

DALILA FASLA

Lengua, Literatura, Música

Contribución al estudio semántico del léxico musical en la lírica castellana de la baja Edad Media al primer Renacimiento

Universidad de La Rioja

Lengua, Literatura, Música

Contribución al estudio semántico del léxico musical en la lírica castellana de la baja Edad Media al primer Renacimiento

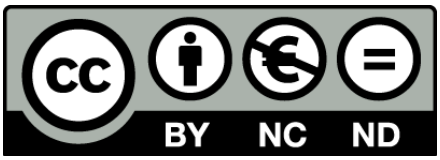
BIBLIOTECA DE INVESTIGACIÓN
nº 13

DALILA FASLA

Lengua, Literatura, Música

Contribución al estudio semántico del léxico musical en la lírica castellana de la baja Edad Media al primer Renacimiento

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
Servicio de Publicaciones



Lengua, literatura, música: Contribución al estudio semántico del léxico musical en la lírica castellana de la baja Edad Media al primer Renacimiento

de Dalila Fasla (publicado por la Universidad de La Rioja) se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

La elaboración de esta obra ha contado con una beca de investigación de la *Agencia Española de Cooperación Internacional* (AECI, Ministerio de Asuntos Exteriores).

© El autor

© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2011

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

Ilustración de cubierta: Anónimo. Siglo XVI, *Misal*, 520 x 330 x 210 mm. Pergamino. Convento de Santa Marina. MM. Clarisas. Zamora

ISBN: 978-84-694-0165-1

A Miguel,
con la complicidad del tiempo.

PRÓLOGO

Tenemos que ser maestros no sólo de Lengua o de Literatura, sino de la vida que, tras la literatura, queda en los textos, que tras las palabras está latiendo.

EUGENIO DE BUSTOS TOVAR

Al iniciar estas breves líneas, estoy ocupando triste e inevitablemente un espacio que debería haber sido privilegio merecido del profesor D. Eugenio de Bustos Tovar, Catedrático emérito del Departamento de Lengua Española de la Universidad de Salamanca, que desde un principio aceptó sin demora el reto de llevar a cabo un complicado proyecto que en su forma primitiva no excedía de tres páginas, y cuyo planteamiento interdisciplinar no contaba con precedentes entre los estudios de Lexicografía española; ulteriormente, a lo largo de varios años dirigió y supervisó con infinita paciencia todas las fases de redacción de esta obra, sabiendo probablemente que día tras día se gestaba la dirección de su última tesis.

Sin embargo, su inminente deseo de elaborar este prólogo quedó truncado de forma irreparable; por este motivo, pero sobre todo, por fidelidad a su magisterio y a su impecable disciplina científica, y en gratitud a sus sabios y continuos consejos, siempre acertados, el ejemplar que ahora ve la luz ha conservado la primitiva redacción que me otorgó el título de doctora; en consecuencia, la única adición hecha al trabajo original ha consistido en la siempre inexcusable revisión bibliográfica, aunque la cantidad de estudios nuevamente consignados es prácticamente inapreciable.

Quisiera expresar igualmente mi gratitud, a quienes —como don Eugenio— comprendieron la dificultad diaria que impone la convivencia con el curso de toda labor investigadora y supieron asomarse a la configuración de este proyecto haciendo también suyas mis propias ilusiones y desvelos.

Salamanca, primavera de 1996

DALILA FASLA

INTRODUCCIÓN(*)

"De un grande tañedor/ dizen, por mucho alabar:/ 'instrumento haze hablar'" (Juan Fernández de Heredia, *Poesías*, vv. 1780-1782, 59).

Propósito

El estudio sistemático del léxico musical castellano del bajomedievo y del Renacimiento en las fuentes poético-literarias de la época, requiere el pausado y arduo trabajo de búsqueda de términos en un considerable volumen de textos, si se lleva a cabo con un minucioso rigor científico. La dificultad del objetivo se complica al no existir una obra de conjunto sobre el tema que —además de atender a los aspectos lingüísticos, históricos y musicales— trate de forma exhaustiva sobre el número, frecuencia, clasificación y uso de los términos musicales en dichas fuentes.

Al ser la Lingüística, la Literatura y la Música tres materias aparentemente independientes y autónomas —en cuanto a su estructura inherente— el objetivo de la presente tesis doctoral ha perseguido desde un principio aunar estas disciplinas, en concreto, las Letras y la Música, en el sentido anteriormente mencionado. Es evidente que dicho estudio no puede limitarse a un mero inventario de voces musicales definidas tan sólo desde una perspectiva etimológica, lingüística y filológica; se impone sobre todo, el estudio lingüístico-diacrónico de las voces consignadas en dicho *corpus* textual para poder aprehender así, en la medida de lo posible, fenómenos de préstamo, de hibridación, de aculturación, de innovación, en suma, que la existencia de tales voces documenta. Esta perspectiva interdisciplinar conlleva, por tanto, la ampliación de los límites del estricto análisis lin-

güístico y la comprensión de la verdadera dimensión de estos tecnicismos musicales en el contexto cultural e histórico de la realidad social de la época.

Teniendo en cuenta las premisas anteriores puede plantearse el principal objetivo del estudio, i. e., conocer el componente léxico-musical en la lengua y la cultura de la sociedad castellana bajomedieval y renacentista.

Fuentes documentales

a) *Las fuentes literarias como testimonio escrito*

El hecho de haber considerado el texto literario como base y apoyo documental de nuestro análisis terminológico, pone de manifiesto la conocida importancia histórico-lingüística del mismo como fuente escrita, ya que *"el lenguaje encierra en sí mismo la mayor parte de los elementos culturales de un pueblo,* tanto en su peculiaridad espiritual y natural como en aquella otra peculiaridad que ha llegado a formarse históricamente" (cf. W. Bauer: *Introducción al estudio de la historia,* trad. de L. G. Valdeavellano, Barcelona, 1970, p. 238; el subrayado es nuestro).

Este papel protagonista del texto literario frente a otras fuentes escritas de menor trascendencia significativa ha sido puesto de relieve por C. C. Smith, en la introducción a su estudio sobre los cultismos del Renacimiento, donde se lee: "aunque el diccionario le da a una palabra aprobación académica, admitiéndola, y la define científicamente, el texto literario nos la muestra viva, activa, y a menudo fija y define su sentido con tanta exactitud como la que pudiera darnos el mejor diccionario; por otra parte, y con especial referencia a los neologismos, el diccionario simplemente se consulta; el texto literario se lee y se imita" (cf. "Los cultismos literarios del Renacimiento: pequeña adición al *Diccionario crítico etimológico* de Corominas" en *BHi,* LXI (1959), 236-237).

La documentación de términos musicales en las fuentes literarias del periodo acotado es prueba irrefutable de la herencia cultural árabe, judía, griega y latina que estos pueblos han transmitido al incorporarse dichos vocablos al sistema léxico romance, lo cual permite sopesar el mayor o menor componente cultural hereditario que estos términos musicales poseen en castellano, incluso en el caso de que la voz haya caído en desuso. En cuanto a la documentación paremiológica registrada, el refranero musical consignado en dichas fuentes constituye una muestra palmaria de la realidad histórica preexistente, y al mismo tiempo, este caudal de refranes que registran tecnicismos musicales, se verifica como fiel reflejo de un modo de vida inserto en una sociedad que no sólo poseía una cultura autóctona

sino que a su vez se encontraba en trance de asimilar la herencia sociocultural arabo-islámica (v. *Índice de refranes y locuciones*).

b) *Repertorios lexicográficos: Diccionarios, Vocabularios y Glosarios*

I. *Diccionarios monolingües de uso general en la lengua común:*

1) *Edad Media:* CEJADOR y FRAUCA, J.: *Vocabulario medieval castellano,* reimpr., Madrid, 1990; *Baja Edad Media:* s. XIV: AGUADO, J. Mª: *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV,* Madrid, 1929; RICHARDSON, Henry B.: *An Etymological Vocabulary to the 'Libro de Buen Amor' of Juan Ruiz, Arcipreste de Hita,* Yale University Press, 1930; s. XV: PALENCIA, A. de: *Universal Vocabulario en Latín y en Romance* (Sevilla, 1490), 2 vols., reproducción facsímil, Madrid, 1967; NEBRIJA, Elio A. de: *Vocabulario Español-Latino* (Salamanca, ¿1495?, facsímil); *Vocabulario de Romance en latín* (Sevilla, 1516); "Glosario" en *Introductiones latinae,* facsímil, 1481.

2) *Renacimiento y Barroco (ss. de Oro):* GILI GAYA, S.: *Tesoro lexicográfico* (1492-1726), Madrid, 1947.

3) S. XVII: COVARRUBIAS HOROZCO, S. de: *Tesoro de la lengua castellana o española,* (Madrid, 1611), Barcelona, 1943.

4) S. XVIII: *Diccionario de Autoridades,* RAE, facsímil, 3 vols., Madrid, 1990.

5) S. XIX: SIMONET, F. J.: *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes,* 2 vols., (Madrid, 1888), 1982.

6) S. XX: *Diccionario Histórico de la Lengua Española (DHLE),* 2 vols., A-Cevilla, Madrid, 1933-1936; *DHLE,* 2 vols., A-Albricia, Madrid, 1960-1974; *Diccionario académico* (*DRAE,* 1992).

II. *Diccionarios monolingües especializados en el estudio de tecnicismos musicales:*

1) S. XVIII (en lengua extranjera): GRASSINEAU, J.: *A Musical Dictionary,* (London, 1740), ed. facsímil, New York, 1966.

2) S. XIX (en romance): PEDRELL, F.: *Diccionario técnico de la música,* Barcelona, 1894.

3a) S. XX (en romance): PENA, J., ANGLÉS, H. y colaboradores: *Diccionario de la Música,* Labor, 1954; BRENET, M., *et al.: Diccionario de la Música: histórico*

y técnico, (1ª ed. 1926; trad. del fr., 1946), 4ª ed., Barcelona, 1981; RANDEL, D. M.: *Diccionario Harvard de Música,* (trad. del ing.), México, 1984.

3b) S. XX (en lengua extranjera): EGGEBRECHT, Hans H., ed.: *Riemann Musik Lexikon: Sachteil,* (1ª ed., 1882), B. Schott's Söhne, Mainz, 1967; APEL, W.: *Harvard Dictionary of Music,* second edition, revised and enlarged, Heinemann Educational Books Ltd, London, 1970; SADIE, Stanley, ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 20 vols., London, 1980; *The New Grove Dictionary of Musical Instruments,* 3 vols., London, 1984; VV. AA.: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti: Il lessico,* Diretto da Alberto Basso, 4 vols., Torino, 1983-84.

Acotación del campo de estudio

Teniendo en cuenta la dificultad de determinar *a priori* el *corpus* más rentable y productivo —con independencia del área terminológica que se pretenda documentar a través del mismo— y dada la peculiar característica de las obras escritas en verso, destinadas en principio al canto y a la recitación en el periodo que abarca del medievo al Renacimiento, se hace necesario establecer la acotación de dicho *corpus* de tal modo que éste abarque las obras líricas comprendidas en este lapso de tiempo.

Así pues, la relación de términos musicales objeto de este estudio interdisciplinar aparece conformada por todas aquellas voces que se registran en las obras literarias escritas en verso, y el análisis de todos estos textos poéticos abarca desde comienzos del siglo XIV hasta el primer Renacimiento (1330-1557); en el *Corpus textual* que se cita a continuación, acotado bajo este criterio, se detallan —por orden alfabético de autor/ editor— las obras y ediciones consultadas que se han seleccionado a efectos de recogida de contextos literarios y de rúbricas *(vid. Repertorio de contextos).*

Corpus textual

(Nótese que de alguna obra figura más de una edición; en este caso, la edición marcada con un asterisco (*), ha sido la utilizada tanto para la recogida de los contextos que aparecen citados al principio de cada entrada léxica *(vid. Glosario)* como para el estudio de las rúbricas).

1.– ALDA TESÁN, J. M., ed.: *Jorge Manrique. Poesía,* Cátedra, Madrid, 1988.

2.– ALONSO, A., ed.: "Fray Íñigo de Mendoza, Coplas de Mingo Revulgo", en *Poesía de Cancionero*, Cátedra, Madrid, 1986, 269-281.

3.– ALVAR, M., ed.: *Romancero,* Litografía Roses, Barcelona, 1988.

4.– ARTILES RODRÍGUEZ, J., ed.: "Poesías amorosas, morales y políticas, y religiosas" en *Obras completas de Juan Alvarez Gato,* IV, Clásicos Olvidados, Madrid, 1928, 1-161.

5.– *BELTRÁN, V., ed.: *Jorge Manrique. Poesía,* estudio preliminar de Pierre Le Gentil, Biblioteca Clásica, Crítica, Barcelona, 1993.

6.– BLECUA, A., ed.: *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Libro de buen amor,* Cátedra, Madrid, 1992.

7.– CANELLADA, Mª J., ed.: *Lucas Fernández, Farsas y Églogas,* Clásicos Castalia, Madrid, 1981.

8.– CLAVERÍA, C., ed.: *Las obras de Boscán,* de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros, 2ª ed., colección Lecturas Hispánicas y Universales, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1993.

9.– *COROMINAS, J., ed.: *Libro de Buen Amor,* Gredos, Madrid, 1967.

10.– CRIADO DE VAL, M: y NAYLOR, E., eds.: *Libro de Buen Amor,* Clásicos Hispánicos, C.S.I.C., Madrid, 1972.

11.– CUMMINS, J. G., ed.: *Juan de Mena. Laberinto de Fortuna,* Cátedra, Madrid, 1984.

12.– DÍAZ ROIG, M., ed.: *El romancero viejo,* Cátedra, Madrid, 1992.

13.– DOMÍNGUEZ BORDONA, J., ed.: *Cristóbal de Castillejo. Obras de amores. Obras de conversación y pasatiempo,* Espasa-Calpe, Madrid, 1969.

14.– DURÁN, M., ed.: *Marqués de Santillana. Poesías completas: I. Serranillas, cantares y decires. Sonetos fechos al itálico modo; II. Poemas morales, políticos y religiosos,* Clásicos Castalia, Madrid, 1984-86.

15.– FERRERES, R., ed.: *Juan Fernández de Heredia, Obras de burlas y de devoción,* Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

16.– GARCÍA CALVO, A., ed.: *Don Sem Tob. Glosas de Sabiduría o Proverbios Morales y otras Rimas,* Alianza ed., Madrid, 1983.

17.– JONES, R. O y LEE, C. R., eds.: *Juan del Encina. Poesía lírica y cancionero musical,* Clásicos Castalia, Madrid, 1975.

18.– JOSET, J., ed.: *Arcipreste de Hita. Libro de Buen Amor,* 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1984.

19.– LÓPEZ BUENO, B., ed.: *Gutierre de Cetina. Sonetos y madrigales completos.* Cátedra, Madrid, 1990.

20.– LÓPEZ DE AYALA, P.: "Rimado de Palacio" en *Poetas anteriores al siglo XV, BAE,* LVI (1898), 425-478.

21.– MARIO DAMIANI, ed.: *La Celestina,* 6ª ed., Cátedra, Madrid 1979.

22.– MIGUEL MARTÍNEZ, E. de: *"Documento de desposadas y rezién casadas,* obra moralizante atribuida a Juan del Enzina" en *Studia Philologica Salmanticensia,* 6 (1981), Universidad de Salamanca, 1982, 149-185.

23.– *ORDUNA, G. ed.: *Pero López de Ayala. Rimado de Palacio,* Clásicos Castalia, Madrid, 1991.

24.– *PÉREZ PRIEGO, M. A., ed.: "Poesía" en *Juan de Mena. Obras Completas,* Planeta, Autores Hispánicos, Barcelona, 1989, 3-328.

25.– RAMBALDO, Ana Mª, ed.: *Juan del Encina. Obras Completas: I. Poemas religiosos y Bucólicas, II. Poemas jocosos y cultos, Tragedia trovada a la dolorosa muerte del príncipe don Juan, Otros poemas a la muerte, Viaje a Jerusalén, III. Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular, Romances, Glosas de canciones, motes y romances, Villancicos,* Espasa-Calpe, Madrid, 1978.

26.– REYES CANO, R., ed.: *Cristóbal de Castillejo. Diálogo de mujeres,* Clásicos Castalia, Madrid, 1986.

27.– RIVERS, Elías L., ed.: *Garcilaso de la Vega. Poesías castellanas completas,* Clásicos Castalia, Madrid, 1987.

28.– *SEVERIN, D. S., ed.: *La Celestina,* 5ª ed., Cátedra, Madrid, 1991.

29.– *TEN CATE, Yo, ed.: *El Poema de Alfonso XI,* C.S.I.C., Madrid, 1956.

30.– VICTORIO, J., ed.: *Poema de Alfonso Onceno,* Cátedra, Madrid, 1991.

Cancioneros:

1.– *ÁLVAREZ PELLITERO, Ana Mª, ed.: *Cancionero de Palacio,* Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Salamanca, 1993.

2.– ASENJO BARBIERI, F., ed.: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI.* Transcripto y comentado por..., Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1890.

3.– *AZÁCETA, J. Mª, ed.: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena,* 3 vols., Clásicos Hispánicos, Madrid, 1966.

4.– AZÁCETA, J. Mª, ed.: *Cancionero de Juan Fernández de Ixar,* 2 vols., C.S.I.C., Madrid, 1956.

5.– *CASTILLO, H. del: *Cancionero General,* (Valencia, 1511), ed. de J. A. de Balenchana, Sociedad de Bibliófilos Españoles, XXI, 2 vols., Madrid, 1882.

6.– CASTILLO, H. del: *Cancionero General,* (Valencia, 1511), reproducción facsímil por Antonio Rodríguez-Moñino, Real Academia Española, Madrid, 1958.

7.– CICERI, M. y RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., eds.: *Antón de Montoro. Cancionero,* Universidad de Salamanca, 1990.

8.– DUTTON, Brian, ed.: *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520,* 7 tomos, Biblioteca Española del Siglo XV, Universidad de Salamanca, 1990-92.

9.– DUTTON, Brian y GONZÁLEZ CUENCA, J., eds.: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena,* Visor Libros, Madrid, 1993.

10.– FOULCHÉ-DELBOSC, R., ed.: Juan de Padilla (El Cartuxano), *Los Doze Triumphos de los doze Apostoles,* y *Retablo de la vida de Cristo,* apud *Cancionero castellano del siglo XV,* NBAE, 19, Bailly-Baillière, Madrid, 1912, 288-423 y 424-449.

11.– FOULCHÉ-DELBOSC, R., ed.: *Cancionero castellano del siglo XV,* NBAE, 19 y 22, Bailly-Baillière, Madrid, 1912 y 1915.

12.– FUENSANTA DEL VALLE y SANCHO RAYÓN, J., eds.: *Cancionero de Lope de Stúñiga,* (códice del siglo XV), colección de libros españoles raros ó curiosos, tomo IV, Rivadeneyra, Madrid, 1872.

13.– GIMENO, R., ed.: *Juan del Encina, Obras dramáticas, I (Cancionero de 1496),* Istmo, Madrid, 1975.

14.– GIMENO, R., ed.: *Juan del Encina, Teatro (Segunda producción dramática),* 1ª reimpr.,

Alhambra, Madrid, 1982.

15.– LAMA DE LA CRUZ, V. de, ed.: *Cancionero musical de la Catedral de Segovia,* Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Salamanca, 1994.

16.– MARTÍNEZ TORNER, E., ed.: *Cancionero musical,* biblioteca literaria del estudiante dirigida por R. Menéndez Pidal, tomo III, Madrid, 1928.

17.– MITJANA, R., ed.: *Cancionero de Upsala.* Transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay, Escuela de Cultur Economic, México, 1944.

18.– QUEROL GAVALDÁ, M., ed.: *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli,* s. XVI, I. Polifonía profana: 2 vols., C.S.I.C., Barcelona, 1949-1950.

19.– QUEROL ROSSO, L., ed.: *Cancionero de Uppsala.* Transcripción de Rafael Mitjana, Instituto de España, Madrid, 1980.

20.– RIOSALIDO, J., ed.: *Cancionero de Upsala,* Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1983.

21.– RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. y DEVOTO, D., eds.: *Cancionero llamado Flor de Enamorados,* (Barcelona, 1562); Castalia, Valencia, 1954.

22.– *RODRÍGUEZ-MOÑINO, A., ed.: *Cancionero de romances* (Anvers, 1550), Castalia, Madrid, 1967.

23.– RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J., ed.: *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino,* Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, Estudios Literarios, nº 1, Cuenca, 1987.

24.– RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J., ed.: *Fray Íñigo de Mendoza. Cancionero,* Espasa-Calpe, Madrid, 1968.

25.– ROMEU FIGUERAS, J., ed.: *La música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero musical de Palacio,* vols. 3A-3B, C.S.I.C., Barcelona, 1965.

26.– VENDRELL DE MILLÁS, F., ed.: *Cancionero de Palacio,* C.S.I.C., Barcelona, 1945.

Justificación de la data

a) *Desde el punto de vista histórico-literario*

La desintegración del mundo medieval que caracteriza el periodo último de la baja Edad Media, así como el comienzo de la influencia de los clásicos —tendencias latinizantes— y de las corrientes italianistas que intentan adaptarse

durante los dos primeros tercios del siglo XV, marcan una uniformidad lingüística y literaria durante este periodo, que a su vez se extiende desde el último tercio del siglo XV hasta el primer Renacimiento, coincidente con el reinado de Carlos V; esta primera mitad del siglo XVI llamada también Renacimiento *pagano,* se tiñe de nuevas formas artísticas al mismo tiempo que consuma la importación del influjo italianista. Teniendo en cuenta estos precedentes histórico-literarios, se ha considerado conveniente prolongar la acotación hasta 1557, fecha con la cual se datan los últimos textos contenidos en el apéndice del *Canc. General* (II), y coincidente además con el año de fallecimiento de Gutierre de Cetina, de quien se consideran sus *Sonetos y madrigales completos* (v. *Corpus textual,* nº 19.– ed. de López Bueno).

b) *Desde el punto de vista histórico-musical*

Dado que un alto porcentaje de términos musicales documentados ya en el siglo XIII (Berceo, *Alexandre*), continuan en uso en la centuria siguiente (v. gr., *albogue, arpa, cantar, cántico, cítola, guitarra, juglar, punto* [nota musical], *rota, salterio*), y teniendo en cuenta que los términos musicales vigentes en la modernidad (instrumentos, formas poético-musicales, fórmulas y locuciones litúrgicas, tecnicismos propios de la interpretación vocal-instrumental y del oficio de *lutherie*), constituyen una herencia lexicológica que se remonta en su mayor parte al bajomedievo, parece pertinente y productivo iniciar aquí el campo de estudio y, lo que es aún más significativo, prolongarlo hasta el primer Renacimiento, periodo éste durante el cual se extiende mayor uniformidad y continuidad histórica —en contraste con la segunda mitad de dicha centuria— que repercute en la identificación de muchos de estos términos con el marco sociocultural de la época.

En síntesis, las razones anteriormente aducidas se aúnan con otro hecho histórico de suma importancia, si se considera la situación de las artes desde la perspectiva de Europa occidental, pues la baja Edad Media literaria coincide con el fin del *Ars Antiqua: "à notre époque, la signification de ce terme a été élargie jusqu'à inclure toute la musique polyphonique des XIIe et XIIIe siècles, depuis les premiers développements de la polyphonie jusqu'à l'avènement de l'ars nova (vers 1320) (...) Le développement de l'ars nova coïncida, en fait, de façon significative, avec la période cruciale qui signa la crise du Moyen Age, le déclin des principes universels de l'Eglise et de l'Empire, la montée des classes et couches sociales apportant des contenus neufs au sein de la société"* (cf. VV.AA.: *Encyclopédie de la Musique,* Milán, 1992, p. 29).

La denominación de *Ars Nova* se consigna por primera vez en el título homónimo del tratado musical de Philippe de Vitry (1291-1361), documento que ha dado nombre a esta nueva etapa histórico-musical marcada por nuevas tendencias estilísticas; en efecto, "el *Ars Nova* equivale en pujanza, en concepto de arte y en mérito de realización a los ejemplos sorprendentes del gótico, y responde a la altura que las artes de la inteligencia asumen en la isla de Francia. (...) Los dos aspectos de la Polifonía, el vocal y el instrumental, van a conducir a dos conceptos enteramente diferentes de la Música. El principio de la simultaneidad sonora se verifica, desde sus comienzos, con la yuxtaposición de una segunda voz, después de una tercera, sobre un canto monódico fundamental, de procedencia eclesiástica. Esto era necesario porque parece como si la invención melódica haya sido lenta en despertar y como si no se encontrase un sentido melódico suficiente más que en las fórmulas monódicas consagradas por el uso. Desde muy pronto la *vox organalis* fue encomendada a un instrumento. El hecho de que fuesen varias voces humanas las que intervenían en la simultaneidad estaba subrayado por el nombre de 'motete', *mots,* aplicado al conjunto, en el cual, sin embargo, podían intervenir asimismo los instrumentos. El conjunto se desdoblaba, pues, según dos tendencias: la armonía de varias voces simultáneas en las cuales la melodía fundamental, el *canto dado,* terminaba por eclipsarse en el conjunto, o bien todo lo contrario: la voz de origen monódico predominaba sobre los instrumentos, originándose el tipo de monodia acompañada. *Estos dos aspectos de Polifonía tenderían, a su vez, por un proceso lógico, a la unidad de la materia: al conjunto puramente vocal o al conjunto puramente instrumental"* (cf. A. Salazar: *La música en la sociedad europea: I. Desde los primeros tiempos cristianos,* Madrid, 1989, pp. 291-292; el subrayado es nuestro).

Consideraciones metodológicas

El objetivo propuesto comporta los siguientes criterios metodológicos:

1. Recogida y compilación del contexto literario atendiendo al plano léxico-musical (considerando todo lo dicho anteriormente, sólo se recoge el término musical registrado en las rúbricas cuando éste se documenta a su vez en contexto, y en consecuencia, no se incorporan al *Glosario* los términos musicales cuando éstos sólo se documentan en dichas rúbricas, lo cual sucede en contadas ocasiones).

2. Búsqueda y recopilación de todas las referencias de carácter musical que se infieren de los textos, teniendo en cuenta la particularidad de la poesía para ser cantada y la transmisión oral de los textos poéticos.

3. Estudio de las corrientes poético-musicales que se encauzan en dos direcciones: por una parte, la *música vocal* que se utilizaba en el canto, y por otra, la *instrumental,* que acompañaba a la recitación o entonación de los poemas. Los cancioneros de *Upsala,* de *Palacio* y el *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli,* entre otros, nos proporcionan una valiosa información en relación con el primer Renacimiento y se hace necesario extender esta aportación al siglo XV.

Este apartado presupone además el pormenorizado estudio de los instrumentos musicales que acompañaban el canto y la recitación lírica durante el periodo de tiempo acotado; se impone para ello tener en cuenta el contexto sociocultural que marca las divergencias entre lo cortesano y lo bucólico-pastoril.

4. Análisis de los condicionamientos musicales de esta poesía lírica en los distintos metros que emplea así como en los tipos de estrofas, estribillos y refranes; este *corpus* lírico abarca *grosso modo* tanto la poesía anónima del *Romancero* como la de los cancioneros cultos, sin olvidar asimismo el tono particular de las composiciones bucólicas.

5. Señalar los fenómenos de contigüidad, contraste o semejanza que se ponen de manifiesto con la introducción del Renacimiento, sobre todo, en lo que se refiere a la renovación de este léxico musical, y en su caso, indicar qué porcentaje de vocablos se mantiene frente a los que caen en desuso ya a finales de la Edad Media.

Procedimiento

El *Glosario* elaborado a partir de todos los términos musicales documentados en los textos literarios reseñados en el *corpus (vid. supra),* se presenta en orden alfabético en combinación con el método de agrupación de voces derivadas; por otra parte, cuando en alguna entrada léxica se remite a otro vocablo de forma secundaria, se indica que ambos guardan entre sí relación de contigüidad, semejanza o identidad, caso éste menos frecuente. El orden en que se desarrolla el plano léxico-semántico de cada una de las entradas y subentradas léxicas aparece reglado conforme a la siguiente estructura interna:

I. *Grafías:* se recogen, por una parte, las que se registran tanto en los contextos como en las rúbricas, y por otra, se anotan asimismo las que se han consignado en otras ediciones consultadas (v. *Corpus textual*). En cada entrada léxica, se cita en primer lugar la variante ortográfica moderna o, en su defecto, la que se haya registrado con mayor uso, y a continuación, se procede en orden de mayor a menor frecuencia de aparición en los textos literarios.

II. *Etimología:* se establece el origen etimológico del término tomando como punto de partida el *Diccionario académico* (1992) y el *DCECH* (6 vols., 1980); no obstante, en caso de que se trate de arabismos y hebraísmos se manejan además los siguientes repertorios, entre otros: KAZIMIRSKI: *Dictionnaire Arabe-Français,* 2 vols., Paris, 1860; DOZY, R. et ENGELMANN, W.: *Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'Arabe,* Leyde, 1869; DOZY, R.: *Supplément aux Dictionnaires Arabes,* Leyde, 1881; ALCALÁ, P. de: *Petri Hispani de lingua arabica libri duo,* ed. de P. de Lagarde, Gottingae, 1883; EGUÍLAZ, L.: *Glosario etimológico de las palabras españolas (castellanas, catalanas, gallegas, mallorquinas, portuguesas, valencianas y bascongadas) de origen oriental (árabe, hebreo, malayo, persa y turco),* Granada, 1886.

III. *Autoridades:* a continuación se procede a la cita de contextos, en orden cronológico, que lógicamente implican el estudio del vocablo sólo cuando éstos lo documenten en su acepción musical. Se ofrece en este apartado una selección representativa de dichos contextos presentados a modo de secuencia temporal, cuyo primer contexto citado constituye, por tanto, la primera documentación en que se registra el término —en su acepción musical— en los textos literarios consultados escritos en verso; así pues, este muestreo constituye la base para desarrollar pequeñas monografías diacrónicas acerca de cada término.

La recopilación completa de todas las documentaciones en que aparece cada vocablo, se recoge bajo el epígrafe *Repertorio de contextos,* y constituye una aportación estadística fidedigna en cuanto a la frecuencia de uso con que se registran estas unidades léxicas, a la vez que permite observar sus distintas variantes fonéticas y morfológicas.

IV. *Descripción semántica del término:*

El muestreo de contextos literarios que introduce cada entrada léxica sirve de apoyo documental para desarrollar estas monografías, sobre todo, atendiendo a una perspectiva semasiológica condicionada por la propia entidad del estudio, ya que muchos de los términos musicales definidos se caracterizan por su significado polisémico cuya primera acepción designa la propiamente musical; sucede así con ciertos arabismos que pasan al castellano especializándose en el campo organográfico-musical y que, en este sentido, no han experimentado ningún cambio de significado a través de los siglos, v. gr., *laúd, añafil, guitarra.*

Resulta ocioso señalar, por otra parte, que este muestreo cronológico de contextos, presenta —en un elevado porcentaje de voces— un carácter conclusivo, pues anticipa con precisión cuál es el autor o el grupo de poetas que docu-

menta el término por primera vez (en el caso de autores coetáneos), al mismo tiempo que demuestra el distinto tratamiento léxico de una misma voz (usos figurados, polisemia, connotación), y permite saber en qué escritores concretos se registra el vocablo de forma exclusiva.

a) *Contenido semántico:* descripción del vocablo, utilización del mismo, consideraciones de tipo histórico, sociocultural y organográfico, en su caso; dependiendo del origen etimológico del término, este supuesto se acompaña del estudio de los cambios de significado en un marco diacrónico.

b) *Monosemia, disemia, polisemia:*

• El término designa en múltiples ocasiones el instrumento musical y, por extensión, la persona que lo toca (disemia, v. gr. *añafil*), pero otras veces la variedad de significado se origina en virtud de elementos organográficos y condicionamientos inherentes a la interpretación musical, v. gr. *prima:* 'una de las horas canónicas que se canta después de *laudes*', que en segundo orden de acepciones es la 'primera cuerda de un instrumento musical', y en consecuencia, la más aguda.

• Otro *uso* o *sentido* del término en la lengua común, v. gr., el término *prima* designa a su vez una 'relación de parentesco' (polisemia).

c) *Relaciones homonímicas:* v. gr., *canon* es voz griega que pasó al castellano a través del latín con el significado de 'precepto, regla', significado primario del étimo griego; a su vez, este mismo vocablo pasó al romance a través del árabe, lengua ésta donde el término designa el 'instrumento musical' de procedencia oriental (v. *canon*).

d) *Relaciones sinonímicas* entre los vocablos que son objeto de estudio teniendo en cuenta el mismo o distinto origen etimológico: v. gr., 'péñola-plectro'; 'bajo-grave'; 'añafil-añafilero'; en este *doblete semántico* ambos tecnicismos funcionan como sinónimos que designan el 'instrumentista que toca este tipo de *trompeta morisca*', si bien, en el segundo caso, el sustantivo derivado se ha formado a expensas de un sufijo romance (hibridación).

e) *Relaciones de antonimia* entre tecnicismos de la misma categoría gramatical, v. gr., 'agudo-grave'; 'alto-bajo'; 'acordar-desacordar'.

f) Estudio de los *grados de intensificación* de los adjetivos, v. gr., 'grave' —> 'agudo' —> 'sobreagudo'.

g) *Isotopías del contenido:*

• *Relaciones de semejanza* ('bailar-danzar'; 'avena-flauta'), *de contigüidad* ('tocar-cantar'; 'coro-facistol'; 'campana-badajo'; 'trovador-juglar') y *de contraste* ('grave-sobreagudo').

V. *Derivados del término que encabeza la entrada léxica principal:*

• Relaciones morfológicas:

a) *Dobletes* (*canto-cante*)

b) *Casos de lexicalización* (*trompeta*)

c) *Formantes potestativos:*

c. 1) Sufijos aumentativos (*albogón*), diminutivos (*clavija,* lat., *clāvĭcŭla*), colectivos (*cancionero*), nombres de ocupación, profesión, cargo (*rabilero*), nombres de acción (*asonada*), sufijos precedidos de interfijos (*cantar-c-illo*); c. 2) derivados con prefijos (*sonar-asonar,* lat., *assŏnare).*

• Los términos que a su vez son derivados de los incluidos en el apartado V, se desarrollan seguidamente dentro de la misma entrada, y en este caso, el derivado principal aparece en negrita.

VI. *Estructura formal:* siempre que la entrada léxica principal abarque uno o más derivados, estos se ordenan conforme al siguiente criterio:

• Forma verbal (infinitivo y participio pasivo y activo en el caso de que éstos se documenten).

• Sustantivo (este orden secundario del sust. en el supuesto de que éste sea de formación postverbal, o de que se origine a partir de la raíz verbal latina, y excepción hecha de los arabismos dado que generalmente en este caso la forma verbal se origina a partir del sustantivo, v. *albogue*).

• Sustantivos y adjetivos derivados con sufijos *(-or, -illo, -ero, -ista, -ancia)* susceptibles, a veces, de generar aumentativos, diminutivos, hipocorísticos y nombres de oficios (apart. V, c. 1).

• Derivados con prefijos (apart. V, c. 2).

• Derivados de otros derivados, que se ordenan en la entrada siguiendo el criterio precedente.

• Voces compuestas.

Consideraciones léxico-semánticas

I. *La lengua común como fuente de usos metafóricos:*

Los términos que no son propiamente musicales han sido descartados del estudio, es decir, aquellos que perteneciendo a la lengua común, aprovechan sus efectos connotativos melódicos, sonoros, armónicos, acústicos, rítmicos y expresivos (v. gr., *ruiseñor, ave, trinar...);* este empleo metafórico es sobre todo profuso entre los poetas de la primera mitad del siglo XVI (Boscán, Garcilaso, Castillejo...).

II. *Empleo del sentido figurado a través de tecnicismos musicales:*

a) El término musical empleado con un uso metafórico se recoge en el *Glosario* siempre que éste se verifique también en su *sentido recto;* se descartan, por tanto, los términos musicales que se registran únicamente en *sentido figurado,* v. gr.: las voces *contrapunto* y *badajuelo* son parte integrante del léxico musical español pero en los contextos literarios del periodo acotado se han documentado con otras acepciones; *contrapunto* se ha registrado como sinónimo de 'grito' (cf. *Canc. de Baena,* v. 16, 536), pero no se encuentra en ningún contexto con su acepción propiamente musical por lo que esta voz no ha sido desarrollada en el estudio; ocurre lo mismo con *badajuelo* (cf. *Canc. de Baena,* v. 19, 253) que significa 'parlanchín' en sentido figurado.

b) Cuando el término musical registrado en su sentido recto, a su vez se consigna en algún contexto en sentido figurado, dicho contexto no se incluye en el *Repertorio,* pero este cambio de significado se observa en el desarrollo de la entrada léxica correspondiente: v. gr., *añafil* en sentido recto significa 'instrumento musical'; sent. fig.: 'copa' (cf. J. Ruiz, *LBA,* 1096c).

III. *Función específica del contexto en la recogida de términos:*

a) Los términos musicales que aparecen únicamente empleados en un contexto musical metafórico no se incluyen en la *Relación de vocablos estudiados,* y por tanto, no se desarrollan en el *Glosario,* v. gr., *melodioso:* "e los cantos melodiosos,/ en clamores redundaron,/ e las aves se tornaron/ en áspios poçoñosos" (Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 93-96, 178).

b) Por el contrario, cuando el término musical se registra en su sentido recto (b.1), se consideran además los contextos musicales metafóricos donde éste

pueda encontrarse (b.2), teniendo en cuenta que se produce una desviación de significado; en este caso, la voz se incluye en el *Glosario* de tecnicismos musicales y se desarrolla en el lugar alfabético correspondiente, lo cual implica que estos contextos musicales metafóricos también pasan a formar parte del estudio: v. gr., *melodía.*

b.1) "¿Qual balada e cançioneta/ bastaria/ a te loar con perfecta/ melodia?" *(Canc. de Ixar,* vv. 9-12, 680).

b.2) "calandras e rruyseñores/ en el cantan noche e dia,/ e fazen gran melodia/ en deslayos e discores" *(Canc. de Baena,* vv. 25-28, 996).

IV. *Antroponimia:*

Los nombres propios se caracterizan por su función identificadora en oposición al valor significativo de los nombres comunes; en concreto, éstos son unidades significativas mientras que los nombres propios son meras marcas de identificación (cf. S. Ullmann: "El significado" en *Semántica,* Madrid, 1991, pp. 84 y 87). Así pues, en aras de una mayor coherencia y unidad, han sido descartados del *Glosario* los nombres de lugar que guardan relación con referencias musicales, v. gr., *Parnaso;* igualmente han sido excluidos del estudio los nombres propios de persona, relacionados en su mayor parte con fuentes mitológicas, *Orfeo, Pan, Apolo...,* ya que no son propiamente tecnicismos musicales, sino que aportan a la lengua común referencias musicales distintivas.

En consecuencia, los únicos nombres propios a los que se da cabida en el *Glosario* son los que tienen entidad de tecnicismos musicales, es decir, las locuciones y expresiones latinas, griegas y hebreas, muchas de las cuales sirven para identificar las partes del *Propio* y del *Ordinario* de la *Misa (Aleluya, Gloria, Credo...),* tratadas ocasionalmente en las fuentes literarias como nombres comunes, vacilación que persiste desde el bajomedievo hasta el Renacimiento; tanto en el caso de los términos que identifican las partes de la *Misa* como en el de los nombres de los *Oficios (maitines, laudes, prima...)* —y dado que no siempre la ceremonia litúrgica implica *lengua cantada* o *música vocal-instrumental*— se han incluido este tipo de vocablos en el estudio, solamente cuando se encuentran en un contexto que ofrece una connotación musical añadida al marco litúrgico, y por tanto, se han considerado los contextos en que estos tecnicismos operan en su acepción musical propiamente dicha, según se explica en el apart. III. *Autoridades* (cf. § *Consideraciones metodológicas.– Procedimiento, vid. supra).*

Marco histórico

a) *España y al-Andalus, punto de encuentro de tres culturas: cristiana, árabe y judía*

En términos tradicionales, la Edad Media española se define como "ese periodo de tiempo que duró la reconquista cristiana de todas las tierras ocupadas por los musulmanes: la invasión musulmana del 711 y la destrucción del Estado visigodo señalan el principio de la época medieval, terminando con la conquista de Granada en 1492. (...) La coexistencia de cristianos, musulmanes y judíos, y la existencia de una lucha *creativa* indican que, a pesar de la reconquista y la persecución de judíos en la Baja Edad Media —expulsados en 1492— el grado de aculturación era considerable. La cristiandad logró la expansión a expensas del Islam, pero fue la civilización islámica, desde muchos puntos de vista más rica y más culta, la que influyó sobre España y el Occidente europeo" (cf. Angus Mackay: *La España de la Edad Media, desde la frontera hasta el Imperio (1000-1500)*, Madrid, 1991, pp. 12 y ss.).

La situación geográfica de España favoreció durante la Edad Media la confluencia de dos hechos históricos culturales: por una parte, la dominación árabe durante ocho siglos deja una huella tangible sobre todo en cuanto a la adopción de nuevos instrumentos musicales, y por otra, el Camino de Santiago permite la entrada en España de los usos populares, instrumentos e intérpretes llegados del resto de Europa Occidental. La población cristiana siguió con el rito mozárabe durante su periodo de convivencia con los árabes hasta principios del siglo XII (ca. 1100), fecha en que se sustituyó por la liturgia romana. El *corpus* de instrumentos musicales existente ya en la Península a finales del siglo XIII junto con el legado musical importado por los árabes, se aúna en una minuciosa relación de los mismos, *viz.: albogue, añafil, arpa, atabal, atambor, baldosa, bandurria, bastarda, caramillo, cítola, cuerno, chirimía, dulzaina, flauta, gaita, guitarra, italiana, laúd, lira, monicordio, pandero, panderete, rabel, rota, sacabuche, salterio, trompa, trompeta, vihuela* y *zampoña*, entre otros (cf. en el lugar alfabético correspondiente).

