadness as we shall see, preserved in the BNE (Ms. 3915, fol. 267v). The head takes an octosyllabic formula wellknown in our popular lyric poetry - "Por el río me llevad", "Por encima de la oliva", "Por esta calle me voy", "Por las sierras de Madrid", etc... - some of them with their own music. The erotic text of Ms. 3915 lacked, however, music, and there are several reasons why it is sung to the tune of: on the one hand, the extraordinary rhythmic and syntactic adequacy of both romances to an identical musical substratum; on the other, the erotic reminiscences that the word "puerto" (mountain pass) in the original source shook the listener's memory. Let us recall that in the literary cliché of the Voyage of Love (Navigium amoris, sexual act described as a geographical exploration of the traveller), Aphrodite was the goddess of the sea and ports, both maritime and terrestrial. The port is consolation in itinere, and here represents the female sexual organ, at whose arrival the voyage culminates, as it appears in Goliardic poetry. Protagonists of Por los montes de Coñares, remind us the anonymous pre-Renaissance poem Carajicomedia, where Diego Fajardo, an impotent old man, dies from female sexual voracity while trying to regain his virility in the brothels of Castile.

Both the names of the characters and the spaces in the romance are derived from scatological roots. Captain Pijandro searches for the infant Virgo with the help of his two companions (testicles), aware of his disappearance, despite trusting - in the same way that the Portuguese hope for their king Sebastiano - in his unlikely return. They cross the mountains of Jodiembre, cross the river Coñil and Pijandro - "armed and brave" - enters/penetrates - alone through Horados - probably the anus. Impotent, he is rescued from the port (vagina) by his two friends to rest between Pendulia -pendulum- and Culantro, covered with "lama espumosa" - sexual humours- and cooked like a lamprey - with wine, sugar or honey from the coyunda, and which it was usual to cook in its own blood... Witness to the scene, the shepherd Culonio, in a speech framed by two sighs (ventosities), refers to Virgo's death at the hands of the tyrant Carajales - virile member -, mourned by Doña Papurra - papo, vulva -, since then bled to death. Saddened, they all return to the village of Bragueta (Pants fly).

6) Dale si le das, Moçuela de Carasa. Preserved in the Cancionero Musical de Palacio (nº 412), it is articulated as a homophonic villancico in the form of a cosaute through a game of elided rhymes or in absentia that leaves split words spun with the following verse while silently suspending a lewd term, playing with a double meaning. Thus, the lines "Una moçuela de Logroño / mostrado me había su co / po de lana negro que hilaba" present this ambiguity: "Logroño / co[ño] (pussy) / [co]po de lana (flake of wool)". The same happens in the following stanzas: "rrejo (nail) / pende[jo] (penis) / con que ella", "Teresica / cri[ca] (crica, cleft, woman's private parts) / [cri]atura (creature)", "tenida / ho[dida] (fucked) / [jo]yosa (cheerful)", "comer / ho[der] (fuck) / [ho]rrar [to line or perhaps to save]", "mulo (donkey) / cu[lo] (ass) / "rendajo (jay) / ca[rajo] (penis) / [ca]peruza (hood)". It is very likely that it was interpreted in a responsorial manner with a chorus sung by all, and that the verses were given to ingenious individual improvisation.

It was so successful that again *La lozana andaluza* (1528) includes it shamelessly in the dialogue between Lozana and Rampín: "¡Ay, que miel tan sabrosa! ¡No lo pensé! ¡Aguza, aguza, dale si le das, que me llaman en casa!" (Oh, what a tasty honey! I didn't think so, listen carefully, give it if you give it, they're calling me at home!). Such was the fame of this song that its music was surprisingly used even in the sacred sphere, as in the *Códice de Autos Viejos*, where *La premática del pan* begins with the verses of the Mundo performed "to the tune of Dale si le das".