Señala A. Mackay que "la mezcla de cristianos, mozárabes, mudéjares y judíos refleja de una manera obvia que una aculturación informal debió de producirse principalmente durante los siglos XII y XIII. Por su misma naturaleza, este proceso es difícil de analizar, pero fue quizá más notable en sus repercusiones sobre la lengua y las costumbres de España. Después del latín fue el árabe la lengua que más caudal de palabras aportó a la lengua castellana, y el préstamo de vocabulario que recibió la lengua castellana, sobre todo en estos siglos, se refería

principalmente a las operaciones militares y a aquellas costumbres y habilidades en las cuales al-Andalus manifestaba mayor sofisticación que el Norte cristiano (...) El ambiente de este mundo cultural mixto está descrito brillantemente en las miniaturas que ilustran el *Libro de Ajedrez* y las *Cantigas de Santa María.* Es de interés especial la miniatura que representa a dos juglares, uno de ellos un moro y el otro un cristiano vestido a la moda provenzal, cantando a dúo y tocando el laúd. Esta yuxtaposición, como veremos, no carece de significado para el debatido problema del auge de la música trovadoresca provenzal, y también ayuda a explicar por qué, en una fecha tan tardía como 1321, el concilio de Valladolid tuvo que prohibir la entrada de juglares musulmanes en las iglesias (...) Esta miniatura de las *Cantigas,* de Alfonso X, que representa juglares musulmanes y cristianos tocando el laúd sirve como testimonio de que, salvo algunas excepciones, tales como la cítara y el arpa [, el caramillo, la dulzaina y la lira..., por citar algunos de los más representativos], los instrumentos musicales de España eran de origen oriental. Además, la importancia de la aculturación en la música, cantores y entretenimientos de la España cristiana, no sólo se manifiesta en las miniaturas de las *Cantigas,* sino que también se demuestra ampliamente con otros datos: en la corte de Sancho IV (1284-95) un grupo de veintisiete juglares se componía de trece musulmanes, doce cristianos y dos judíos" (cf. A. Mackay, *op. cit.,* pp. 102-106).

La vida artística y cultural de al-Andalus desbordaba los cánones convencionalmente establecidos, ya que "música voluptuosa y vinos embriagadores servidos por una esbelta joven o un gracioso efebo parecían ser la compañía necesaria de la vida alegre en Andalucía. (...) La música, como el vino, se asociaba a todas las fiestas, a todas las alegrías; la educación de las jóvenes comportaba la enseñanza de la música con ejercicios prácticos con el laúd, el rabel *(rabab)* y otros instrumentos; la poesía árabe proporciona algunos datos sobre los intrumentos musicales en uso, de los cuales, el laúd era con toda evidencia el más utilizado; en cuanto al *mizhar* o cítara, rara vez la citan los poetas. De los instrumentos de percusión no se hace mención ninguna en sus versos, pues los tamboriles se consideraban vulgares, sólo buenos para divertir a la plebe bulliciosa de los mercados.

La poesía nos permite, pues, afirmar que la música apreciada por los andaluces era una música esencialmente ciudadana, en la que no se usaban instrumentos de percusión, considerados demasiado ruidosos; el tamboril permanece confinado en los pueblos no introduciéndose en las ciudades más que para diversión. (...) En cuanto al color de los trajes de las bailarinas, parece ser que el rojo era el color preferido por ellas (...) Así pues, en el contexto de la España musulmana —que es original en lo que se refiere a las músicas, cantantes y danzarinas— es verdaderamente en el siglo XI cuando la música andaluza adquiere la fisono-

mía que debería mantener después; es ella la que, a su vez, se difundirá entre los cristianos españoles e irradiará a Marruecos y Túnez, conservando hasta nuestros días el nombre bien característico de 'canto andaluz' *(al-ginā' al-andalusī)* o de 'palabras de Granada' *(kalām Garnāṭa)"* (cf. H. Pérès: "La vida de placer" en *Esplendor de al-Andalus, la poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI,* trad. de M. García-Arenal, Madrid, 1990, pp. 368 y ss.).

Con anterioridad al primer tercio del siglo XIII, Aš-Šaqundī relata en su *Risāla fī faḍl al-Andalus* (lit. *Ensayo a favor de al-Andalus),* las peculiaridades de las distintas ciudades que componen la España musulmana: "Sevilla cuenta entre sus excelencias lo templado de su clima, la magnificencia de sus edificios, el ornato, tanto de su recinto como de los alrededores (...) Supera a todos los demás su gran río en que sus riberas están bordadas de quintas y de jardines, y porque en él no falta nunca la alegría y porque no están prohibidos en él los instrumentos músicos y el beber vino (...) Símbolos de Sevilla son el amor, el río, la guitarra *(qitār),* el laúd *('ūd)* y el limonero (...) Córdoba fue en lo antiguo sede del imperio, centro de la ciencia, faro de la religiosidad, asiento de la nobleza y de la primacía (...) Jaén es el castillo de las tierras de al-Andalus, porque es la ciudad más abundante en mieses, la más esforzada en héroes, la más inexpugnable (...) Hay en Úbeda ciertas histrionisas *(al-malāhī)* y bailarinas, célebres por la viveza de su ingenio y por su arte (...) Granada es el Damasco de al-Andalus, pasto de los ojos, elevación de las almas. Tiene una alcazaba inexpugnable, de altos muros y edificios espléndidos. Se distingue por la peculiaridad de su río, que se reparte por sus casas, baños, zocos, molinos exteriores e interiores y jardines (...) Málaga reúne las dos perspectivas de mar y tierra, con viñas que se suceden sin interrupción, sin que puedas ver entre ellas un claro de terreno falto de cultivo (...) Su ribera es base comercial para los bajeles musulmanes y cristianos (...) Almería es ciudad de célebre fama y de importancia grande, cuyos habitantes se distinguen por su carácter ecuánime, su brillante fausto, la suavidad del cutis, la belleza de los rostros y las costumbres (...) Desde ella las mercancías cristianas se expedían a todos nuestros países y en ella cargaban ellos todas las mercancías nuestras que les convenían. Se procuró conservar allí este negocio, por la suma que se recaudaba con los diezmos de los cristianos y porque no se encontraba para este fin ninguna otra ciudad semejante, por ser céntrica, espaciosa, favorable tanto para el que llegaba como para el que se iba (...) Murcia es la capital del Oriente de al-Andalus (...) Su río es un brazo del río de Sevilla, pues entrambos nacen en Segura, y a su lado hay tantos jardines de ramas ondulantes, tantas norias que cantan notas musicales, tantos pájaros gorjeadores y flores alineadas, como habrás oído (...) Valencia es llamada por sus muchos jardines el ramillete de al-Andalus. Su Ruzafa es uno de los

más bellos sitios de placer de la tierra (...) La isla de Mallorca es una de las tierras de Dios más pobladas y de las más abundantes en mieses, provisiones y ganados (...)" (cf. trad. del árabe de E. García Gómez: "Elogio del Islam español" en *Andalucía contra Berbería,* Universidad de Barcelona, 1976, pp. 119 y ss.).

Así pues, tal y como se ilustra en este largo recorrido por al-Andalus, el principal foco artístico y musical residía en la ciudad de Sevilla, pero "ya en los tiempos inmediatos a la caída de Almanzor el gusto de la música se había extendido tanto, y la música se había popularizado a tal extremo, que en una ciudad andaluza no podía encontrarse barrio, calle ni rincón silencioso en que pudiese una persona verse libre de oír por todas partes instrumentos de música y canciones (...) [En este sentido, Sevilla nunca perdió la supremacía, que se centró sobre todo en un barrio pobladísimo cuyas] casas caen al río, ofreciendo un aspecto seductor con sus dorados ventanales y paredes blanqueadas. En él durante las noches de luna, se celebraban las veladas musicales más famosas que hubo en todo el mundo occidental; ese barrio de Sevilla llamábase entonces, como ahora, Triana" (cf. J. Ribera: "Difusión de la música árabe en la España musulmana" en *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española,* Madrid, 1927, pp. 203-205).

b) *La herencia musical de las postrimerías del mundo antiguo*

A modo de síntesis, y a pesar de que reina mucha incertidumbre acerca de los detalles, sabemos positivamente que "el mundo antiguo legó a la Edad Media ciertas ideas fundamentales relativas a la música: 1) una concepción de la misma, según la cual ésta consistiría fundamentalmente en la línea melódica pura, despojada de trabas; 2) la idea de la melodía íntimamente vinculada con el texto, especialmente en cuestiones rítmicas y métricas; 3) una tradición de la ejecución musical basada fundamentalmente en la improvisación, sin una notación fija, en la que el ejecutante, por así decirlo, recreaba la música cada vez que la tocaba, aunque dentro de convenciones comúnmente aceptadas y haciendo uso de ciertas fórmulas musicales tradicionales; 4) una filosofía de la música que consideraba el arte no como un juego de sonidos hermosos dentro de un vacío espiritual y social del arte por el arte, sino, antes bien, como un sistema ordenado, coincidente con el sistema de la naturaleza y como fuerza capaz de afectar el pensamiento y la conducta humanos; 5) una teoría acústica de fundamentos científicos; 6) un sistema de formación de escalas basado en tetracordios, y 7) *una terminología musical"* (cf. D. J. Grout y C. V. Palisca: *Historia de la música occidental,* I, Madrid, 1990, pp. 36-37; el subrayado es nuestro).

Parte de esta herencia se transmitió a occidente —aunque de forma incompleta e imperfecta— a través de la iglesia cristiana, cuyos ritmos y música fueron tomados, en un principio, de numerosas fuentes judías, aunque sin los accesorios del templo que eran los instrumentos y la danza (v. *salmo*); "el culto del segundo templo de Jerusalén (439 a.C.–70 d.C.) estaba formado principalmente por el sacrificio de un cordero, y en el transcurso de esta ceremonia un coro de levitas entonaba un salmo, que era diferente y propio de cada día de la semana, acompañado por instrumentos de cuerdas. En los días importantes de fiesta, se cantaban los salmos 113 al 118, que cuentan con estribillos de aleluya, mientras un instrumento de viento que recordaba al aulos, tomaba parte en el acompañamiento junto a las cuerdas. Queda claro que hay marcados paralelismos entre el sacrificio del templo y la misa cristiana (...) Tras la destrucción del templo, en el servicio de la sinagoga se incorporaron elementos que sustituyeron a los sacrificios del templo; sin embargo, esta evolución probablemente tuvo lugar demasiado tarde en los siglos I y II como para que sirviera de modelo a los cristianos. El canto diario de los salmos parece ser que no surgió hasta bastante avanzada la era cristiana. La liturgia cristiana le debe principalmente a la sinagoga la práctica de lecturas específicas de acuerdo a un calendario y los comentarios sobre ellas en un lugar de reunión público" (*ibíd.*, pp. 37-38); v. *Aleluya.*

c) *La enumeración instrumental en las Cortes de los reyes cristianos (del bajomedievo hispano al primer Renacimiento)*

Basta con hacer desfilar el emporio instrumental que poseíamos en la época del Renacimiento, acudiendo al inventario que la Reina Católica mandó hacer en noviembre del año 1503 (un año antes de su muerte), de todos los objetos que tenía en el Alcázar de Segovia, inventario organográfico que se conserva en el Archivo de Simancas (legajo núm. 3), y que consta de 26 capítulos, con un total de 1293 artículos, muchos de los cuales comprenden más de un objeto. El capítulo intitulado de *Laúdes e cosas de música,* contiene:

- Un dulcemel para tañer, metido en una caja de madera.
- Una harpa de madera barnizada de amarillo, el vientre e lo otro fecho de maçoneria muy labrado con unas imágenes de bulto metidas en unos encasamentos e las clavijas son de hueso blanco e con unas armas de castillos e leones.
- Tres chirimias e una flauta de boj con unas guarniciones de latón en una caja de cuero metidas.
- Un laúd de costillas grandes sin cuerdas de cinco órdenes.

- Otro laúd de costillas con un lazo labrado de maçoneria barnizado de amarillo.
- Otro laúd viejo con unas ataraceas en una caja de cuero.
- Dos vigüelas de arco viejas fechas pedazos.
- Otro laúd de costillas grandes con un lazo blanco.
- Otro laúd de costillas tiene las espaldas e el cuello negro.
- Dos clavecímbanos viejos.
- Un laúd por las espaldas negro de costillas de unas clavijas de hueso blanco e en el cuello labrado de ataraceas metido en una caja de madera.
- Unos órganos de hoja de Flandes viejos con sus fuelles.
- Una flauta de boj con una guarnición de latón.
- Una flauta de boj.

En la lista de los *Officiales de la casa de la Reina catholica Doña Isabel,* del año 1498, aparecen *organistas* (tañedores de órganos comunes y portátiles), *tañedores de las cañas* (chirimias), *menestriles altos y bajos* (ó tañedores de flautas, rabelicos, vihuelas de arco, tiorbas, arpas, cornetas, saquebuches...) y trompetas (trompeteros) (cf. F. Pedrell: *Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua española,* Barcelona, 1901, pp. 91-92); este grupo de oficiales instrumentistas de la casa de la Reina Católica, se componía de un total de tres organistas, tres tañedores de cañas, cinco ministriles altos y bajos, y cinco trompeteros (*ibíd.,* p. 127); para la descripción semántica del tecnicismo *instrumentos altos* y *bajos* (ú. m. en pl.), v. *alto.*

La figura concreta del *ministril* se perfila en el minucioso estudio de H. Anglés, quien señala que el rey Don Fernando, lo mismo que la reina Isabel, además de los músicos cantores de la *capilla,* contaban con una serie de *menestriles,* los cuales se encargaban de ejecutar la música instrumental *profana* en las fiestas de palacio y *colaboraban con los cantores en la ejecución de la música polifónica sagrada y profana en días señalados.* (...) Se trata de músicos instrumentistas españoles que en todas las épocas tuvieron una importancia capital en nuestra península, principalmente desde el siglo XIV. Los ministriles tenían por misión ejecutar la música profana de *cámara* para alegrar la corte en las fiestas cortesanas, en las cívicas y en las familiares. *Los ministriles se encargaban de tañer música extralitúrgica en las procesiones festivas y plegarias públicas de rogativas y acciones de gracia.* (...) Los archivos españoles demuestran que los ministriles de la Casa real forma-

ban también parte de la capilla de *cantores* para la ejecución de la música sagrada en días señalados, reforzando las voces cantantes, e incluso se les confiaba la ejecución de composiciones instrumentales durante los oficios sagrados. (...) En España no hemos conservado el repertorio musical practicado por los ministriles del siglo XVI, pero es harto sabido que los trompetas tuvieron importancia capital en la música cortesana de dicha centuria. La documentación de Simancas demuestra la estima que ellos gozaban en palacio, por los vestidos de uniforme que cada año se les regalaba y por sus crecidos gajes y honorarios. Los trompetas, con sus instrumentos de plata y sus toques marciales, eran los instrumentistas más adecuados para solemnizar los cantos públicos de la corte y para acompañar al emperador o a la emperatriz durante las jornadas reales y las fiestas de entradas solemnes, coronación, casamientos, bautizos, recepciones diplomáticas, acontecimientos nacionales y procesiones religiosas. Algunos de esos trompetas, como lo testimonian los libros de cancillería y en las crónicas, fueron asimismo personajes importantes y músicos consumados. Al lado de ellos figuraban los *atabaleros,* si bien éstos desempeñaron un papel más humilde y secundario, siempre como meros acompañantes (cf. H. Anglés: *La música en la Corte de Carlos V, con la transcripción del Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela, de Luys Venegas de Henestrosa* (Alcalá de Henares, 1557), 2 vols., Barcelona, 1984; I, pp. 9 y ss., el subrayado es nuestro); v. *atabal.*

En relación con el personal de voces é instrumentos que acompañó á Felipe el Hermoso en su primer viaje á España, en las localidades españolas, pequeñas ó grandes, en las que se detuvo más ó menos días (Vitoria, Miranda, León, Medina del Campo, Segovia, Aranjuez, Alcalá de Henares, Huesca, Lérida, Tárrega, Barcelona, Gerona, Figueras...), resonaron los instrumentos de sus músicos de cámara y las voces de los cantores de su capilla en sonoro consorcio con los de los instrumentistas y cantores de aquellas localidades, entonándose en cada una *Te Deum* y oficios acompañados por órganos y conciertos de cornetas (cf. Pedrell, *Organografía musical, op. cit.,* p. 128). Otro documento relevante lo constituyen las bandas de trompeteros y de ministriles de Carlos V en su expedición al norte de Africa: el monarca emprende en 1535 el viaje a Túnez, sin olvidar su capilla, que anuncia su llegada al suelo africano con ruidosas tocatas (*ibíd.,* pp. 130-131).

Por último, debemos recalcar que sobre todo a lo largo del *Quattrocento italiano* el ámbito de esta tradición cultural se extendía incluso fuera de España; así lo atestigua de nuevo Pedrell, alegando para ello los instrumentistas que llevó consigo en su segunda expedición a Nápoles, el rey don Alfonso V; "en las partidas de sueldos de esta expedición, en 1432, se nombran los músicos que llevaba el Rey: cinco *trompetas,* Jorge Juliá, Bartolomé Juliá, Andrea di Bonsegnore, Filippo

della Ruccella, Juan Lombart; tocador de órgano, Perrinoto Pernoto; un ministril de cuerda, Perico de Vallseca; tres ministriles de chirimía, Coli Busnat, Juan Busot y Juan Biart" (*ibíd.*, p. 120; *vid. infra, Cancionero de Stúñiga,* § *Del español medieval al español preclásico*). Esta tradición cultural goza de una profunda raigambre islámica en el país, pues en la época de los califas había realmente competiciones para decidir quién tenía la *sitāra* más importante; este término árabe alude al conjunto de esclavas *cantoras e instrumentistas* que actuaban tras una cortina, llamada *sitr,* para ocultarse de las miradas ajenas; entre los instrumentos musicales utilizados, éstos eran de "cinco especies: 1) los de arco: como el *kamanje,* el *rabab* (usado por los beduinos, de una a tres cuerdas) y el *kaman;* 2) los de cuerdas pulsadas y mango: con el clásico *ud* o laúd; 3) los instrumentos de cuerdas pulsadas sin mango: como el *kanun* y el *santur;* 4) los instrumentos de aliento: como los diferentes *nay* o flautas y los *nafir* o trompetas; 5) los instrumentos de percusión: como el *daff* (pandero con cinco pares de címbalos) y la *drbaqqe* (tambor pequeño)" (cf. I. Antaki: *La cultura de los árabes,* México, 1989, pp. 167-168, texto y notas 14, 18 y 19).

d) *Lengua y Literatura (1330-1557)*

Del español medieval al español preclásico (1330-1474)

Antes de emprender un puntual recorrido por la historia lingüística y literaria de la época, se impone la caracterización del fructífero antecedente literario-musical que no sólo traspasa la época bajomedieval sino que además asistimos a un proceso de continuidad y cambio, sobre todo, en lo tocante a la terminología: se trata de la gestación de la lírica trovadoresca, desde los primeros trovadores (ca. 1100) hasta finales del siglo XIII, y de su espléndido florecimiento en un área geográfica que "ocupa una vasta zona del mediodía de las Galias que se halla comprendida entre el Atlántico, al oeste; la frontera italiana, al este; el Macizo Central, al norte, y los Pirineos y el Mediterráneo, al sur. Esta literatura no aparece vinculada a lo que hoy llamamos una nacionalidad, ni tan sólo a un estado o entidad política determinada que la incluya toda entre sus fronteras; si nos fijamos en el mapa de la época en que floreció, advertiremos en seguida que lo que podríamos llamar su hogar o su foco principal se halla dividido en entidades políticas y señoríos más o menos independientes, entre los cuales no es rara la hostilidad ni deja de ser frecuente una intención política opuesta: Aquitania, Gascuña, Tolosa, Lemosín, Alvernia, Delfinado, Provenza, países en los que, por encima de cierta independencia política, hallamos una base idiomática común que permite que todos ellos colaboren en una misma literatura, expresada en la

misma lengua, la cual, rompiendo diques lingüísticos, mucho más frágiles entonces que tiempo después, se extiende a tierras vecinas, como lo son el norte de Italia y los estados hispánicos del sur de los Pirineos, principalmente el condado de Barcelona. (...) Siendo fundamentalmente una poesía que era llevada de corte en corte y de ciudad en ciudad, tenía que amoldarse a un patrón lingüístico unificado, que para muchos poetas representaba cierta arbitrariedad y un consciente abandono de formas propias de su dialecto materno. (...) En lírica trovadoresca no tiene sentido plantearse el problema del escritor *que escribe.* Puede aceptarse que un cantar de gesta pudo generarse y transformarse merced al canto juglaresco sin intervención de la escritura. Pero una poesía trovadoresca, siempre bien medida y rígidamente rimada, con artificios técnicos y recursos versificatorios que muchas veces se mantienen a todo lo largo de la pieza, y que por añadidura puede llevar una música especialmente creada para ella, es inimaginable, en principio, que se improvisase, pero negar a los trovadores la facultad de repentizar versos sería hacerles una injusticia. (...) No divulgado todavía el papel, es de creer que esta labor de creación se haría en tabletas de cera, que permiten borrar y enmendar lo escrito, y que eran de superficie suficiente para inscribir en ellas una canción de proporciones normales. Éste sería el borrador que tenía que ser puesto en limpio, en pergamino, sea por el mismo trovador, si era buen calígrafo, sea por otra persona. (...) El trovador es aquel que compone poesías destinadas a ser difundidas mediante el canto y que, por lo tanto, al destinatario le llegan por el oído y no por la lectura; para los trovadores componer es *cantar,* aunque muchas veces no sean ellos personalmente los que canten sus producciones. (...) La poesía trovadoresca, acompañada de su melodía y destinada a ser escuchada, era divulgada por los músicos-cantores llamados juglares (prov. *joglars*), y podríamos afirmar que hasta que un juglar no había cantado en público una composición ésta no había sido *publicada.* (...) El trovador no puede improvisarse; para llegar a adquirir su técnica le son precisos una serie de estudios concretos y no asequibles con facilidad. La música, en primer lugar, exige para quien la compone una formación determinada que no pueden suplir la predisposición natural ni el fino oído. Ello nos conduce a los centros culturales en los que, en la época de la poesía provenzal, se estudiaba, dentro del ciclo de enseñanzas superiores (el *quadrivium*), el arte de la composición musical. Las escuelas monásticas, tan brillantes a la sazón en el mediodía de las Galias, no tan sólo se preocupaban de la enseñanza teórica de la música, sino también de la composición de piezas de carácter litúrgico, de las que no pocas han llegado hasta nosotros. La educación musical de los trovadores, que en modo alguno puede ser superficial ni improvisada, como se desprende de las muestras conservadas, supone el paso por las escuelas. Pero hay más: la contextura de la letra de las poesías trovadorescas y gran número

de recursos gramaticales y estilísticos que en ellas aparecen revelan de un modo indudable que los poetas que las compusieron tenían una sólida base retórica, que corresponde y encaja con los datos que poseemos sobre la enseñanza de la poética y del *ars bene dicendi* de su tiempo" (cf. M. de Riquer: "Introducción a la lectura de los trovadores" en *Los trovadores, historia literaria y textos,* vol. I, Barcelona, 1992, pp. 10 y ss.; v. *trovador, juglar, ministril*).

Ya en la baja Edad Media la figura del *juglar* aparece puesta en boca de Juan Ruiz, personalidad literaria que refleja en su *Libro de Buen Amor* reminiscencias greco-latinas, árabes y orientales, que se tiñen del influjo francés y provenzal, si bien éste menos acusado; y esta heterogeneidad se palpa sobre todo en el uso del léxico, en los refranes, en las locuciones eclesiásticas, y en las minuciosas observaciones y disquisiciones didácticas sobre el empleo de ciertos instrumentos musicales (cf. 1227-1241; 1513-1517); en su *LBA,* el Arcipreste de Hita "describe con vivos colores el pintoresco y abigarrado espectáculo de una parte de aquella Edad Media en trance ya de iniciar su disolución y desmoronamiento. Se ha relacionado también su obra con los primeros balbuceos del espíritu en la Castilla del siglo XIV, en que empieza a reaccionarse contra el mundo arcaico e inmovilista de las *fazañas* bélicas, las instituciones caducas y anquilosadas y la espiritualidad religiosa desvirtuada. En medio de todo flota el testimonio de su obra, la del único poeta con estilo *personal* que hubo hasta el siglo XV (...) Juan Ruiz es un verdadero innovador del lenguaje castellano, más caudaloso y abundante que el de su contemporáneo don Juan Manuel, todavía lastrado en una prosa que empieza a romper amarras. El lenguaje del Arcipreste es ya cálido y esplendente, con derroche de giros literarios e imágenes poéticas sorprendentes. Echa mano de cualquier recurso para demostrar la opulencia de su idioma, procurando no repetir un concepto, sustantivo o adjetivo, con el mismo vocablo y amontonando sinónimos y analogías" (cf. J. J. Llopis y M. Ferrer: *España, literaturas castellana, catalana, gallega y vascuence,* Barcelona, 1984, pp. 113-114). La obra se ha conservado en tres manuscritos: *G* y *T* (*Gayoso* y *Toledo,* 1330), y *S* (*Salamanca,* 1343).

Frente a este caudal de expresión brillante, el *Rimado de Palacio* de P. López de Ayala (1332-1407) se encauza en la monotonía del verso alejandrino monorrimo, y es además una de las fuentes que menor número de términos musicales registra, fuente cuyo léxico se ha tildado a menudo de pobre, reiterativo y falto de sentido artístico; no obstante, López de Ayala no sólo ha sido considerado tradicionalmente como el último autor relevante del *mester de clerecía,* sino que además su herencia poética constituye un puente de transición entre la Edad Media y el primer Renacimiento. El núcleo central del *Rimado* fue compuesto entre 1378 y 1385, pero la obra en conjunto carece de precisión formal dado que esta mis-

celánea, escrita en su mayor parte en cuaderna vía, surgió de una serie de poemas elaborados a través de muchos años.

A finales del siglo XIV, y en concreto, durante el último cuarto de dicha centuria, coincidente en parte con el reinado de Juan I, se observan tres corrientes poéticas castellanas que se manifiestan simultáneamente en una actitud crítica frente a la sociedad del siglo XV, el último periodo del bajomedievo:

- *popular,* poesía tradicional y romancero viejo.
- *burguesa,* poesía moralizante.
- *aristocrática,* poesía cancioneril.

De las colecciones de *Cancioneros* que han llegado a nuestros días se desprende una temática diversificada que puede reconstruirse en los siguientes bloques: a) los sucesos de la vida cortesana, b) la idealización de la mujer amada que, a menudo, se muestra al lector-oyente como la heroína inaccesible y desdeñosa, c) los aspectos de la vida religiosa, caudal que se incrementa sobre todo hacia finales del s. XV por la reforma cisneriana; este tema se encuentra a veces parodiado —al igual que en Juan Ruiz— en composiciones donde se entremezclan locuciones litúrgicas y alusiones amorosas, d) el afán didáctico-moralizante de las costumbres de la época, y finalmente, e) las adversidades de la vida política. A lo largo de todo este cauce poético, que se materializa en centenares de páginas y que constituye el testimonio fidedigno de una época, se perfila la vida cotidiana de la sociedad cortesana del siglo XV. Esta fecunda inspiración poética se bifurca en dos grandes tipos de poemas: la *canción lírica* (concebida en su origen para el canto), y el *decir,* de índole doctrinal, narrativo o satírico (destinado a la lectura o a la recitación).

El *Cancionero de Juan Alfonso de Baena,* dedicado al rey Juan II, comprende la producción poética castellana que se extiende a lo largo de casi un siglo (1351-1445), y ésta se distribuye en dos vertientes: por una parte, las composiciones de los poetas que escribieron hasta finalizar el reinado de Juan I (1379-1390), y por otra, las de los poetas que lo hicieron entre finales del siglo XIV y la primera mitad del XV; entre las figuras literarias del primer grupo destacan Pero Ferrús, Garci Fernández de Jerena, Gonzalo Rodríguez y Macías, el prototipo de amante desdichado, si bien la dilatada trayectoria poética de Alfonso Álvarez de Villasandino abarca más de medio siglo. Entre los escritores del segundo grupo cabe citar la producción poética de Diego Hurtado de Mendoza, padre del Marqués de Santillana, Ferrant Manuel de Lando, Diego de Valencia y Francisco Imperial; se observa además que, los poetas en él incluidos proceden de todos los estratos socia-

les, y que algunos de ellos, de la primera generación citada, escriben todavía en gallego poemas de tema amoroso.

Paralelamente discurre en la primera mitad del siglo XV, la figura de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1398-1458), en cuyos *Sonetos fechos al itálico modo* empieza a esbozarse sutilmente la figura del *amador,* que posteriormente se configura en un tipo concreto, el galán; ambos amantes a dúo, el galán y la galana, se delatan con sus pretensiones y alusiones en los cortejos alternados en catalán y castellano del *Cancionero llamado Flor de enamorados (vid. infra);* contemporáneo del Marqués, aunque con un tono poético marcadamente intelectual, es el numen literario de Juan de Mena (1411-1456), quien hacia los treinta y tres años de edad concluye su *Laberinto de Fortuna,* dedicado a Juan II en un momento clave de su reinado (1406-1454); constituye ésta su obra más latinizada en cuanto a sintaxis y vocabulario. Hacia el tercer cuarto del siglo XV, se desvela la personalidad literaria de Jorge Manrique (1440?-1479), prototipo del poeta aristocrático, que centra la mayor parte de su producción literaria en el tema amoroso amoldado a los esquemas formales de las canciones, esparsas y decires. Reflejo de los tópicos retóricos medievales son sus *Coplas* —escritas a la muerte de su padre, en versos octosílabos de pie quebrado— donde domina de forma reiterada la imagen del viaje en sentido metafórico, es decir, la concepción de la vida como un río que fluye hacia el mar.

Hacia mediados del siglo XV, muchas de las composiciones poéticas de Santillana y de Mena empiezan a consignarse en diversos cancioneros; sucede así en el *Canc. de Palacio* (h. 1440), en menor medida en el de *Stúñiga* (1460-1463), que recoge la poesía compuesta en la corte napolitana de Alfonso V de Aragón, y posteriormente, queda constancia de nuevo en el primer tomo del *Canc. General* (1511); por otra parte, el *Cancionero de Juan Fernández de Ixar* constata igualmente esta producción poética en la sección correspondiente al siglo XV, que se data en concreto como anterior al año 1470 (cf. J. Mª Azáceta, *Canc. de Ixar,* II, fol. 329v, p. 752); constituye ésta la parte más extensa frente al apartado D), fechado entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, y a la sección E), anterior a 1551 (*ibíd.,* D) fols. 330r-349r y E) 350r-369r).

En contraste con el *Cancionero de Baena,* un carácter más lírico puede atribuirse al de *Stúñiga,* que se inclina por un mayor predominio de la poesía amorosa, sin dejar de lado el tono trascendente y quejumbroso de lo subjetivo; dicho *Cancionero* lleva por título el nombre homónimo del primer poeta con que se inicia esta colección, Lope de Stúñiga, aunque son igualmente representativos Juan de Tapia y Carvajales. En síntesis, "el *Cancionero de Stúñiga* entraña y significa dos

grandes acontecimientos de suprema importancia para nuestra literatura, á saber: la famosa expedicion á Nápoles, y la íntima alianza de los poetas castellanos con los trovadores catalanes y aragoneses, quienes todos juntos á su vez recibieron la saludable influencia de la Italia, que ya se habia adelantado gloriosamente por el camino de las bellas letras á todas las demas naciones de Europa" (cf. Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón: "Advertencia preliminar" en *Cancionero de Lope de Stúñiga,* (códice del siglo XV), Madrid, 1872, pp. XXV-XXVI). Finalmente, el *Cancionero General,* publicado por primera vez en Valencia en 1511 por su editor, Hernando del Castillo, recoge la poesía cortesana, cancioneril o trovadoresca cultivada a lo largo del siglo XV, y se reedita ocho veces a lo largo de la siguiente centuria, en 1514, 1517, 1520, 1527, 1535, 1540, 1557 y 1573, si bien la muestra más representativa "del ambiente cortesano y de los gustos generales de la primera mitad del siglo XV", se encuentra en el *Cancionero de Palacio* (cf. B. Dutton: "Introducción" en *El cancionero del siglo XV,* c. 1360-1520, 7 tomos, Salamanca, 1990-92; I, p. vi).

El español preclásico (1474-1525)

Hacia mediados del año 1492, y poco después de haberse publicado el repertorio lexicográfico de Alfonso de Palencia (*Universal Vocabulario en latín y en romance,* Sevilla, 1490) ve la luz la *Gramática castellana* de Elio Antonio de Nebrija (1442-1522), en cuyo *Prólogo* dedicado a la reina Isabel, se encierra el propósito de *fijar normas para dar consistencia al idioma,* al mismo tiempo que se esbozan ciertas referencias musicales de considerable importancia: (...) Tuvo esso mesmo la lengua griega su niñez, i començó a mostrar sus fuerças poco antes de la guerra de Troia, al tiempo que florecieron en la música y poesía Orfeo, Lino, Museo, Amphión, y poco después de Troia destruida, Omero i Esiodo. I assí creció aquella lengua hasta la monarchía del gran Alexandre, en cuio tiempo fue aquella muchedumbre de poetas, oradores i filósofos, que pusieron el colmo, no sola mente a la lengua, mas aún a todas las otras artes i ciencias. Mas después que se començaron a desatar los reinos i repúblicas de Grecia, i los romanos se hizieron señores della, luego junta mente començó a desvanecer se la lengua griega i a esforçar se la latina. (...) i nació el Salvador del mundo, en aquella paz de que avían hablado los profetas i fue significada en Salomón, de la cual, en su nacimiento, los ángeles cantan: 'Gloria en las alturas a Dios, i en la tierra paz a los ombres de buena voluntad'. Entonces fue aquella multitud de poetas i oradores que embiaron a nuestros siglos la copia i deleites de la lengua latina: Tulio, César, Lucrecio, Virgilio, Oracio, Ovidio, Livio, i todos los otros que después se siguieron hasta los tiempos de Antonio Pío. De allí, començando a declinar el imperio de los

romanos, junta mente començó a caducar la lengua latina, hasta que vino al estado en que la recebimos de nuestros padres, cierto tal que cotejada con la de aquellos tiempos, poco más tiene que hazer con ella que con la aráviga" (cf. A. Quilis, ed.: *Antonio de Nebrija. Gramática de la lengua castellana,* Madrid, 1992, p. 14). Según el estudio de C. Codoñer, "en el prólogo a la *Gramática castellana,* Nebrija distingue tres funciones posibles en su obra:

1. Ayudar a profundizar en el conocimiento de la propia lengua.

2. Proporcionar principios generales para mejor acceder a la lengua latina.

3. Proporcionar las bases de aprendizaje del castellano a aquellos cuya lengua materna sea otra distinta" (cf. C. Codoñer: "Las gramáticas de Elio Antonio de Nebrija" en *Estudios nebrisenses,* coordinados por Manuel Alvar, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1991).

Igualmente en 1492, sale de la imprenta el *Dicc. Latino-Español,* y algo más tarde, se publica el *Español-Latino* (1495), con su posterior refundición bajo el título *Vocabulario de romance en latín* (Sevilla, 1516); precede a esta fecunda trayectoria humanístico-intelectual que acompañó a su renovación de los métodos de enseñanza universitaria, las *Introductiones latinae,* su primera obra impresa (Salamanca, 1481), manual de gramática destinado a los no conocedores del latín como lengua materna; esta labor de renovación humanística representada por Nebrija, "fue proseguida por una serie de humanistas, contemporáneos suyos unos, y otros continuadores y discípulos. Los hubo latinistas, gramáticos, retóricos y preceptistas, como Hernán Núñez (El Pinciano), sucesor de Nebrija en la cátedra de griego de Salamanca; Francisco de Vergara, Álvar Gómez de Castro, Alfonso García Matamoros, Francisco Sánchez (El Brocense)" (cf. M. Batllori: *Humanismo y Renacimiento, estudios hispano-europeos,* Barcelona, 1987, pp. 32-33).

Otra fuente de particular interés lingüístico y literario se encuentra en el *Cancionero llamado Flor de enamorados,* cuyo estudio preliminar presenta dicha obra como "un excepcional y preciosísimo florilegio de la poesía anónima española en castellano y catalán, de fin del siglo XV y comienzo del XVI. (...) En este *Cancionero,* cancionero de cantar, donde cantan Galán y Galana, la música, como su *'pajarito pintado'* entona con voz natural y *'filosofal':* una vez más la doble cara tradicional y culta de esta poesía. (...) La *Flor de Enamorados,* contemporánea de la sucesiva boga de ambos instrumentos, nos señala, junto a la vihuela que va declinando, a su sucesora, la guitarra" (cf. A. Rodríguez-Moñino y D. Devoto, eds.: "Introducción" en *Cancionero* cit., (Barcelona, 1562), Valencia, 1954, pp. IX y ss.); conviene advertir que, dada la peculiaridad idiomática de dicho *Cancionero,*

se ha descartado del estudio léxico la parte escrita en catalán; si bien esta parte no resulta relevante desde el punto de vista cuantitativo, se registran en ella ciertos términos musicales, a saber: *castanyoles, ballar, cansons, contres, tenors, motets,* entre otros (*ibíd.,* fols. 19, 66 y 71v.), términos a su vez documentados, en su mayor parte, en fuentes castellanas.

Entre finales del siglo XV y los albores de la siguiente centuria, se desvela la obra poética de Juan del Encina y de Lucas Fernández, a quienes les une un semejante parecido en el tratamiento de los temas bucólicos, hecho nada sorprendente dado que ambos son coetáneos; en relación con el diferente tratamiento de esta temática por parte de los dos poetas, cabe precisar la siguiente observación: los pastores de Juan del Encina tocan instrumentos; los que recrea Lucas Fernández, cantan, bailan y danzan, pero sobre todo, se muestran preocupados por el diseño coreográfico y por el sentido del ritmo musical adecuado entre el movimiento corporal y el de los *albogues, caramillos* y *churumbelas.* Zagales y zagalas se muestran en escena casi siempre con la obsesión de haber olvidado algún *paso* de danza, por lo que se empeñan en practicar constantemente las *mudanzas.* En suma, la línea musical trazada por J. del Encina obedece a una enumeración fecunda en el plano instrumental que abarca desde el marco lúdico-popular propio de los pastores hasta el cortesano (cf. a este respecto las *Obras completas de J. del Encina:* I, *Bucólicas,* distribuidas en Églogas I-X; II, *Triunfo de Amor;* III, *Villancicos pastoriles*), mientras que la línea trazada en las *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández se centra fundamentalmente en la estética coreográfica.

Los pastores que caracterizan e identifican la obra de ambos poetas se expresan a través del dialecto leonés, lo cual conlleva el empleo de un léxico propio que hace inimitable el sabor de sus diálogos más discretos; así, "es en nuestros salmantinos Encina y Lucas Fernández donde tal tradición va a verse plenamente lograda. Lo que eran rasgos sueltos de rusticismo castellano van a transformarse en un lenguaje tipo, que marca una cima. Lucas Fernández trasplanta aquella indecisa habla rústica a un clima dialectal vivo, el leonés. Es el momento de pleno vigor y logro del tantas veces llamado lenguaje y estilo *sayagués.* (...) El lenguaje de los pastores de Lucas es auténtico. Auténticos son sus juegos, sus juramentos, y sus exclamaciones. Lucas Fernández sabía muy bien cómo se festejaban los pastores con un cordero asado, y cómo eran las zamarras, y lo que era una res difícil de ordeñar. (...) Además de ciertas coincidencias con el léxico leonés, estas semejanzas se dan también en otros aspectos de la lengua. Sirvan de ejemplo: alguna aspiración fuerte de la *h* (*hue*); palatalización de la *l,* inicial y a veces medial (*llebrata,* [*churumbella*]); palatalización de la *n* (*ñubloso,* [*ñota*]); contracción de preposición + artículo (*nel*); empleo del prefijo *per* (*percanzar*); presentes de indicativo apo-

copados (*haz*); falta de preposición *a* con verbos de movimiento (*vo facer-voyme azer*); sonido prepalatal para la *x* (*dixo*); expresiones partitivas" (cf. A. Mª Canellada, ed.: "Observaciones al texto" en *Lucas Fernández. Farsas y Églogas,* Madrid, 1981, pp. 27 y ss.).

El español del siglo de Oro: la época de Carlos V

El primer Renacimiento español o Renacimiento pagano se tiñe de la influencia europea y erasmiana frente al sentido cristiano del segundo Renacimiento; la figura más simbólica de este periodo en cuanto a la adaptación de la corriente italianista es Garcilaso de la Vega, si bien sería injusto no mencionar la profusión de tecnicismos musicales que se registra en las obras de Juan Fernández de Heredia, muchos de ellos ofrecidos como primera documentación dado que no se consignan en las fuentes escritas del bajomedievo.

La herencia del Renacimiento literario italiano se traduce *grosso modo* en los siguientes hechos culturales innovadores:

• La Naturaleza se presenta como fuente de inspiración artística, y en concreto, el paisaje, que se describe a menudo idealizado y enmarcado en los tópicos del *locus amoenus* y del *beatus ille,* y que ofrece cabida al tono lúdico de los diálogos bucólicos de pastores que sestean entre caramillos, flautas, zampoñas y albogues.

• Las fuentes de la Antigüedad clásica grecolatina, que se pretenden conocer y aprehender, se convierten en objeto de admiración y de imitación, pues en cierto modo constituyen un ejemplo de didactismo, que se manifiesta en un afán por renovar los metros y las formas estróficas tradicionales; destacan en este sentido, Aristóteles, Horacio y Virgilio, entre otros.

• El teocentrismo inmutable de la Edad Media deja paso al antropocentrismo renacentista, y así ya no es Dios, sino el hombre, el centro del Universo.

El triunfo de la individualidad prevalece y gana terreno en oposición al frecuente anonimato medieval; "en el *Quattrocento* surge, por primera vez en la historia occidental, la figura del artista como ser superior al resto de la humanidad y, además —cosa impensable en la Edad Media cuando las realizaciones prevalecían sobre el anónimo artífice— como ser superior a su propia obra. En la conciencia florentina, Dante, Giotto y, luego Petrarca, son los primeros artistas que aparecen con el nuevo aura. Siendo extraordinariamente consideradas las obras de todos ellos, todavía lo son más sus personalidades y una estela de sobrehuma-

nidad les otorga caracteres legendarios. *Il Divino,* como epíteto aplicado a un artista, surge con referencia a ellos en las crónicas quattrocentistas" (cf. R. Argullol: *El Quattrocento, arte y cultura del renacimiento italiano,* Barcelona, 1982, p. 108). Frente a la influencia de Dante en el siglo XV, el eje inspirador poético se centra ahora en Petrarca, pues a partir de su *musa* brota el gusto placentero por el paisaje, el tema amoroso de raigambre platónica y la exaltación del canon de belleza ideal. La adaptación de la poesía italianizante, cultivada en España desde la primera mitad del siglo XV por el Marqués de Santillana, no se consuma definitivamente hasta la labor posterior hecha por Juan Boscán, que inició la adaptación del endecasílabo, labor continuada por Garcilaso, que merced a sus recursos sinestésicos, rítmicos y plásticos incorporó definitivamente esta métrica a la lengua castellana.

La innovación italianizante afectó fundamentalmente a los metros, al estilo y a los temas. La sustancia poética se expresa ahora a través del endecasílabo de origen italiano, en virtud del cual se hace posible la transmisión de nuevos temas hasta entonces marginados por los metros tradicionales; se adoptan los esquemas formales del soneto, la canción, la lira, y la silva. La nueva temática se sirve ahora de las fuentes mitológicas grecolatinas, de los sonidos placenteros contenidos en los lugares recónditos del paisaje que se conciben a menudo en un plano musical idealizado sustentado por medio de metáforas y de usos figurados (cf. J. Boscán, *Libro III,* vv. 819-820, 437: "Los vientos son los músicos contínos,/ que a medianoche siento a mis ventanas"; C. de Castillejo, *Diálogo de mujeres,* vv. 825-828, 92: "y a las aves,/ que con sus cantos suaves/ y sabrosas melodías/ hazen más dulçes los días"); y por último, la concepción platónica del amor, heredada de la poesía petrarquista preside de forma constante las composiciones de esta época.

Los paradigmas estróficos adaptados por Boscán, tales como la octava real, la estancia y el terceto, difieren del uso que de los mismos hace Garcilaso en cuanto a calidad expresiva, rítmica, y riqueza fonética; ensaya además el soneto y el villancico ya utilizados anteriormente por el Marqués de Santillana. La introducción de la lira, consumada por primera vez en la *Canción V* de Garcilaso que se inicia con dicho término *(Si de mi baja lira),* se perfecciona posteriormente con F. Luis de León, y sobre todo, con San Juan de la Cruz *(Si de mi baja suerte);* ya en el Barroco la lira, como tipo de estrofa, cae prácticamente en el olvido.

Seguidores de Garcilaso, en cuanto a la adopción de la métrica italianizante, son Juan Fernández de Heredia (1490-1549) y Gutierre de Cetina (1520?-1557), poeta éste que "se nos presenta como un hito relevante en esa progresiva intensificación que experimenta el petrarquismo en el logro del *artificio* frente al *ímpetu*

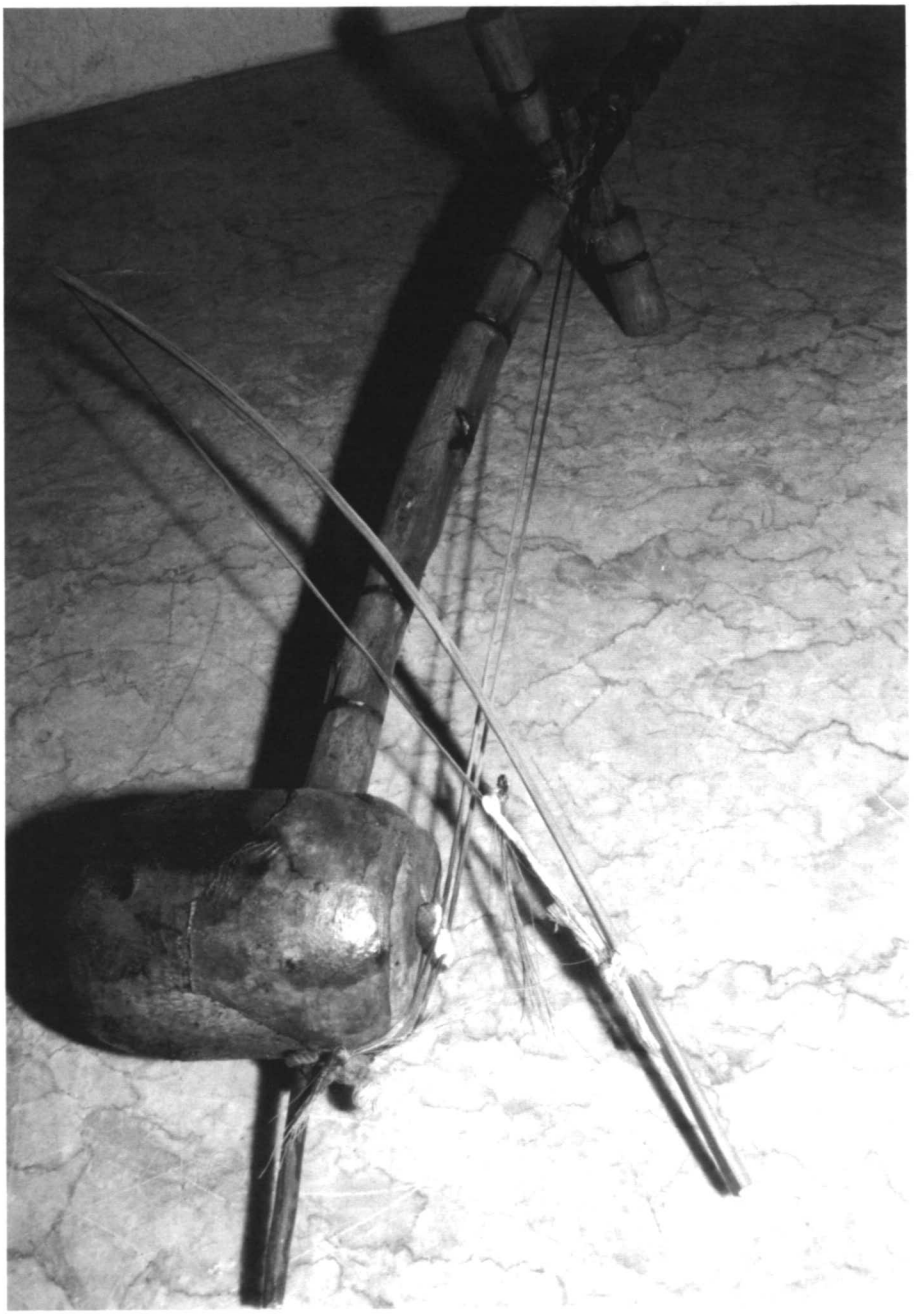
natural. (...) No sin razón se ha visto en Cetina un punto de unión con el grupo sevillano de la segunda mitad del siglo XVI, e incluso diríamos, un precedente del Barroco, bien en algunos síntomas estilísticos (fórmulas adversativas pregongorinas), bien en motivos temáticos: el sueño como autoengaño o el fluir del tiempo. (...) Con su famoso madrigal *Ojos claros, serenos,* Cetina que introdujo en España esta forma italiana (de orígenes populares, pero dignificada por Petrarca), tuvo el acierto de crear uno que modelizó para siempre el género. Famosísimo al ser musicado, se convirtió en patrimonio común, simbolizando al poeta fácil y ligero, bien distante por cierto —y esto es lo paradójico— de su poesía significativa" (cf. B. López Bueno, ed.: "Introducción" en *Gutierre de Cetina. Sonetos y madrigales completos,* Madrid, 1990, pp. 51-52 y nota 103).

Frente a este influjo italianizante merece especial atención la figura de Cristóbal de Castillejo (1490?-1550), por ser el único poeta de su generación que se muestra reticente al cultivo de la poesía italianizante en España; así, la inspiración de todas sus composiciones adquiere forma poética a través de los metros tradicionales españoles, y se declara a sí mismo *enemigo de la métrica italianizante.* En gran parte de su obra se muestra defensor acérrimo del "ideal de naturalidad hablada (...) naturalidad que lo acerca al coloquio erasmiano y que en la España de la primera mitad del XVI se manifestaba sobre todo en el diálogo en prosa" (cf. R. Reyes Cano, ed.: *Cristóbal de Castillejo. Diálogo de mujeres,* Madrid, 1986, p. 44).

Durante el reinado de Enrique IV (1454-1474) y también en la Corte de los Reyes Católicos, el romance se cantaba como pieza musical, y en consecuencia, desde finales del siglo XV la trayectoria que sigue ha evolucionado desde el pueblo hasta la corte. De forma paralela a la poesía culta del siglo XV, el cultivo del romance que tradicionalmente había sido desdeñado por los seguidores de Petrarca, fue abriéndose camino hasta culminar en la publicación del conocido *Cancionero de Romances,* donde se consignan por primera vez como texto escrito (Anvers, 1550, 1555, 1568; Lisboa, 1581), y a raíz de este hecho significativo, también hacia mediados de siglo se edita en España la *Silva de Romances* (Zaragoza); "el Romancero popular se agotó hacia la primera mitad del siglo XVI cesando en su activa producción de nuevos cantos" (cf. Menéndez Pidal: *Estudios sobre el Romancero,* Madrid, 1973, p. 49). Por lo que se refiere al plano instrumental, "el canto romancístico se acompañaba con el pandero redondo o cuadrado y con la vihuela. Hoy se usa igualmente el pandero, y en vez de la vihuela se emplea su sucesora la guitarra; en Chile, el llamado guitarrón. Hasta en las más míseras aldeas el romance conserva análogo acompañamiento musical de un instrumento de percusión y otro de arco, si bien este último reducido al mínimo, al rabel de una

o dos cuerdas, rudo instrumento que cabe en un pobre zurrón y que el pastor puede llevar consigo hasta las altas cumbres de Gredos, donde entre las nieves perpetuas oí a zagales de Ávila cantar y tañer el romance de *La loba parda*" (*ibíd.*, pp. 441-442).

(*) Los instrumentos musicales que documentan las ilustraciones que aquí figuran han sido cedidos para su reproducción fotográfica por Ramón Lana Muñoz, *Piano Estudio,* sito en c/ Juan del Rey, 5, Salamanca; sirvan estas líneas para dejar constancia expresa de mi agradecimiento.

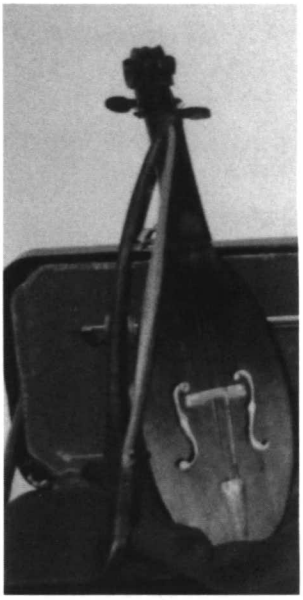


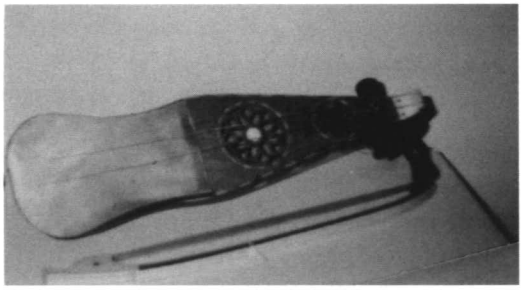
Rabana egipciaca.

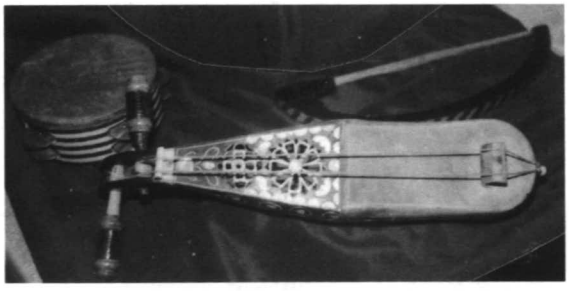




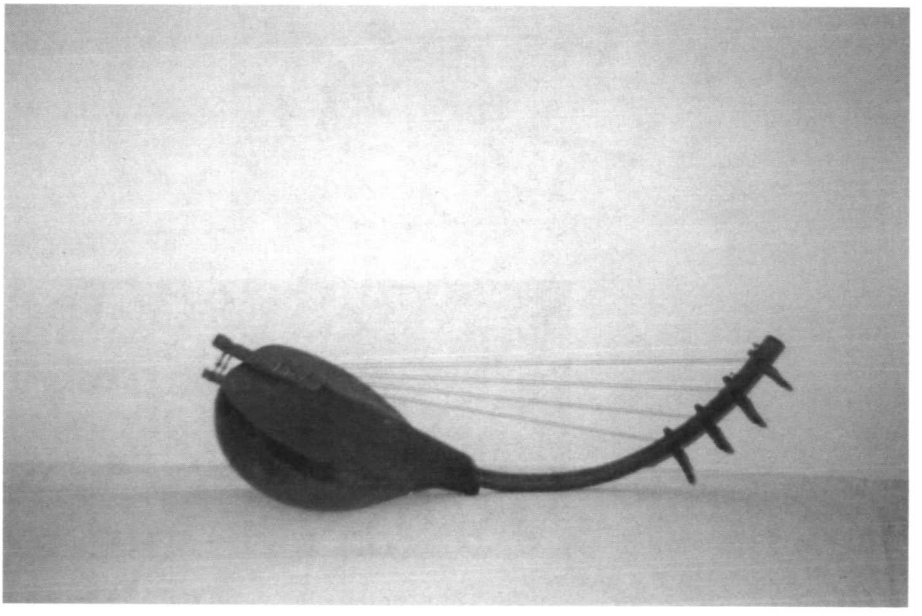
Detalle del puente y del clavijero.



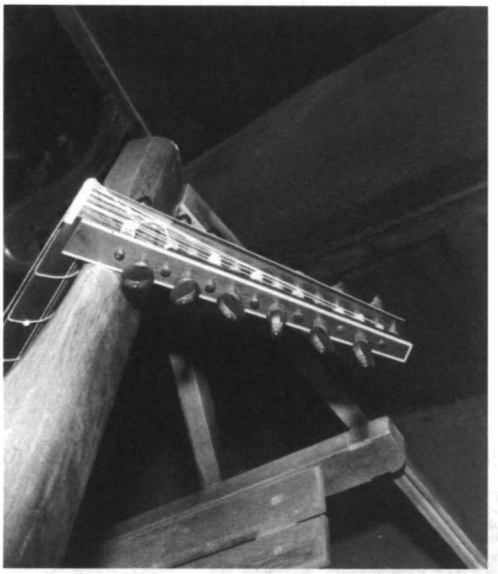




Rabel castellano (colección particular), rebeb argelino, rebeb tunecino y pandero con sonajas (de arriba a abajo).

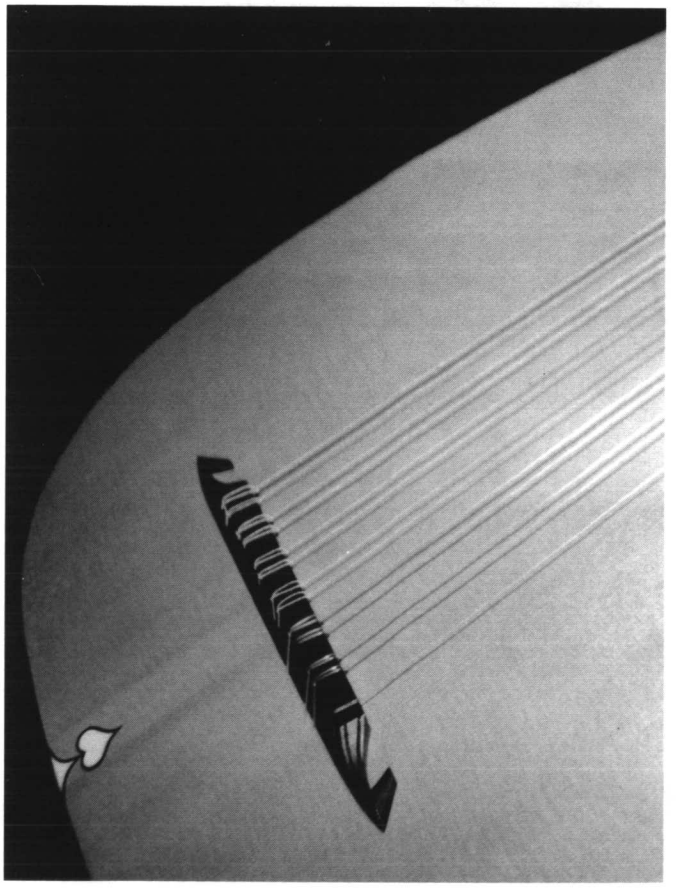


Arpa arqueada tanzanesa (colección particular).

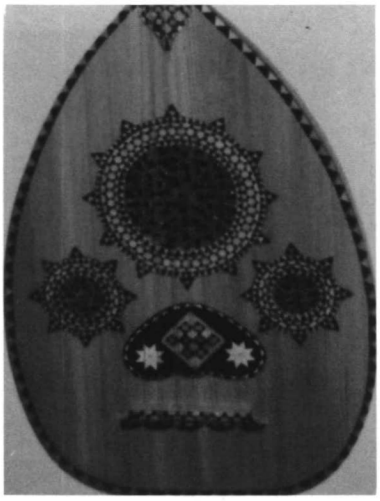


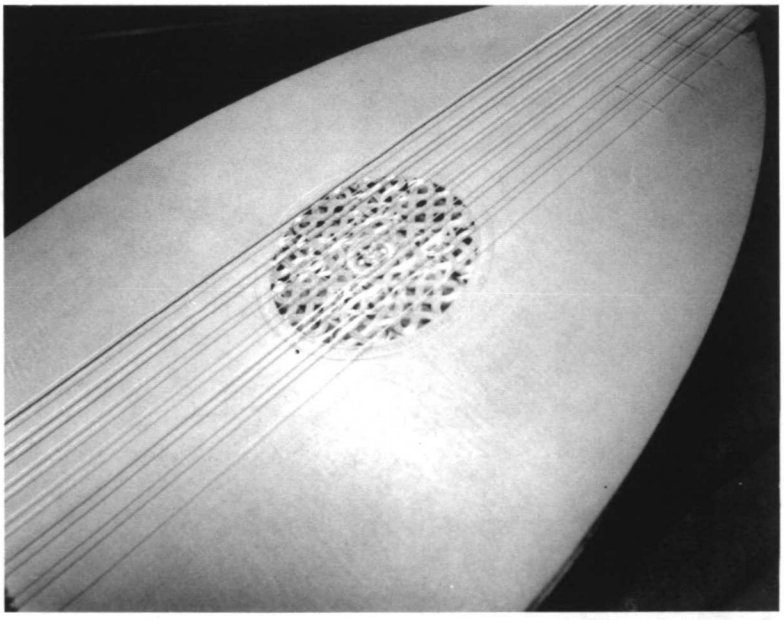


Laúd occidental: detalle del clavijero y de la caja de resonancia.

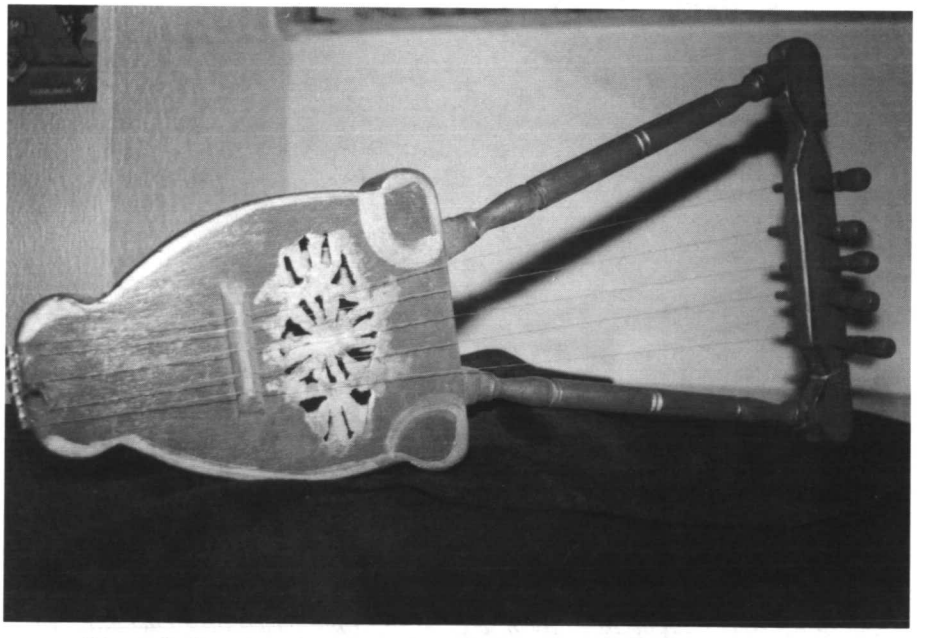


Detalle del cordal.

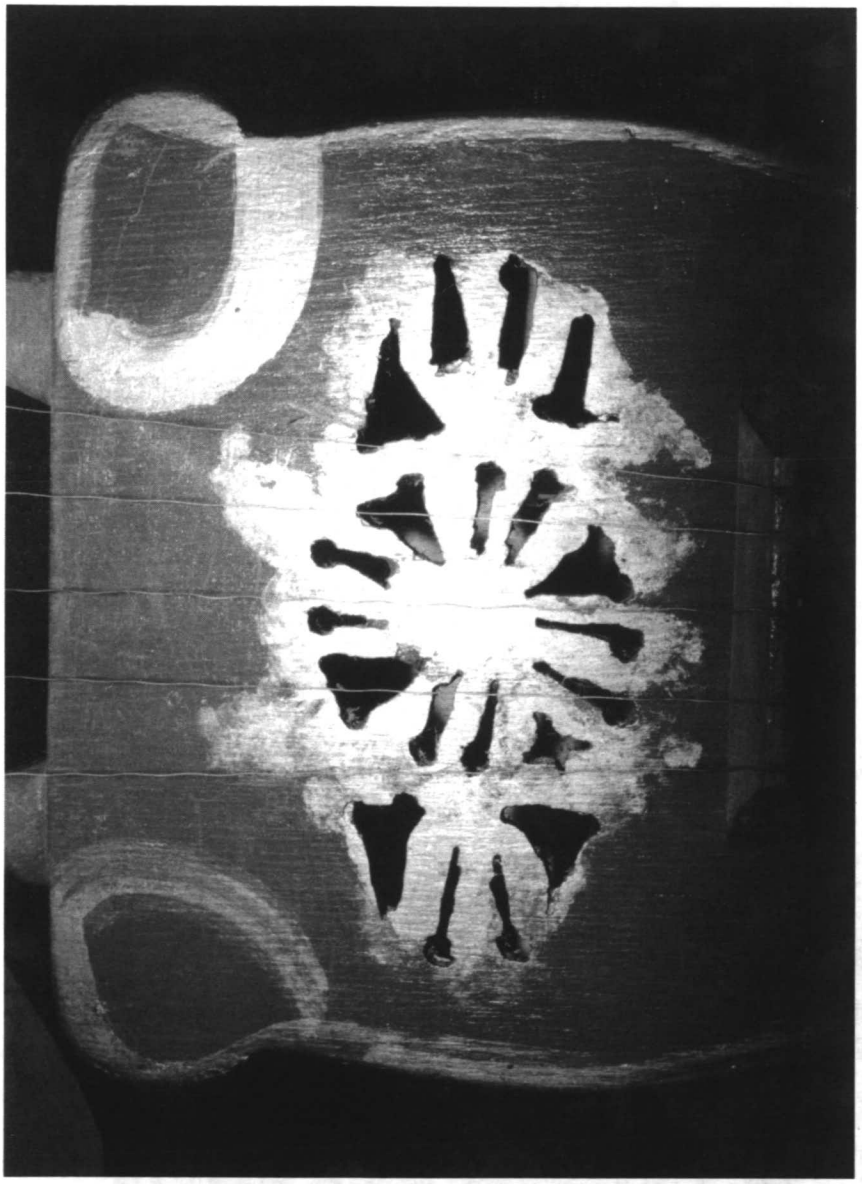




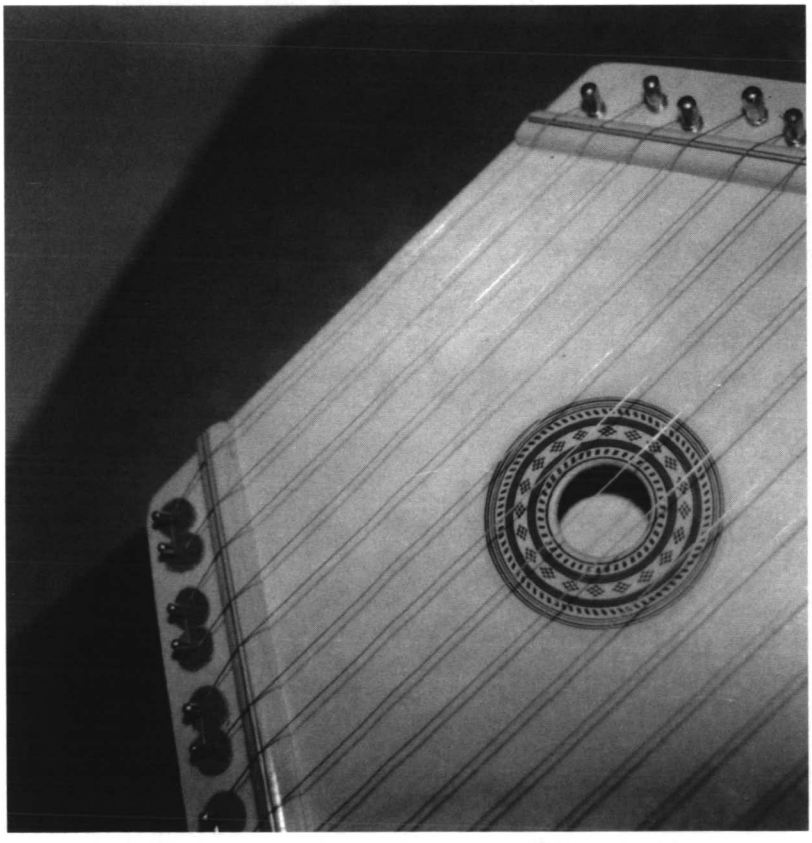
Rosetas: el laúd occidental conserva el entramado curvilíneo del ʿūd egipcio (variedad en tonos azulados) y del ʿūd magrebí.



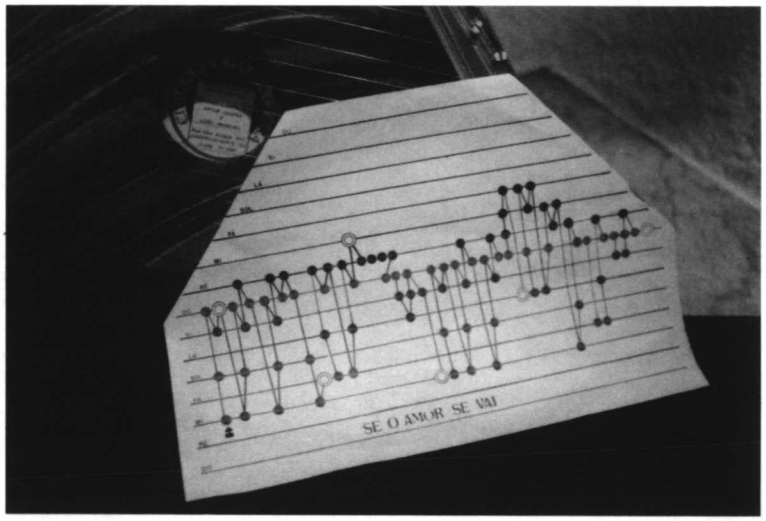
Lira egipciaca.



Detalle de la roseta.

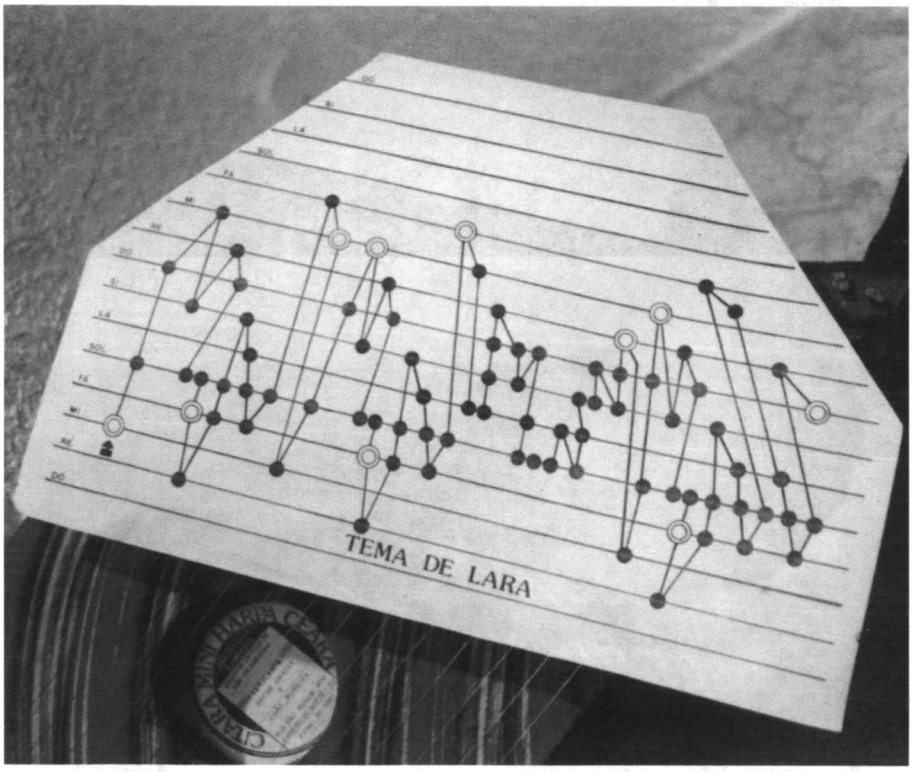


Roseta de una cítara brasileña.





Cítara brasileña y tablaturas (vid. infra).


TEMA DE LARA



Gaita gallega.

ABREVIATURAS Y SIGNOS UTILIZADOS

acep.	acepción
ant.	anterior, antiguo
ár.	árabe
ár. vulg.	árabe vulgar o dialectal
art.	artículo
c.	consonante
cap.	capítulo
cf.	confrontar
cit.	citado
crít.	crítica
col.	columna
cont.	contexto
dicc.	diccionario
dim.	diminutivo
doc.	documentación
ed.	edición
ej.	ejemplo
ent.	entre
est.	estrofa
estr.	estribillo
fin.	finales
fr.	francés
Fr.	Fray
h.	hacia
hebr.	hebreo

ibíd.	ibídem
i. e.	*id est,* 'esto es'
instr.	instrumento
lat.	latín
lit.	literalmente
n.	nacido
nos	números
nº	número
oc., occit.	occitano
p.	página
pl.	plural
post.	posterior
pp.	páginas
princ.	principio
rúb.	rúbrica
rúbs.	rúbricas
s.	siglo
s. a.	sin año
sing.	singular
ss.	siguientes
t.	tomo
v.	véase, verso, vocal
v. gr.	verbigracia
var.	variedad
vg.	vulgar
vid.	véase
viz.	*videlicet,* 'a saber'
vol.	volumen
vv.	versos

=	=	equivale a
+	=	más
*	=	forma hipotética
>	=	origina, evoluciona a
<	=	procede de
/	=	separa formas opuestas
/ /	=	transcripción fonémica
[ ]	=	transcripción fonética o adición a una cita

OBRAS CITADAS:

A) ÍNDICE DE ABREVIATURAS

Aut.	*Diccionario de Autoridades*
Buc.	*Bucólicas*
Canc.	*Cancionero*
Dict. Lat.-Fr.	*Dictionnaire Latin-Français*
DLing.	*Diccionario de Lingüística*
Gloss.	*Glossaire*
GVoc.	*Glosario de voces anotadas*
Int. Latinae	*Introductiones Latinae*
Suppl.	*Supplément*
UVoc.	*Universal Vocabulario*
Vill.	*Villancicos*
Voc. Esp.-Lat.	*Vocabulario Español-Latino*
Voc. MCast.	*Vocabulario Medieval Castellano*
Voc. Rom. Lat.	*Vocabulario de Romance en Latín*

B) ÍNDICE DE SIGLAS

AlAn	*Al-Andalus* (Madrid)
AM	Alianza Música
AnM	*Anuario Musical* (Barcelona)
AnMus	*Annales Musicologiques* (Paris)
BAC	Biblioteca de Autores Cristianos
BAE	Biblioteca de Autores Españoles
BC	Biblioteca Clásica
BDELC	*Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid)
BHi	*Bulletin Hispanique* (Burdeos)
BICC	*Boletín del Instituto Caro y Cuervo* (Bogotá)
BRAE	*Boletín de la Real Academia Española* (Madrid)
CCa	Clásicos Castalia
CdF	*Cuadernos de Filología* (Mendoza)
CdL	*Cuadernos de Literatura* (Madrid)
CIETC	Congreso Internacional Encuentro de las Tres Culturas
CMP	*Cancionero Musical de Palacio*
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique (Paris)
CH	Clásicos Hispánicos
DCECH	*Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid)
DCELC	*Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (Berna)

DHLE	*Diccionario Histórico de la Lengua Española* (Madrid)
DRAE	*Diccionario de la Real Academia Española* (Madrid)
E I'	*Encyclopédie de l' Islam*, 1ª ed. (Leide)
E I"	*Encyclopédie de l' Islam*, 2ª ed. (Leide)
H	*Hispania* (Wisconsin)
HR	*Hispanic Review* (Filadelfia)
ICMA	Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe (Madrid)
LBA	*Libro de Buen Amor*
MB	*Miscellanea Barcinonensia* (Barcelona)
MEAH	*Miscelánea de Estudios Arabes y Hebraicos* (Granada)
Mj	*Musique en jeu* (Paris)
NBAE	Nueva biblioteca de autores españoles
NRFH	*Nueva Revista de Filología Hispánica* (México)
PCC	*Poesías castellanas completas*
RAE	Real Academia Española
RdF	*Revista de Folklore* (Valladolid)
RdMus	*Revista de Musicología* (Madrid)
RFE	*Revista de Filología Española* (Madrid)
RFH	*Revista de Filología Hispánica* (Buenos Aires)
RLC	*Revue de Littérature Comparée* (Paris)
RLM	*Revista de Literatura Medieval* (Madrid)
RLR	*Revue de Linguistique Romane* (Paris)
RM	Real Musical
Ro	*Romania* (Paris)
RPh	*Romance Philology* (Berkeley, Cal.)
RRL	*Revue Roumaine de Linguistique* (Bucarest)
RSEL	*Revista de la Sociedad Española de Lingüística* (Madrid)
RTP	*Revista de Tradiciones Populares* (Madrid)

SISTEMA DE TRANSLITERACIÓN ÁRABE

ء	= ’ (medial y final)	ض	= ḍ
ب	= **b**	ط	= ṭ
ت	= **t**	ظ	= ẓ
ث	= **t**	ع	= ‘
ج	= ŷ	غ	= **g**
ح	= ḥ	ف	= **f**
خ	= **j**	ق	= **q**
د	= **d**	ك	= **k**
ذ	= ḍ	ل	= **l**
ر	= **r**	م	= **m**
ز	= **z**	ن	= **n**
س	= **s**	ه	= **h**
ش	= š	و	= **w**
ص	= ṣ	ي	= **y**

Vocales: I. Breves: ـَ **a;** ـِ **i;** ـُ **u**

II. Largas: اَـ **ā;** ـِي **ī;** ـُو **ū**

GLOSARIO

A

ACENTO

El término se consigna en el *Diccionario académico* como procedente del lat. *accentus* (1992); en el *DCECH* el vocablo se recoge como derivado de dicha base latina, y ésta a su vez, de *canĕre* 'cantar'. *1ª doc.:* 1ª mitad s. XV, Santillana [(no en su ac. musical)] (cf. I, 32-33).

Autoridades:

Primera mitad del s. XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga I, vv. 372-375: "y aquella voz divina,/ con cuyo son y acentos/ a los airados vientos/ pudieran amansar, que agora es muda"; Égloga II, vv. 1164-1166: "en medio del camino se pararon/ los vientos y escucharon muy atentos/ la voz y los acentos".

El tecnicismo se registra por primera vez, a finales del siglo XV, en el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia, donde se define como "son y modificaçion dela boz enel canto. Fazese deprimiendo o alçando o modificando. Et assí son tres las speçies del açento (...)"; asimismo, Nebrija incluye la voz en la redacción de su *Vocabulario Esp.-Lat.*, cuya entrada figura a su vez en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya: "accentus, us, tonus, i, voculatio". Según Covarrubias, *acento* es "el tono que hemos de dar a cada dicción, levantando la voz, o baxándola; y éste da vida y gracia a las palabras, que sin él ofenderían nuestras orejas y serían mal entendidas y muchas vezes mudarían de sentido. Es palabra latina *accentus, quasi ad cantus, hoc est: ad, sive justa cantum, quia ad cantilenam vocis nos cognoscere facit syllabas* (...). Ay tres diferencias de acentos: acuto, grave y circunflexo. Los hebreos tienen muchos, con los que llaman músicos" (cf. *Tesoro,* s. v. *acento*).

Con posterioridad a la documentación de Covarrubias, el *Dicc. de Autoridades* concede una subentrada independiente a la acepción que nos ocupa, y así "accento musico es la suavidád y dulzúra de la voz, el modo con que el Músico entóna y canta, segun reglas y puntos de Musica (...)"; en consecuencia, "accentuar en la Música es cantar con arte y melodía". No menos sugerente es el testimonio de J. Grassineau, que a mediados del siglo XVIII hace constar: *"accent, a certain modulation, or warbling of the sounds, to express the passions, either naturally by the voice, or artificially by instruments"* (cf. J. Grassineau: *A Musical Dictionary* (London, 1740), New York, 1966, p. [1]).

Ya a finales del siglo XIX, el musicólogo catalán F. Pedrell recoge la polisemia del vocablo en su *Dicc. técnico,* donde se lee: "preferencia que se da á ciertas notas en una serie de sonidos. Inflexión de la voz. Manera de ejecutar una pieza de música según la cual ésta adquiere ó pierde todo su efecto, en cuyo caso es sinónimo de expresión (...)". Asimismo, en la entrada correspondiente a *acentuación* insiste de nuevo en la fuerza expresiva de la música, reconociendo que "el sentido de la música, está como colgado del acento. Para medir el tiempo, para afinar, basta un buen oído; para acentuar se necesita inteligencia, y no basta, se necesita corazón" (cf. F. Pedrell: *Diccionario técnico,* Barcelona, 1894, p. 3; *vid.* además el artículo titulado *acento prosódico*).

Pese a seguir vigente, hoy día, este concepto de acentuación, cabe destacar igualmente la aportación que Michel Brenet pone de relieve en su *Dicc. histórico: acento* es "la intensidad dada a los sonidos esenciales de una frase o de un fragmento, para subrayar la importancia tonal, rítmica o expresiva. Excepto en la música de danza o de marcha, el acento no tiene lugar fijo en el compás; no está de ningún modo ligado a la vuelta simétrica del tiempo fuerte, sino que, por el contrario, subraya a menudo el efecto de un contratiempo (...)" (cf. M. Brenet: *Diccionario de la Música: histórico y técnico,* Barcelona, 1981, p. 14); la acepción musical del vocablo se registra igualmente en el *Diccionario académico,* donde se define como "modulación de la voz, entonación" (1992; 3ª acep.).

ACORDAR

Del lat. **accordāre,* 'poner de acuerdo', de *cor, cordis,* corazón (*DRAE* de 1992). El *DCECH* documenta el término hacia 1140, con el significado de 'poner de acuerdo a (personas)', 'poner acordes (instrumentos musicales)', 'resolver, determinar', del lat. *ACCORDARE 'poner de acuerdo', sacado de *concordare* 'estar de acuerdo' y *discordare* 'discrepar', deriv. de *cor, cordis,* 'corazón' (...) Palabra común

a todos los romances de Occidente: it., logud. *accordare,* engad., fr. *accorder,* oc., cat., port. *acordar.* No es probable que sea derivado de CHORDA 'cuerda de instrumento', pues aun cuando la 2ª ac. es común, como la primera, a todos los romances, y ya antigua (en castellano, desde Berceo), es acepción técnica y verosímilmente secundaria; por lo demás un derivado de CHORDA con el prefijo AD- es probable que hubiera significado más bien 'tocar las cuerdas' y no precisamente 'acordar los instrumentos', en tanto que el cambio de *concordare* en **accordare* con el objeto de hacerlo transitivo se comprende perfectamente. (...) Por lo que se refiere a la acepción 'poner acordes (los instrumentos musicales)' hubo influjo de CHORDA, pero un influjo secundario y meramente semántico, y además limitado a dicha acepción (cf. I, 41).

Autoridades:

Entre 1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 35-38, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan,/ harpas e escaques que mas acordauan/ con el monicordio, que bien paresçia".

A finales del siglo XV el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija recoge, entre otras, las siguientes acepciones del término: "acordar con otro, concordo, -as, -aui; acordar las bozes, consono, -as, -aui". Covarrubias incluye asimismo el vocablo en la redacción de su *Tesoro,* pero no le concede una acepción musical propiamente dicha, mientras que en el *Dicc. de Autoridades,* se anota: "acordar los instrumentos musicos, o las voces, es disponerlos y templarlos segun arte, para que entre si no dissuenen" (acep. 7ª y última).

F. Pedrell define el vocablo en su *Dicc. técnico,* como la acción que consiste en "poner en consonancia los instrumentos para templarlos ó afinarlos (...)" (cf. *op. cit.,* p. 4); en este sentido, el uso de dicho vocablo se ha visto sustituido progresivamente por el término *afinar,* por lo que actualmente, el empleo inadecuado de *acordar* sería considerado en nuestra lengua como un galicismo (en fr. se mantiene aún vigente la expresión *accorder l'instrument,* 'afinar el instrumento').