7) Si no hay quien dé limosna de su papo. Presented in Ms. 3890 (fol. 172v) of the BNE, this anonymous sonnet is based on the music that Diego Pisador wrote for Garcilaso's *Égloga Tercera* - "Flérída, para mí dulce y sabrosa" - in his *Libro de Vihuela* (1552). Although the poem by the poet from Toledo is an amatory call full of sensuality from Tirreno to his beloved to join him in his sheepfold, the theme developed in this other salacious and obscene sonnet is more concerned with how unnecessary it is for an old man to have extreme sexual endowment, to the point that there is no point in being able to make a virile member into "four or six staves", that is, pilgrim's staves, if no one requires it. In a certain way, it appears to be linked to prostitution and the giving of the body as alms to the most disadvantaged, as did Saint Nefixa, a young Venetian woman who piously rode for the needy, as described in *La lozana andaluza* as "she who gave her body for alms" - a paraphrase, perhaps, of the opening verse "Si no hay quien da limosna de su papo" ("If there is no one to give alms from her own pussy"). The simple structure of Pisador's work allows for a simple adaptation of the sonnet with the repetition of some verses of an emphatic nature. It should be remembered that during the 16th century it was common in Italy - and consequently in Spain - to sing sextinas or sonnets by means of arie which offered a very simple melodic, harmonic and rhythmic scheme to facilitate their accompaniment. The collision between Garcilaso's pastoral genre - the amorous solicitations of shepherds of uncertain endowment - and according to 16th century canons, perhaps small - and the disenchanting panegyric here of a disproportionate virile member - "longer and stockier than a giant" -, otherwise obsolete - "and give me a member that I barely cover" -, offers a great contrast.

8) Comadre la de Buen Día. Adapted to some folías by Luis de Briceño - "Serrana si vuestros ojos" - contained in his *Metodo mui facilissimo para Aprender a tañer la guitarra a lo español*

(1626), it appears in the Cancionero de Jhoan López (Ms. 3168, fol. 24v, BNE). It had a wide diffusion - in the Proverbs of Correas-and includes a singular theme almost of a danceable nature: the preparation of food to accompany sexual encounters - "que nos demos un buen día"- with men who occupy the offices of barber, priest or sacristan. This orgiastic pot -here "ensalada"- is usually a metaphor for the female sex, where there is room for "pollo" (chicken), "polla" (hen/cock), a "capón" and a "lechón" (piglet), thus alluding to the fact that in Castile the woman's private parts -sometimes also the man's- received the term "pájaro" (bird) and sometimes "pollo". This poultry pittance undoubtedly had an aphrodisiac value, as Esteban de Villegas tells us in his Eróticas o amatorias: It is singular the easy adaptation of the lyrics in "Folías Diferentes y Buenas" that originally sang of the killing look whose fortune is the spoils of the lover and that now, in this song to the tune of, turns the three lovers -barber, priest and sacristan- into a ensalada (salad/orgy) - "y, si los tres juntos van, / haremos una ensalada"- of the voracious neighbors.

9) Madre la mi madre, / que me come el quiquiriquí. The poem is collected in the Cancionero de Jhoan López (Ms. 3168, fol. 27 of the BNE), it is undoubtedly a lewd and lascivious rewriting of the popular song "Madre la mi madre / guardas me ponéys: / que si yo no me guardo, / mal me guardaréis", which Cervantes himself used to crown La entretenida and his exemplary novel El celoso extremeño, and which was also collected by Gonzalo Correas, Lope de Vega in El aldegüela and El mayor imposible; or Calderón in Céfalo y Pocris. In fact, these original seguidillas which, in a way, preached the autonomy of women over their own bodies and will to protect their honesty, would be so successful that they were also cultivated to the divine by Rimonte in Parnaso nuevo y amenidades...(1670, BNE), La vida y hechos de Estebanillo González (1646), or by Calderón himself in his Loa con que comenzó Escamilla en Madrid. Basically homophonic but not without a simple counterpoint, the original source and on which this salacious version is sung is preserved in the Cancionero de Turín (ms. R-I-14. fol. 23, between 1585 and 1605).