En la octava acepción del *Diccionario académico* (1992), se lee: "disponer o templar, según arte, los instrumentos músicos o las voces para que no disuenen entre sí"; idéntica definición aparece en la primera edición del *DHLE* (acep. 2b). En la segunda edición, *acordar* es "concertar, armonizar o templar voces o instrumentos musicales" (acep. 5b). Hoy día, tal como aparece confirmado en el *Dicc. histórico* de M. Brenet, *acordar* ha perdido por completo el sentido de 'templar, afinar', referido a voces o instrumentos, y únicamente se utiliza el término para

hacer referencia al hecho de "ensamblar armónicamente los sonidos de diferentes instrumentos" (cf. *op. cit.*, p. 17).

ACORDADO, -A:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1515a, b: "Para los estrumentes estar bien acordados/ a cantares algunos son más apropiados".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 811-814, 127: "Aquel cantar de canciones,/ aquel tañer de instrumentos,/ de cien mil cuentos de cuentos,/ muy acordados sus sones".

1511, *Canc. General,* I, 413: "donde ví bien acordados/ muchos dulces ysturmentos"; II, 115: "Y díle que mis canciones/ y mi música acordada/ son tristes lamentaciones".

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga I, vv. 49-52: "él, con canto acordado/ al rumor que sonaba/ del agua que pasaba,/ se quejaba tan dulce y blandamente...".

El término se ha documentado como participio pasivo *(-ado)* del verbo *acordar* en sus acepciones; desde el punto de vista semántico, el empleo de dicho participio implica la posibilidad de que el vocablo funcione como adjetivo, articulándose al mismo tiempo un tipo concreto de rima, recurso éste característico de la lírica renacentista y empleado con profusión, sobre todo, por los poetas del primer Renacimiento.

ACORDE:

Ant. 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 645-647, 25-26: "nin cançionetas de amores,/ non acordes nin tenores,/ nin contra nin fa bordon".

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze Apostoles,* 348: "Cantemos acordes con lira sonante/ tu gloria muy grande, magnifico Padre".

1511, *Canc. General,* I, 237: "quando las trompas acordes y juntas/ el ayre rompieron con muy nuevos sones".

El vocablo figura en el *DCECH* como adjetivo culto de formación postverbal, peculiar al castellano y al portugués, derivado de *acordar* según el modelo de *concorde* junto a *CONCORDAR;* la ac. 'combinación musical armónica' data de Nebrija (cf. I, 41), que en 1495, anota en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "acordes en musica, consonantia, harmonia".

El derivado se recoge igualmente en *Autoridades,* donde se lee: "dicese con propriedad, ù de los instrumentos músicos quando están bien templados, ù de las voces quando corresponden afinadas, y mui unídas al tono que cantan". La doble función de adjetivo y sustantivo del término *acorde* —cf. contextos citados— aparece puesta de relieve en el *DHLE,* donde se anota: "Armonioso o rítmico. Dícese de la música y danza, de los instrumentos, voces o movimientos, o de quienes los producen" (adj.); en cuanto a la función sustantiva del término, éste se define como "combinación armónica de tres o más sonidos" (cf. 1ª ed., acep. 3 y 5, respectivamente).

DESACORDAR:

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1105-1107, 127: "y al dicho Fyliridés/ junto con Japetidés,/ que en la boz no desacuerda".

La voz derivada que nos ocupa se forma merced al prefijo *des-,* que anexionado al tema de infinitivo en *-ar,* forma su correspondiente antónimo. Según la edición crítica de Ana Mª Rambaldo, en estos versos J. del Encina se refiere a "Quirón, hijo de la ninfa Filira, y maestro de Aquiles a quien enseñó a tañer" (cf. ed. de A. Mª Rambaldo: *Juan del Encina, Obras Completas,* 3 vols., Madrid, 1978; II, p. 127, nota 1105).

En el *Dicc. de Autoridades,* el derivado se define como la acción propia de "destemplar el instrumento (...) Tiene la anomalia de su simple, y en esta acepcion es voz de poco uso, fuera del participio, que es mas comun. Lat. *Consonantias, sonorum modos perturbare. Fides laxare".*

DISCORDE:

Entre 1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 35-36, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan".

Del lat. *discors, -dis,* íd. (cf. *DCECH,* II, 191); el tema de infinitivo *discordar* (< *discordare*) no se ha registrado en los textos literarios consultados, pero desde el punto de vista semántico ambos cultismos, *discorde* y *discordar,* se comportan respectivamente como antónimos de *acorde* y *acordar* o *concordar (vid. supra).*

La voz se anota en el *Dicc. de Autoridades,* donde se lee: "en la Música vale dissonante, falto de consonáncia y uniformidad, en la perfeccion del concierto de voces ò instrumentos". Pedrell recoge el tecnicismo como voz adjetiva que se dice de un "instrumento que no está afinado con los demás ó de una voz que canta con desafinación. Una entonación no afinada produce un tono *falso* y

una serie de tonos falsos produce un canto *discorde* ó *discordante:* he aquí la diferencia que puede establecerse entre las palabras *falso* y *discorde"* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 138-139).

CONCORDAR:

Entre 1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 33-36, 415: "El rronper del agua eran tenores/ que con las dulçes aues concordauan,/ en bozes baxas e de las mayores/ duçaynas e farpas otrosy sonnauan".

1550, *Canc. de Romances,* 168: "con trezientos cascaueles/ al rededor del petral/ los ciento eran de oro/ y los ciento de metal/ y los ciento son de plata/ por los sones concordar".

Del lat. *concordare* íd.; *concordar* al igual que *concordante* y *concorde* se registran como derivados cultos (cf. *DCECH,* II, 191). *Concordar* "en la Música es poner los instrumentos acordes en tono" (cf. *Autoridades*), y por tanto, dicho término se comporta como sinónimo de *acordar,* si bien este tecnicismo se aplica también a la voz humana *(música vocal),* mientras que *concordar* se especializa preferentemente para hacer referencia al sonido de los instrumentos musicales.

CONCORDADO, -A:

Entre 1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 33-36, 200: "A mi mas me plaze oyr a Martyn/ quando canta o tañe algunas vegadas/ sus cantigas dulçes, muy bien concordadas,/ asy en castellano commo en lymosyn"; vv. 13-14, 449: "El quanto era dulçe con mucha alegrança,/ e bien concordado con plazer e rryso".

El participio pasivo en *-ado, -a,* conserva el significado de su correspondiente tema de infinitivo en sus acepciones y se ha documentado solamente en el *Cancionero de Baena.*

Así pues, las "cantigas ... concordadas" que se mencionan en el primer contexto citado de dicho *Canc.* (cf. v. 35) son 'cantigas afinadas' (cf. Brian Dutton y J. Glez Cuenca, eds.: "Glosario" en *Cancionero de Juan Alfonso de Baena,* Madrid, 1993, p. 888).

CONCORDANTE:

Entre 1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 71-72, 417: "e seys a seys bozes en alto alternando,/ Te Deum laudamus todas concordantes".

La forma de participio activo en *-ante,* que se origina a partir del tema de infinitivo *concordar,* se documenta únicamente en el *Cancionero de Baena* (cf. cont.

cit.). El derivado se define en *Autoridades* como "lo que esta de acuerdo, ò concuerda con otra cosa. Lat. *Concordans. Consonus. Concors, dis".*

CONCORDE:

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 574: "la voz y el son concordes se sentian/ con las hondas del mar que allí batian".

Del lat. *concors, -dis,* íd. (cf. *DCECH,* II, 191). En *Autoridades,* el vocablo se define como lo que es "conforme, uniforme, de un mismo sentir y parecer"; no obstante, el adjetivo *concorde* conserva además la misma acepción musical que su correspondiente tema de infinitivo *concordar,* y en este sentido es intercambiable en el paradigma por su sinónimo *acorde* (adj.).

AFINAR

De *a-* y *fino,* según el *Diccionario académico* (1992). En el *DCECH, fino* figura como derivado de *fin,* h. 1140, que a su vez es descendiente semiculto del lat. FĪNIS 'límite, fin' (cf. II, 900); en suma, *afinar* se documenta ya desde Berceo como derivado de *fino,* que es adjetivo desarrollado por los varios romances de Occidente a base del sustantivo *fin,* en el sentido de 'lo sumo, lo perfecto', y después 'sutil' (cf. *ibíd.,* 901).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 374a, b: "Rezas las oras muy bien conos garçones golhines,/ *cum his qui oderunt pacem,* fasta que el salterio afines".

En 1495, Nebrija traduce: "afinar, summam impono manum" (cf. *Voc. Esp.-Lat.),* siendo el primer lexicógrafo en recoger el vocablo. Asimismo, consta en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya destacándose entre otras definiciones la de Covarrubias, en cuyo *Tesoro* dice: "Vale perficionar alguna cosa, y en los metales es lo mesmo que subirlos de quilates. En los instrumentos músicos ajustar una voz con otra, que no dissuenen en la consonancia. Díxose *a fine,* de fin, porque en llegando las cosas a su perfeción, han conseguido su fin, y passando de allí buelven a perder su ser. *Vide* fin".

El *Dicc. de Autoridades* parafrasea en cierto modo a Covarrubias pues señala que "afinar un instrumento músico, como un órgano, harpa..., es templarle, acordarle, ajustando una voz con otra, de suerte que no disuenen en la consonáncia" (*vid.* asimismo *afinar la voz,* en la acepción siguiente a la citada). En el plano de

la *metalengua de contenido,* es evidente la acusada similitud entre esta definición y la del término *acordar* —según el *DHLE* (1ª ed., acep. 2b citada *supra*) y *Autoridades*— de lo cual se deduce que ambos términos, *acordar* y *afinar,* debieron funcionar como sinónimos en cuanto tecnicismos musicales, especializándose semánticamente el segundo vocablo para el caso del castellano y el primero para el del francés (v. *acordar*). Parece significativo, en este sentido, el hecho de que *afinar* no aparezca en ninguna de las dos ediciones del *DHLE* (1933-36/ 1960-74).

El término aparece definido en el *Diccionario académico* (1992) como la acción que consiste en "poner en tono justo los instrumentos músicos con arreglo a un diapasón o acordarlos bien unos con otros" (acep. 5); figura igualmente como verbo intransitivo, y en este lugar se anota: "cantar o tocar entonando con perfección los sonidos" (acep. 7), si bien no es el caso del contexto que nos ocupa, que además es el único que consigna esta voz durante el periodo literario acotado. Brenet recoge en primer orden de acepciones, el uso transitivo de este verbo, señalando que es "templar un instrumento, es decir, acordarlo de una manera perfecta musicalmente a las notas de la música" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 21), y así debe interpretarse el vocablo en el contexto aportado por J. Ruiz.

Al hilo de las precisiones semánticas que preceden, conviene aducir asimismo el testimonio de J. Joset, quien alude al doble sentido que pudiera tener el verso 374b en este pasaje del *Libro:* en primer lugar, *salterio* debe entenderse como el 'instrumento musical propiamente dicho con el que se acompañaban los salmos', y en segundo término, como 'órgano sexual', en cuyo caso *afinar* debe ser interpretado como 'tocar' (cf. ed. de J. Joset: *Arcipreste de Hita. Libro de Buen Amor,* 2 vols., Madrid, 1984; I, p. 139, nota).

AGNUS [DEI]

El *Diccionario académico* anota esta locución latina como una sola unidad léxica: *agnusdéi,* del lat. *Agnus Dei,* 'Cordero de Dios' (1992), por la imagen del Cordero que lleva impresa el *agnusdéi;* así, la voz *Agnus* es un cultismo derivado que se ha formado por abreviación de *agnusdéi* (cf. *DCECH,* I, 73).

Autoridades:

1511, *Canc. General,* II, 75: "En los *Agnus* no se olvide/ mi dolor que no sossiega".

El término se registra con la misma grafía en la rúbrica que encabeza los versos que se anotan en el apartado de contextos (cf. rúb.: *Los Agnus, Canc.*

General, II, 75); los versos citados —de Nicolás Núñez— se recogen igualmente en el *Cancionero castellano del siglo XV,* editado por R. Foulché-Delbosc, donde no se observa ninguna otra variante ortográfica (cf. NBAE, 22, Madrid, 1915, p. 480).

Señala Covarrubias en su *Tesoro* que "(...) en razón de la mansedumbre, de la limpieza y castidad e innocencia y obediencia, y en quanto fué sacrificado al Padre celestial por los pecados del género humano, con gran propiedad se llama cordero. Y la Yglesia instruyda por el Espíritu Santo, en el sacrificio de la Missa, antes de la Comunión, instituyó se dixesse y se cantasse la precación: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi,* (...)"; en cambio, el *Dicc. de Autoridades* no consigna la acepción litúrgica-musical del término, y más tarde, Pedrell recoge la voz en su *Dicc. técnico,* donde se lee: "Plegaria que forma parte de la Misa y se recita ó se canta tres veces entre el *Pater noster* y el *Communio,* cuyo texto fué sacado del primer capítulo del evangelio de San Juan" (cf. *op. cit.,* p. 10). M. Randel indica el lugar que ocupa dicha plegaria en la celebración de la liturgia católica, pues aduce que es el "último ítem (salvo el *Ite, missa est*) del Ordinario de la Misa; por tanto, el último movimiento en la composición de Misas" (cf. M. Randel: *Diccionario Harvard de Música,* trad. del ing., México, 1984, p. 20).

AGUDO, -A, ACUTO, AGÚDA

Del lat. *acutus* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* documenta el término hacia 1140, del lat. ACŪTUS íd., part. pasivo de ACUĒRE 'aguzar' (cf. I, 83).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1228a, b: "allí sale gritando la guitarra morisca,/ de las bozes agúda è de los puntos arisca".

1511, *Canc. General,* I, 14: "Todo lo acuto y graue/ y sobre acuto, es vn canto/ d' una armonía suaue".

Alfonso de Palencia no recoge el término en su *Universal Vocabulario,* pero se sirve de él para explicar el vocablo *armonía* diciendo que "es suavidad de boz y consonançia de muchas bozes: es parte dela musica que distingue lo agudo delo graue"; el tecnicismo aparece recogido igualmente por Nebrija (1495), "acutus, -a, -um" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*). Covarrubias lo registra en su *Tesoro,* si bien no figura definido en su acepción musical propiamente dicha, mientras que ya en *Autoridades,* se lee: "voces agúdas en la música [vocal] son los altos, y los tiples (...). En la música

hai tonos, y voces graves y agúdas". Asimismo, figura en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya donde en ningún apartado se consigna la acepción musical del término.

En el *DHLE agudo* se define como sinónimo de "alto, hablando de un sonido o ruido" (cf. 1ª ed., acep. 10). La variante fonética culta *acuto,* previa a la sonorización de las consonantes sordas /k/, /t/, puede considerarse un caso atípico, pues en el *Cancionero de Baena* se detectan numerosos casos de sonorización, ACUTO > *agudo,* que no han sido incluidos en los contextos por no tratarse de una acepción musical propiamente dicha (cf. v. 266, 444; v. 23, 697; v. 32, 727; ed. de J. Mª Azáceta: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena,* 3 vols., Madrid, 1966); en la segunda edición del *DHLE* el vocablo se define como adjetivo que sirve para designar lo que es "penetrante, de tono alto, por contraposición al bajo o grave. Se dice de un sonido, en especial de la voz, y, por extensión, de un instrumento musical" (acep. II, 5).

F. Pedrell, por su parte, propone una explicación acústica afirmando que *agudo* es "alto, hablando de la voz, de los instrumentos ó de los sonidos en general. Sonido agudo es aquel que produce mayor número de vibraciones, comparado con otro sonido grave que las produce en menor número proporcional (...)" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 10); una descripción semántica similar aparece formulada en el *Diccionario académico* (1992, acep. 11).

AGUDILLO, AGUDIELLO:

Ant. a 1496, J. del Encina, *Cancionero,* I, Égloga II, vv. 82-85, 111: "Sonavan con gran dulçor/ unos sones agudillos/ de muy huertes caramillos/ al nacer del Redentor".

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 140i-j, 50: "un huerte son agudiello,/ que quiçá yo bailaré".

Ant. a 1516, J. del Encina, III, *Villancicos pastoriles,* vv. 19-20, 342: "mira qué agudillo son/ para salto con gritillo".

Se trata del único ejemplo de sufijo *-iello,* que se ha registrado en el caso del vocablo que nos ocupa. En cuanto a la cronología y evolución fonética de este sufijo, durante los ss. XII-XIII, Alfonso X mantiene la grafía *-iello* hasta la primera mitad del s. XIV, donde encontramos que la forma *-iello* se conserva en don Juan Manuel, mientras que en el Arcipreste de Hita aparece la grafía *-illo;* a partir de la segunda mitad del s. XIV, se produce la reducción sistemática *-iello* > *-illo,* y por último, en la segunda mitad del s. XV (cf. cont. cit.), vuelven a aparecer casos de grafía *-iello* que constituyen un recurso meramente estilístico.

SOBRE ACUTO:

1511, *Canc. General,* I, 14: "Todo lo acuto y graue/ y sobre acuto, es vn canto/ d'una armonía suaue".

El término es un compuesto de *sobre,* del lat. SŬPER íd. (cf. *DCECH,* V, 277) y *acuto;* se ha registrado únicamente en el *Cancionero* citado. Covarrubias señala en su *Tesoro* que *sobre* "es preposición, latine *super, supra;* dél se forman muchos nombres, compuestos de aquellas cosas que las consideramos, en quanto están sobre otras", y así *sobre acuto* o *sobreagudo* es el sonido cuya tesitura está por encima del agudo.

Sobreagudo se recoge ya en la redacción del *Dicc. de Autoridades,* donde se lee: "es voz de la Música. El signo mas alto, que hai en ella. *Lat. Superacutus".* La voz compuesta se registra igualmente en el *Dicc. técnico* de Pedrell, donde se anota: "Dícese de los sonidos más altos del sistema de los sonidos en general, ó en particular de los más agudos de un instrumento" (cf. *op. cit.,* p. 422).

ALBARDANA, ALVARDANA

Del árabe البردن *al-bardan,* de la raíz *barada,* de donde proviene la expresión برد الحق عليه *barada-l-haqqu 'alayhi,* que literalmente significa 'ser incontestable su derecho, su razón, su veracidad', es decir, 'no tener razón'; de ahí que por extensión semántica, este arabismo haya pasado a significar en castellano, "el tonto, el que dice tonterías", tal como figura en el *DRAE* (1992). De la misma raíz deriva *burd* بُرْد , que significa 'tejido con rayas o con algún color llamativo'. En el *DCECH* se observa que, no hay motivo para creer que *alvardana* en J. Ruiz sea nombre de un instrumento musical, según quiere Mª R. Lida en su edición; se trata del epíteto en su ac. corriente (cf. I, 114).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1232c, d: "los órganos y dizen chançones e motete;/ la [h]adedura albardana entre ellos se entromete".

En la *Organografía musical antigua española* de F. Pedrell, se anota: *"Adedura albardana.*– Nota de Cleonard (2): "No cabe duda son dos palabras del árabe, esto es (la voz correspondiente árabe) *addedar,* el sonido del tímpano, y *albardana,* cosa de varios colores". Según esta interpretación, la adedura sería el pandero de

forma cuadrada, llamado primeramente *tarr* por los árabes y después *dof,* que existe todavía en España con el nombre de adufe. El licenciado Cobarrubias, que escribía su *Tesoro* á fines del siglo XVI y principios del XVII, dice que *los panderos primero fueron redondos y después cuadrados.* Los tales panderos cuadrados estaban pintados y adornados con cintas y moños, circunstancia que explica el calificativo de *albardana,* dado por el Arcipreste de Hita á la adedura, y corresponde con el significado de *albardán,* truhán, bufón, y por extensión, chillón, por los colores, cascabeles y sonajas con que se adornaban los albardanes" (cf. F. Pedrell: *Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua española,* Barcelona, 1901, pp. 56-57).

Corominas, en su edición crítica, añade que "albardana es cantadera o bufona, popular y algo chabacana (hadedura): el *albardán,* especie de bufón, es bien conocido" (cf. ed. cit. de Corominas: *Libro de Buen Amor,* Madrid, 1967, 462, nota 1232d), y por lo que se refiere al plano fonético, subraya asimismo que se trata de "uno de los rarísimos casos de sinalefa ante una antigua *h* aspirada que se registran en el *Buen Amor" (ibíd.,* nota 1195d). Por el contrario, en la primera edición del *DHLE, albardán* aparece definido en su primera acepción como "bufón, truhán", y en segundo orden de acepciones, se lee: "dicho de un instrumento músico".

Caben por tanto dos posibles lecturas de los versos citados de Juan Ruiz: la "hadedura albardana" según Pedrell, sería un instrumento musical constituido por un "pandero cuadrado con cintas de colores" o adornado con un tejido con rayas de color llamativo, por ceñirnos al origen semántico del arabismo; sin embargo, según el criterio del filólogo catalán, dado que "albardán es bufón", la forma de femenino *albardana* debe interpretarse como la "cantadera o bufona (chabacana)".

Siguiendo la lectura de Pedrell, la conjunción de ambos arabismos, *albardana* y *hadedura,* del árabe *ad-daff, ad-duff,* الدف, "el pandero", *"le tambour de basque avec les castagnettes, clochettes ou grelots attachés tout autour"* (cf. Kazimirski: *Dictionnaire Arabe-Français,* 2 vols., Paris, 1860; I, pp. 710-711), remite a un sintagma del tipo sust.+ adj., y dado el marco instrumental en que dicho sintagma se encuentra no parece desacertado interpretar "la hadedura albardana" como un instrumento musical de las características ya señaladas *(vid. supra);* la interpretación de *albardana* como instrumento musical es aducida igualmente por M. Pidal (cf. *Poesía juglaresca y juglares, aspectos de la historia literaria y cultural de España,* Madrid, 1924, p. 72). La lectura de Corominas presupone, en suma, la sustantivación de *albardana,* fenómeno éste

que unido a la connotación negativa del adjetivo *hadedura,* se traduce en 'cantadera desdichada' o 'torpe y chabacana'.

Al margen de esta combinación sintagmática con el término *albardana,* el *Dicc. técnico* de F. Pedrell define el vocablo *adedura* como "nombre que se daba en otro tiempo á la digitación ó uso de los dedos en determinados instrumentos" (cf. *op. cit.,* p. 7).

ALBOGUE, ALBOGUER

Del árabe البوق *al-būq,* 'la trompeta'; es posible, sin embargo, que en esta lengua el término sea más conocido por مزمار *mizmār,* que además significa 'flauta'.

La adaptación /u/ > /o/ se explica por la naturaleza fonética de la consonante velar sorda vecina, que conlleva la correlación de abertura vocálica; la velar sorda /q/, según la opinión de Zavadovski se pronunciaba en el hispano-árabe como sonora. La misma pronunciación fue señalada en Túnez y Marruecos. Juzgando según su tratamiento en los préstamos, /q/ y /g/ eran variantes libres en el hispano-árabe: *al-būq* > *albogue* (...) La consonante final del arabismo en su adaptación al sistema fonológico romance desarrolló la *vocal final de apoyo* /e/, lo cual sucedía solamente con las consonantes que en el dialecto mozárabe no ocurrían en posición final (cf. Mª Grossmann: "La adaptación de los fonemas árabes al sistema fonológico del romance" en *RRL,* XIV (1969), pp. 54-57; 63-64).

En el *Supplément aux Dictionnaires Arabes,* Dozy confirma el origen etimológico del término árabe: "البوق *vient sans doute du latin buccina* (cf. gr.), *mais il n'en est pas moins vrai, quoique M. Simonet soit d'un autre avis, que les Espagnols ont reçu leur* albogue *des Arabes"* (cf. R. Dozy: *Supplément,* 2 vols., Leyde, 1881; I, pp. 128-129), aunque Eguílaz aduce que probablemente "los árabes no tomaron directamente su albogue del lat. *buccina,* sino del gr. βυκάνη , trompeta, que se registra en los autores helénicos de la época romana" (cf. L. Eguílaz y Yanguas: *Glosario etimológico de las palabras españolas (castellanas, catalanas, gallegas, mallorquinas, portuguesas, valencianas y bascongadas) de origen oriental (árabe, hebreo, malayo, persa y turco),* Granada, 1886, p. 113).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1517a: "Albogues e banduria, caramillo e çampoña"; 1213b: "tañiendo su çampoña e los albogues, espera".

Entre 1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 3-4, 534: "fasedes alto rressponso/ e tañedes vuestro albogue".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga III, vv. 65-67: "Calla, calla, no te alabes,/ que de albogues tú no sabes,/ ni menos de caramillo".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, *Canc. de Ixar,* vv. 149-151, 757: "y as perdido la cayada/ de traer la mano vsada/ de tañer sienpre el alboguer".

Tradicionalmente se ha definido el término de forma genérica, de tal forma que éste designa cierto tipo de instrumentos de viento, y más concretamente, los *de boca;* Tamarid, en efecto, recoge la voz anotándola de forma sucinta: "es un género de flauta" (cf. F. López Tamarid: "Compendio de algunos vocablos arábigos introduzidos en la lengua castellana" en *Orígenes de la Lengua Española* (recogidos por G. Mayans y Siscar, 1737), Madrid, 1873, p. 195); nótese como dato curioso, que en el *Libro de Buen Amor* y en las *Églogas* de Juan del Encina, es frecuente observar la aparición de este instrumento acompañado siempre de instrumentos de cuerda y de viento, en concreto, *bandurria, zampoña* y *caramillo* (cf. contextos citados).

A finales del siglo XV, Nebrija incluye la voz en la redacción de su *Vocabulario Esp.-Lat.,* donde se lee: "albogue o flauta, calamus, -i; albogue en griego, phystula, -ae, aulos, -i". La variante ortográfica *alboge,* que no se ha registrado en los textos literarios consultados, se anota en el *Tesoro* de Covarrubias, donde se lee: "vocablo corrompido de albuque, que en su terminación arábiga se dize *bucum,* que vale tanto como trompetilla o instrumento de boca para sonar (...)"; en *Autoridades,* la descripción del instrumento se identifica con una "especie de flauta o dulzaina. Es voz árabe de la palabra *Abuaq,* que significa flauta, y con el artículo Al acomodando la voz a nuestra pronunciación más suave, Albogue".

Independientemente de la evolución vocálica y de la sonorización de la consonante velar árabe, en el plano semántico el arabismo no conservó en castellano su significado arábigo original; sucede lo mismo en francés, donde el término *al-būq,* 'la trompeta', encuentra su equivalencia en el término *flûte double.* En castellano, el *albogue* es un "instrumento pastoril, especie de flauta rústica muy usada antiguamente para acompañar canciones y bailes campestres. El nombre de este instrumento se halla en todas las poesías y novelas bucólicas antiguas. La embocadura y la campana, según la descripción de algunos autores, eran de cuerno, con dos cañas de madera de tres agujeros cada uno para formar la escala" (cf. Pedrell, *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 11). Así pues, se observa una ausencia de identi-

dad entre los significados árabe y español, hecho que contradice parcialmente la teoría defendida por M. Lörinczi (cf. "Consideraciones semánticas acerca de las palabras españolas de origen árabe" en *RRL,* XIV (1969), pp. 68 y 72).

La descripción semántica ofrecida por el *Diccionario académico* (1992) se basa en el perfil organográfico del referente, adaptado y transformado en el contexto histórico de al-Andalus: "instrumento músico pastoril de viento, compuesto de dos cañas paralelas con agujeros, un pabellón de cuerno y una embocadura, dentro de la cual hay dos cañitas con lengueta, todo ello sostenido por una armadura de madera"; en la edición conjunta del *Canc. de Baena* de Brian Dutton y González Cuenca, el arabismo se define sucintamente como "especie de flauta o dulzaina", anotación que se encuentra ya en *Autoridades* (cf. *Canc. de Juan Alfonso de Baena,* ed. cit. de B. Dutton y J. González Cuenca, p. 877). Ni el *Diccionario Harvard de Música* (cf. M. Randel, *op. cit.*), ni el de Valls Gorina (cf. *Diccionario de la música,* Madrid, 1989), recogen posteriormente el vocablo, como tampoco documentan su correspondiente aumentativo *albogón,* tal vez por ser 'instrumento de uso exclusivamente pastoril' (cf. la ilustración de un *albogue de la región vasca, "Alboka* [albogón, albogue] *of the Basque region (Horniman Museum, London)",* en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments,* ed. de S. Sadie, 3 vols., London, 1984; vol. I, p. 42).

En cuanto al derivado *alboguero,* el *nombre de oficio* de formación romance, éste se ha registrado solamente como parte integrante del refrán: "en casa del alboguero (...)" (v. *Índice de refranes*); en 1495, Nebrija recoge la voz en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* donde se anota: "alboguero, phystulator, -oris, auloedus, -i". El sustantivo derivado *alboguero* —y su correspondiente femenino— aparece definido en el *DRAE* (1992) como "persona que toca el albogue" (1ª acep.), y en su segunda acepción como "persona que hace albogues"; el refrán citado figura como tal en Gili Gaya (cf. *Tesoro Lexicográfico,* voz *alboguero*), y en O'Kane (cf. *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media,* Anejo II del *BRAE,* Madrid, 1959; v. *casa del alboguero,* p. 77).

Este sufijo derivativo *-ero, -era,* "procede del sufijo latino *-ārĭus, -ārĭa,* conservado en voces cultas"; el vocablo que nos ocupa pertenece al grupo de formas no heredadas del latín, es decir, este derivado de origen híbrido (árabo-romance) se forma a partir de la solución castellana, *albogu(e)-ero (albogue);* debe recogerse, por tanto, bajo el epígrafe que Salvador Fernández denomina: "ocupación, profesión, cargo" (cf. S. Fernández Ramírez: *La derivación nominal,* Anejos del *BRAE,* XL, Madrid, 1986, § [63.], pp. 44-45).

ALBOGÓN:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1233a: "Gaita e axabeba, e'l inchado albogón".

El término es sustantivo aumentativo de *albogue,* y así aparece consignado en el *DRAE* y en *Autoridades.* Covarrubias y Tamarid, por el contrario, no recogen el vocablo, y Cejador remite al único autor que cita dicho instrumento en los textos literarios del periodo de tiempo acotado (cf. J. Cejador y Frauca: *Vocabulario Medieval Castellano,* Madrid, 1990, p. 20).

El adjetivo "inchado" implica, por una parte, el mayor tamaño del instrumento con respecto al *albogue,* y por otra, debido a esta peculiaridad organográfica, el *albogón* abarcaría un registro más grave de sonidos. Así lo define Pedrell, en su *Organografía musical antigua española,* reconociéndolo como "el individuo grave de la familia" (cf. *op. cit.,* p. 60). Es "instrumento músico antiguo de madera de unos nueve decímetros de largo, a manera de flauta dulce o de pico, con siete agujeros para los dedos, el cual servía de bajo en los conciertos de flautas" (*DRAE* de 1992). Michel Brenet propone una clasificación errónea al definirlo como "instrumento de viento con depósito de aire, de la familia de la cornamusa (...)", quizá por una interpretación metonímica del adjetivo que Juan Ruiz le atribuye en el *Libro,* "inchado, finchado", a cuyo contexto literario alude la musicóloga: "citado por el Arcipreste de Hita en el poema en que describe el recibimiento hecho a Don Amor" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 23).

ALBOGUEAR:

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas;* Égloga III, vv. 57-58: "(...) que a Damón gané a cantar/ el cabrón albogueando".

Pese a existir en árabe la forma verbal segunda, بَوَّقَ *bawwaqa,* 'tocar la trompeta', este verbo castellano en *-ear* se generó a partir del arabismo *albogue,* incorporado previamente al sistema léxico romance *(vid. supra).* Este fenómeno es general y común, habida cuenta que los verbos introducidos en castellano directamente del árabe son rarísimos, y la mayoría de las veces, se han introducido sin que ningún sustantivo afín haya entrado antes en el idioma.

El vocablo no aparece recogido en *Autoridades* ni en el *Tesoro* de Covarrubias; Felipe Pedrell define el derivado verbal como "neutro anticuado: tocar el albogue" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 11) y en el *DRAE* figura como "verbo intransitivo poco usado" (1992); en efecto, el *corpus* de textos literarios acotados registra únicamente la cita del término en la *Égloga III* de Juan del Encina.

ALELUYA, ALLELUYA

Del hebreo *hallelu-yah,* 'alabad con júbilo a Yahvé' (*DRAE* de 1992), 'alabad al Señor', palabras que empiezan varios salmos, *1ª doc.:* Berceo (cf. *DCECH,* I, 142). Jose Mª Fórneas recoge el vocablo en su artículo "Los 'hebraísmos' del *Tesoro* de Covarrubias", haciendo especial hincapié en que "el elemento hebraico en el español, por lo que al léxico se refiere, es muy escaso [debido fundamentalmente a razones de índole histórica]" (cf. art. cit. en *MEAH,* vol. XXXVII-XXXVIII (1988-89), 1991, pp. 223 y 239).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1240d: "Cantando '¡aleluya!' anda toda la villa".

Entre 1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 29-32, 407: "luego, luego abreuiado,/ desque cante alleluya,/ mi casa non se destruya/ seyendo leal prouado".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 59-60, 103: "cantando con *aleluya,/ gloria yn excelsis deo";* vv. 927-928, 598: "cantad aleluya: que ya vos es presta,/ e non memoredes el tienpo pasado".

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze Apostoles,* 370: "el que desea cantar alleluya,/ alli do se suele contino cantar".

En 1490, Alfonso de Palencia anota en su *Universal Vocabulario:* "Alleluia en hebraico es dar loor a dios"; por el contrario, el hebraísmo no figura en ninguna de las dos ediciones de Nebrija consultadas (cf. *Voc. Esp.-Lat.,* Salamanca, 1495; *Voc. Rom. Lat.,* Sevilla, 1516). Gili Gaya recoge la voz en su *Tesoro Lexicográfico,* citando a Covarrubias, entre otros testimonios, para quien "aleluya es palabra hebrea, vale *laudate Dominum de aleluya et ia"* (cf. *Tesoro*). En *Autoridades,* el término se define como "palabra hebrea, que significa Alabad al Señor, de que usa la Iglesia Cathólica en los Oficios Divinos desde Pascua hasta la Dominica dicha Septuagésima; y aunque según su origen, que es de *Allelu,* que vale Alabad, y de *Yah,* que vale Señor, se debía escribir con dos *ll,* y assi se halla frecüentemente escrita en los Autores, el uso común en la pronunciación le ha quitado la una, y dice Alelúya".

El hebraísmo se hace constar en el *DHLE* como "voz de que usa la Iglesia en demostración de júbilo, especialmente en tiempo de Pascua. U. t. c. s. amb." (cf. 1ª ed., 1ª acep.), y por extensión de significado, se ha llamado igualmente *ale-*

luya al "tiempo de Pascua" (*ibíd.*, acep. 3); en la lengua común, puede significar "en algunas locuciones, alegría del ánimo" (*ibíd.*, acep. 13). El doble sentido con que puede interpretarse el primer contexto citado del *Canc. de Ixar,* hace referencia a esta última acepción, "alegría del ánimo", y por otra parte, al 'canto' del Aleluya propiamente dicho (cf. *Canc.* cit., vv. 59-60, 103). La acepción 'tiempo de Pascua' se recoge en el *Canc. de Baena* (cf. ed. cit. de J. Mª Azáceta, v. 100, 707).

En 1894, F. Pedrell hace constar en su *Dicc. técnico,* que se trata de una "voz de origen hebreo, que significa *alabad con alegría al Señor.* Se usa en la Iglesia en demostración de júbilo, especialmente en tiempo de Pascua. Antiguamente el canto de Alleluia era el único aviso que se daba para convocar á los fieles al Oficio divino" (cf. *op. cit.*, p. 13, 1ª acep.). Con posterioridad a esta documentación, el *Dicc. Harvard de Música,* recoge el vocablo como "exclamación de alabanza a Dios, que ocurre en algunos Salmos. Más concretamente, se refiere a un complicado cántico que se entona como tercera parte del Propio de la Misa, excepto durante la Cuaresma, cuando se canta el Tractus. (...) La música correspondiente a la palabra *alleluia* termina con una larga vocalización de la 'a' final, el llamado jubilus" (cf. *op. cit.*, p. 22), término éste motivado semánticamente por la amplia polisemia del hebraísmo, pues también se emplea como "interj. para demostrar júbilo" (cf. *DHLE,* 1ª ed., acep. 2; para esta acepción concreta, cf. ed. cit. de A. Mª Rambaldo: *J. del Encina, Obras Completas;* I, *Poemas religiosos,* XXVII, vv. 3 y 8, 195).

ALTO, -A

Del lat. *altus* (*DRAE* de 1992). El latinismo, en su forma adjetiva, figura en el *DCECH* como procedente del lat. ALTUS íd. *1ª doc.:* 1042 (...) El desarrollo fonético prueba que es voz influida por la pronunciación de los estratos más cultos del idioma, de lo contrario deberíamos tener *oto,* forma que en efecto se halla en la toponimia *(Ribota, Villota, Montoto, Colloto...).* (...) Entre los compuestos, se cita, entre otros, el término *contralto,* 1553 (cf. I, 220-221).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1230a-d: "medio canón e harpa, con el rabé morisco;/ entrë ellos alégrase el galipe francisco;/ la flauta diz con ellos, más alta quë un risco,/ con ella el taborete: sin él non vale un prisco".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 35-36, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan".

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 29a-c, 244: "Sus bastardas, sus clarones,/ sus altas italianas,/ son los continuos pregones".

1511, *Canc. General,* I, 14: "Es cantar celestial/ en tono alto subido".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 2182-2185, 209: "Muy alto queréis cantar,/ por alta voz que tengáis,/ tan alto punto tomáis/ que no se puede alcançar".

En su edición crítica del *LBA,* Corominas señala que "diz con", debe entenderse como "concierta, se armoniza", y "más alta que...", es "comparación como la de 1229c" ("el salterio con ellos, más alto que La Mota", cf. ed. cit. *LBA,* 1229c), aunque "las comparaciones respectivas indican que es instrumento más alto todavía que el salterio" (*ibíd.,* 462, 1230c) por lo que a la tesitura de ambos se refiere *(vid. infra).*

En síntesis, la polisemia del término abarca dos significados en los textos literarios consultados que se encuentran en relación semántica con otros tecnicismos musicales: i. e., *alto,* como sinónimo de *forte,* que a su vez se opone a *piano* (cf. cont. cit., *Canc. General, I);* y, en segundo lugar, *alto* o *agudo* se define asimismo como el correspondiente antónimo de *baxo, grave,* en cuyo caso dicha acepción hace referencia a la 'tesitura del instrumento musical' (cf. contextos citados, *L. de Buen Amor* y *Canc. de Baena);* no obstante, los contextos recogidos de este *Cancionero* pueden a su vez englobar las dos vertientes significativas (cf. *Repertorio de contextos*).

En la Edad Media los instrumentos se clasificaban en *altos* y *bajos,* atendiendo no a la mayor o menor tesitura que abarcaran, sino al tipo de timbre que poseían; así, "en la primera categoría se colocaban los instrumentos ruidosos, de percusión ó de viento, y en la segunda los de menor volumen sonoro, las familias diversas de los de cuerda y las de las flautas dulces" (cf. Pedrell, *Organografía, op. cit.,* p. 92). Igualmente se menciona esta distinción en el estudio de J. Jamin que establece una minuciosa relación de los instrumentos que pertenecen a cada grupo: 'a) *Les hauts instruments: les plus sonores, dont les instrumentistes accompagnent le roi ou les seigneurs à la chasse, dans les tournois; ils servent essentiellement aux fêtes de plein air, mais annoncent aussi du haut du beffroi l'approche de l'ennemi. Ce sont les 'fanfares' composées de trompettes, tambours, cors, saqueboutes (variante du trombone); b) Les bas instruments: de sonorité douce, servent aux divertissements de la cour, ils accompagnent et rythment les danses; parmi eux, on peut citer: les flûtes, les douçaines, les violes, le luth, la harpe, le clavicorde, le clavecin, l'épinette. Les instruments à percussion servent tour à tour à rythmer les danses en se mêlant aux bas instruments ou à scander les marches des hauts instruments"* (cf. J.

Jamin: *De la lyre d'Orphée à la musique électronique,* Paris, 1961, p. 24). Así, en el contexto citado de Mendoza, el adjetivo *altas* en "sus altas [trompetas] italianas", califica como *alto* a este instrumento, caracterizado por el peculiar timbre de los *de viento* (cf. cont. cit.).

A finales del siglo XV, Nebrija anota en su *Voc. Esp.-Lat.:* "alto, altus, celsus, excelsus, sublimis, summus"; esta voz, registrada anteriormente en el *Universal Vocabulario* de Palencia, "alto se dize assi lo inferior como lo superior: ca perteneçe a ambas cosas segund que profundo", figura también en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya. La acepción musical del vocablo aparece recogida en último lugar de la entrada léxica, en el *Tesoro* de Covarrubias, donde se lee: "alto es la voz, en la música, que media entre el tiple [o soprano] y el tenor"; si bien, los contextos literarios que han sido objeto de nuestro estudio no han documentado esta acepción. El *Dicc. de Autoridades* propone una definición semánticamente equivalente a la de Covarrubias, señalando que "alto en la Música es la voz, cuyo tono está una octava arriba sobre el baxo".

Hoy día, el término ha caído en desuso —en castellano— para hacer referencia a la más grave de las voces femeninas o de niño (voces blancas), habiendo sido reemplazado por *contralto (vid. supra, doc.);* en francés ambos términos, *alto* y *contralto,* sirven para designar esta 'voz que media entre soprano y tenor'; en cuanto al primero de ellos, *alto,* fr., es un tecnicismo frecuentemente utilizado como sinónimo de 'viola', esp., que es la 'contralto de la familia del violín'.

ALTIBAXO, ALTYBAXO:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1001a-d: "de fazer el altibaxo/ e sotar a qualquier muedo/ non fallö alto nin baxo/ que me vença, segund cuedo".

El término se recoge como compuesto en el *DCECH* (cf. I, 221); según la edición crítica de las *Farsas y Églogas* de Mª J. Canellada, el vocablo se menciona como cierta 'danza' en el *Libro de Buen Amor,* 1001a (cf. ed. cit., "Glosario" en *Lucas Fernández. Farsas y Églogas,* Madrid, 1981, p. 245). Lucas Fernández, en cambio, no utiliza el término en su acepción musical (cf. *Farsas y Églogas,* vv. 626-629, 101: "Çapatetas arrojemos/ repicadas por el cielo;/ mill altibaxos peguemos/ por acaronas del suelo"), sino con el sentido de "saltos de arriba a bajo y viceversa" *(ibíd.);* no obstante, dicha acepción musical no se registra en ninguno de los repertorios lexicográficos consultados. La variante ortográfica *altybaxo* se documenta en el ms. *S* del *LBA* (cf. M. Criado de Val y E. W. Naylor, eds.: *Libro de Buen Amor,* Madrid, 1972, p. 291).

En relación con la controvertida acepción musical del término, F. Pedrell declara en su *Organografía* que "el Archipreste sabía música, y podría asegurarse que la cultivaba y la profesaba en el sentido técnico de esta palabra. Consta por las repetidas declaraciones de instrumentos que se hallan en el poema: por la selección que hace de los que convienen á los cantares de arabigo, por el hecho de haber compuesto letras y sin duda la música de danzas para las troteras y cantaderas mudejares y, finalmente, por las repetidas alusiones que de la práctica de la música hace en varias partes del poema, especialmente cuando dice: *sé fazer el altibajo, et sotar á qualquier muedo,* es decir, que sabía hacer un *contrapunto à la mente* sobre un canto propuesto (práctica contrapuntística extraordinaria de su época) y sabía *sotar,* saltar, pasar á *qualquier muedo* (del lat. *modus,* modo), como quien dice sabía modular, sabía, en una palabra, todo lo que necesita saber un maestro, un práctico en el arte" (cf. *Organografía, op. cit.,* p. 46).

CONTRA ALTA:

Entre fin s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 31-40, 190-191: "los serafines muy altos/ aquí sirven de cantores,/ *gloria,* dicen, *in excelsis,*/ en concertados primores;/ la primera jerarquía/ lo servía de tenores,/ la otra de contras altas,/ la tercera de menores,/ otros tiples de armonía/ enxerían en bemoles".

Del it. *contralto* (*DRAE* de 1992); el término *contralto* aparece recogido en el *DCECH* como compuesto, y documentado en 1553: Terlingen supone que se tomó del italiano; de todos modos en portugués el plural vulgar *contras altos* y *contrabaxos* ya se halla en 1519 en Gil Vicente (cf. I, 221).

En el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya se anota únicamente la definición de Sobrino *(Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa,* 1705), que hace constar: "contraalto, m. *la haute-contre en la musique".* El *Dicc. de Autoridades,* en la entrada correspondiente a *contralto,* define el vocablo como "s. m. [, sust. masculino,] la segunda de las quatro voces de la Música, menos agúda que el tiple, que es la priméra"; Pedrell establece que la extensión de dicha voz abarca "de fa_2 à re_4" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 505).

ANAXIR, ANEXIR

Del árabe النشيد *an-našīd* 'el canto, el poema para recitar' que en forma cuarta إنشاد adquirió el significado de 'recitación', *inšād;* si bien, esta acep-

ción es más moderna, originariamente el arabismo se utilizó en esta lengua con el sentido de 'himno'; el *DRAE* lo registra en la entrada correspondiente a *anejir* (1992).

Autoridades:

Entre 1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 1-4, 311: "Señor de Ual de Corneja,/ ssi uos plase, mis deitados/ e anexires asonados/ non son en cada calleja"; vv. 54-56, 363: "en la grant fumera todo esto sabran/ las sus antexias pauor e gemido,/ e sus anaxires pauor e gemido"; vv. 29-30, 393: "porque yo vea en Granada/ cantar vn lindo anaxir".

Este vocablo no se consigna en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, ni en el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia; tampoco lo documentan Tamarid ni Covarrubias, y posteriormente no se incorpora aún a la redacción del *Dicc. de Autoridades.* Más tarde, el arabismo se recoge por primera vez en el *Diccionario académico,* en la edición de 1899, con una sucinta definición que atiende al plano lírico-musical y que se ha conservado invariable hasta su última edición (1992): "refrán o sentencia popular puesta en verso y cantable". El arabismo se registra asimismo en el *Léxico* de Mekinassi, quien lo define con idéntica precisión semántica (cf. *Léxico de las palabras españolas de origen árabe,* Tetuán, 1963, p. 37).

Kazimirski, por su parte, incluye la voz en su *Dictionnaire,* donde se lee: *"élévation de la voix; poëme, poésie; poëme que l'on aime à réciter, à déclamer",* acepciones que figuran como primera, segunda y tercera respectivamente (cf. *op. cit.,* p. 1258). Igualmente recoge el término Dozy, *Gloss.,* donde alega que *"anexim est adage, sentence populaire"* (cf. Dozy y Engelmann: *Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'Arabe,* Leyde, 1869, pp. 190-191), y Eguílaz cita a P. de Alcalá quien lo traduce por "canción, cantar, canto de onbre, canto de amores" (cf. *Glosario, op. cit.,* p. 265). Así pues, los "anexires asonados", es decir, 'puestos en música', que se citan en el primer contexto remiten al origen semántico del arabismo; en la edición conjunta del *Canc. de Baena* de Brian Dutton y González Cuenca, el término se define como "canto, himno" (cf. ed. cit., p. 879).

Este vocablo se encuentra raras veces documentado en los repertorios lexicográficos y terminológicos modernos; sí lo recoge, v. gr., Brenet en su *Dicc. histórico,* bajo la variante ortográfica *anejir:* "proverbio puesto en verso y cantable" (cf. *op. cit.,* p. 28).

AÑAFIL

El término se ha incorporado a nuestra lengua como un arabismo que ha conservado su significado arábigo original, y así aparece recogido en el *DRAE:* del árabe *an-nafir,* la trompeta (1992); en el *DCECH* la voz se documenta por primera vez a mediados del s. XIII, *Alex.* (cf. I, 285).

En el plano fonético, el arabismo pasó al castellano a través de la evolución del grupo reduplicado de consonantes solares, que dio origen a la consonante nasal palatal [ɲ]. La coincidencia de ambas solares hizo que la segunda consonante del artículo árabe se asimilara en la pronunciación, dando así lugar a un tipo de arabismos poco frecuente en la terminología musical castellana que abarca el periodo de fines de la Edad Media a comienzos del Renacimiento; en Alcalá, el vocablo aparece como procedente de la voz perso-arábiga النفير *an-nafīr* (cf. P. de Alcalá: *Petri Hispani de lingua arabica libri duo,* Gottingae, 1883, p. 102).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1234a: "Trompas e añafiles salen, con atabales".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 1647a-d: "Moros estavan tañiendo/ atabales marroquiles,/ de la otra respondiendo/ tronpas con añafiles".

1511, *Canc. General,* II, 234: "Allí viérades los sones/ de tronpetas y añafiles".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1130-1131, 128: "atambores y atabales/ con trompetas y añafiles".

ss. XV-XVI, Asenjo Barbieri, *Cancionero Musical,* 452, vv. 21-22: "Nunca esperan menestriles/ ni tampoco añafiles".

1550, *Cancionero de Romances,* 245: "a grandes bozes dezia/ toquense mis añafiles/ trompetas de plata fina"; 247: "mando tocar sus trompetas/ sus añafiles de plata/ porque lo oyessen los Moros".

En los textos literarios consultados, el término se documenta siempre en combinación sintagmática con otras voces que designan instrumentos de viento o de percusión, y aparece expresado generalmente en número plural, lo cual hace suponer que difícilmente el *añafil* pudiera tener carácter de solista. Originariamente el término árabigo, además de significar *clarín* y *trompeta,* significaba asimismo

'señal de ataque', contenido semántico que aparece recogido igualmente en la correspondiente forma verbal trilítera نفر *nafara,* 'espantarse, huir, dispersarse', y en forma sexta, تنافر *tanāfara,* 'ir a la guerra, luchar'; en este sentido, explica Covarrubias en su *Tesoro* que "es género de trompeta, igual y derecha sin buel-tas, de que usavan los moros; eran de metal, como las demás, y las reales de plata. Dize el padre Guadix que en arábigo se dize *nafir,* y vale lo mesmo que trompeta. Diego de Urrea dize ser especie de trompeta, dicha en su terminación arábiga *ennefiru,* del verbo *nefere,* que significa llamar con espanto y alboroto; y pudo ser traer su origen del verbo hebreo, *hannaf,* (...) porque con su sonido pone en cólera y anima los soldados, como lo representa Virgilio en la persona de Miseno Aolide, lib. 6. AEnei". Esta función apelativa del añafil aparece puesta de relieve por Julián Ribera cuando nos relata en su valioso estudio que "en todo barrio moro, durante siglos, dentro de las ciudades cristianas, llamaron a la oración en los alminares los almuédanos cantando o tocando bocina o añafil" (cf. J. Ribera y Tarragó: *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española,* Madrid, 1927, p. 247).

En *Autoridades,* el vocablo se define igualmente como "instrumento músico a manera de trompeta derecha y de metal, de que usaban los Moros", y Valls Gorina confirma esta descripción diciendo que "es trompeta recta de origen árabe citada por Alfonso X" (cf. *Diccionario de la Música, op. cit.,* p. 15). Cejador anota el arabismo como "trompeta larga de metal", y cita además las variantes ortográficas, *annafyl* y *anafil,* si bien éstas no se documentan en las fuentes literarias que han sido objeto de estudio (cf. *Voc. MCast., op. cit.,* 35). El *Diccionario académico* define el arabismo como "trompeta recta morisca de unos 80 cms. de longitud, que se usó también en Castilla" (1992).

En suma, la forma de esta peculiar trompeta aparece definida en el *DRAE* y en Valls Gorina como "recta", en Covarrubias como "igual y derecha sin buel-tas", en Cejador como "larga" y en *Autoridades,* como "derecha"; con posterioridad a estas documentaciones, M. Randel —que no registra el arabismo— confirma que "desde el siglo XIV la trompeta se relacionó con funciones militares y ceremoniales", y por otra parte, "antes de aprox. 1700 la trompeta existió principalmente en la forma conocida como trompeta natural, con sencilla perforación cilíndrica sin hoyos laterales, curvas, varas o pistones para salvar los huecos de los armónicos"; es decir, se trataba de un tipo de trompeta que no poseía las curvas de la actual familia de los *bugles* (cf. *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* p. 510). Así pues, teniendo en cuenta el perfil organográfico del añafil, i. e., su forma, y las funciones a que estaba destinado dicho instrumento, su uso debió estar relegado fundamentalmente a la baja Edad Media y al primer Renacimiento.

La polisemia del término se registra de modo exclusivo en el *Dicc. técnico* de Pedrell, donde se lee: "instrumento músico de viento y boca, muy usado entre los moros, que era una especie de trompeta recta.- Añafil se llama también el añafilero", es decir, "el que toca el añafil" (cf. *op. cit.*, p. 17), que a su vez se define en *Autoridades* como "voz de mui poco uso"; en las fuentes literarias consultadas, solamente se consigna un contexto donde el vocablo *añafil* puede interpretarse atendiendo a su doble acepción (cf. *Canc. Musical,* cont. cit.). F. Pedrell señala además "que el nombre de *añafil* viene del árabe *Nafir* ó *Nefir,* que significa trompeta morisca, la cual difería de la trompeta que podríamos llamar cristiana en que ésta tenía el tubo con vueltas ó redoblado y el añafil era recto sin curva alguna. (...) en bajo latín este instrumento se llamaba *Danafil,* en provenzal y en catalán *Nafil* ó *Naffil* y también *Ñefir* ó *Ñafir,* pero nunca ha sido considerado como instrumento artístico de concierto sino de guerra, torneo o pública reunión" *(ibíd.).*

El arabismo aparece utilizado por J. Ruiz en sentido figurado (cf. *LBA,* 1096c: "tañía a menudo con este añafil"), caso éste en que según Corominas el término no debe entenderse en su sentido recto sino como sinónimo de 'copa' (cf. ed. cit., 424-426, nota 1096b c; J. Joset, *LBA,* ed. cit., II, p. 92, nota; v. *tañer*).

ARCO

Del lat. *arcus* (*DRAE* de 1992); en el *DCECH* el término figura como procedente del lat. ARCUS, ARCŪS, íd. *1ª doc.:* 1136 (cf. I, 317).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1231a: "la viyuela dë arco faz dulces devailadas"; 1516a: "Arávigo non quiere la viuela dë arco".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 69-70, 500: "el son del agua en dulçor passaua,/ harpa, duçayna, vyhuela de arco".

1511, *Canc. General,* I, 322: "Desseo pienso sería,/ vihuela d'arco le ví,/ y el vestido en carmesí,/ ropa con argentería".

En el *Voc. Esp.-Lat.* de Nebrija figura, entre otras, la siguiente acepción: "arco como quiera, arcus, -us", siendo éste el primer repertorio que recoge la voz. Covarrubias en su *Tesoro* destaca la expresión "afloxar el arco" para designar la acción consistente en "descansar del trabajo", pero no se lee en ninguna de sus acepciones la propiamente musical; tampoco se recoge la acepción musical del

término en ninguno de los repertorios lexicográficos que cita Gili Gaya en su *Tesoro Lexicográfico,* y que abarcan los años comprendidos entre 1611 y 1715. Habría que esperar para ello la edición del *Dicc. de Autoridades,* donde se anota: "arco se llama tambien el instrumento con que se toca el violón ò violín, el qual tiene una cuerda formada de unas cerdas mui tirantes, las quales se untan, y en cierta manéra se engóman con lo crasso del incienso, ù otra espécie de goma, passándolas y repassándolas por ella, para que assi puedan herir las cuerdas del violón, ò violín, y hacerlas sonar".

La primera edición del *DHLE* recoge en su tercera acepción que *arco* es la "vara delgada, corva o doblada en sus extremos, en los cuales se fijan algunas cerdas que sirven para herir las cuerdas de varios instrumentos de música"; en el mismo orden de acepción figura idéntica definición en el *Diccionario académico* (1992). Hoy día, estas cerdas pueden ser de nylon, de crines de caballo —que aportan siempre una mayor calidad de sonido— o de una fórmula mixta, y deben ser destensadas cuando no se toca el instrumento; asimismo, conviene aplicarles resina periódicamente, con el fin de que ésta se deposite en las concavidades microscópicas de su superficie irregular, y con ello, procurar la máxima adherencia de las cerdas a las cuerdas del instrumento, contribuyendo así a un mejor rendimiento acústico de su caja de resonancia. Debido a la tensión de las cerdas —que puede regularse merced a un tornillo situado en el extremo inferior del arco— y al calor producido por la fricción entre las mismas y las cuerdas del instrumento, el juego de crines debe ser revisado y cambiado regularmente.

Respecto a la evolución de la forma del arco y su técnica desde el siglo VIII al XIX, merece especial atención el estudio de Brenet (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* pp. 38-39); v. asimismo el trabajo monográfico de Pasquali y Principe: *El violín,* Buenos Aires, 1952, p. 17.

ARMONÍA, ARMONIA, HARMONÍA

Del lat. *harmonia,* y éste del griego, a su vez derivado de un vocablo que significa "ajustamiento, combinación" (*DRAE* de 1992). En el *DCECH,* se lee: tomado del gr. ἁρμονία íd. (lat. *harmonĭa*). *1ª doc.:* J. de Mena (cf. I, 338).

Autoridades:

Primera mitad del siglo XV, Santillana, II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 37-40, 191: "Inçessante el harmonía,/ conformados en un canto,/ deçian: 'Tú, solo Sancto,/ Osanna filii María'".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 2894-2896, 94: "asy es la melodia,/ suaue e dulçe armonia,/ en la ora matutina".

1511, *Canc. General,* I, 262: "los cantos, los hymnos, los sones cessauan,/ con sus armonías atan singulares".

Ent. fin. s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 37-40, 228: "-¿Qué habedes sentido/ en noche tan fría?/ -Señora, sonido/ de dulce armonía".

Ant. a 1514, Alonso de Proaza, corrector de *La Celestina,* 344: "La harpa de Orpheo y dulçe armonía/ forçava las piedras venir a su son".

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga II, vv. 67-69: "y las aves sin dueño,/ con canto no aprendido,/ hinchen el aire de dulce armonía".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice (pie de pág.), 400: "y para traer cantores/ á concierto, es menester/ más armonía/ que en sus tiples y tenores".

Palencia hace constar en su *Universal Vocabulario* que "armonía es suauidad de boz y consonançia de muchas bozes: es parte dela musica que distingue lo agudo delo graue". Nebrija no recoge el término en su *Vocabulario Esp.-Lat.* (1495), como tampoco aparece en la edición posterior de Sevilla (cf. *Voc. Rom. Lat.,* 1516).

Covarrubias afirma en su *Tesoro* que "es la consonancia en la música que resulta de la variedad de las vozes en convenientes intervalos". De entre las citas recopiladas en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya merece especial mención la de Percivale: "armonía *or* harmonía, *harmony, a sweet agreement in musicall voices or instruments*" (*A Dictionary in Spanish and English,* Londres, 1623). *Autoridades* subraya que "Covarrubias escribe esta voz sin *h,* pero los mas Autóres la ponen con ella, siguiendo el origen Latino (...) harmonia es la consonáncia en la Música, que resulta de la variedad de las voces, puestas en debida proporción". F. Pedrell vuelve a registrar el término sin la grafía *h-* destacando en primera acepción que "es resultado de la combinación de sonidos diversos, de notas musicales diferentes, concordes y también discordes, en algunos casos, que suenan simultáneamente, percibiéndolas el oído como un solo sonido compuesto (...)" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 21).

La entrada léxica del *Diccionario académico* describe en primer lugar el sentido musical del término como "unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes pero acordes"; por otra parte, la voz se define también en su acepción moderna como ciencia que forma parte de la enseñanza musical: "arte de formar y enlazar los acordes" (1992, aceps. 1 y 5, s. v. *armonía;* cf. *harmonía; DHLE,* 1ª ed., aceps. 1 y 5).

ARMONIZADO:

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 591-593, 24: "[si cant]os armonizados,/ [melifl]uos e suaues/ [que en las florescas las aves,]/ [cantan], son de nos amados"; 592: Nota del editor: Tras este verso en Ll *(Canc. de Ramón de Llavia)* figura el siguiente, que completa la estrofa.

El contexto citado de F. Pérez de Guzmán es un caso aislado de documentación del participio pasivo en *-ado,* que se registra en su función adjetiva, y se forma a partir del tema de infinitivo *armonizar,* derivado de *armonía* según el *DCECH* (cf. I, 338); este mismo testimonio es aducido por Smith como ejemplo suelto: segundo cuarto del s. XV, Pérez de Guzmán (cf. C. C. Smith: "Los cultismos literarios del Renacimiento: pequeña adición al *Diccionario crítico etimológico* de Corominas" en *BHi,* LXI (1959), p. 240).

ARPA, HARPA, FARPA

El término figura en el *Diccionario académico* como procedente del germ. *harpa,* 'rastrillo', a través del fr. *harpe* (1992). En el *DCECH,* se consigna como 'instrumento músico', del fr. *harpe* íd., y éste del fráncico HARPA 'rastrillo', 'arpa' (alem. *harfe,* ags. *hearpe*). *1ª doc.: farpa, Alex.* (...) el lat. tardío *harpa* puede venir del germánico occidental. El significado originario en germánico fue el de 'instrumento curvo o que se toca con los dedos curvos' (como el arpa), de donde oc. ant. *arpa* 'rastrillo', fr. *harpe* 'garra', *harper* 'agarrar', 'desgarrar' (cf. I, 344).

En este sentido, Felipe Pedrell señala en su *Dicc. técnico* que "la etimología de la palabra *arpa* viene de los daneses que la llamaban *Harpha,* de donde derivó el *Haerpe* anglo-sajón y el *Harfe* del moderno alemán" (cf. *op. cit.,* p. 26).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1230a: "medio canón e harpa, con el rabé morisco".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 35-36, 415: "en bozes baxas e de las mayores/ duçaynas e farpas otrosy sonnauan"; vv. 37-38, 435: "harpas e escaques que mas acordauan/ con el monicordio, que bien paresçia".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 955-956, 369: "mostrose la farpa que Orfeo tañya/ quando al ynfierno lo truxo el amor".

1511, *Canc. General,* I, 89: "Caliope se levante/ con la su harpa de Orfeo,/ y vuestras virtudes cante"; 152: "... con la harpa sonorosa,/ que yo con tan dolorosa/ y feroçe melodía".

Ant. a 1514, Alonso de Proaza, corrector de *La Celestina,* 344: "La harpa de Orpheo y dulçe armonía/ forçava las piedras venir a su son".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1126-1129, 128: "Clavezínbalos, salterios,/ harpa, manaulo sonoro,/ vihuelas, laúdes de oro/ do cantavan mil misterios".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 581: "que mostreys la cancion, assí ordenada,/ á mis donzellas, para que comigo/ se quede, y de sus arpas sea sonada".

Nebrija anota en su *Voc. Esp.-Lat.:* "harpa, instrumento musico, cythara, -ae", y en la entrada siguiente, se lee: "harpador que la tañe, cytharoedus, -i". En su *Universal Vocabulario,* Alfonso de Palencia hace hincapié en la influencia del origen social en la derivación del término señalando que "arpa, se dixo por la gente delos arpos que primero inventaron este instrumento musico. Arpi es pueblo en ytalia (...)".

En 1555, ve la luz uno de los tratados del teórico renacentista Juan Bermudo, donde se argumentan los peculiares condicionamientos técnicos del arpa: "dos imperfectiones no pequeñas tiene este instrumento (...). La primera imperfection es acerca del numero de las cuerdas: porque le faltan los semitonos del género chromatico, que eran menester para muchas cosas. (...) Para ser tan perfecto instrumento este, como el monachordio le falta en cada octaua cinco cuerdas: las quales auian de corresponder alas teclas negras que tiene el monachordio" (cf. *Declaración de instrumentos musicales,* Ossuna, 1555, Libro quarto, cap. XC, fol. CXIv.).

El vocablo aparece definido en Covarrubias como "instrumento de cuerdas conocido, que se tañe hiriendo las cuerdas con ambas manos en la forma que se ponen en el juego o teclas del monacordio o órgano (...) sin duda es griego, del verbo *rapio,* porque con las uñas de los dedos se van arrebatando las cuerdas para que suenen" (cf. *Tesoro*). En *Autoridades,* el término se anota como "instrumento músico de figura casi triangular, cuyo cuerpo es compuesto de un número de costillas de madera, formando una manera de ataúd, que se une por encima con una tabla delgada, hechos en ella algunos agujeros grandes para que salga la voz, y en el medio otros agujeros chicos, donde se afianzan las cuerdas con unos botoncillos, las quales van a parar a la cabeza que está unida a lo más estrecho del cuerpo, y por la parte opuesta sostenida de un mástil, que remata en el lado más ancho, con que forma la figura [triangular]. (...) se toca con ambas manos

abrazándose con él por la parte del cuerpo más estrecha. Las hai de una, dos, y tres órdenes, que son las hileras que tiene de cuerdas (...). Es instrumento harmonioso, y en el sonido semejante a la Espineta, porque todas las cuerdas van subiendo en semitono, y por esso le llaman algunos Espineta levantada". En ambos repertorios lexicográficos, tanto en el de *Covarrubias* como en *Autoridades,* el término aparece desarrollado en la entrada correspondiente a *harpa.* No consta en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya.

En relación con la evolución técnica que sufrió dicho instrumento ya desde los albores del Renacimiento, destaca el estudio de Pérez Arroyo, "El arpa de dos órdenes en España", donde se marca la progresiva importancia que adquiere el acompañamiento instrumental de las voces a lo largo del Renacimiento, y así "a medida que la música instrumental iba adquiriendo independencia y por tanto mayores posibilidades de desarrollo cromático, el diatonismo del arpa medieval fue superado por las posibilidades de uso cromático que ofrecían los demás instrumentos tales como vihuelas, laúdes e instrumentos diversos de teclado. De forma que su supervivencia dependía de su evolución, sin que naturalmente esta la convirtiese en un instrumento demasiado difícil de tocar" (cf. art. cit. en *RdMus,* vol. II, 1, (1979), p. 89).

Según F. Pedrell, "este instrumento ha sido muy usado en toda España y en particular en Cataluña desde los tiempos más antiguos, aún en aquellos siglos, desde el XV hasta el XVII, en que su uso quedó reducido á pocas naciones de Europa. Durante el siglo XIV distinguiéronse mucho en Barcelona los arpistas ó ministres (ministriles) de harpa, como entonces se llamaban (...)" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 28). Los contextos literarios consultados muestran la preferente asociación de este instrumento con las *duçaynas, escaques, monicordios* y en general con instrumentos de cuerda de arco o punteados, subrayándose así su versatilidad y su posterior evolución, del ámbito popular al plano culto. Mª Rosa Calvo Manzano en su artículo "El arpa como instrumento culto", destaca que "la importancia del arpa en el siglo XVI no tiene otra razón más de peso que la de haber sido, en la época que nos ocupa, un instrumento que, junto con la vihuela y la tecla, eran los únicos instrumentos capaces de producir varios sonidos en vertical, y por lo tanto los que podían ejecutar polifonía" (cf. art. cit. en *El arpa en el Renacimiento español,* Madrid, 1986, p. 19).

A diferencia de la actual forma de tocar el arpa, añade Brenet en su *Dicc. histórico,* que "el número de representaciones de este instrumento halladas en monumentos de la escultura o de la pintura demuestra que desde el siglo VIII era conocido por los habitantes de las islas Británicas. En aquella época el arpa era

portátil, y el ejecutante la sostenía sobre su rodilla izquierda, pasando una mano a cada lado para pulsar las cuerdas, que, al parecer, eran en número de diez o doce" (cf. *op. cit.*, p. 47). Hoy día, y en concreto desde el siglo XIX, el arpa ha llegado a ocupar en la orquesta una posición permanente pudiendo desempeñar el papel de instrumento solista.

ARTE (v. ARTE LIBERAL)

Del lat. *ars, artis* (*DRAE* de 1992); en el *DCECH,* el término figura como 'conjunto de preceptos para hacer bien algo', del lat. ARS, ARTIS, f., 'habilidad', 'profesión, arte'. *1ª doc.: art,* en el Cid; *arte,* 1144 (...) *El arte,* en el sentido de las bellas o las nobles artes, es debido a una imitación del francés, todavía desaprobada por Capmany en 1805, pero ya reconocida como necesaria por Baralt (cf. I, 363).

Autoridades:

Entre 1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da*/ que el *rre mi ut rre* e *la sol mi fa*/ a par paresçia de arte difiçiente; vv. 18-20, 776: "a los escolares las artes leyendo,/ e a los doctores la rrason vençiendo/ en filosofia e las siete artes"; vv. 1-2, 964: "Maestro señor, pues sodes perfeto/ en las siete artes de alto saber"; vv. 68-69, 1077: "a do las artes de los dançadores,/ a do los comeres, a do los manjares".

Ent. 1445-1474, Antón de Montoro, *Cancionero,* vv. 21-24, 183: "de arte de çiego juglar/ que canta viejas fazañas,/ que con un solo cantar/ cala todas las Españas".

1511, *Canc. General,* I, 259-260: "Iuan delante de las siete artes,/ con varias maneras tocando instrumentos"; 582: "He prouado quántas son/ las artes que aquí se aprenden,/ y de vos no me defienden".

Fin. s. XV-1550, C. de Castillejo, *Obras de amores,* vv. 1123-1125, 40: "Bailaban con gran primor,/ Cantando con gentil arte/ Sus cantares a sabor".

El vocablo, entendido en su sentido meramente artístico, y como término genérico para denominar las *siete artes liberales,* aparece en los textos literarios expresado con mayor frecuencia en número plural; en cambio, el término en singular ofrece en dichas fuentes el significado de 'habilidad', 'destreza, maña', 'engaño, fraude', 'modo, manera', 'profesión, oficio', por lo que los contextos que recogen dichas acepciones han sido descartados del estudio.

El segundo contexto citado del *Canc. General* (I, 582) se registra bajo la rúbrica: *Sacó la Cueua de la Sebilla, donde se aprenden las artes liberales* (...). Desde el punto de vista semántico-musical se documentan con relativa frecuencia locuciones del tipo, arte de *cantar,* arte de *dançar,* bien de forma explícita o implícita, y en este caso, su significado es perfectamente deducible por el contexto (cf. *Canc. de Baena,* cont. cit., v. 68, 1077; Montoro y Castillejo, contextos citados).

A finales del s. XV, el término se recoge con las siguientes acepciones en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija: "arte ciencia o oficio, ars artis, techna, -ae; arte engaño, ars, dolus, techna; arte pequeña articula, -ae"; pero esta última acepción se omite en la edición posterior de Sevilla (cf. *Voc. Rom. Lat.,* 1516). Entre finales del siglo XVI y principios del XVII, Covarrubias incluye la voz en la redacción de su *Tesoro,* donde se lee: "(...) es nombre muy general de las artes liberales y las mecánicas"; igualmente se recoge el vocablo en el *Dicc. de Autoridades* donde se define como "la facultad que prescribe reglas y preceptos para hacer rectamente las cosas. Debaxo de este nombre se entiende la generalidád de las artes liberáles y mecánicas".

ARTISTA:

Entre 1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 91-92, 1162: "e remiren los artistas/ d' aquesta çiençia gaya".

Ent. fin. s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 1-5, 77: "De tus virtudes, Baptista/ no hago largo proemio,/ porque dellas un' artista/ no penetra nuestra vista/ ni las cala nuestro ingenio".

El sustantivo en *-ista,* es derivado de *arte,* y éste a su vez del lat. *ars, artis,* tal como figura en el *Diccionario académico* (1992); el *DCECH* documenta el término hacia 1495 con el testimonio de Nebrija (cf. I, 363), en cuyo *Vocabulario Esp.-Lat.,* se lee: "artista, technites, -ae, artitus, -a, -um".

En la baja Edad Media recibía el nombre de *artista,* el que estudiaba el primer curso de las artes: así aparece recogida la voz por Covarrubias, quien no le confiere una entrada propia sino que la anota en la correspondiente a *arte,* voz de la que deriva; también es *artista* "el mecánico que procede por reglas y medidas en su arte y da razón della", es decir el que conoce bien su oficio y lo desempeña a la perfección (cf. *Tesoro*); posteriormente, *Autoridades* registra el término con una entrada autónoma, donde se lee: "el profesor de algún arte; pero aunque en el significado própio y literál se extienda à comprehender à qualquiera que la exerce y professa, en lo moderno se toma por el que exerce

artes mechánicas, que comunmente se llama oficial ò menestrál, y aun en este sentído tiene poco uso. Es formado del nombre Arte (...). Se llama comunmente el que estúdia Artes en la Universidad, que son las que compónen el curso de Philosophía (...)".

La posterior evolución semántica del término llevó a F. Pedrell a definirlo como "el que reproduce en sus obras lo bello, buscando la perfección en la naturaleza de las cosas tal como se la representa en su mente la idea llena y específica, que es el tipo de aquella perfección (...). El que, especialmente, cultiva y profesa alguna de las artes liberales" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 30). En la acepción moderna del término, el significado se ha restringido prácticamente al ámbito puramente musical, y así lo recoge Brenet en su *Dicc. histórico:* "La persona que hace una profesión del ejercicio del arte de componer o ejecutar música. Por extensión, se dice también de los que tienen un profundo sentido del arte, aunque no se consagren a él profesionalmente" (cf. *op. cit.*, p. 52).

ARTE LIBERAL

De *arte (vid. supra),* y *liberal,* del lat. *liberālis,* ú. m. en pl. (*DRAE* de 1992); *liberal* se documenta en el *DCECH* h. 1295; Palencia y Nebrija lo recogen en la ac. 'generoso, dadivoso'; este uso y el de *artes liberales* son los únicos corrientes en el Siglo de Oro y admitidos por *Aut.*, tomado del lat. *liberalis* 'propio de quien es libre', 'noble, honorable' (cf. III, 643).

Autoridades:

Entre 1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 6-9, 365: "seran quatro enamorados,/ porque asy todos juntados/ vos diguan, señor, que tal/ ess esta arte liberal"; 473, 951: "por quanto el dicho maestro Fray Diego era muy grant letrado e grant maestro en todas las artes liberales"; vv. 147-150, 1164: "Yo ley de limosines/ sus cadencias logicales,/ de las artes liberales/ prosas, cantos e latines".

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Decires,* vv. 3-8, 118: "con rreuerençia deuida/ se vos inclina vmilmente/ trasçendente/ en las artes liberales/ por metros filosofales/ vos quiero fazer pregunta"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 1005-1007, 135: "Yo fuy bien prinçipiado/ en las liberales artes,/ é sentí todas sus partes".

En el *Diccionario académico* se hace constar —en la segunda acepción de este término— que "antiguamente era cada una de las disciplinas que componían el trivio y el cuadrivio" (1992). El origen de las *artes liberales* se remonta a comien-

zos del siglo V cuando "Martianus Capella redactó su tratado enciclopédico titulado *Las Bodas de Mercurio y la Filología,* que en esencia era un libro de texto sobre las siete artes liberales: gramática, dialéctica, retórica, geometría, aritmética, astronomía y armonía (música). Las tres primeras —las artes verbales— terminaron siendo conocidas como el *trivium* ('el camino triple'), mientras que las cuatro últimas recibieron el nombre de *quadrivium* ('el camino cuádruple'), formado por las artes matemáticas. Martianus seductoramente enmascaró las introducciones a estos temas bajo el disfraz de discursos recitados por las damas de honor de las bodas de Mercurio y la Filología" (cf. Grout y Palisca: "La situación de la música en las postrimerías del mundo antiguo" en *Historia de la música occidental,* I, Madrid, 1990, p. 48).

Esta última rama, el *Quadrivium,* abarcaba en la Edad Media y más concretamente a partir del siglo IX, las cuatro artes matemáticas: aritmética, música, geometría y astronomía; de ahí el derivado *quadrivista* —recogido en *Autoridades*— que por extensión significa no sólo el que se ejercita en estas artes, sino también "el que intenta alguna cosa por quatro medios o caminos". Asimismo, se define *arte liberal* como "la que se exerce con solo el ingénio, sin ministerio de las manos: como son la Gramática, Dialéctica, Geometría, y otras semejantes. Llámase assi por que principalmente conviene su profession à los hombres libres (...)". El tecnicismo se recoge igualmente en el *Dicc. de la Música* de J. Pena y Anglés, donde se lee: "con este nombre se significaba en la Edad Media las cuatro 'artes matemáticas' que se enseñaban en las escuelas monacales, primero, y más tarde también en las universidades (...) La música formaba, pues, parte de las matemáticas; por esta causa, hasta el s. XVIII, los profesores de la música científica eran especialistas en las matemáticas. La clerecía y hombres de ciencia españoles, ya en los tiempos visigodos, se educaban siguiendo el sistema del *Trivium* y del *Quadrivium,* práctica que se continuó en Ripoll y otros monasterios españoles desde el s. X, en la Universidad de Salamanca desde el s. XIII y en la de Alcalá de Henares desde fines del s. XV. La música, en este sentido, equivalía a la ciencia matemática y física de la acústica" (cf. J. Pena, H. Anglés, y colaboradores: *Diccionario de la Música,* Barcelona, 1954, p. 1816).

Ulteriormente, se incluyó la Música dentro de las denominadas Bellas Artes (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 30); sin embargo, hoy día "el arte musical está separado de las llamadas Bellas Artes (...) y abarca en su vasta extensión, la teoría y la práctica de la composición, del canto y de la ejecución instrumental" (cf. Brenet, *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 51).

ATABAL, ATAUAL, ATANBAL

Del árabe الطبل *aṭ-ṭabal,* de la raíz trilítera ṭ-b-l, 'tocar el tambor, redoblar'; derivados de esta raíz son, el ya citado طبل *ṭabl,* 'atabal, tambor, bombo, caja'; طبلة *ṭabla',* 'tambor menor'; طبلة الاذن *ṭablat al-uḍni,* 'tímpano'; طبلية *ṭabliyya,* 'en forma de tambor'; طبالة *ṭibāla',* 'oficio de طبال *ṭabbāl',* es decir, 'el que toca el atabal'; y por último, طبال *ṭabbāl,* 'atabalero, tambor', considerando en este caso el derivado *atabalero* como 'el que toca el atabal', término éste que posteriormente ha servido tanto para designar el 'instrumento' propiamente dicho como la 'persona que lo toca'. La primera edición del *DHLE,* anota: (del ár. *atabl*). Timbal (tambor), y en el *Diccionario académico,* se lee: del ár. *aṭ-ṭabal,* 'el tímpano' (1992). El *DCECH* establece la primera documentación del término hacia 1300 (...) La variante *timbal* se debe a un cruce con *tímpano;* en el ms. *S* de J. Ruiz 1234[a], sale la forma *atanbal* (*atabal* en *T* y *G)* debida a un cruce con *atambor* (cf. I, 386).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1234a: "Trompas e añafiles salen, con atabales".

1348, *Poema de Alfonso XI,* est. 1491: "Al rey fuera grand mal,/ la color se le mudó,/ fizo dar al atabal,/ por las armas demandó"; est. 1647: "Moros estauan tañiendo/ atabales marroquiles,/ de la otra respondiendo/ tronpas con añafiles".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 127-128, 575: "ca los golpes que me dauan/ sonauan como ataual"; vv. 1697-1698, 1219: "çesaran por esta guisa/ atabales e tronpetas".

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 19a-c, 240: "Atabales y trompetas,/ tamborinos y atambores,/ son las bozes muy perfectas".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 602: "como en atabal de guerra,/ ó como en real de enemigos".

En 1495, Nebrija recoge por primera vez el término en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* donde se lee: "atabal o pandero, tympanum, -i; atabalero, tympanistres, -ae; atabalera, tympanistria, -ae", y no se observa ninguna rectificación ulterior en la edición de Sevilla (cf. *Voc. Rom. Lat.,* 1516).

Covarrubias señala en su *Tesoro* que es "por otro nombre dicho atambor o caxa, por ser una caxa redonda, cubierta de una parte y de otra con pieles rasas

de bezerros, que comúnmente llamamos pergaminos, al son de los quales el campo se mueve, o marchando o peleando (...) Y díxose atabal por el sonido que haze tocando, aunque en razón de la forma que tiene redonda podría ser nombre hebreo (...) También significa los instrumentos de regozijo que se tocan a los juegos de cañas y fiestas. Estos no tienen más que una haz y llévanlos en bestias (...)". *Autoridades* también define el arabismo, señalando que es "instrumento belico, que se compone de una caxa de metal en la figúra de una media esphéra, cubierta por encima de pergamino, que se toca con dos palos pequeños, que rematan en bolas. (...) Este instrumento se usa en la caballería, llevando un caballo un atabál à cada lado de la silla: y modernamente se llama Timbal". Nótese la frecuente simbiosis existente entre los instrumentos de viento y el marco guerrero o bélico, y en concreto, la asociación ineludible de *atabales* y *trompetas* (cf. contextos citados).

Originariamente, el instrumento árabe llamado *atabal,* que era de madera (dado que en la época que nos ocupa, esta civilización no empleaba el metal en su construcción), debió tocarse con una sola baqueta, a diferencia del *atambor* que se percutía con dos (cf. Covarrubias, s. v. *atambor*): este sobrio rasgo diferenciador de los respectivos referentes contribuyó a que ambos términos se utilizaran accidentalmente como sinónimos, aunque por la coexistencia de ambos en el mismo contexto literario (cf. Mendoza, *Canc.,* cont. cit.) cabe deducir que ambos arabismos designan dos realidades diferentes, y que por tanto, *atabal* y *atambor* son dos instrumentos distintos. El arabismo الطبل *aṭ-ṭabl,* ha pasado al castellano con su significado arábigo original, y por coincidencia de ambas consonantes solares, la vocal del artículo árabe asimilado *a-* se ha fusionado al cuerpo fónico de la palabra en una primera fase, evolucionando hasta la forma actual, *timbal, -es,* con la consiguiente pérdida de dicha vocal inicial en posición átona: *atabal* > timbal.

Tamarid recoge el término en su *Compendio* (cf. *op. cit.,* p. 201) y también lo registra Aldrete (cf. "Vocablos arábigos que hay en el Romance" en *Orígenes de la Lengua Española, op. cit.,* p.191); Kazimirski, por su parte, recoge igualmente el vocablo en su *Dictionnaire,* que interpreta como *"tambour"* y *"timbale",* en primera y segunda acepciones respectivamente; asimismo, documenta el nombre verbal de la forma segunda, تطبيل *taṭbīl,* que significa *"tambouriner sans cesse"* (cf. *op. cit.,* II, p. 57); se anota sucintamente en el *Léxico* de Mekinassi, quien traduce: "atabal: timbal, *timbale"* (cf. *op. cit.,* p. 41).

F. Pedrell define el arabismo como "instrumento árabe de percusión compuesto de dos timbales de diferente dimensión provistos de dos baquetas (...).

En muchas ocasiones son perfectamente sinónimos Tambor y Tabal; en otras con las palabras Tabal ó Atabal suelen designarse no los tambores sino lo que entonces llamaban Tímpanos y hoy Timbales (...)" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 31-32); idéntica observación hace posteriormente Brenet, subrayando que "a veces las palabras *tabal* y *atabal* no designaban los tambores, sino los que entonces llamaban tímpanos y actualmente timbales" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 52). Medio siglo después de que Pedrell publicara su *Dicc. técnico,* Querol Gavaldá, advertía: "no hay que confundir los atabales con los tambores o atambores. Los atabales son los antiguos timbales" (cf. M. Querol: "Los instrumentos mencionados por Cervantes", apart. D, en *La música en las obras de Cervantes,* Barcelona, 1948, p. 159).

La voz se recoge en su sentido figurado, 'nalgas', en el *Canc. de Baena* (cf. Azáceta, vv. 2-3, 884: "porque emaginan los doss Maryscales/ que dan çipotada en mis atabales"), sentido que se anota en la edición conjunta de B. Dutton y González Cuenca (cf. *Canc. de J. Alfonso de Baena,* ed. cit., § 419, p. 684, nota al margen).

AVE, AUE [MARIA GRATIA PLENA]

Del lat. *ave,* voz empleada como salutación, y *María,* nombre de la Virgen (*DRAE* de 1992).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 444-446, 513: "tales dulçes boçes nunca canto aue;/ e vnas cantauan *Graçia Maria aue;* / e otras respondien: Ecce ançila".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 204-205, 619: "qual carta, ni copla, con dulçe armonia,/ vn pater, vn ave, vn salue, quier via".