We should not be surprised, then, by this rewriting that has been extended in popular songs of the provinces of Zamora, Cantabria, Alicante and even in Ecuador with variants such as "Madre mía, cáseme / que me pica el chiribí" (My mother, marry me / my chiribí itches me). Again, a domestic bird - here the "quiquiriquí"- represents the ardors of the female sex -regardless of the marriageable age, since it is a dialogue between mother and daughter- who seek a remedy - "Ráscatele, hija, y calla, / que también me come a mí" (Scratch him, daughter, and be quiet, / he eats me too). For this, nails are useless - "las uñas son enconosas" (nails are festering)- and the young woman earnestly begs "Dadme otro rascador / cual convenga para mí" (Give me another scraper / which is convenient for me). It is very likely that these seguidillas were in the ears of the spectators or readers of Cervantes, Lope and Calderón and, consequently, immediately remembered when they were heard on stage.

10) Toda me has mojado, mi vida, toda. This seguidilla appears along with others of an erotic nature in Ms. 3890 (fols. 99-106) of the BNE -first quarter of the XVII century- and is sung on this record to the tune of "Dime de que te quejas", by Luis de Briceño, Metodo mui facilissimo para Aprender a tañer la guitarra a lo español (1626), which is practically contemporaneous. In this

case, the initial verses with the verb "mojar" already define the shameless character of each stanza. Among them we highlight sexual abstinence during the period - "tate, tate, moreno /que estoy con sangre"-; euphemisms for coitus such as threading pearls from a necklace; or sexual-culinary metaphors: "Dame el mi moreno / la olla al revés: / la carne primero / y el caldo después" (Give me the my moreno / the pot upside down: / the meat first / and the broth afterwards).

11) Jácaras. This composition by Gaspar Sanz contained in his Instrucción de música sobre la guitarra española (1674) constitutes a genre widely represented on the five-course guitar by musicians such as Antonio de Santa Cruz, Francisco Guerau or Santiago de Murcia, cultivated on the two-course harp by Lucas Ruiz de Ribayaz and on the keyboard by Juan Bautista Cabanilles or Antonio Martín y Coll. As Álvaro Torrente has well referred, in the XVII century a singular concept of jácara was elaborated, characterized by melodic, rhythmic and harmonic elements different from some others used here such as the seguidillas, the chacona, the villano or the zarabanda. Written on a ternary meter in the first key (D minor), they present an alternation of dominant tonic and use of hemiola in the second half of the phrase. The rhythm follows the octosyllabic verse and offers a good rhythmic and harmonic base -with occasional transitions on C and Bb- for improvisation in an essentially oral that has left very few written testimonies.

12) Cura que en la vecindad. With text by Góngora (1602) and music by Mateo Romero with a careful counterpoint for three voices, collected in the Cancionero de la Sablonara (fols. 43v-44, nº 39), this satirical letrilla criticizes the libertine life of priests, despite their religious condition: "Cura que en la vecindad / vive con desenvoltura / ¿para qué le llaman cura, / si es la misma enfermedad?" (Priest who in the neighborhood / lives with ease / why call him a cure, / if it is the same disease?). In the dialogic play with the word "priest" (healing and priest), the word "father" in the voice of a young "rapacious" loses its ecclesiastical value to adopt the anticlerical biological one - "mystery encloses and truth"- that criticizes the sexual excesses not only of the priests with their barraganas, but with any woman in the community, whom he misogynistically calls "stingy" (according to the Diccionario de Autoridades, "cunning, roguish, knave, who deceives with her wiles and tricks"). The musical score simultaneously makes us hear the paradox, intoning "cure" and "disease" at the same time, and presents us with a "preste" (priest) who is more like a "peste" (plague). These pairs of opposites are the backbone of the whole work - priest/secular; reverence/paternity and give it a conceptual and sententious level that makes this composition enter the realm of the "sung refrain". Such was the popularity of this letrilla that we find it paraphrased in the Brazilian Baroque poet Gregório de Matos and present in Tirso de Molina, Calderón, Moret and Miguel de Barrios. Even in the non-autograph manuscripts that transmit Quevedo's letrillas we find this composition attributed to him and examined by Carreira: "El cura en su veçindad / por goçar de su ventura / suele dejar de ser cura / por alguna enfermedad".