Palencia no anota el término en su *Universal Vocabulario,* y en las primeras ediciones del *Vocabulario* de Nebrija, tampoco aparece registrada la expresión litúrgica; por el contrario, en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya la voz aparece consignada en un sólo significante, *avemaría,* y entre otras acepciones, figura el significado de "oración". Covarrubias tampoco la recoge en su *Tesoro,* mientras que ya en *Autoridades,* se lee: "Ave María. La salutación Angélica. Oración compuesta de las palabras con que el Archangel San Gabriel saludó à nuestra Señora la Virgen Maria, y de las que le dixo Santa Isabél, con otras que añadió la Iglésia por modo de deprecación. Díxose assi de las priméras dos palabras de la saluta-

ción". Con posterioridad a esta documentación, el *Dicc. técnico* de F. Pedrell hace constar como sigue la doble vertiente significativa del término: *Ave María* (lat.) es "toque de oración después de ponerse el sol.– Título musical de una composición inspirada en las palabras con que el arcángel San Gabriel saludó á Nuestra Señora, de las que dijo Santa Isabel y otras que añadió la Iglesia" (cf. *op. cit.*, p. 34); a continuación, se detallan estas tres partes constitutivas.

La locución latina *Ave, Maria* tiene su origen en la salutación del arcángel S. Gabriel en la Anunciación a la Virgen María (Lucas, I). Como canto litúrgico, se presenta con la primera parte (salutación angélica) en la iglesia occidental, desde los ss. IV-VI; a partir del s. VII, con las dos partes: salutación angélica y palabras de Sta. Isabel. En el *Antiphonarium* de S. Gregorio Magno aparece (por primera vez en la historia litúrgica) el Ave María como *Offertorium* en la Domínica IV de Adviento, cantándose ya con melodía gregoriana el texto completo de la salutación angélica y de Sta. Isabel. En los ss. XIV-XV se introdujo la tercera parte *Sancta Maria,* y desde el s. XV se canta ya con música polifónica. Al publicarse el *Breviarium* de Pío V (1568) se adoptó oficialmente el canto del Ave María con las tres partes, y Tomás L. de Victoria fué uno de los primeros que la cantó polifónicamente siguiendo el texto oficial adoptado por la Iglesia. En el s. XIX, por la influencia de los románticos, el Ave María se convierte en motete (Mendelssohn, Liszt...) (cf. J. Pena, Anglés y colaboradores: *Diccionario de la Música, op. cit.*, p. 141).

Randel anota sucintamente en su *Dicc. Harvard de Música,* que el *Ave María* es "oración de la Iglesia Católica Romana. (...) En forma abreviada se le emplea como antífona en la Fiesta de la Anunciación" (cf. *op. cit.*, p. 44).

AVE REGINA CELORUM, AUE REGINA CELORUM (v. *SALVE REGINA*)

Locución latina cuyo significado literal es: ¡Salve, Reina del Cielo! *(vid. infra,* Randel, *Dicc. Harvard).*

Autoridades:

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 2983-2991, 96: "luego syn temor cantad:/ *Aue, Regina Celorum,/ Aue Domina Angelorum;*/ seguid e continuad.// Dezit: *Aue, Radix Santa,/ de qua mundo lux est ort[a],/ Virgo, felix, çeli porta;*/ enxerit en esta planta/ bolvet luego alli do can[ta]".

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze Apostoles,* 370: "Ave Regina Celorum, cantaba/ con el serafico coro fulgente,/ que los salterios divinos sonaba".

La antífona *Ave, Regina coelorum* (cf. *Aue,* cont. cit., *Canc. Ixar,* v. 2984, 96), es "de uso frecuente en la liturgia y su característica melodía puede ponerse en parangón con las más suaves é inspiradas del canto gregoriano" (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 34).

Esta locución latina se recoge en el *Diccionario* de Pena y Anglés como "una de las cuatro grandes antífonas marianas que entona la Iglesia durante el año litúrgico; se canta desde el día 2 de febrero hasta el Miércoles Santo; sobre su autor nada se conoce en concreto hasta el presente, si bien es cierto que en el s. XII se empleaba ya como antifona en el canto de Nona" (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Diccionario de la Música, op. cit.,* p. 141). En Randel, el *Ave Regina Caelorum* se anota sucintamente como "una de las cuatro antífonas mari[a]nas: ¡Salve, Reina del Cielo!" (cf. *op. cit.,* p. 45).

AVENA (v. CARAMILLO Y ÇAMPOÑA)

El término se recoge en el *Diccionario académico* como procedente del lat. *avĕna* (1992); en el *DCECH* aparece datado por primera vez en el segundo cuarto del s. XIII (cf. I, 420), aunque con el significado de *flauta pastoril* sólo se ha documentado en Garcilaso.

Autoridades:

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga II, vv. 1159-1160: "que ni los pastoriles ni el avena/ ni la zampoña suena como quiero".

El vocablo significaba en latín 'tallo de paja de avena', 'flauta hecha con este tallo', 'flauta' (cf. *DCECH,* I, 822); como cultismo semántico, el término sirvió en el primer Renacimiento para designar la *flauta rústica pastoril,* hecha de caña de avena al igual que el caramillo. En F. Pedrell la voz figura también como latinismo, y aparece definida como "nombre de la primitiva flauta del Dios Pan cuando los tallos de la planta se cortaban de la avena silvestre" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 34).

Ni Covarrubias en su *Tesoro,* ni Nebrija en el *Vocabulario Esp.-Lat.,* registran el término en su acepción musical propiamente dicha; posteriormente, *Autoridades* lo define diciendo que es "instrumento músico: lo mismo que flauta (...)". Este tipo de *flauta pastoril* hecha con la "avena silvestre", llegó a conocerse así con el nombre de *flauta de avena,* y ya en la primera mitad del siglo XVI, su uso había favorecido la reducción del sintagma en *avena,* merced a un procedimiento de elipsis. El carácter rústico de su timbre sonoro posibilita el hecho de que este tipo de *flauta* aparezca asociado a la *zampoña,* junto con la cual suenan los *pastoriles,* entendidos en este caso como "modos o melodías pastoriles" (cf. E. L. Rivers, ed.: *Garcilaso de la Vega. Poesías castellanas completas,* Madrid, 1987, v. 1159, 170 (cf. cont. cit.), nota a pie de página; E. L. Rivers, ed.: *Garcilaso de la Vega. Obras Completas con comentario,* Madrid, 1981, p. 375, nota).

Posteriormente, dada la restricción sociocultural del instrumento músico —que, en definitiva, limitó su uso a la recreación pastoril renacentista— no recogen el término ni Brenet, ni Pierre Chastel, ni Valls Gorina ni M. Randel, entre otros repertorios consultados; en el *Diccionario académico,* el cultismo se define en su tercera acepción como "zampoña, flauta rústica" (1992).

AXABEBA, EXABEBA, AXABEUA

Del árabe الشبّابة *aš-šabbāba,* 'la flauta de caña', 'la flauta roja', 'la chirimía'. El término aparece definido en el *DRAE* como "flauta morisca" (1992), y es así también como se conoce en francés, *flûte mauresque* (cf. art. de H. L. A. Wijk: "L'élément arabe en espagnol" en *Neophilologus,* XXXIII (1949), 18); si bien, existe también en esta lengua la solución de género masculino, menos conocida: *roseau à jouer.*

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1233a: "Gaita e axabeba, e' l inchado albogón".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 408c, d/ 409a, b: "la exabeba morisca,/ allá el medio canón,/ la gayta, que es sotil,/ con que todos plazer han".

Covarrubias cita a Tamarid en su *Tesoro,* donde anota el arabismo como "cierta forma de flauta" (cf. López Tamarid: *Compendio, op. cit.,* p. 212). En *Autoridades,* el vocablo no aparece registrado como *axabeba,* sino como *xabeba,* ò *xabega,* "instrumento músico que se reduce a una flauta, que usan los Moriscos, con que imitan el órgano, en el cual solo ha quedado su uso". Una descripción

semántica similar se encuentra en Cejador, quien además recoge las variantes ortográficas *ajabeba, ajaveba, ayabeba, xabeba, axabeba, y jabeba* (cf. *Voc. MCast., op. cit.,* p. 18); igualmente se consigna como "instrumento músico á manera de flauta" en Eguílaz (cf. *Glosario, op. cit.,* p. 311), y en Dozy (cf. *Glossaire, op. cit.,* p. 217).

Felipe Pedrell asegura que la *xabeba* propiamente dicha es la "flauta morisca, de punta, sin duda, como el *flageolet* [en cast., 'flauta dulce o de pico']"; como dato curioso hace notar la similitud entre la terminación fonética del arabismo *axabeba, xabeba,* y la de *schebbabe,* que define igualmente como flageolet o flauta de pico, árabe, y se cuestiona si será esta palabra verdadera raíz etimológica de las *exabebas, ayabebas, xabebas,* etc., tan mencionadas por los autores medievales (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 510 y 410); pero dada la peculiar fonética de dicho tecnicismo en la lengua árabe —independientemente de su adaptación posterior al sistema fonológico del romance— y la coincidencia de significado entre *xabeba* y *schebbabe,* parece más lógico pensar que *schebbabe* sea una variante ortográfica más de este arabismo, que podría añadirse a la profusa relación ofrecida por Cejador *(vid. supra).* También como "flauta de pico" la define Brenet en su *Diccionario histórico* (cf. *op. cit.,* p. 23), y pese a que confiere otra entrada distinta al término *jábega (sic),* ésta no constituye sino una definición diferente del mismo instrumento (*ibíd.,* p. 279).

B

BACIN, BAÇIN

Del ant. cat. *bacín* (*DRAE* de 1992); en el *DCECH* el término aparece datado en su primera documentación en el siglo XIII, y se registra como procedente del lat. tardío BACCHINON, de origen desconocido (cf. I, 447).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 374b, c: *"cum his quï oderunt pacem,* fasta que el salterio afines/ dizes: *'ecce quam bonúm'* con sonajas e bacines".

A finales del siglo XV, el vocablo se recoge en la redacción del *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, donde se leen las siguientes acepciones: "bacin para lavar los pies, peluis, -is; bacin para esto mesmo, pelluuium, -ii; bacin como servidor, scaphium, -ii; bacin aqueste mesmo, trulla, -ae"; por otra parte, el *Dicc. de Autoridades* hace constar que "es lo mismo que bacía" es decir "vaso grande de metal hondo y redondo, que sirve para echar cosas líquidas ò condensadas, y para otros usos"; tanto *Autoridades* como Covarrubias nos remiten al padre Guadix quien "dize ser nombre arábigo de *aciz,* que significa cosa honda (...)".

Según el pormenorizado estudio de M. Morreale (cf. "'Libro del Buen Amor', comentario literal" en *BRAE,* XLIII (1963), 277), el *bacín* "no sería el instrumento más apto para una velada amorosa (a no ser que se emplearan también como platillos)"; no obstante, F. Pedrell en su obra ya citada, *Organografía musical antigua española,* donde dedica un extenso apartado al estudio detallado de los instrumentos musicales que recorren el poema del

Arcipreste de Hita, no registra el término *bacín* como instrumento propiamente dicho, lo cual hace pensar —dado que se trata de un contexto musical y que no aparece consignado con tal acepción en ninguno de los repertorios lexicográficos consultados— que J. Ruiz anotó el término aprovechando el efecto sonoro y acústico de la realidad que designa; dicho efecto es producido al ser utilizado como los platillos, indicio confirmado por el empleo del término en plural, y ya sugerido por Morreale *(vid. supra);* este particular efecto acústico del *bacín* lo atestigua Covarrubias en su *Tesoro,* donde se lee: "(...) dezimos ser bazín de barbero, el qual por ser hondo, delgado y de metal sonoro, el menor golpe que se de en una parte dél va resonando y haziendo eccos por todo el bazín (...)".

J. Joset en su edición crítica del *LBA* arguye que pese a que el término conserva su significado primario (cf. *Autoridades*), "quién sabe si lo tenía presente el Arcipreste, si no, servían aquí de platillos o chapas para tocar" (cf. ed. cit., I, p. 139, nota); teniendo en cuenta todas las observaciones aducidas, parece desacertada la lectura de Blecua que interpreta el término con el significado que éste posee en la lengua común, basándose en el testimonio de Cejador [: 'palangana de oro, plata' (cf. *Voc. MCast.,* p. 58)] (cf. Covarrubias, *Tesoro; Autoridades;* ed. cit. de A. Blecua: *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Libro de buen amor,* Madrid, 1992, p. 99, nota; ninguna adición en "notas suplementarias"). Puede calificarse igualmente de desafortunada la acepción que propone J. Mª Aguado en su *Glosario,* donde se lee: "bandeja, 374c" (cf. *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV,* Madrid, 1929, p. 256).

BADAJO (v. CAMPANA)

Del lat. vulg. **batuaculum,* der. de *battuere,* 'batir' (*DRAE* de 1992). El *DCECH* establece la primera documentación del término en 1475 (...) Existe en todos los romances menos el rumano, pero todos, menos el cast. y el port., tienen formas con *-t-* o *-tt-,* que suponen la base *BATT(U)ACULUM correspondiente a BATTUERE (cf. I, 450).

Autoridades:

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Poemas cultos,* vv. 208-211, 22: "Avrá tan grandes trabajos/ en Burgos por las mañanas,/ que sonarán las campanas/ si las tañen con badajos".

A finales del siglo XV, Nebrija anota en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "badajo de campana, crepitaculum, -i". Covarrubias señala que es "el martinete, almilla, lengua o mazo de la campana. (...) Díxose del verbo latino *batuo, is, tui,* por batir o herir, porque hieren con él los bordes de la campana, y la haze sonar" (cf. *Tesoro*); una descripción similar se recoge en la redacción del *Dicc. de Autoridades.*

En palabras de Pedrell, el término se define como "pedazo de hierro ó de otro metal, más ó menos largo, bastante grueso por uno de sus extremos, y que, pendiente del interior de la campana, la hiere mientras se la voltea ó se mueve con la mano, si la campana es muy grande, y produce el sonido vibratorio de ésta" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 37); Brenet precisa que el badajo pende, en concreto, de la argolla de la campana (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 57).

El vocablo se registra en sentido figurado en el *Canc. de Baena* (vv. 1-4, 216: "Non sera de los de Buedo,/ nin de cuenta este badajo,/ mas de rybera de Tajo,/ e deue baylar syn miedo"), donde debe interpretarse con el sentido de 'hablador', y así se recoge en *Autoridades:* "metaphoricamente se llama el habladór, tonto y nécio. Está tomada la metáphora del remáte del badájo, que es gruesso y basto, como lo es el entendimiento del nécio y pesado en su conversación; en la edición conjunta de B. Dutton y González Cuenca, la voz se anota en este contexto como "parlanchín" (cf. *Canc. de J. Alfonso de Baena,* ed. cit., p. 882).

BAILAR, BAYLAR, BAYLLAR, VAYLAR (verbo)

El término figura en el *Diccionario académico* como de origen etimológico incierto (1992) aunque en la primera edición del *DHLE* aparece registrado como voz procedente del lat. *ballare.* El vocablo figura en el *DCECH* como alteración de oc. ant. *balar* íd., probablemente por cruce con *bailar* 'mecer'; éste vendría de BAJULARE y aquél sale del lat. tardío BALLARE íd., procedente a su vez del gr. πάλλειν 'saltar, menearse'. *1ª doc.:* h. 1270, *Libros del Saber de Astronomía* de Alfonso el Sabio (...) Es muy frecuente en el siglo XV, pero con anterioridad al siglo XIII era desconocido en Castilla, donde se empleaba *sotar,* hasta el punto de que el glosador de Silos (s. X) no entendiendo el b. lat. *ballare* lo tradujo por 'cantar' (cf. I, 459).

La voz se registra entre las que Aldrete considera "que se derivan del griego: tripudio, bailar (...). El vocablo Bailar como lo tengo por Griego, assi tambien por mui antiguo en España (...)" (cf. B. Aldrete: *Del origen y principio de la lengua castellana (1606),* Madrid, 1993, libro II, cap. I, pp. 270 y ss.); Eseverri Hualde lo

recoge igualmente como helenismo (cf. *Diccionario etimológico de helenismos españoles,* Burgos, 1988, p. 88).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *Libro de Buen Amor,* 408d: "vinö a él bailando la rana cantadera".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 77-78, 156: "el garçon que se aparta/ a bayllar es engañado"; vv. 1-4, 216: "Non sera de los de Buedo,/ nin de cuenta este badajo,/ mas de rybera de Tajo,/ e deue baylar syn miedo"; v. 4: Nota del editor: "en el ms. se lee *muedo* pero quizá sea *miedo";* en la ed. cit. de B. Dutton y Glez. Cuenca, se lee 'muedo', es decir "modo musical", término que en el contexto que nos ocupa parece más acorde desde el punto de vista semántico (cf. *op. cit.,* p. 134).

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 154a-d, 54: "Vílos claros como el rayo,/ y al muedo de sus cantares,/ ¡a la he!, dexé el mi sayo/ y bailé sin capisayo".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 214-216, 88: "-¿Qué cantar quieres cantar?/ -Uno que sea de vaylar,/ por que más nos reolguemos"; 581-582, 209: "Ora pues ¡sus! no tardemos;/ cada vno vayle y cante".

Primera mitad del siglo XVI, J. Boscán, *Obras Completas,* Libro III, vv. 61-63, 528: "Dezí: si veys baylar no oyendo el son/ de los que baylan, ¿no 'staréys burlando/ y no os parecerá que locos son?".

En el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, se lee: "bailar o dançar, salto, -as, tripudio, -as". Covarrubias anota el término *baylar* en su *Tesoro,* donde señala que es "lo que en latín llamamos *tripudiare, saltare, a verbo graeco, ballizo, tripudio.* Es frecuentativo de *ballo, iacio, vibro,* porque los que bailan se arrojan en alto con las cabriolas y se tuercen a un lado y a otro en las mudanças". En *Autoridades,* la voz se define como la acción propia de "hacer mudanzas con el cuerpo, y con los piés y brazos, con orden, y à compás, siguiendo la consonáncia del instrumento que se tañe". Una descripción semántica similar se encuentra en el *DHLE* que además destaca no sólo la manera como se realiza la acción verbal sino también el uso transitivo del verbo, ej. "bailar una polca" (cf. 1ª ed., 1ª acep.); este uso aparece también referido por Pedrell, cuando afirma que "es activo este verbo cuando se expresa el nombre del baile que se ejecuta, ó se hace relación á él, v. gr. bailar un minueto" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 37, 2ª acep.). Asimismo, define el vocablo que nos ocupa como la acción verbal que consiste en "ejecutar movimientos cadenciosos con el cuerpo y los brazos al compás de un aire músico" (*ibíd.,* 1ª acep.).

BAILAR, BAYLAR (sust.):

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 34g-i, 295: "no reprendo yo el dançar/ ni el bailar/ en el tiempo de las fiestas".

Ent. 1464-1509, J. Álvarez Gato, *Poesías amorosas,* vv. 18-20, 68: "vuestro graçioso cantar,/ vuestro dançar y baylar/ vuestras manos; vuestro cuello".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, *Cancionero llamado Flor de enamorados,* 16: "Soys vos el que blazonaua/ del baylar y la cancion".

El término sustantivado se ha documentado únicamente con las variantes ortográficas *bailar, baylar* tal como lo reflejan los contextos citados, y se observa igualmente una frecuente asociación del mismo con los verbos *cantar y danzar,* en concreto, en las composiciones de marcado acento pastoril (cf. *Repertorio de contextos*).

BAYLE, BAILA:

Ant. a 1496, J. del Encina, *Cancionero,* Égloga VIII, vv. 367-368, 215: "otros bayles y otras dançaS/ del palacio aprenderás".

Fin. s. XV-1550, , C. de Castillejo, *Obras de amores,* vv. 1143-1148, 41: "'Madre, un escudero/ Que estaba en esta baila/ A cada vuelta/ Asíame de la manga./ Yo, como soy bonica,/ Teníaselo en nada'".

El derivado en *-a* es un sustantivo de formación postverbal, *baila,* que se documenta en el *DCECH* con el mismo significado que el derivado en *-e* (cf. I, 460), también postverbal y procedente de un verbo en *-ar,* lo cual constituye un caso de derivación frecuente en castellano: *bail-ar, bail-e;* aparece anotado como tal en el estudio de Salvador Fernández Ramírez, aunque no se registra el derivado en *-a* (cf. *La derivación nominal, op. cit.,* § 2, p. 18). *Baila,* lo usa también Quevedo en sentido jocoso (cf. J. Domínguez Bordona, ed.: *Cristóbal de Castillejo. Obras de amores. Obras de conversación y pasatiempo,* Madrid, 1969, p. 41, nota).

La diferencia semántico-coreográfica existente entre el *baile* y la *danza* es muy difícil de precisar; en opinión de algunos teóricos, "a la palabra *baile* corresponde la más vulgar de las acepciones, 'deleite del pueblo en sus horas de diversión', otorgando a la *danza* la de un 'carácter más ceremonioso, litúrgico y cortesano'. (...) Podemos utilizar ideológicamente la palabra *danza* en designación más selecta, adoptando la de *baile* cuando queramos significar un carácter más sencillo o vulgar" (cf. Brenet: *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 58).

DEVAILADA, DE VAYLADA, BAYLARES, VAYLADA:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1231a, b: "la viyuela dë arco faz dulces devailadas,/ adormiendö a vezes, muy alto a las vegadas".

El *Diccionario académico* hace constar el término en la entrada correspondiente a *devalar,* y aparece documentado como vocablo "de or. inc. [origen incierto]; cf. gall. port. *devalar,* fr. *dévaler,* descender" (1992). El *DCECH* señala que *bailada,* como nombre de una clase de melodía, no es verdadero derivado de *bailar,* sino alteración de *debaylada,* que es el cat. *davallada* 'bajada, cadencia', derivado de *davallar* 'bajar', con influjo de *bailar* (cf. I, 460). En los respectivos manuscritos del *LBA,* se registran las variantes siguientes: *de vayladas S; baylares T; vayladas G* (cf. ed. cit. de Criado de Val y E. Naylor, p. 380).

Corominas —en su edición crítica del *Libro de Buen Amor*— anota: *"devailadas* 'codas cadenciales': cat. *davallades,* occit. *davaladas* 'cadencias', propiamente 'bajadas, caídas', influido por el cast. *bailar"* (cf. ed. cit., 462, nota 1231a). Así pues, Menéndez Pidal explica el significado de esta forma derivada, aduciendo que "las 'dulces deballadas' de que habla también el Arcipreste de Hita, como muy propias de la vihuela, debían ser codas cadenciales: *deballar* significaba 'bajar', como 'cadencia' del latín *cadĕre"* (cf. *Poesía juglaresca y juglares, op. cit.,* p. 57).

BAYLADOR, BAILADORA:

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 877-879, 161: "y la gayta y bayladores,/ los mejores,/ vendrán todos sin pereza".

Fin. s. XV-1550, C. de Castillejo, *O. de amores,* vv. 1164-1166, 42: "Y díxele: 'A fe, señora,/ Que sois gentil bailadora;/ Dichoso quien os habrá'".

El sustantivo derivado que se ha documentado en masculino y femenino, se origina a partir del tema de infinitivo en *-ar: baila(r) > baila(dor, -a);* por tanto, es un sustantivo de naturaleza verbal, de formación frecuente en castellano, pues "no son muchos los nombres en *-dor* que no tengan un origen verbal" (cf. Salvador Fernández Ramírez, *La derivación nominal, op. cit.,* §[106], p. 81). Por otra parte, los derivados *bayle* y *baylador* —de uso restringido en las obras en verso del periodo acotado— se documentan con profusión en varios fragmentos de prosa del *Corbacho,* de Alfonso Martínez de Toledo (cf. González Muela, ed.: *A. Martínez de Toledo. Arcipreste de Talavera o Corbacho,* Madrid, 1970, pp. 181, 191 y 97 respectivamente).

BAJO, BAXO, -A

Del lat. *bassus,* según el *Diccionario académico* (1992); en el *DCECH,* el término se documenta en la 1ª mitad del siglo XIII. Del lat. vg. BASSUS 'gordo y poco alto', que sólo se halla en glosas y como nombre propio de persona, y se cree de origen osco; la -j- de *bajo* se debe a influjo de BAJAR (cf. I, 461).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 33-36, 415: "El rronper del agua eran tenores/ que con las dulçes aues concordauan,/ en bozes baxas e de las mayores/ duçaynas e farpas otrosy sonnauan"; vv. 35-36, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan".

1511, *Canc. General,* II, 37: "porque amores dan dolor/ á vos que serie mejor/ cantar baxo vuestro Credo,/ y no dar la voluntad/ do pierde merescimiento".

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga III, vv. 41-42: "Aplica, pues, un rato los sentidos/ al bajo son de mi zampoña ruda".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 2202-2205, 209: "Mire bien que no se engañe,/ que el cantor enamorado/ que es que cante, si no tañe/ por lo bajo flaütado".

El vocablo se presenta en los contextos recogidos con una doble función gramatical: por una parte, la puramente adjetiva (v. gr. "en bozes baxas", "al bajo son de mi zampoña ruda", cf. cont. cit. *Canc. de Baena* y Garcilaso, *PCC);* y por otra, la adverbial, que expresa la forma como se realiza la acción verbal (v. gr. "en alto e en baxo cantauan discordes", cf. cont. cit. *Canc. de Baena*). En el primer caso (adj.), el término abarca el significado de *grave,* en cuanto sonido que se opone en tesitura al *agudo,* mientras que en el segundo, la polisemia de dicho término permite interpretar *bajo, baxo,* no sólo como antónimo de *agudo, alto,* sino también como sinónimo de la voz italiana *piano,* matiz que indica 'suavidad en la ejecución y sonoridad tenue' (v. *alto*). Esta última acepción aparece señalada por Covarrubias, en su *Tesoro,* donde señala que "hablar baxo" es "templarse y moderarse en la voz"; por lo que se refiere al plano musical que nos ocupa, *cantar baxo* es 'templarse y moderarse en el canto', y así, *tañer por lo bajo flaütado* (cf. Fernández de Heredia, cont. cit.) es 'tañer haciendo sonidos graves con el matiz de *piano,* imitando en lo posible el peculiar sonido de la flauta'; esta acepción de *baxo* como sinónimo de *piano,* se recoge en *Autoridades,* donde se lee: "lo mismo que sin ruido" (acep. 12 y última).

En 1490, Alfonso de Palencia no consigna la acepción musical del término, dado que éste figura en su *Universal Vocabulario* como "baxo de pequeña estatura ombre o otra cosa", en la entrada correspondiente a *bassus*. En el *Voc. Esp.-Lat.* de Nebrija, se anota *baxo* únicamente como preposición y adverbio, que consta igualmente en el *Vocabulario de romance en latín* (Sevilla, 1516). Ya en 1611, Covarrubias hace constar que "baxo, cerca de los músicos, vale la voz profunda y más baxa de todas, el fundamento de las demás vozes"; en el *Dicc. de Autoridades,* el vocablo figura como "la voz ò instrumento que en la Música lleva este punto, que es una octava mas baxa que el tenór", y en otra entrada, añade: "Débese escribir con *x,* y no con *j,* por razón de venir de *s* (...)".

El significado de *bajo, baxo,* como sinónimo de *grave* (cf. contextos citados), aparece recogido en el estudio de Pedrell (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 38, 3ª acep.), donde se lee: "bajo (...) [se dice de] los instrumentos, voces y en general todos los sonidos graves"; asimismo, registra el sentido adverbial del término, sentido anteriormente referido, cuando observa que "bajo significa también, á media voz, y entonces es opuesto á *fuerte:* en este sentido se dice *cantar bajo,* produciendo un sonido como ahogado que suele expresarse con las palabras italianas *sotto voce*" (*ibíd.,* acep. 5; para los demás derivados y compuestos del término, cf. pp. 38 y ss). El *DHLE* anota: "bajo: fig. De sonido grave. De sonido poco intenso" (1ª ed., aceps. 10 y 11).

CONTRABAJA:

Entre fin s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 23-28, 189: "do servían serafines/ de muy suaves cantores,/ diciendo *gloria in excelsis* / con tiples y con tenores,/ mas oid las contrabajas/ de armonía no menores".

Del it. *contrabasso* (*DRAE* de 1992); el término se documenta en el *DCECH,* en 1553 —al igual que *contralto*— donde figura como voz compuesta, seguramente imitado del it. *contrabasso* (cf. I, 461).

De acuerdo con lo explicado en el artículo dedicado a *contra,* la razón por la cual los términos compuestos, *conta alta* y *contrabaja,* aparecen expresados en femenino en las fuentes literarias consultadas, puede deberse a una concordancia implícita con el sustantivo *voz,* de género también femenino; ambos vocablos, *contras altas* y *contrabajas* se han registrado solamente en *plural vulgar.*

Gili Gaya en su *Tesoro Lexicográfico* consigna el término recogiendo entre otras la definición de Sobrino (*Diccionario, op. cit.,* 1705), que dice así: "contrabajo o contrabaxo, m. *la basse-contre en musique".* Igualmente, en el *Tesoro de la Lengua* de Covarrubias, se hace constar que contrabajo, "si es una dición

sola, vale la voz profunda en la música; si son dos, con trabajo, vale trabajosamente". *Contrabaxo* figura en el *Dicc. de Autoridades,* como "s. m. [, sust. masculino,] term. de Música. La voz mas profunda, que suena en proporción octava del baxo".

BALADA

Del prov. *balada* (*DRAE* de 1992); en el *DCECH,* el vocablo figura como 'composición poética provenzal', 'especie de romance originario de Inglaterra y Alemania', de oc. *balada* 'baile' y 'balada', derivado de *balar* 'bailar' (v. *bailar*). *1ª doc.:* 1ª mitad s. XV, Santillana. (...) de la lengua de Oc pasó al fr. *ballade* en la 2ª mitad del XIII y de éste al ingl. *ballad* y alem. *ballade,* de donde volvió a las lenguas romances, con la segunda ac., que en castellano no aparece hasta el s. XIX (P. A. de Alarcón). La forma *balata* 'composición para ser cantada' [1617], procede de la forma italiana correspondiente *ballata* (cf. I, 462).

Autoridades:

Primera mitad del s. XV, Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 441-448, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas,/ claronías e bonbardas/ facían distintos sones:/ las baladas e cançiones/ e rrondeles que fazían/ bien atarde los o[í]an/ los turbados coraçones".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 9-12, 680: "¿Qual balada e cançioneta/ bastaria/ a te loar con perfecta melodia?".

1511, *Canc. General,* I, 14: "Guarda qu' en esta balada/ ay muchas espiraciones,/ diminuida, puntada,/ por bemol y bequadrada/ sobre todas las canciones".

La voz no consta en Nebrija ni en ninguno de los repertorios lexicográficos consultados, hasta la aparición del *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya, que recoge el vocablo, citando entre otros, el estudio de John Stevens *(A new Spanish and English Dictionary collected from the best Spanish authors,* 1706), donde se anota: *"in Cant, an agreement".* El *Dicc. de Autoridades,* por otra parte, define el término como sustantivo femenino que "en la germanía significa concierto". Con posterioridad a esta documentación, el *Dicc. técnico* de Pedrell, recoge en la misma entrada léxica las siguientes soluciones: *balada, ballata* (it.), *ballade* (fr.), es "composición poética, dividida en coplas con un mismo estribillo, que antiguamente se cantaba en los bailes, por lo regular campestres, y que hoy va

reapareciendo (importada del Norte), aunque no con aquel objeto" (cf. *op. cit.*, p. 40, 2ª acep.).

El *DHLE* define el término como "composición poética provenzal dividida en estrofas de varia rima que terminan generalmente en un mismo verso a manera de estribillo" (cf. 1ª ed., 3ª acep.), y en el mismo epígrafe cita el contexto referido del *Canc. General* (cf. cont. cit.); el vocablo puede designar igualmente una "composición poética dividida generalmente en estrofas iguales, y en la cual, por lo común, se refieren sencilla y melancólicamente sucesos legendarios o tradicionales, y se deja ver la profunda emoción del poeta. Esta composición es originaria del norte de Europa, donde adquirió los caracteres que la distinguen de la antigua *balada* o balata" (*ibíd.*, 2ª acep.). El sustantivo femenino *balata,* del italiano *ballata (vid. supra, DCECH)*, es "composición poética que se hacía para ser cantada al son de la música de los bailes" (*DRAE* de 1992).

BALDOSA, BADOSA

Del ital. *baldosa,* de *baldo,* y éste del germ. *bald,* atrevido (*DRAE* de 1992); según Pedrell, este origen etimológico "puede comprobarse, quizá, citando estos versos de Pulci: *E chi sonava tamburo, e chi nacchera,/ baldosa, e cicutrenna, e zufoletti,/ e tutti affusolati gli scambietti* " (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 40); en el *Glosario sobre Juan Ruiz,* de Aguado, se lee: "BALDOSA < itl. baldosa < baldo = alegre (ACADM.) n. de un instrumento músico" (cf. J. Mª Aguado: *Glosario, op. cit.*, p. 258); y por último, en la edición del *LBA* de Corominas, el término figura como procedente "del occit. *baudosa,* ya mencionado éste en el siglo XII" (cf. ed. cit., 464, nota 1233b).

El *DCECH* registra la voz como 'antiguo instrumento de cuerda', de oc. ant. *baudosa, *baldosa* íd., femenino de *baudós* 'alegre', derivado de *baut, balt,* íd., y éste del fráncico BALD 'atrevido'. *1ª doc.:* J. Ruiz, 1233. También en J. de la Encina y en varios documentos toledanos del s. XVI. (...) Del castellano, *baldosa* pasó al it. *baldosa,* empleado por Pulci, *Morgante* 27.55, hablando de costumbres españolas [, testimonio aducido por Pedrell, *vid. supra*] (cf. I, 477).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1233a, b: "gaita ë axabeba, e'l inchado albogón,/ cinfónia ë baldosa en esta fiesta son".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "Sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

El término, poco documentado en los textos literarios consultados, se documenta igualmente de forma escasa en las fuentes lexicográficas; la variante ortográfica *badosa* se consigna en el ms. *T* del *Libro de Buen Amor* (cf. ed. cit. de Criado de Val y E. Naylor, *LBA,* p. 381).

Pedrell cita a Parada y Barrreto, que supone el vocablo como "nombre dado antiguamente á los címbalos (...)"; añade Pedrell, que "la baldosa ó badosa se cita en la famosa poesia del Arcipreste de Hita, Juan Ruiz, describiendo el recibimiento hecho á Don Amor (...) Por todos los documentos auténticos anteriores sabemos que había en España un instrumento músico llamado Valdosa, Baldosa ó Badosa, cuyas aplicaciones determinadas no [a]parecen en ninguno de los muchos libros de música de que podemos disponer" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 40-41).

Años más tarde, ve la luz la *Organografía musical antigua española,* donde Pedrell propone nuevas aportaciones a las incluidas en el *Dicc. técnico,* y esta vez asegura que "la baldosa era un instrumento de cuerdas punteadas". Al final del mismo epígrafe, remite al *Dicc. español-francés,* de Nuñez de Taboada, donde se lee: "baldosa: anticuado. Pandora: instrumento de cuerdas" (cf. *Organografía, op. cit.,* pp. 60-62). El término se incluye también en la redacción del *Dicc. de la Música* de Pena y Anglés, donde se recogen los testimonios ya citados de Luigi Pulci (1432-1484), Pedrell, y C. Sachs, que coincide en este sentido con el perfil oganográfico descrito por el musicólogo catalán (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Diccionario de la Música, op. cit.,* p. 170).

BANDURRIA, BANDURIA, MANDURIA, MANDURRIA, VANDURRIA

Del lat. *pandura,* y éste del gr. πανδοῦρα (*DRAE* de 1992), de donde el lat. tardío PANDURIUM 'especie de laúd de tres cuerdas'; la primera documentación del término data del s. XIV: J. Ruiz (cf. *DCECH,* I, 490).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1233d: "la neciacha banduria aquí pone su son"; 1517a: "albogues e banduria, caramillo e çampoña".

Las variantes *manduria* y *mandurria* (ms. *S*) son las anotadas en la edición de A. Blecua (cf. 1233d, p. 308; 1517a, p. 390); *manduria,* 1233dS; *banduria,* 1233dT; *vandurria,* 1233dG; *mandurria,* 1517aS; *banduria,* 1517aT; *bandurria,* 1517aG (cf. ed. cit. de Criado de Val y Naylor, *LBA,* pp. 381 y 510).

Este instrumento de cuerda tenía una forma parecida a la de la guitarra, si bien su tamaño era mucho menor, y su sonido muy agudo, por lo que desempeña el papel de tiple (soprano) dentro de los instrumentos de su mismo género. Nebrija no recoge el término y tampoco lo registra Alfonso de Palencia en su *Universal Vocabulario.* En Covarrubias el vocablo se define como "género de instrumento, a modo de rabel pequeño, todo él de una pieça y cavado; tiene por tapa un pergamino y hiérense las cuerdas con los dedos, tiene las vozes muy agudas y mezclándole con otros instrumentos alegra la música (...)". *Autoridades* parafrasea a Covarrubias añadiendo además que es "rústico y tosco".

El perfil organográfico de este instrumento musical aparece detallado en el *Dicc. técnico* de F. Pedrell, donde se lee: "se compone de una caja que sube en disminución, formando cuello hasta el mástil [, parte colocada en la extremidad superior de la caja de los instrumentos de cuerda, por la cual pasan las cuerdas, que se sujetan entre el cordal y el clavijero]; este [(el mástil)] es muy corto y está dividido en menos trastes que en la guitarra. Tiene doce cuerdas, seis de tripa [, las seis primeras,] y seis bordones que se tocan hiriéndoles con una púa de asta, concha ú otra materia flexible (...)" (cf. *op. cit.,* p. 43). Posteriormente, Pedrell recoge en su *Organografía* el testimonio del *Inventario de vienes y alajas* de Felipe II, entre los cuales figuran: "una [bandurria] de quatro órdenes, la tapa de enebro y barriga de una concha natural de tortuga (...) Otra bandurrilla de quatro órdenes, de box, con un rostro de mujer por remate" (cf. *op. cit.,* p. 96). Pero la *bandurria* aludida por J. Ruiz es la *bandurria medieval,* que no dista mucho de la descrita anteriormente en el *Inventario,* y que puede caracterizarse como sigue: "en Castilla se llamaba *bandurria* a instrumentos de contorno ovalado, fondo abombado y clavijero (previsiblemente) en hoz con una cabeza tallada en el extremo. El número de órdenes no sobrepasaría los tres durante los siglos medievales. El diminutivo puede indicar que el tamaño normal solía ser más grande, aunque los hubiera de varias dimensiones, o que de por sí todas las bandurrias eran pequeñas. (Nótese también, de paso, su posible valor despectivo)" (cf. J. J. Rey y A. Navarro: *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y 'laúdes españoles',* Madrid, 1993, p. 31).

Como variedad de este instrumento señala P. Chastel la *bandurria sonora,* que "es la que tiene todas las cuerdas de alambre" (cf. *Léxico de la música,* ver-

sión castellana de J. Mª Corzo, Barcelona, 1969, p. 23). Modernamente, el *Dicc. Harvard de Música* clasifica la *bandurria* como "instrumento español de la familia de la guitarra, aún muy empleado en España. En su forma presente, tiene seis cuerdas dobles afinadas en cuartas, desde sol #' hasta la" y se toca con plectro" (cf. *op. cit.*, pp. 54-55). Hoy día, es considerado instrumento típico español insustituible en las rondallas y en los ambientes populares y folklóricos.

BASTARDA (v. TROMPETA)

De *bastardo,* y éste a su vez del ant. fr. *bastard* (*DRAE* de 1992) íd., de origen incierto (...) It. *bastardo* [s. XIII], oc. *bastart* [2ª mitad del XII], fr. *bâtard* [s. XII], cat. *bastard* [1403], port. *bastardo.* La cronología y el sufijo indican que lo mismo en Italia que en la Península Ibérica debe proceder de Francia, seguramente del francés, pasando por la lengua de Oc (cf. I, 537).

Autoridades:

Primera mitad del s. XV, Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 441-444, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas,/ claronías e bonbardas/ facían distintos sones".

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 29a-c, 244: "Sus bastardas, sus clarones,/ sus altas italianas,/ son los continuos pregones".

A finales del siglo XV, la voz aparece consignada en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, donde se lee: "bastardo vino de passas, passum, -i; bastardo no legitimo, nothus, -a, -um; bastardo en esta manera, spurius, -a, -um"; en la entrada correspondiente al término, Covarrubias recoge diversas acepciones, y entre ellas señala que *trompeta bastarda* es "la que media entre la trompeta que tiene el sonido fuerte y grave y entre el clarín, que le tiene delicado y agudo" (cf. *Tesoro,* s. v. *bastardo*). El vocablo se registra en *Autoridades* en su sentido genérico, como adjetivo que puede aplicarse a "cosa grosséra, no castíza ni legítima, y que se desvía y degenéra de su priméra calidád, sér y puréza; espécie bastarda de animáles, aves, plantas, y assí de otras cosas, que no retienen ni conservan su priméra y pura raíz en su producción".

La *trompeta bastarda* o *tuba ductilis,* lat., fue el nombre con que se llamó en España a la primitiva trompeta de varas, durante los ss. XV y XVI, es decir, a la trompeta cromática de los tiempos del Renacimiento. (...) La *trompeta bastarda* se diferenciaba esencialmente de los otros tipos de trompetas en que la

boquilla estaba fijada a un *tudel* de unos 30 ó 40 cm. que deslizaba suavemente dentro del tubo del instrumento, con lo cual al sujetar la boquilla con la mano izquierda para apretarla contra los labios, el ejecutante, con la otra mano, podía mover la trompeta hacia atrás y hacia delante, logrando con ello una serie de sonidos intermedios de los armónicos naturales, en el registro medio o *principal* de la trompeta. Dicho de otro modo: se obtenía la escala de sonidos consecutivos en la tesitura media del instrumento, es decir, en una 8ª baja a las obtenidas en el registro agudo o clarín. El calificativo de *bastarda,* proviene precisamente de que dicha trompeta utiliza otros sonidos, además de los propios y exclusivos de la trompeta natural, y ello altera la esencia y naturaleza de la trompeta propiamente dicha, por lo que se la denominó *bastarda* (...) En el transcurso del s. XVI fue perdiéndose el uso de esta *trompeta bastarda,* suplantada por el *sacabuche,* por las ventajas prácticas (doble vara con la colisa móvil en forma de U) que la técnica de dicho instrumento suponía (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 2150).