13) Si el jardín de Chipre se te cerrare. These seguidillas appear in Ms. 3985 (fol. 248v, BNE) and are adapted to the seguidillas in echo "De tu vista celoso" of the Cancionero de la Sablonara (nº 8). Let us remember that one of the stanzas of the original poetic lyrics reads: "Acostándose un cura / muerto de frío, /dixo entrando en la cama: "ama, / veníos conmigo" [A priest lay down, dying of cold, and went into bed and said, mistress, come with me] (nº 6), closely related to the

ones sung here: "Con aquella zagala / va cierto fraile / que la lleva al rastrojo -Ojo, / no la cabalgue- [a certain friar who takes her to the stubble, be careful, don't ride her]. The seguidillas of Ms. 3985 easily fit the tone of "De tu vista celoso" not only thematically, but also by adopting the formula in echo, that is, always repeating the last word of the third line of verse: "Si el jardín de Chipre / se te cerrare / da al jardinero -dinero / darte ha la llave" (If the garden of Cyprus / is closed to you / give the gardener -money / must give you the key). Although on the one hand the poem evokes the epithet of Venus that Dante attributes to her as "beautiful Cyprigna", the seguidillas land here in the carnal when dealing with the "garden" -virginity- and its "key", in an old literary cliché that Cervantes made good use of in his entremés *El Viejo celoso*, in which the deteriorated "key" of the old man Cañizares -his virile organ- is not able to open the "door" - metaphor of feminine sexuality- behind which the young Lorenza commits her adultery.

14) Caracoles me pide la niña. With text attributed to Luis de Góngora, this work has two musical realizations: an anonymous one in the *Cancionero musical de Olot* (ff. 101-102) and the one we collect here, by Juan Bon, contained in the *Cancionero musical de la Sablonara* (nº 55), with a contrapuntal refrain and some homophonic couplets. It is evident that this poetic-musical composition glosses the sexual sense of the "snail", an animal hidden under its shell that grows and decreases, leaving a humid trail, also considered an aphrodisiac food in the young woman who awakens to pleasure. In Ms. 4052 of the BNE he already links the excitement of this mollusk to music by playing metaphorically with the "rise and fall" of sharps and flats - "De un punto muy entonado, / caracol, te me has caído: / dabas en mi sostenido/ y ya das en fa bemolado; / pues la clave te he mostrado, / canta con más compostura / si la clave es de natura, / ¿para qué es tanto bemol?" (From a very intoned point, / snail, you have fallen to me: / you were in E sharp / and now you are in F flat; / since the key I have shown you, / sing with more composure / if the key is of nature, / what is so much flat for?). It is precisely the popular song - "Karakol, Karakol, / saka los kuernos al sol" (Snail, snail, take your horns to the sun), which appears quoted in the verses of our letrilla - "y saca suspenso al sol / sus cuernos y frente altiva" (and brings out suspense in the sun / his horns and haughty brow) -, of which Gonzalo Correas already said in 1627 that it was "Said of boys to snail [...] and comes to other purposes", referring to the lewd sense that ran from mouth to mouth.

In the text sung here, Góngora uses the term "stingy" -and undoubtedly misogynistic- in the previously mentioned sense of "liar", affected by a "melancholy" that only "snails" can cure, which, with eagerness, "order them every day", as each couplet closes. Once again, we are witnessing a clear anti-clericalism that mocks Lenten habits: "Si es carne, como ella mesma / lo confiesa, la mocosa, / ¿cómo es ella tan golosa / de comellos en Cuaresma? / Dice que el padre Ledesma / le mandó que, en penitencia, / los comiese con decencia / los sábados si quería" (If it is meat, as she herself / confesses, the brat, / how is she so greedy / toe at them during Lent? / She says that Father Ledesma / ordered her, in penitence, / to eat them with decency / on Saturdays if she wanted to). As a delicacy, then, "danle más satisfacción / por ser la salsa sabrosa" (they give her more satisfaction / because the sauce is tasty) and the fact that they bring out "an inch of horn" grants "great comfort and joy", especially at night - "are given after dinner"-, a time

when lust is unleashed: "por ellos anda perdida / si son frescos y encuantía" (she is lost for them / if they are fresh and in quantity).