El adjetivo femenino plural se recoge como término sustantivado en el contexto citado de Mendoza, *Cancionero* ("sus bastardas", i. e., "sus [trompetas] bastardas"), término que se anota de forma desacertada en la edición de J. Rodríguez-Puértolas, donde se lee: "bastardas.– 29, 'piezas de artillería antigua'", acepción inverosímil en este contexto (cf. J. Rodríguez-Puértolas, ed.: "Glosario" en *Fray Íñigo de Mendoza. Cancionero,* Madrid, 1968, p. 352).

BEMOL

El término procede de la conjunción "de *b,* letra musical, que en la gama antigua representaba la nota *si,* y *mol,* por *mole,* suave, blando" (*DRAE* de 1992); el *DCECH* establece la primera documentación del vocablo a principios del s. XV, *Canc. de Baena;* tomado del b. lat. *be molle* 'be suave, muelle', dicho así porque se representaba la nota *si* por una letra *b*" (cf. I, 563).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 41-44, 238: "Los ynoçentes cantes chanzonetas/ dando loores a Ssanta Marya/ en musyca fyna, dulçe melodia,/ mudando bemoles en primas o quintas".

1511, *Canc. General,* I, 14: "Guarda qu' en esta balada/ ay muchas espiraciones,/ diminuida, puntada,/ por bemol y bequadrada/ sobre todas las canciones".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 2194-2197, 209: "Como se os ha puesto el sol/ no entendéis la compostura,/ que la llave de natura/ no se canta con bemol".

La voz todavía no aparece recogida por Nebrija en su *Vocabulario Esp.-Lat.* como tampoco se registra en el *Vocabulario de romance en latín* (Sevilla, 1516); tampoco figura en el *Tesoro* de Covarrubias, y en consecuencia, no se documenta en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya. Ya en el segundo cuarto del s. XVIII, la redacción del *Dicc. de Autoridades* incluye este peculiar tecnicismo, que se define como "la tercera propriedád en la Música, y es quando el Hexachordo comienza con la clave de Fefaut"; es decir, el llamado hexacordo blando, empezaba en la F, nuestro *fa* moderno, y tenía el semitono diatónico colocado entre el tercer y cuarto grados como en los demás hexacordos; por tanto, en este haxacordo blando, el *si* debía ser bemol. *Autoridades* lo llama "la tercera propriedád en Música", porque esta serie: Fa, sol, la, si bemol, do, re, es el tercer hexacordo llamado blando o hexacordo por bemol, y junto con las otras dos series, hexacordo duro y hexacordo natural, constituyen el sistema hexacordal.

El primer autor que lo usó, separando el B *mol* ó *dulce* (B *rotundum* ♭) del B *cuadrado* ó *duro* (B *quadrum* ó *quadratum* ♮), fué Odón de Cluny, allá por el año 927. El bemol fué el único signo de alteración aceptado hasta el siglo XIV. Respecto á la teoría moderna de este signo, el bemol se emplea de dos maneras: ó para alterar con un semitono descendente la nota á que va unido, tan solamente en la nota ó notas similares del compás en que se encuentra, ó para designar un nuevo tono ó escala, y entonces se coloca, solo ó con los bemoles que son necesarios, después de la clave" (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 49).

El *DHLE* aduce la misma definición que la que se consigna en el *Diccionario académico:* "Dícese de la nota cuya entonación es un semitono más baja que la de su sonido natural (cf. 1ª ed., 1ª acep.). Brenet en su *Dicc. histórico* añade que "en la música impresa o copiada, hasta mediados del siglo XVIII, el bemol colocado después de una diesi [(sostenido)] hacía el oficio de becuadro y volvía la nota a su estado natural. En el canto gregoriano, el canto llano y en la música antigua no modulante, no se usaba otro signo de accidente más que el bemol, y se colocaba únicamente delante del *si* (...)" (cf. *op. cit.,* p. 71). El *Dicc. Harvard de Música* recoge además las equivalencias, "Al. *Be;* Fr. *bémol;* Ingl. *flat;* It. *bemolle,* (...) pero en inglés el término *flat,* "además de significar bemol, se emplea también para describir una entonación incorrecta, abajo de la tonalidad correcta" (cf. *op. cit.,* p. 62), es decir, una entonación desafinada que se ejecuta por debajo del sonido real.

BENEDICTUS (QUI VENIT)

El término ha pasado al castellano directamente del latín *benedictus* de donde el *Diccionario académico* hace derivar "bendito: santo o bienaventurado" (1992), pues no concede una entrada independiente a esta palabra. Esta locución latina *Benedictus qui venit:* 'Bendito el que viene', cuando se utiliza en forma abreviada, *Benedictus,* casi siempre se refiere al *Benedictus, qui venit [in nomine Domini]* (cf. M. Randel: *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* p. 62).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1239c, d: "Todos manda que digan, que canten e que llamen:/ 'Benedictus qui venit...', responden todos: 'ámen'".

Entre 1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 73-76, 417: "E asi acabaron fasta fyn del salmo,/ e las otras donzellas luego siguiente,/ Benedictus qui venit en modo tan alto/ que sy nunca oyo aqui entre la gente".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Poemas cultos,* vv. 303-306, 253: "e a do el alto 'Benedictus'/ Zacharías fue a escrevir,/ y el 'Magnificat' la Virgen/ en su divino dezir".

Nebrija en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* confiere una entrada al término *bendicha cosa* cuyo equivalente se registra como "benedictus, -a, -um"; no se observa ninguna rectificación en la edición posterior de Sevilla (cf. *Voc. Rom. Lat.,* 1516). Covarrubias y *Autoridades* no recogen el vocablo como tampoco lo considera Alfonso de Palencia en su *Universal Vocabulario.* El latinismo no se documenta en una entrada léxica independiente hasta la redacción del *Dicc. técnico* de Pedrell, donde se define en su acepción propiamente musical como "título de una composición de música religiosa compuesta sobre la letra de un salmo ó de otro texto litúrgico. El *Benedictus* propio de la misa y que se canta á continuación del *Sanctus* suele escribirse en el género de música llamado motete, á solo, á dos ó más voces, con acompañamiento de organo ó de orquesta" (cf. *op. cit.,* p. 50).

Brenet lo define posteriormente como "parte del Ordinario de la misa compuesta sobre la letra de un salmo o de otro texto litúrgico (...)", y en una segunda acepción (cf. J. del Encina, cont. cit.) aparece como "cántico de Zacarías, que se canta al final del oficio de laudes" (cf. *op. cit.,* p. 71). En cuanto al testimonio de Juan Ruiz —y según la edición de Corominas— la explicación del verso citado debe entenderse como "alusión a la entrada de Jesucristo en Jerusalén el Domingo de Ramos, con aplicación sacrílega de la frase al Amor (...)" (cf. *Libro de Buen Amor,* ed. cit., 466, nota 1239d).

El latinismo se consigna en el *Diccionario Harvard de Música,* en una entrada léxica independiente, donde se lee: *Benedictus qui venit,* es la "segunda parte del Sanctus de la Misa. En composiciones polifónicas, generalmente se le trata como movimiento separado" (cf. *op. cit.,* p. 62).

BEQUADRADA (v. BEMOL)

El *Diccionario académico* aduce que *becuadrado* viene de *becuadro,* y éste de *be* y *cuadro* < *quadrum,* por su forma de una *b* cuadrada (1992). En el *BDELC,* Corominas estudia el término en la entrada correspondiente a *bemol,* añadiendo que "el análogo *becuadro,* s. XIX, o *becuadrado,* s. XV, se explica porque con este valor se empleaba una *b* de fondo cuadrado" (cf. *BDELC,* 92); no lo registra en cambio el *DCECH.* El lat. QUADRUM 'un cuadrado', pertenece a la misma familia etimológica que QUATTUOR 'cuatro' (...) El uso de *cuadro* como adjetivo, que en latín es tardío, en castellano se halla en autores cultos y parece ser latinismo (cf. II, 255).

Autoridades:

1511, *Canc. General,* I, 14: "Guarda qu' en esta balada/ ay muchas espiraciones,/ diminuida, puntada,/ por bemol y bequadrada/ sobre todas las canciones".

El vocablo no aparece recogido en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya, como tampoco aparece en ninguno de los repertorios lexicográficos consultados hasta la aparición del *Dicc. de Autoridades,* donde se define como "la priméra propriedád en la Música, y es quando el Hexachordo comienza en la clave de Gesolreut. Esta propriedád es opuesta à la de Bemól, y assi algunos la llaman Bedúro"; este hexacordo tomaba el punto de partida en la G, nota sol, y era llamado hexacordo duro: Sol, la, si, do, re, mi, constituyéndose como el primero de la serie de hexacordos, que *Autoridades* define, en consecuencia, como "la primera propriedád en la Música". Una ampliación semántica de la definición de *Autoridades* puede encontrarse en el *Léxico* de P. Chastel, quien anota que el término *becuadrado,* es "primera de las llamadas propiedades en el canto llano.- Cantar por bequadrado: girar dentro de los grados de la escala diatónica de DO, comenzando en el quinto grado [= G, en la nota sol]" (cf. *op. cit.,* p. 24); esta propiedad se recoge anteriormente en la obra de Pena y Anglés, donde se lee: "becuadrado es la primera de las llamadas propiedades del canto llano, fundada en el hexacordo *sol, la, si* [becuadro], *do, re, mi,* notas que al solfearlas se convierten

en *do, re, mi, fa, sol, la* (cf. *Diccionario de la Música, op. cit.*, p. 224). El femenino "bequadrada", documentado en el contexto citado, puede obedecer a una terminación analógica condicionada por la rima.

Cabe añadir, por último, que el *becuadro,* también llamado bicuadrado ó becuadrado (B *quadratum*), significaba en la música antigua el si natural y en casos representaba lo que nuestro sostenido (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 48), signo gráfico (♯) que en la notación moderna, colocado a la izquierda de la nota altera su entonación subiéndola un semitono cromático. En la teoría musical moderna, el *becuadro* es signo gráfico (♮), que indica que la entonación de una nota bemolizada o sostenida vuelve a su estado natural, y se coloca también a la izquierda de la misma; el signo de *becuadro* (♮), así como el de *bemol* (♭) y *sostenido* (♯), afecta tanto a la nota que lo lleva como a todas las de su mismo nombre y sonido que se encuentren después de la nota alterada dentro del mismo compás.

BOCINA, BOZINA (v. TROMPETA)

Del lat. *bucina,* 'trompeta', infl. por *voz* (*DRAE* de 1992); el término latino se recoge en el *DCECH* con el significado de 'cuerno de boyero' (...) El fr. ant. *buisine,* oc. ant. *bozina,* cat. *botzina* y la forma castellana responden a una base en -ĪNA, debida a influjo de este sufijo, y las tres últimas formas presentan *-o-* por contaminación de *boca;* el rum. *búcin,* it. *bùcine* y port. *búzio* han conservado el vocalismo latino (cf. I, 605).

Autoridades:

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 226-227, 218: "Y trompetas y bozinas/ le tañían por detrás".

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze Apostoles,* 342: "Suena de presto su ronca bocina,/ incitadora de belica saña".

1550, *Canc. de Romances,* 131: "el Marques que assi se vido/ su bozina fue a tomare/ a sus monteros llamando/ tres vezes la fue a tocare".

A finales del s. XV, la voz se consigna en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, donde se lee: "bozina para tañer, buccina, -ae; bozinero que la tañe, buccinator, -oris". Covarrubias aduce que viene del nombre latino *buccina, proprie est cornu recurvum, quod tubae modo inflatur, ita dictum a bucca, Calepinus.* No hay duda

si no que se dixo [o] de la boca con que se tañe; otros dizen que de la voz, porque sirve de voz para llamar (...)" (cf. *Tesoro*).

El término se anota en el *Dicc. de Autoridades* como "instrumento músico de boca, hueco y corvo, que tiene el sonído como de trompéta. Hácense de cuerno, y se pueden fabricar de metál". Pedrell señala que "en los tiempos más remotos privaba la bocina en su forma primitiva de caracol marino, instrumento indispensable de los porqueros y pastores; como instrumento militar servía para las señales o toques de mando de las milicias y tomó pronto diferentes formas separándose de las primitivas, torcidas en espiral como la concha de pescado que fué su modelo" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 52). La *buccina* de los romanos era de bronce, al igual que la tuba, y su tubo no medía menos de tres metros cuarenta centímetros de longitud (*ibíd.*, p. 477); en el *Dicc. de la Música* de Pena y Anglés, se da el nombre de *bocina* a un instrumento de metal, en figura de trompeta, con ancha embocadura para aplicar los labios y que se usa principalmente en los buques para hablar de lejos (...) *Buccina* es el nombre de una trompeta curvada que usaban las milicias romanas (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *op. cit.*, pp. 311 y 376). El *Diccionario académico* (1992) define el término en su primera acepción como "cuerno, instrumento músico"; "caracola para tocar a modo de trompa" (acep. 5).

En el comentario geográfico que J. Terrero hace de las *Serranillas* del Marqués de Santillana, observa que en la nº IX, el poeta menciona la brama (cf. ed. de M. Durán: *Marqués de Santillana. Poesías completas,* 2 vols.; I. *Serranillas,* Madrid, 1984, vv. 36-38: "mayores dulçores/ será á mí la brama/ que oyr ruyseñores", p. 56), término con el cual, quizá no se refiera al bramido del ganado vacuno, tan numeroso en La Liébana, sino que alude al sonido de la *bramera,* instrumento que usan los pastores para llamar y guiar al ganado, o esa especie de bocina hecha de un medio cántaro cubierto con una piel de cordero que usaban los guardas para espantar los ganados (cf. J. Terrero: "Paisajes y pastoras en las *Serranillas* del Marqués de Santillana" en *CdL,* VII (1950), 197).

BOMBARDA, BONBARDA

Del b. lat. *bombarda,* y éste del lat. *bombus,* 'ruido' (*DRAE* de 1992); señala el *DCECH,* que en Italia *lombarda* se documenta desde 1376, pero la propia naturaleza del vocablo indica que, aunque la invención fuese italiana, la palabra debió originarse fuera de Italia, probablemente en Cataluña o en el Sur de Francia; por influjo de BOMBA, onomatopeya de un ruido sordo, se cambió *lombarda* en

bombarda (...) Suele afirmarse por el contrario que *lombarda* viene de *bombarda* por etimología popular, pero esto no nos explicaría el extraño empleo del sufijo *-arda,* poco genuino en España e Italia, que son los países donde se documenta más antiguamente (cf. III, 690); según J. E. Gillet, *an instance perphaps earlier than Santillana's occurs in Pero Tafur's Andanças y viajes* (1435-39): "Bien fornida de grant ballestería é *bombardas*" [, aunque no en su ac. musical] (cf. Joseph E. Gillet: 'Bombarda', "Corominas' *Diccionario crítico etimológico:* an appreciation with suggested additions" en *HR,* XXVI (1958), 271).

Autoridades:

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 441-444, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas,/ claronías e bonbardas/ facían distintos sones".

Covarrubias no registra la voz en su acepción musical, sino como "instrumento bélico de cañón" (cf. *Tesoro*), y esta misma acepción es la que se consigna y desarrolla en el *Dicc. de Autoridades* así como la que se recoge en el testimonio de P. Tafur alegado por J. E. Gillet *(vid. supra).*

La familia completa de bombardas documentada en uso hasta el s. XVIII se detalla en el *Dicc. técnico* de Pedrell, que establece la siguiente relación de tesituras: *"bombarda-soprano,* de una ó dos llaves; *pequeña bombarda,* de una sola llave; *bombarda-contralto* ó *piccolo,* de una sola llave; *bombarda-tenor,* dos octavas de extensión; *bombarda-bajo,* de cuatro llaves; *bombarda-contralto* ó *bombardón,* de cuatro llaves" (cf. *op. cit.,* p. 53; el subrayado es nuestro). El tamaño en cms. de cada uno de los componentes de esta extensa familia comprendía las siguientes medidas: *discant pequeño,* aprox. 52 cms. de largo; *discant,* 60; *alto (contralto) pequeño,* 75; *alto (contralto) grande,* 80; *tenor,* 130; *bajo,* 187; *contrabajo,* 250 (cf. C. Sachs: *Historia universal de los instrumentos musicales,* Buenos Aires, 1947, p. 299).

La *bombarda* pertenece al grupo de instrumentos de viento y doble caña, especie de oboes primitivos que tuvieron muchísima importancia en la música medieval, y que a partir de los ss. XIII y XIV, subsistieron hasta finales del s. XVII, en que fueron sustituídos por los fagotes y oboes propiamente dichos. Estos instrumentos (los de pequeño tamaño), aunque de antiquísimo origen oriental, llegaron a Europa con las invasiones árabes (albogues, chirimías, etc.); los tipos mayores de bombardas fueron ya creación europea. Son, pues, las chirimías y bombardas los verdaderos antecesores de nuestros oboes, corno inglés, heckelfon, fagote, etc. A finales del s. XVI, las bombardas formaban una verdadera familia de seis

instrumentos [*vid. supra,* Pedrell]: desde el *discante,* con la tesitura del oboe, hasta la *contrabajo,* de una longitud desmesurada, que había que llevarla entre dos personas. Todos ellos tenían dos octavas de extensión, con seis agujeros, y estaban dotados de 1 ó 2 llaves la pequeña, hasta cuatro que tenía la mayor. El tubo era cónico y siempre recto, por lo cual las bombardas graves, que resultaban muy incómodas y poco manejables, al intercambiarlas de forma a principios del s. XVI, dieron lugar a los dulciones y fagotes. La bombarda discante, llamóse corrientemente chirimía (al., *Schalmei*), así como otro instrumento más pequeño, la *pequeña chirimía* (al., *klein Schalmei*). Todos ellos eran instrumentos de timbre estridente y penetrante, por lo que se usaban generalmente en la música de los ministriles en las Cortes y palacios y ceremonias al aire libre, en las ciudades, fiestas de corporaciones, etc., formando conjuntos con los orlos, sacabuches, trompetas, cornetas (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* pp. 322-323). La variante moderna *bombarda* se recoge en la edición de Foulché-Delbosc (cf. Santillana, NBAE, 19, *op. cit.,* § 54, p. 540).

BORDÓN

Del lat. latín *burdo, -onis,* según el *Diccionario académico* (1992), que originariamente significa "mulo, zángano"; según el *DCECH* es 'bastón, esp. el de peregrino', y parece ser derivado de *bohordo,* que lo es de BOHORDAR (...) It. *bordone,* fr. *bourdon,* oc. *bordon,* cat. *bordó,* port. *bordão.* Suele admitirse que el lat. BŬRDO 'mulo' tomó el significado de 'sustentador' y de ahí 'bastón' (cf. I, 626).

Autoridades:

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga VIII, vv. 57-60: "sus cantilenas cantó/ bien assí, desta manera,/ sobre un bordón arrimado,/ boz en grito començó".

Los textos literarios consultados sólo han aportado esta documentación, si bien el término aparece más frecuentemente con el significado de "bastón o palo más alto que la estatura de un hombre, con una punta de hierro y en el medio de la cabeza unos botones que lo adornan" (*DRAE* de 1992); como tecnicismo musical aparece definido en el *Diccionario académico,* en su quinta acepción: "en los instrumentos músicos de cuerda, cualquiera de las más gruesas que hacen el bajo"; por otra parte, la voz se anota en su sexta acepción como "cuerda de tripa atravesada diametralmente en el parche inferior del tambor"; en el caso que nos ocupa, dado que la *cantilena* (cf. cont. cit., v. 57) originariamente

no estaba destinada a ser acompañada con instrumentos de viento, cabe deducir que Juan del Encina pretende describir los efectos sonoros de un dúo de cuerda y voz humana.

Nebrija recoge el término en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "bordon, baculus, -i, baculum", y Covarrubias, por su parte, aporta un dato descriptivo en cuanto al lugar de colocación de dichos bordones: "en el instrumento músico de cuerdas es la [cuerda] que suena octava abaxo y algunas que están fuera de las que se huellan en el cuello del instrumento, que se tocan tan solamente en vacío para dar las octavas (...). [Recibe este nombre en los instrumentos], porque se descànsa en él con la consonancia y con el final" (cf. *Tesoro*); el *Dicc. de Autoridades,* señala que los bordones "en los instrumentos de cuerda se llaman las [cuerdas] más gruessas, y que suenan haciendo el baxo".

Según el *Dicc. técnico* de F. Pedrell se da este nombre "a los sonidos más graves de un instrumento. En los instrumentos de cuerda dase el nombre de bordón á la más grave (...)"; en una acepción más específica, *bordón* es "nombre del sonido ó sonidos graves, especie de bajo sencillo ó doblado á la quinta, que producen varios instrumentos, como la cornamusa" (cf. *op. cit.,* p. 54). La polisemia del término aparece puesta de relieve por Juan del Encina, ya que, por extensión de significado, se llamó *bordón* no solamente a los 'sonidos más graves producidos por un instrumento de cuerda', sino también a dichas cuerdas que solían ser de tripa y estaban recubiertas por un hilo de consistencia especial para obtener este timbre más grave, evitándose así el excesivo grosor que debieran adquirir en proporción con el resto de las cuerdas; para un mayor detalle sobre el caso concreto del *laúd,* véase este término en el lugar alfabético correspondiente.

FABORDON, FA BORDON:

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 646-647, 26: "non acordes nin tenores,/ nin contra nin fa bordon".

El *Diccionario académico* hace derivar el término del fr. *faux-bourdon* (1992); en el *DCECH* figura como compuesto de BORDÓN, [1463, Lucena] (...), formado a partir de *faux* 'falso' y *bourdon* 'tono bajo en ciertos instrumentos musicales', propiamente 'abejorro', 'zángano' (por el zumbido de estos insectos), voz onomatopéyica sin parentesco etimológico con *bourdon* 'bastón' (cf. I, 626).

En suma, la base etimológica del vocablo —como señala minuciosamente Pedrell— "no se forma de la nota musical *fa* ni de la cuerda gruesa, llamada bordón de la guitarra, del violín y otros instrumentos de cuerda, sino de los sonidos bajos ó graves producidos por los tubos mayores del órgano; se deriva de la pala-

bra compuesta francesa dicha *faux bourdon* (falso bordón), en español *fabordón,* porque lo que en realidad de verdad entraña este género de canto, es la aplicación más elemental de la armonía al canto llano" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 171).

Dado que el único contexto literario que recoge este vocablo compuesto data de la primera mitad del siglo XV (cf. *fabordon,* F. P. de Guzmán, ed. de Foulché-Delbosc, NBAE, 19, *ed. cit.,* p. 586), debemos remitirnos al estudio cronológico de M. Brenet, que esclarece detalladamente el uso que dicho término tenía entre los siglos XIV y XVI: "Su origen parece ascender por lo menos a principios del siglo XIV. Era entonces una especie de órganum o de diafonía, en donde la voz principal estaba acompañada de una serie de sextas, con reunión sobre la octava al principio y al fin. (...) El sentido de este nombre debió de provenir de la sustitución de una voz superior a la del tenor, lo cual sería designado como *falso,* como característica de un *falso bajo* transportado al soprano. (...) En el siglo XV, el inglés Lionel Power describe el fabordón como una especie de discanto improvisado o canto de atril, ejecutado a cuatro voces. (...) En el siglo XVI, se adapta a la salmodia litúrgica al unísono, entremezclado, al final de cada versículo, de tres cortas intervenciones de un coro en contrapunto a 3 ó 4 voces. Esta es la acepción que la palabra ha conservado desde el siglo XVII" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* pp. 203-204).

Pedrell, por su parte, en el artículo dedicado al vocablo concluye que "fabordón es una armonía de nota contra nota formada sobre un canto llano, y toma este nombre, por cuanto, siendo trasladadas las voces del bajo á una región más ó menos alta, forman un bajo *falso,* que es lo que significa esta palabra (...). La materia más común de los *fabordones* fueron los salmos y los cánticos del rezo eclesiástico: en los siglos XIV y XV fué cuando estuvieron más en boga en las iglesias" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 171). Finalmente, M. Randel sintetiza considerablemente el significado del vocablo, anotando que *fabordón* es "corrupción española del siglo XVI del fr. *fauxbourdon,* término que denota armonización en cuatro partes de los tonos de salmo" (cf. *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* p. 172); el vocablo es conocido también, aunque con menor índice de frecuencia, por el nombre de *falsobordone.*

C

CAMPANA, CANPANA, CAPANA

Del lat. *campana,* de Campania, en Italia, donde se usó por primera vez (*DRAE* de 1992). El *DCECH* documenta el término en 1117 *(1ª doc.),* del lat. tardío CAMPĀNA íd., abreviación de VASA CAMPANA 'recipientes de Campania', región de la cual procedía el bronce de mejor calidad. (...) La invención de la campana parece ser debida a los cristianos y, al principio, el vocablo hubo de luchar con denominaciones competidoras, *nola, signum, clocca* (> fr. *cloche,* alem. *glocke*), que en la Península Ibérica sólo han dejado descendencia en las hablas periféricas (cf. II, 790).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 383d, 384a, b: *"'¡Justus es, dominé!';* tañe a nona la campana.// Nunca vi sacristano viésperas mejor tanga:/ todos los estrumentes tocas con artemanga"; 1222c: "tañiendo las campanas en deziendo la gloria"; 1537b: "non cuidan ver la ora que tangan las campanas".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 2082a-d: "A Sevilla fué llegar/ este rey de grand bondat,/ a las canpanas fizo dar/ e él salió de la çibdat".

Ant. a 1498, J. del Encina, III, *Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular,* vv. 176-179, 55: "y taña tres a tres posas/ mi fatiga fatigada,/ campanas muy dolorosas,/ de quexas muy aquejosas".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 93-95, 8: "los plazeres me entristecen,/ las campanas de alegría/ de finados me parecen".

Canpana es la solución general en los tres manuscritos del *LBA* (cf. Criado de Val y E. Naylor, ed. cit., pp. 104, 375, 390 y 520); la variante *capana* se documenta como ejemplo suelto en 1222cT (*ibíd.*, p. 375). Los contextos literarios recogidos manifiestan el uso del instrumento con dos fines específicos: a) *bélico* (v. gr., *Poema de Alfonso XI,* cont. cit.); b) *devoto* (a veces expresado bajo la fórmula 'tañer a + horas de los oficios' (v. gr., *LBA,* 383d (cont. cit.): "tañe a nona la campana").

A mediados del siglo XIV, en el *Canzoniere* de Petrarca, encontramos ya la referencia a este instrumento musical, donde figura como *squilla: "(...) et non sonò poi squilla,/ ov'io sia, in qual che villa,/ ch'i' non l'udisse (...)":* "y no sonó campana,/ allí donde me hallase,/ que no oyera" (cf. J. Cortines: *Francesco Petrarca. Cancionero,* (edición bilingüe), 2 vols., Madrid, 1989; II, vv. 66-68, pp. 1012-1013). A finales de la centuria siguiente, el término aparece definido por Nebrija en su *Vocabulario Esp.-Lat.*, donde hace constar: "campana: cimbalum, -i, tintinabulum, -i", siendo el primer repertorio lexicográfico que recoge el vocablo; posteriormente se documenta asimismo en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya.

Covarrubias define la voz en su *Tesoro* como "instrumento conocido de metal, con que se congregan principalmente los fieles a oficiar o a oyr las horas canónicas y los oficios divinos, y assí las ponen en lo alto de las torres, para que puedan ser oydas de todos. Díxose campana de la provincia de Campania, en Italia, donde primero se inventó y usó para este santo fin"; en *Autoridades,* el vocablo figura como "instrumento de metal, ancho de boca, y mas angosto de la parte superior, à la manera del vaso de una copa, con su léngua de hierro, que sonando en lo interior de la parte más ancha, sirve de avisar, segun los usos à que está destinada, ò para convocar los Concéjos à sus juntas, y otras cosas".

F. Pedrell recoge la entrada del término en plural, señalando que son "agentes sonoros ó, mejor dicho, instrumentos cóncavos compuestos de una mezcla de cobre, estaño y zing de la figura de una copa boca abajo", y añade a la descripción del instrumento que, "según Mr. Mahillon las grandes campanas europeas ponen en vibración una masa de bronce de un peso medio de dos mil kilógramos" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 62). El vocablo aparece también registrado en el *DHLE* donde se define como "instrumento de metal, en forma de copa invertida, que suena herido por el badajo, y sirve principalmente en los templos para convocar a los fieles" (cf. 1ª ed., 1ª acep.). Las diversas partes que conforman el perfil organográfico de este instrumento aparecen descritas minuciosamente en el artículo que M. Brenet dedica al término, donde se lee: "se deno-

mina *panza* a la parte más ancha de la campana, que forma una dilatación cerca del borde y contra la cual golpea el badajo; *corona* a la parte superior cerrada que recubre la *bóveda,* a la que se fija por dentro la *argolla* que sostiene el *badajo* móvil y por fuera las *asas* que la unen a la *armazón,* llamada *melena"* (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 89).

En cuanto a la técnica interpretativa, Randel en su *Dicc. Harvard de Música,* describe las tres maneras de hacer sonar las campanas: "a) por tañido, en que una cuerda mueve la campana sólo lo suficiente para que el badajo la golpee; b) por repique, en que la campana se hace girar por completo, y de esa manera se obtiene un sonido más vigoroso; c) por golpe, en que el badajo es el que se mueve, en vez de la campana —método que no debe emplearse, pues suele rajar la campana" (cf. *op. cit.,* p. 86).

CAMPANARIO:

1511, *Canc. General,* I, 568: "Campanario y campana/ que detrás d' aquestos ví,/ á lo que d' él conoscí".

El *DCECH* anota el derivado *campanario* [1256-76], como forma culta, sustituida en el Alto Aragón por los derivados populares *campanal* o *campanar,* en relación respectivamente con el cat. occid. *campanal* y cat. general *campanar* (cf. I, 790); la voz derivada se encuentra ya registrada desde Nebrija: "campanario: turris cymbalaria" (cf. *Voc. Esp.-Lat.).* El golpe producido por el choque entre el *badajo* y la *campana* se llama *campanada,* y este sustantivo derivado en *-ada,* que no se ha documentado en los textos literarios consultados, sirve también para identificar el sonido producido por el mismo.

En la misma entrada léxica dedicada a *campana,* Covarrubias recoge el vocablo anotando a su vez el correspondiente sinónimo, y dice así: "campanil y campanario, la torre de las campanas" (cf. *Tesoro*); en *Autoridades,* el término derivado se describe como "el sítio donde se ponen las campánas para tocarlas, que por lo regulár es la torre, y en lo más alto de ella. Viene de la voz campána"; este sustantivo derivado, *campanario,* figura en el *Diccionario académico* como "torre, espadaña o armadura donde se colocan las campanas" (1992). Por extensión semántica, en la danza española se ha llamado *campanela* al 'paso que consiste en describir un círculo con uno de los pies más o menos cerca de la punta del otro', imitando así el contorno de la campana.

CANCIÓN, CANCION, CANÇION, CANÇIÓN, CANZIÓN, CANZON, CHANZON, CHANÇON

Del lat. *cantio, -onis* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* documenta el término por primera vez con Berceo, hacia 1220-50, tomado del lat. *cantio, -onis,* 'canto', derivado de *canĕre* 'cantar'. Durante toda la Edad Media es de uso más corriente su competidor popular *cantar* m. Una forma popular leonesa *cançon* se halla en *Alex.* 1376b *O* (pero *P* trae *cancion*) (cf. I, 798).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1232c: "los órganos y dizen chançones e motete".

Hacia 1440, *Canc. de Palacio,* vv. 3-4, 334: "esta canzión cantaré/ que me será conortoso".

Entre 1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 3-4, 862: "las chançones e cançiones/ pierden ya su melodia"; vv. 9-10, 879: "Señor, entendidas las vuestras cançiones/ en breue respondo al vuestro mensaje".

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 85g-j, 30: "suavemente prosiguen/ en un son muy reposado,/ con dulce canto flautado,/ las canciones que se siguen"; 153h-j, 54: "desnuyé la piel de cuero/ por correr asmo ligero/ a notar las sus canciones".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 839-840, 365: "e vy que desia tal triste cançion,/ en elegiaco verso cantando".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga VIII, vv. 5-10: "oteando su canción/ de pacer se le olvidava,/ a las fieras espantava/ y a los ríos, en oteo,/ sin correr hazía estar/ el sonido que sonava (...)".

1511, *Canc. General,* I, 323: "y el fin no acabado/ destas canciones tan tristes,/ tañen ellos de su grado".

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga I, vv. 408-410: "Nunca pusieran fin al triste lloro/ los pastores, ni fueran acabadas/ las canciones que solo el monte oía"; Canción III, vv. 66-68: "Aunque en el agua mueras,/ canción, no has de quejarte,/ que yo he mirado bien lo que te toca".

Ant. a 1551, *Canc. de Ixar,* vv. 279-280, 827: "todas las oras del dia / tane y canta esta canzon".

Nebrija anota en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "cancion, cantus, -us, cantio, -onis", y en la entrada siguiente se lee: "cancion, cantilena, -ae", acepción que aparece recogida junto con la anterior en la edición posterior de Sevilla (cf. *Voc. Rom. Lat.,* 1516).

El sustantivo femenino *canción,* cuya forma anticuada *canzon* sólo se ha documentado en el *Canc. de Ixar* (v. 280, 827), se registra en el *Tesoro* de Covarrubias, quien remite a la entrada léxica *cantar:* "De cantar se dixo cantor, canción, canturia, cantarcico, cancioneta, corrompido chançoneta, cancionero". En *Autoridades* la polisemia del término aparece ya recogida en dos entradas sucesivas; en primer lugar, "entre los Poétas y Músicos es la composicion, que por estár en verso puede cantarse", y por otra parte, es "espécie de Poesia compuesta de una, ò muchas estáncias iguales, y en proporcionadas cadéncias, excepto la última, en que hablando con la misma canción suele despedirse de ella el Poéta" (cf. Garcilaso, *Canción III,* cont. cit.; *Canción CXXVI* de Petrarca, *Cancionero I,* ed. cit., pp. 454-459, de donde Garcilaso extrae el tema del *locus amoenus: "Chiare, fresche et dolci acque...");* esta última estrofa a la que alude *Autoridades,* establece un vínculo monologado entre la canción y el poeta, que comúnmente se llama *envío,* y recoge la apelación del poeta a la canción.

El término se anota asimismo como *rúbrica* en los textos literarios consultados, a modo de título de la composición que encabeza; en este sentido, el vocablo se encuentra con mayor profusión en el *Canc. de Palacio* y en el "Apéndice" del segundo tomo del *Canc. General.* Señala T. Navarro Tomás que "durante la primera mitad del siglo XV, el nombre de cantiga siguió aplicándose, como en el anterior, a toda poesía compuesta para ser cantada. Desde mediados del citado siglo se empezó a sustituir el nombre de cantiga por el de canción y a limitar el sentido de esta denominación haciendo diferencia entre canciones y villancicos (...) La canción del siglo XV, dedicada de manera principal a temas amorosos, fue asimismo limitando la variedad de formas que la cantiga había practicado en el siglo precedente. Su estructura métrica acabó por reducirse a la coordinación de sus tres partes, inicial, medial y final. En su forma más corriente, cada una de tales partes consistía en una redondilla; la redondilla final repetía la disposición y las rimas de la del principio; la del centro adoptaba rimas diferentes de las de los extremos, abba : cdcd : abba o abab : cddc : abab" (...) Ya en el Renacimiento "la cantiga trovadoresca, construida a base de redondillas y quintillas con correspondencia de rimas entre las partes primera y última, continuó compartiendo con el villancico el dominio de la lírica musical" (cf. T. Navarro Tomás: "Gaya ciencia" en *Métrica española,* Barcelona, 1991, p. 140; "Renacimiento" en *op. cit.,* p. 222).

En 1894, F. Pedrell declara en su *Dicc. técnico* que *canción* es "composición en verso para cantar (...). Al principio se daba este nombre á las composiciones poéticas en general, pero ya después se reservó á las que se dedicaban únicamente á alabanzas de Dios ó de una dama" (cf. *op. cit.*, p. 64).

CANCIONERO, CANÇIONERO:

Primera mitad del siglo XV, Santillana, *Preguntas y Respuestas,* vv. 53-55, 129: "Lo qual mi cobdiçia non façe menor/ De aver vuestras obras en un CANÇIONERO,/ Siquiera por ser dellas pregonero".

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 91f-g, 32: "las canções que tenía/ sacadas del cançionero".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 890-893, 162: "-¿Quién empeçará primero?/ -Empiéçalo tú, zagal./ -Sacúdelo tú, Pascual,/ que sabes de cancionero".

Fin. s. XV-1550, C. de Castillejo, *O. de amores,* vv. 2767-2771, 97: "Y ya que aquel caballero/ Quiso remediar sus males/ Con dar cosas generales,/ Enviara un Cancionero,/ Que cuesta cinco reales".

El *DCECH* documenta este término derivado hacia el segundo cuarto del siglo XV (I, 798), y ya lo registra Nebrija en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "cancionero, odarum vel carminum liber" que literalmente significa, 'libro de canciones, o si se quiere, libro puesto en verso'; 'libro, obra, tratado con sonido de voces o de instrumentos'. En *Autoridades* el vocablo aparece definido como "libro ò quaderno donde están escritas canciónes y poesías, próprias para cantar y traher à mano. Viene del nombre Canción". Pierre Chastel aduce que "es palabra española. Libro que recoge composiciones musicales vocales (España); el más célebre es el publicado por Barbieri en 1890, que contiene piezas de los siglos XV y XVI" (cf. *Léxico de la música, op. cit.*, p. 28).

F. Pedrell, define el sustantivo derivado como "colección de canciones y poesías por lo común de varios autores" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 64). La voz aparece consignada en el estudio de S. Fernández Ramírez, también con este sentido de colectividad, que caracteriza particularmente a un alto porcentaje de sustantivos en *-ero* (cf. *La derivación nominal, op. cit.*, § [63].b, p. 45).

CANCIONETA, CANÇIONETA, CHANÇONETA, CHANÇONETE:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1021a-c: "De quanto que me dixo e de su mala talla/ fize bien tres cantigas, mas non pud bien pintalla:/ las dos son chançonetas, la üna de trotalla".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 644-645, 25: "nin sonbra de los laureles,/ nin cançionetas de amores"; vv. 9-12, 680: "¿Qual balada e cançioneta/ bastaria/ a te loar con perfecta melodia?".

1482-1499, *Documento de desposadas y rezién casadas,* atribuido a J. del Encina, vv. 45-48, 174: "y, si queréys ser perfectas/ las donzellas retraydas,/ no curéys de chançonetas/ ni queráys ser requeridas".

Ant. a 1516, J. del Encina, III, *Villancicos pastoriles,* vv. 116-119, 349: "-Repullo mil chançonetes,/ húrtole mil remoquetes,/ hágole mil sonsonetes,/ cálcole mil çapatetas".

El término *cancioneta* (variante documentada en F. P. de Guzmán, ed. de Foulché-Delbosc, NBAE, 19, *op. cit.,* p. 586) figura en el *DCECH* como derivado del it. *canzonetta,* diminutivo de *canzone* 'canción'. *Autoridades* define la voz como sustantivo "femenino diminutivo de Canción. La canción ò cantár corto en forma de dicho gracioso, de donde (según dice Covarr.) se corrompió la voz Chanzoneta".

En relación con dicha variante ortográfica, *chançoneta,* a partir del siglo XVIII se registra la polisemia del término en el *Dicc. de Autoridades,* donde se lee: "dim. de Chanza"; la segunda acepción del vocablo hace referencia al tecnicismo musical propiamente dicho, y dice así: "Letrilla, Villancico ò Tono festivo y de regocijo, para cantar en alguna festividad. Puede venir de Canción, cuyo diminutivo es Cancionéta, y de este Chanzonéta". El *Diccionario académico* recoge la voz *chanzoneta* como procedente del fr. *chansonnette,* y por lo que se refiere a la acepción musical del término se indica que es nombre en desuso; por el contrario, este vocablo se mantiene aún vigente para designar el correspondiente diminutivo de *chanza:* "dicho festivo y gracioso" (1992). Pedrell, por su parte, subraya que la variante *canzonetta* (it.) es "diminutivo de Canzone, melodía compuesta en el género popular, por cuya razón se llama también Villanela (it.). La forma musical de la *canzonetta,* puede ser homófona ó polífona" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 70).

En cuanto a las variantes ortográficas *chançón/ chanzón* y *chançoneta/ chanzoneta,* R. Lapesa concluye que "proceden de los franceses y occitanos *chanson, chansonnette, chansoneta* y se registran en castellano desde el siglo XIV. (...) *Chançón/ chanzón* se hizo pronto masculino (...) El cambio de género gramatical, conta-

giado de los sustantivos y adjetivos masculinos provistos del sufijo *-ón,* facilitó que *chançón* adquiriese la connotación peyorativa frecuente en ellos. (...) *Chançoneta/ chanzoneta* ha perdurado hasta nuestros días, aunque con importantes modificaciones semánticas. A pesar de su morfema diminutivo, se aplicó a cantos o canciones, jubilosos o tristes, de bienaventurados (...) Este carácter popular y festivo se corrobora en el teatro sagrado o profano de Lucas Fernández, Gil Vicente y Torres Naharro y continúa a lo largo de los siglos XVI y XVII" (cf. R. Lapesa: *"Chanzón, chanzoneta, chancha, chanza, chanzaina, chanfaina* y sus derivados" en *Léxico e Historia, I. Palabras. II. Diccionarios,* Madrid, 1992; I, p. 87 y ss.).

CANÓN, CAÑO

El término se mantiene vigente en castellano como un arabismo que ha conservado su significado arábigo original, قانون , *qānūn,* 'canon, salterio, cítara', aunque al margen del contexto que nos ocupa también significa 'ley, estatuto'; el sustantivo *canón* procede de la raíz reduplicada قنّ , *qanna,* que significa 'observar, examinar, codificar'.