15) Al son del rumor sabroso. This recording closes this anonymous poem contained in the Quarto quaderno de varios romances (Cancionerillos de Múnich, 1589-1602, no. 31), which closes with the refrain "Vida bona, vida bona / vámonos a la Chacona", which is why it has been sung to the tune of "Un sarao de la Chacona", by Juan Arañés (Libro segundo de tonos y villancicos a una dos tres y quatro voces, 1624, nº 12).

The dance of the chacona and its popularity in the Spanish Golden Age does not require any development: from Cervantes in *La ilustre fregona* to Villamediana, Valdivieso, Salas Barbadillo, Lope de Vega or Quiñones de Benavente it found a very wide cultivation that had its reflection and reactions even in its transformations to the divine. This dance, which was first mentioned in the *Entremés del platillo* by Simón Aguado (1599), had a lewd and provocative character, as Lope himself informs us: "With these gesticular actions and lascivious movements of the chaconas, in so much offense of the virtue of chastity and the decorous silence of the ladies" (*La Dorotoea*).

On a homophonic structure, we must imagine here its execution danced -the concept of "Saroo" in Arañés' work already implies this danceable dimension- by the couple of interlocutors who star in this song about the difficult harmony and synchronization in the game of love: while the first and third stanza -"Traidor, ¿para qué te tardas? [...] / Mi vida, vengamos juntos, / aguarda, mi bien, aguarda" (Traitor, why are you late? / My life, let's come together, / Wait, my good, wait) reproach the man for his tardiness, the second and fourth stanza criticize the lover of premature satisfaction -"Y al momento desatina, / y pica de tal manera, / que a nadie guarda ni espera"; "No te enojés, vida mía, / porque no puedo aguardarte" (And at the moment he unties, / and it stings in such a way, / that he neither keeps nor waits for anyone"; "Don't get angry, my life, / because I cannot wait for you). The sexual encounter here also takes the form of an erotic journey and for this reason "the sweet mine of France" is evoked as a destination: "mine" is understood as the female sex, both for being a subway conduit and for the proximity of its Latin form -cuniculus- with cunnus, as Baltasar del Alcazar wrote - "the house of joy / which is the miner's secret"-; on the other hand, "sweet France" was synonymous with sexual pleasure, employed by Góngora in the satirical romance "Ensíllenme el asno rucio".

In short, we are before a topic that in the past was elegantly treated by Ovid: "When you have found a spot that a woman likes to be caressed, let not shame be an obstacle for you to continue caressing it. You will then see her eyes sparkle with trembling brightness, just as sometimes the sun reverberates on transparent water. Then will come the moans, then will come the gentle murmur and the sweet moans, and the words of play. But you do not leave your beloved behind by making use of mainsails, nor does she overtake you in the voyage; reach the goal at the same time; then the pleasure is complete: when woman and man lie after having languished side by side (Ovid, *Ars amatoria*, II, vv. 712- 728). An ending that cannot be sung in the 17th century in any other way than with baroque excess: "Vida bona, vida bona / vámonos a la Chacona".

About the cover

For this project we have proposed a cover image that reflects the musical content of the work, as in the poetic texts, suggesting and showing just enough to let the imagination fly beyond possible censorship. The central image, formed by parts of a woman's body, simulates a mountain pass in allusion to the romance that gives title to the whole CD. The woman's body, as an independent and empowered figure in the sexual game, her circumstances, her ups and downs and the different states of the struggle of the bodies in the amatory pulse, are shown to us in those fictitious mountains to which the different male characters of the sung poems yearn to climb. It has been sought that the light of the photograph simulates a dawn as a tribute to the beginning of the adventures of Don Quixote, with the exception that in this project, the knight-errant will be a parody of himself with festive erotic dyes.

Regarding the back cover, the image of the snail, as a symbol of the phallic element, is shown maliciously on the back, raised to the woman's body, as a representation of several of the texts sung here. Heads and tails of the same coin are graphically fixed as one more reference to the versatility of the game of love and the way it is understood in the literature of the Spanish Golden Age.

José Duce Chenoll