Kazimirski subraya que es voz griega en su origen, por lo que debió pasar al romance a través del árabe; el vocablo aparece definido como instrumento musical en su tercera acepción, donde se lee: *"sorte d' instrument de musique à cordes montées sur une caisse trapézoïde ou carrée"* (cf. *Dictionnaire Arabe-Français, op. cit.,* II, p. 818), y en la raíz verbal correspondiente hace constar —también en tercera acepción: *"frapper quelqu' un avec un bâton" (ibíd.,* p. 817), significado éste que puede explicar la especificación semántica del sustantivo árabe —*qānūn*— en el plano organográfico, pues este instrumento se tocaba golpeando o hiriendo las cuerdas con una péñola.

El vocablo se anota bajo la variante ortográfica *caño* en el *Glosario* de Aguado, quien propone la base etimológica CANNA: *flauta* < fístula, lo cual resulta poco verosímil habida cuenta que el instrumento es de origen islámico *(vid. infra)* (cf. J. Mª Aguado: *Glosario sobre Juan Ruiz, op. cit.,* p. 283).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1230a: "Medio canón e harpa, con el rabé morisco"; 1232a, b: "dulce canón entero sal, con el panderete: con sonajas de açófar fazen dulce sonete".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 408c, d/ 409a, b: "la exabeba morisca,/ allá el medio canón,/ la gayta, que es sotil,/ con que todos plazer han".

La variante *caño* se documenta de forma sistemática en los tres manuscritos del *LBA* (cf. Criado de Val y E. Naylor, ed. cit., 1230a, 1232a; pp. 379-380); el arabismo se ha registrado con escasa frecuencia en los textos literarios consultados, dado que en el *Poema de Alfonso XI* se menciona una sola vez la variante organográfica *medio canón* (cf. Y. Ten Cate: *Poema de Alfonso XI* (estudio preliminar y vocabulario), Amsterdam, 1942, p. 24), y a partir de la segunda mitad del siglo XIV la voz no vuelve a consignarse.

De la lectura de los contextos citados se infiere que este instrumento musical podía construirse con diferentes formas geométricas: "medio canón" y "canón entero", que Menéndez Pidal identifica como "especie de salterio de origen musulmán con hasta 78 cuerdas" (cf. M. Pidal: *Poesía juglaresca y juglares, op. cit.,* p. 67); otra fuente de información relevante la constituye el artículo de F. Salvador Daniel —escrito entre 1856 y 1867— titulado *"Essai sur l'origine et les transformations de quelques instruments",* donde se lee: *"(...) ce kânoûn, dont les soixante-quinze cordes, accordées par trois à l' unisson, nous ont amené à la formation du piano à trois cordes. Quant au fait de la danse, vous savez que le kânûn n' est pas plus lourd qu' une guitare, et que les cordes, dans leur plus grande longueur, n' excèdent pas 70 ou 80 centimètres"* (cf. art. cit. en *Musique et instruments de musique du Maghreb,* Paris, 1986, pp. 105-106).

Un estudio detallado sobre la existencia de diversas formas que identifican la caja de resonancia de este instrumento, se encuentra en el valioso artículo de N. van Ree Bernard que atestigua la procedencia concreta de dicho instrumento: el canon entero es de origen islámico. El uso del salterio rectangular en Europa se perdió después de la Edad Media (...). El medio canon es igualmente de origen islámico; este evolucionó hacia el qanun contemporáneo, perfeccionado y de mayor ámbito. Asimismo el medio canon es un precursor de la espineta y del clavecín (cf. "Reconstrucción de tres salterios ibéricos: canon entero, medio canon y ala entera, con un compendio sobre 'salterios' en general y advertencias para adaptar al salterio melodías medievales" en *AnM,* XLI (1986), p. 24). El canon entero tenía forma rectangular, mientras que el medio canon se distinguía por tener forma de trapecio rectángulo formado por dos ángulos rectos, uno agudo y otro obtuso (*ibíd.,* cf. ilustraciones, pp. 36 y 45). Para tañer el canon entero, "la mano derecha se sirve de una péñola (pluma de ave cortada en forma de plectro), la izquierda toca con la punta de los dedos (...). La manera de tocar el medio canon es igual a la del canon entero". Respecto a la diferente tesitura de ambos instrumentos, en el canon entero

"el ámbito es de do a mi'; afinación diatónica con si bemol (cuerdas coloradas) junto al si natural"; en el medio canon, "el ámbito es de do' a mi"; afinación diatónica con si' bemol (cuerda colorada) junto al si' natural; el instrumento está pues afinado a la octava alta del canon entero" (*ibíd.*, p. 23).

F. Pedrell, en su *Dicc. técnico,* identifica el instrumento con el nombre de 'Kanoun ó Ganoun', que es "especie de salterio de los árabes de Túnez y de Alejandría compuesto de setenticinco cuerdas. Es el Kinnor de los Hebreos, la Kynnira de los Griegos y el Polyplectrum atribuido á Guido d' Arezzo, la primera forma de la espineta rudimentaria que, más tarde, sugeriría nuestro piano" (cf. *op. cit.*, p. 244). En el *Dicc. Harvard de Música* el arabismo aparece recogido en la entrada correspondiente a *kanun (qanun),* y se define como "nombre árabe de un salterio en forma de trapezoide, montado con numerosas cuerdas (hasta 64 en el siglo XIV)" (cf. Randel, *op. cit.*, p. 248 e ilustr. ofrecida en la pág. 102, fig. 3); resulta obvio señalar que ambas descripciones, tanto la de Pedrell como la de Randel, se refieren en concreto al *medio canon.*

CANTAR, CANTARE (verbo)

Del lat. *cantare,* frec. de *canĕre* (*DRAE* de 1992), 'cantar'. *1ª doc.:* segunda mitad del siglo X, Glosas de Silos (cf. *DCECH,* I, 812).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 515b: "si sabes e avienes en fermoso cantar"; 1236d: "'¡Venite, exultemus!' cantan en alto grito".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 37-38, 415: "e oy personas que manso cantauan,/ mas por distançia non las entendia".

Hacia 1440, *Canc. de Palacio,* vv. 11-13, 171: "mas esta razón, por Dios,/ non vos sea entendida:/ yo cantó, luego cantós".

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 99g-j, 36: "acabado el canto todo,/ cantaron muy dulçemente/ este romançe seguiente/ en un muy suabe modo"; 122h-j, 44: "porque a tal hora lleguemos/ que todos juntos cantemos/ *Gloria in excelsis Deo*".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 1577-1580, 301: "Otros doze monasterios/ fizo este rey excelente,/ donde salmos e salterios se cantan deuotamente"; vv. 1749-1751, 306: "su thono muy desdonado/ los almuedanos callaron/ quando los preses cantaron".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga I, vv. 281-282: "Ya no cantaré mis trobas/ ni tañeré caramillo"; Égloga V, vv. 3-4: "Tú a tañer tu caramillo,/ yo a cantar un cantarcillo"; Égloga IX, vv. 176-180: "de una noche clara y buena/ que cantavas,/ del estilo bien me acuerdo/ pero no la cantilena/ que llevabas".

1511, *Canc. General,* I, 203: "bien cantar y componer/ en coplas y consonantes".

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga I, vv. 1-3: "El dulce lamentar de dos pastores,/ Salicio juntamente y Nemoroso,/ he de cantar, sus quejas imitando"; vv. 41-42:"y en cuanto esto se canta,/ escucha tú el cantar de mis pastores"; Égloga II, vv. 528-532: "Vosotros, los de Tajo, en su ribera/ cantaréis la mi muerte cada día;/ este descanso llevaré, aunque muera,/ que cada día cantaréis mi muerte,/ vosotros, los de Tajo, en su ribera".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 549-550, 153: "-¿Oíslo? Que no tañáis,/ que quieren bailar cantando".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 583: "Las donzellas en esto luégo entraron,/ y con los instrumentos que truxeron,/ tan dulce y agradable la cantaron".

En 1490, Alfonso de Palencia anota en su *Universal Vocabulario:* "cantus, dela quarta declinaçion es propriamente por cantar"; igualmente lo recoge Nebrija en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* donde se leen, entre otras, las siguientes acepciones: "cantar el ombre, cano, -is, canto, -as, -aui; cantar suave mente, modulor, -aris"; no obstante, esta última entrada aparece modificada en el *Vocabulario de romance en latín* (Sevilla, 1516), donde consta: "modulor. Meditor, -aris". Covarrubias señala en su *Tesoro,* que "este término no sólo se atribuye al hombre, pero también a las aves"; el tecnicismo se registra además en el conocido proverbio medieval *Cantar mal y porfiar (ibíd.),* que se ha documentado en textos literarios del periodo acotado (v. gr., Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* v. 76e, 259; *Canc. de Ixar,* v. 98, 781; cf. *Índice de refranes*); en *Autoridades, cantar* es "echar el aliento por la garganta, entonado en punto de música, que pueda ser imitado, ò acompañado de qualquier instrumento, ahóra sea con entonacion uniforme, ò sea con alguna variacion, ò con canto llano, ò con canto de órgano".

Pedrell define el vocablo como la acción que consiste en "formar con la voz una sucesión de sonidos según las reglas de la música ó por instinto" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 66); este hecho en sí mismo, posibilitado por la función orgánica y condicionado por la constitución anatómica inherente a cada individuo, puede sintetizarse en suma, como sigue: *"dato che gli organi che interessano la voce non sono esclusivamente fonatori, ma partecipano a funzioni fisiologiche multiple, cantare significa mettere in opera quelle parti di essi che, concordando negli atti*

motori e nelle presenze sensoriali pertinenti, presiedono alla formazione del suono musicale. L'atto fonatorio, istintivo nella parola, lo è altrettanto nel canto, che pertanto, coltivato a scopi strumentali, artistici, deve diventare, nello studio del suo perfezionamento acustico, il più possibile ragionato" (cf. VV. AA: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti: Il lessico,* Diretto da Alberto Basso, 4 vols., Torino, 1983-84; IV, p. 749).

Las fórmulas vocales 'cantar a tres voces' *(... cantándolo a tres voces),* 'cantar a cuatro voces' *(cantando a quatro boces),* se han registrado en dos rúbricas de las *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández (cf. Mª J. Canellada, ed. cit., pp. 220 y 222); en concreto, el *canto a dúo* se ha documentado solamente en el *Auto del Repelón* de J. del Encina (v. 423, 179: "¡Cantássemos dos por dos!", cf. *Repertorio de contextos*). En este sentido, el *Diccionario de Autoridades* señala que "cantar à dos, à tres, quatro, es cantar en compañia de otra, ù otras voces, llevando cada uno sus puntos, segun el orden que le toca en la composicion del Maestro: cuya perfeccion consiste en la disposicion y harmonía de las quatro voces. Lat. *Duarum, trium, quatuorve vocum concordia canere".*

CANTADO, -A:

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 583-584, 272: "la seguiente prosa, oyda/ en el ayre, fue cantada".

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 80f-h, 28: "los quales con alegría/ llevavan de lo cantado/ la boz y la melodía".

Segunda mitad del s. XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze Apostoles,* 423: "yo te suplico, con ojos bañados,/ que ruegues a Dios con los Doce Primados,/ que me perdone mi culpa doliente,/ pues tengo sus Doce Triunfos cantados".

El participio pasivo en *-ado, -a,* aparece definido en el *Diccionario académico* (1992) como derivado de la forma verbal correspondiente *(vid. supra);* en el contexto citado de Fray Iñigo de Mendoza (cf. *Cancionero*) el término se documenta como un derivado sustantivado: "lo cantado" = 'el canto'.

CANTAR, CANTÁR (sust.):

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1513d: "el cantar que non sabes, oilo a cantaderas"; 1515a, b: "Para los estrumentes estar bien acordados/ a cantares algunos son más apropiados".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 406a, b: "Estas palabras dezían/ donzellas en ssus cantares".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 55-56, 1076: "¿... a do los rrymares de grant maestria,/ a do los cantares, a do los tañeres?"; vv. 1-3, 1100: "Que el trobar sea un saber diuino/ asas se demuestra en muchos lugares;/ Salamon lo vsa en los sus Cantares".

Ent. 1445-1474, Antón de Montoro, *Cancionero,* vv. 140-144, 204: "trobar cantar con gritillo,/ vos sentado en vuestras gradas,/ y menudillo el puntillo,/ dando veinte cabeçadas/ al echar de las puntadas".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga V, vv. 292-294: "mi caramillo gracioso/ con que yo aprendí a cantar/ el cantar y canticar".

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 146a, b, 52: "¿No sientes huerte plazer/ en oir aquél cantar?".

ss. XV-XVI, Asenjo Barbieri, *Cancionero Musical,* 351, vv. 3-4: "serrana vimos cantando,/ y decía este cantar".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 525-527, 207: "Pues deuemos levantar/ vn cantar con que lleguemos/ y gran regolax lleuemos".

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga I, vv. 4-6: "cuyas ovejas al cantar sabroso/ estaban muy atentas, los amores,/ de pacer olvidadas, escuchando"; vv. 41-42: "y en cuanto esto se canta,/ escucha tú el cantar de mis pastores".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 579: "que con los ynstrumentos la seruimos,/ y con nuestro cantar la consolamos".

El término sustantivado, que procede igualmente de la correspondiente raíz verbal latina, se consigna en la primera edición del *DHLE* como "copla o breve composición poética, puesta en música para cantarse, o adaptable a alguno de los aires populares, como el fandango, la jota, etc.". F. Pedrell observa en su *Dicc. técnico* la función sustantiva del vocablo, que se recoge en la misma entrada dedicada al correspondiente tema de infinitivo, y dice así: "cantar es el nombre de la canción improvisada ó puesta en música para ser cantada" (cf. *op. cit.*, p. 66).

En el segundo contexto citado del *Canc. de Baena* (cf. v. 3, 1100) el sustantivo de formación postverbal hace una referencia concreta a los *cantares* del sabio Salomón, acepción que se registra en el *Tesoro* de Covarrubias, en el artículo *cantar,* donde se lee: "uno de los libros sagrados dicho *Cantica Canticorum;* el qual todo se deve entender en sentido espiritual, y por ser tan dificultoso era vedado

entre los judíos el poderle leer los moços, hasta tener edad madura y capacidad, para comprehender sus misterios".

El "cantar con gritillo" de Montoro, por último, es clara "alusión a los cantos rituales en las sinagogas y en ciertas ceremonias familiares de los judíos" (cf. M. Ciceri y J. Rodríguez-Puértolas, eds.: *Antón de Montoro, Cancionero,* Salamanca, 1990, p. 204, nota 140).

CANTARCILLO:

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga V, vv. 3-4: "tú a tañer tu caramillo,/ yo a cantar un cantarcillo".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 181-185, 116: "-Por quitaros de agonía,/ tocar quiero el caramillo,/ y haré sones de alegría/ a porfía,/ y diré algún cantarcillo".

El sustantivo diminutivo masculino figura en *Autoridades* como sinónimo de *cantarcico,* y son "coplillas sueltas, que se cantan y están de ordinario formadas y compuestas de algunos equívocos y conceptos vulgáres".

En el contexto que nos ocupa, la aparición del sufijo *-illo* probablemente obedezca en mayor medida a razones de rima, sustentada ésta por las dos relaciones de contigüidad expresadas a través de los infinitivos y de sus respectivos complementos directos explícitos: "tañer" ——> "caramillo" / "cantar" ——> "cantarcillo"; al mismo tiempo, y desde el punto de vista de la interpretación musical, se produce una relación de contraste entre ambas categorías gramaticales (verbo y sustantivo): "tañer" <——> "cantar"; "caramillo" <——> "cantarcillo"; estas dos isotopías del contenido, contribuyen a que el sufijo *-illo* pueda ser interpretado semánticamente como un diminutivo, *sensu stricto,* o como un hipocorístico.

Según S. Fernández Ramírez, "el sufijo *-illo, -illa,* uno de los más prolíficos del castellano, forma una vastísima serie de voces casi todas ellas nombres sustantivos, *con base nominal.* Procede del lat. *-ellus, -ella,* pero aquí (...) la palatalización del grupo geminado *-ll-* es constante" (cf. *op. cit.,* § [49], p. 37). La aparición de la *-c-* se debe a la terminación en *-r* de la correspondiente forma sustantiva: *cantar-c-illo,* si bien, es más general la pérdida de la última vocal del sustantivo al entrar en contacto con el sufijo, v. gr.: *campana, campan-illa.*

CANTO, QUANTO:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1226b, c: "calandrias, papagayos; mayores e menores/ dan cantos plazenteros e de dulces sabores".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 8-9, 30: "en onesta melodya/ canto algunt dulçe canto"; vv. 13-14, 449: "El quanto era dulçe con mucha alegrança,/ e bien concordado con plazer e rryso"; vv. 441-442, 513: "E esto diçiendo, oy espirar quanto/ commo de organos, pero mas suaue".

1460-1463, *Canc. de Stúñiga,* 44: "Oy triste cantilena/ Que tal canto pronunciaba".

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 85g-j, 30: "suavemente prosiguen/ en un son muy reposado,/ con dulce canto flautado,/ las canciones que se siguen".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 1953-1954, 401: "Ya començaua la ynuocaçion/ con triste murmullo su disono canto".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga VI, vv. 14-15: "canta cantos pastoriles,/ dexa las cosas sotiles".

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Retablo de la vida de Cristo,* 435: "Tres cosas provocan a los corazones/ de los humanos a carnalidades:/ grandes riquezas, o grandes beldades,/ o canto suave de dulces canciones".

1511, *Canc. General,* I, 262: "los cantos, los hymnos, los sones cessauan,/ con sus armonías atan singulares".

Siglos XV-XVI, Asenjo Barbieri, *Cancionero Musical,* 316, vv. 69-70: "con muy gran solenidad,/ con dulces cantos e modos".

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga II, vv. 1059-1061: "Un hombre mora allí de ingenio tanto/ que toda la ribera adonde él vino/ nunca se harta d' escuchar su canto"; v. 1162: "con el suave canto y dulce lira".

Del lat. *cantus* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* documenta el término hacia el segundo cuarto del siglo XIII, al igual que el derivado *cante* (cf. I, 812); en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, se lee: "canto de ombre, cantus, -us, cantio, -onis", y en las siguientes entradas anota: "canto desta manera, cantilena, carmen"; "canto de amores, elegeia, -ae"; "canto de cabreros, egloga, -ae"; "canto suave, modulatio, modulamentum", entre otras diversas acepciones. El *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya recoge el término destacando, entre otras, la definición de Oudin

(Tesoro de las dos lenguas francesa y española, 1616), quien consigna la acepción musical en cuarto orden: "canto que se canta, *chant, chanson, ode, himne, pseaume".*

Covarrubias registra el vocablo en su *Tesoro* donde afirma que el canto "o es simple de una sola voz, y ésta puede ser arrimada a instrumentos, o por sí o muchas vozes juntas; y éstas hazen melodía y harmonía. De aquí nace la diferencia de canto llano, canto de órgano, contrapunto; y de cada cosa déstas ay su arte"; en *Autoridades* la voz se anota como "el acto de cantar, la melodía de la voz, y lo mismo que se canta".

Una valiosa síntesis donde se exponen las diversas acepciones del término, se esboza en el estudio de F. Pedrell: a) unión de varios sonidos emitidos por la voz humana, ó por la ficticia de algún instrumento, b) palabra que, aplicada á la música, indica la parte melódica, c) arte del canto, d) dos de las cuatro voces que llamamos soprano ó tiple y contralto, que antiguamente se nombraban cantus, primero ó segundo, e) parte de un poema o de una composición poética" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 67). M. Brenet, por su parte, define el *canto* como el "empleo musical de la voz (...)", y cita a Bacilly (1679) que "declaraba necesarias para llegar a cantar bien, tres cosas, a saber: la voz, la disposición [la inteligencia], y el oído" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 98).

El vocablo se recoge en sentido figurado en *La Coronación* de J. de Mena, pues los *cantos* a los que se refiere el poeta aluden a 'la sabiduría' (vv. 301-304, 175: "¡O tú, orfeica lira,/ son de febea vihuela,/ ven, ven, venida de vira, y de tus cantos espira, ...!"): "estos cantos non son salvo los términos de la sabiduría e las razones della, que son así dulçes como sabroso canto" (cf. M. A. Pérez Priego: "Poesía" en *Juan de Mena. Obras Completas,* Barcelona, 1989, p. 175).

CANTE:

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 31-32, 614: "con languida lengua e garganta sotil,/ tal cante lamento con triste mesura".

Este sustantivo con derivación morfológica en *-e,* es *cuasi sinónimo* de *canto (vid. supra)* y su uso no debió extenderse en la baja Edad Media ni en el primer Renacimiento, a juzgar por el hecho de que es el único contexto literario que documenta el término; se trata de un sustantivo postverbal procedente de un verbo de la primera conjugación: *cant(ar)* > *cante;* así pues, *cant-o* y *cant-e* han coexistido en la lengua castellana como derivados del mismo verbo conformando un *doblete semántico;* en cuanto a la ulterior distribución semántica, el derivado en *-e* se ha especializado para designar el originario *canto andaluz* o *flamenco,* que hunde sus raíces en el *cante jondo.*

CANTADOR:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 899b: "tornóse a la fiesta bailando el cantador".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga VI, vv. 86-88: "en aquel tiempo passado/ con el canto de Sileno,/ cantador muy más que bueno".

Ent. fin. s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 8-9, 327: "¿(...) o tañedor de burleta,/ o cantador de cosaute?".

En el *Diccionario académico* se lee: "cantador, ra. adj. ant. cantor. Usáb. t. c. s.", y figura como derivado de la raíz verbal *cantar;* en segunda acepción, "cantador, ra" se define como "persona que tiene habilidad para cantar coplas populares" (1992). Según el estudio de S. Fernández Ramírez, "los nombres terminados en *-dor* ofrecen una curiosa propiedad en su formación [ya que no proceden de la base latina: *canta(r)* > *canta(dor)*]. Los nombres en *-sor, -tor,* carecen de la propiedad anterior. En contraste con los nombres en *-dor,* proceden del latín [v. gr. *cantor* (< lat. *cantor*)]" *(vid. infra;* cf. S. Fernández Ramírez, *La derivación nominal, op. cit.,* § [106], p. 81).

CANTADERA (v. CANTADOR):

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 470c, d/ 471a, b: "desque la cantadera dize el cantar primero,/ siempre los pies le bullen, e ¡mal para el pandero!/ Texedor e cantadera nunca tienen los pies quedos,/ en el telar e en la dança siempre les bullen los dedos"; 1513d: "el cantar que non sabes, oilö a cantaderas".

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 154f-g, 54: "y tome tanta alegría/ con su linda cantadera".

El *Diccionario académico* hace derivar la voz de la raíz verbal *cantar,* y la define como fem. ant., sustituible en el paradigma por *cantadora,* que a su vez se registra como adj. ant. sinónimo de *cantor* (1992). *Cantadera* y *cantadora* son, por tanto, formas arcaicas femeninas de la solución posterior, *cantor,* que puede documentarse asimismo en femenino: *cantor, -a.*

Corominas, en el verso 1513d de su edición crítica del *LBA* (cf. cont. cit.), anota: "Óyeselo a cantoras" (cf. *LBA,* ed. cit., 564) y en el *DCECH* se data el vocablo entre 1343 y 1605 (cf. I, 812); por el contrario, en el caso de Mendoza, el derivado se cita con una nueva acepción y debe interpretarse como sinónimo de *canción* (cf. J. Rodríguez-Puértolas: "Glosario" en *Cancionero,* ed. cit., p. 353). El

término *cantadera* aparece recogido en el valioso estudio de Menéndez Pidal, quien hablando de los tipos de juglares relata que "el Arcipreste nos habla de las *cantaderas,* mujeres que, cantando, bailaban en público, al son del pandero" (cf. *Poesía juglaresca y juglares, op. cit.,* pp. 48-49).

CANTOR:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1238c, d: "Allí van agostines; e dizen sus cantores/ '¡exultemus, laetemur, ministros e priores!'".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 479-480, 427: "tus dulçes cantores,/ los tus estrum[entos],/ por çierto son cosas de ser bien llorad[as]".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga IX, vv. 241-244: "Aquí que los labradores/ cortan rama,/ demos gritos/ y cantemos/ pues somos buenos cantores".

1511, *Canc. General,* I, 155: "no ressonauan cantores,/ ni los altos tañedores".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 2198-2205, 209: "Coplas de un tiple cantor,/ tal que a todos sobra en fama,/ mas fáltale lo mejor/ para servir una dama./ Mire bien que no se engañe,/ que el cantor enamorado/ que es que cante, si no tañe/ por lo bajo flaütado".

Del lat. *cantor, -oris* (*DRAE* de 1992); el vocablo aparece documentado en el *DCECH* en la segunda mitad del siglo X, *Glosas de Silos* (cf. I, 812). El origen etimológico del término se recoge en Nebrija (cf. *Vocabulario Esp.-Lat.*), y dice así: "cantor, cantor, -oris, cantator, -oris", anotación que figura junto con la forma de femenino, "cantora, cantatrix, cantatricis".

Según el estudio de S. Fernández Ramírez, el sufijo *-or,* "de acentuación aguda, lo encontramos en una serie extensa de sustantivos masculinos, en gran parte formados ya en latín, de naturaleza verbal", y a renglón seguido señala que no es muy frecuente en español, la correspondencia de sustantivos en *-or* con infinitivos en *-ar,* como es el caso que nos ocupa: *cantor-cantar* (cf. Salvador Fernández Ramírez, *op. cit.,* § [106], p. 80).

En relación con las obligaciones adscritas a los cantores de las capillas musicales de los siglos XV y XVI, S. Rubio resume los siguientes aspectos: "1ª, Obedecer y acatar al maestro; 2ª, asistir a los ensayos siempre que se les convoque, so pena de sufrir la multa correspondiente; 3ª, asistir a todas las funciones en las que sea necesaria su presencia para la interpretación de la música polifónica. En conjunto venían a coincidir con los domingos y fiestas de precepto, más alguna especial o particular de la ciudad y diócesis; 4ª, no podían ausen-

tarse de la ciudad sin permiso del cabildo ni actuar en otras iglesias sin previa licencia suya; 5ª, que ningún cantor de los que llevan salario no ande de noche a dar alboradas por las calles, so pena de un ducado por vez. En la recepción del tiple Cristóbal se estipula en Burgos en 1542 que aunque el señor o persona con quien resida le mande salir de noche a cantar, que no lo haga, so pena de la misma sanción" (cf. S. Rubio: *Historia de la música española: 2. Desde el 'ars nova' hasta 1600,* Madrid, 1983, p. 30).

CANTILENA:

Ant. a 1498, J. del Encina, *Bucólicas,* Égloga IX, vv. 176-180: "de una noche clara y buena/ que cantavas,/ del estilo bien me acuerdo/ pero no la cantilena/ que llevavas".

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 7-8, 139: "o[í] triste cantilena,/ que tal canción pronunciava".

Ent. fin. s. XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze Apostoles,* 376: "El canto divino de nuestra Sirena,/ despues que ya hobe muy poco dormido,/ recuerda de presto mi vivo sentido,/ siendo muy dulce la su cantilena".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, *Cancionero llamado Flor de enamorados,* 61: "con tu cantar y armonia/ sosiega tu cantilena".

Del lat. *cantĭlēna* (*DRAE* de 1992); el término aparece documentado en el *DCECH* desde Berceo, hacia 1220-50 (cf. I, 812). Alfonso de Palencia no registra el vocablo en su *Universal Vocabulario;* tampoco aparece recogido en el *Voc. Esp.-Lat.* de Nebrija, ni figura más tarde, en su *Vocabulario de romance en latín* de 1516 (Sevilla). La voz tampoco aparece anotada en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya ni en el *Tesoro* de Covarrubias. Habría que esperar para ello a la redacción del *Dicc. de Autoridades* donde consta como "Cantár, ò copla, que se hace para cantarse repetidamente. Y aunque en este sentído estuvo recibida esta voz, ya comunmente se toma por cantár despreciable, y principalmente por los que cantan à los muchachos, motejándolos su floxedad y descuido en el estúdio, para incitarlos con la vergüenza, à que se corrijan y emienden. Es voz latina"; igualmente recoge la voz metatética *cantinela* que es "lo mismo que Cantilena", y aparece ya en D. Gracián. Esta misma observación la encontramos en el *Dicc. técnico* de Pedrell, que a su vez define el vocablo como un italianismo cuya polisemia implica una doble vertiente significativa, musical y poética: "diminutivo de *canzone,* según Dante l' Alighieri. En música es sinónimo de melodía.- Nombre de una forma armónica, usada durante la Edad Media.- En poesía, canción breve en versos cortos" (cf. *op. cit.,* p. 67).

El perfil semántico-diacrónico del término se analiza minuciosamente en el *Dicc. de la Música* de Pena y Anglés, donde se lee: "canción monódica medieval que se entonaba con una melodía muy conocida y generalmente tenía estribillo. En tiempos más antiguos el nombre de cantilena era usado por los Santos Padres, para expresar el canto de los salmos; más tarde se empleó también para expresar el canto litúrgico en general. Modernamente se aplica en la música instrumental para señalar una frase flúida y melodiosa de carácter vocal o indicar ciertos pasajes lentos y expresivos que requieren notable dulzura. También se utiliza como sustitutiva de *Cantabile*" (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *op. cit.*, p. 539).

Los contextos que figuran en la entrada léxica correspondiente a *cantinela* en la primera edición del *DHLE,* señalan que esta solución metatizada es bastante más tardía, y en concreto, el uso de la voz aparece atribuido a autores posteriores al periodo del Renacimiento pagano (Lope de Vega, Cadalso, Alarcón y Zorrilla, entre otros). La solución *cantilena,* aparece definida como "cantar, copla, composición poética breve, hecha generalmente para que se cante". Hoy día, ambas variantes, *cantinela* y *cantilena,* coexisten en el *Dicc. académico* (1992) manteniéndose la vigencia de uso de ambas formas; el primer caso obedece, como ya hemos señalado, a un fenómeno de *metátesis,* llamado *interversión* pues los fonemas que cambian de lugar están en contacto: *cantilena* > *cantinela.*

CANTICAR (verbo):

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga I, vv. 12-15: "y tú estaste aquí tendido/ a sabor por esta tierra,/ canticando/ por las silvas retumbando"; *Bucólicas,* Égloga III, vv. 75-76: "cantiquemos a vegadas,/ veremos quién sabe más".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, *Cancionero llamado Flor de enamorados,* 103: "andareme passeando/ por la luna canticando/ mi cayado por vihuela".

Del lat. *canticare* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* recoge el término derivado en la entrada léxica correspondiente a CANTAR (cf. I, 812), y en el artículo dedicado a CANTIGA, anota: "existe *canticar,* pero es tardío, raro (Encina, G. Vicente: *DHist.*) y sin antecedentes latinos" (*ibíd.*, 815, nota 7). La voz no aparece recogida en el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia, como tampoco figura en ninguna de las dos ediciones lexicográficas de Nebrija ni en el *Tesoro* de Covarrubias; no se documenta tampoco en el *Dicc. de Autoridades.* F. Pedrell consigna el vocablo en su *Dicc. técnico,* donde se define como anticuado del verbo cantar (cf. *op. cit.*, p. 67); igualmente en la primera edición del *DHLE,* se lee: "intr. ant. Cantar. Usáb. t. c. tr.".

En relación con el empleo de este verbo en los textos literarios consultados, el cultismo se ha documentado en *Flor de enamorados* como ejemplo suelto (cf. cont. cit.) y también en Juan del Encina, autor al que remite Cejador en su *Vocabulario Medieval,* en la entrada correspondiente al término (cf. *Voc. MCast., op. cit.,* p. 89); por lo que se refiere al efecto acústico-musical denotado por este vocablo, James A. Anderson nos recuerda la herencia latina, diciendo: *"Virgil's sonorous, onomatopoetic construction "lentus in umbra/ formosam resonare" is not lost in Encina's version, however, with his lighter, but not less effective* canticando,/ por las silvas retumbando" (cf. J. A. Anderson: *Encina and Virgil,* University Mississippi, Valencia, 1974, pp. 15-16; *Bucólicas,* Égloga I, cont. cit., vv. 14-15).

CANTICADO, -A:

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga VI, vv. 226-229: "y mandó por su mandado/ los laureles aprender,/ aprender lo pernotado,/ lo cantado y canticado"; Égloga I, vv. 21-23: "tiénesla bien canticada,/ con reposo,/ a la sombra gasajoso".

A diferencia del conjunto restante de las formas que participan del paradigma verbal de *canticar,* la forma de participio pasivo —masc. y fem.— se registra exclusivamente en J. del Encina. Los respectivos contextos literarios de *canticar,* y *canticado,* indican que dicho vocablo infinitivo debió caer en desuso ya hacia la primera mitad del siglo XVI.

CANTICAR (sust.):

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga V, vv. 291-294: "Mas yo te quiero endonar/ mi caramillo gracioso/ con que yo aprendí a cantar/ el cantar y canticar".

La forma sustantivada conserva el mismo significado que el término homónimo del tema de infinitivo, en sus acepciones, y se ha registrado con exclusividad en el poeta salmantino.

CANTICO:

Segunda mitad del s. XV-1522, J. de Padilla, *Retablo de la vida de Cristo,* 431: "Entonces el padre, con digno sermon,/ cobra la habla perdida por el,/ y dice: Bendito el Señor de Israel,/ y todo su cantico con gran devocion".

En el *DCECH,* el cultismo tomado del lat. *cantĭcum* íd., se documenta desde Berceo (cf. I, 812). Cántico es "cierta composición Poética, que se hace para cantarla expressamente, que por lo regulár es à lo Divino, aunque no tiene nove-

dad de metro; y por esta cáusa se llaman assi diferentes Psalmos de la Escritúra, como el de Moises, el de los Niños de Babylonia, el de Nuestra Señora" (cf. *Autoridades*). El término se consigna, de forma representativa, en ciertas rúbricas de la obra citada de J. de Padilla (cf. ed. de Foulché-Delbosc, NBAE, 19, *op. cit.*, pp. 425, 427-428, 430-431, 433, 436, 445-447).

A diferencia del femenino *cántica,* el sustantivo masculino se ha especializado para designar el "canto religioso de alabanza o gratitud (fr. *cantique,* it. y port. *cantico,* al. *Lobgesang,* ing. *canticle,* cat. *cantic*)" (cf. J. Pena, Anglés, y col.: *Diccionario de la Música, op. cit.*, p. 438). El derivado se recoge, por último, en el estudio de S. Fernández Ramírez, donde se consigna como voz heredada del latín (cf. *La derivación nominal, op. cit.*, § 17: *Sufijo -ico inacentuado, tras de consonante,* p. 24).

CÁNTICA, CANTICA:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 31-32, 458: "espere el errado la lyd pauorossa/ o luego desata ssu cantica errada".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga VII, vv. 171-172: "Estas cánticas ohy,/ según cada qual cantava".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 574-575: "Despues que escuchó vn rato á las hermosas/ donzellas, y sus cánticas oidas,/ dixo: -'¡Dios os perdone, que he perdido/ maytines por el dulce son que he oido'".

El cultismo figura en el *Diccionario académico* como derivado del lat. *cantica,* pl. de *canticum,* 'cántico' (1992) y se documenta en el *DCECH* desde Berceo (cf. I, 812). Este derivado femenino no aparece recogido por Alfonso de Palencia ni por Nebrija; sí aparece, en cambio, en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya, que remite en primera instancia al *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* de J. Palet, 1604, donde figura como *"chanson".* Covarrubias tampoco lo registra en su *Tesoro,* mientras que ya en el primer tercio del siglo XVIII, el *Dicc. de Autoridades* hace constar: "lo mismo que Cantár, ò Cantinéla. Voz antiquada".

El *Dicc. técnico* de Pedrell no documenta la forma de sustantivo con la velar oclusiva sorda, como tampoco se recoge en el *Dicc. histórico* de M. Brenet; no obstante, en el *Vocabulario medieval castellano* de Cejador, se lee: *"cántica, cántico,* de canto" (cf. *op. cit.*, p. 89) y ya en la primera edición del *DHLE* la voz se define en su primera y única acepción como "cantar o copla".

El cultismo, por otra parte, se consigna igualmente en ciertas rúbricas que componen el *LBA,* y en concreto, la *Cántica de los clérigos de Talavera* (cf. Corominas, ed cit., 625-631, 1609-1709) es "la síntesis del *Libro de Buen Amor* y su colofón. El Arcipreste se inspiró para su composición en el poema *Consultatio sacerdotum* de Walter Mapes, así como en otros goliardescos, como *De concubinis sacerdotum* y *De convocatione sacerdotum,* recogidos en el mismo libro del canónigo inglés. A pesar de esta fuente inspiracional, la presentación que hace el Arcipreste es muy original y viva, superando a sus modelos. (...) El que Juan Ruiz se apoye en estos textos es una prueba de seguir la tradición juglaresca y goliárdica, pues era lo habitual entre sus cultivadores. Por otro lado, es prueba de ello también el tono jovial, a la par que serio, del poema o cántica" (cf. V. Reynal: "Lo juglaresco en el *Libro de Buen Amor,* del Arcipreste de Hita" en *La juglaresca, Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca,* Criado de Val, ed., Madrid, 1986, p. 314). Posteriormente, y aunque constituyen casos aislados, la voz se recoge asimismo en una rúbrica del *Cancionero* de Montoro (cf. CXLV: *Cantica que fizo Antón de Montoro a Nuestra Señora,* 371), y en otra del *Canc. de Baena* (cf. § 555: (...) *Esta cantica fiso el dicho Garçi Ferrandes quexandose de la privança que perdio del rrey e por el engaño del casamiento de su muger,* 1117).

CANTICADOR:

1498, Juan del Encina, *Cancionero, II,* Égloga de las grandes lluvias, vv. 97-98, 120-121: "¿Qué sacristán era?, di./ -Un huerte canticador".

Rosalie Gimeno en su estudio crítico, subraya en nota a pie de página que canticador es "cantor" (cf. R. Gimeno: *Juan del Encina, Teatro (Segunda producción dramática),* Madrid, 1982, p. 121, nota 98). El derivado en *-(d)or* no aparece registrado en Nebrija, ni en Covarrubias, ni en Gili Gaya, ni en *Autoridades;* sí lo recoge, en cambio, la primera edición del *DHLE,* donde se lee: "el que cantica", señalando además la forma flexiva correspondiente a la forma de femenino, "canticadora".

DISCANTAR:

1511, *Canc. General,* I, 168: "E como los tañedores/ discantan con los laudes,/ assí con grandes dolores/ recontando sus loores/ discantauan las virtudes".

Ent. fin. s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 11-12, 77: "Obra fue que prometí/ discantar de tu grandeza"; vv. 809-810, 88: "y a voces la profetiza/ y discanta".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 349: "que si á ella por esposa/ la discanta Salomon,/ quien la hizo tan hermosa,/ á vos, vírgen gloriosa,/ cantó la mesma cancion".

Del b. lat. *discantare* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* documenta el término con Fray Luis de León en la segunda mitad del siglo XVI, *circa* 1580; *cantar* y *descantar* son habilidades de las juglaresas, según la *Crónica Troyana* en gall. del s. XIV; de ahí ast. *descantada* 'dicho desagradable, frase atrevida o verdad que mortifica' (cf. I, 812).

Desde el punto de vista morfológico, la preposición *dis,* según el *Tesoro* de Covarrubias, "hállase siempre en composición, y de ordinario se halla en dicciones que traen origen de la lengua latina". *Autoridades* define el término en su primera acepción como sinónimo de "cantar", y además señala: "usase freqüentemente por componer, hacer ù decir versos", pero en la tercera acepción de la misma entrada, se lee: "en la Música vale echar el contrapunto sobre algun passo".

El "Glosario" del *Cancionero* de Montesino registra el vocablo definiéndolo como la acción verbal que consiste en "hacer un discante; discante, concierto con instrumentos de cuerda, también guitarra pequeña" (cf. J. Rodríguez-Puértolas: *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino,* Cuenca, 1987, p. 314; *vid. infra, discante*).

DISCANTADA (v. DISCANTAR):

1511, *Canc. General,* II, 234: "allí viérades canciones/ discantadas á empuxones/ de perfetos menestriles".

Este participio pasivo, que conserva el mismo significado que su correspondiente tema de infinitivo en sus acepciones, no se ha documentado en masculino en los textos literarios consultados.

DISCANTE:

Segunda mitad del s. XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze Apostoles,* 348: "Las consonas voces de aqueste su himno,/ con su discante sotil parecian/ a los Seniores que Sanctus decian".

Ent. fin. s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 41-44, 191: "mas otro discante nuevo/ y más dulce ved, señores,/ que el príncipe por quien cantan/ les ayuda con clamores".

Primera mitad del s. XVI, Juan Boscán, *Obras Completas,* Libro I, vv. 9-10, 192: "que el tenor está con tino/ si el discante desvaría".

El *DCECH* documenta el vocablo con Fray Luis de León, al igual que su raíz verbal de origen, pero *discante* figura con una data algo más tardía, hacia 1583; comp. *descanto* en Berceo (cf. I, 812). En *Autoridades,* el término aparece definido en segunda acepción como "concierto de Música, especialmente de instrumentos de cuerda"; Cejador anota el derivado como "canto de ave, canción" (cf. *Voc. MCast., op. cit.,* p. 154).

Por lo que al plano morfológico se refiere, se trata de un sustantivo de formación postverbal en *-e,* procedente del correspondiente tema de infinitivo en *-ar: discant-ar* (cf. S. Fernández Ramírez, *La derivación nominal, op. cit.,* § [I.] 2, p. 18).

CANTIGA

El *DCECH* recoge la voz en una entrada léxica independiente señalando que es "voz emparentada con *canto* y su familia, pero su formación no es clara; quizá no procede, como ésta, del lat. *canĕre* 'cantar', sino de un célt. *CANTĪCA, derivado de la raíz céltica CAN- del mismo significado y del mismo origen indoeuropeo que la raíz latina. *1ª doc.:* h. 1280, *1ª Crón. Gral.* (...) Es fácil explicar *cántiga* como alteración de *cantíga,* por influjo del culto *cántico, cántica"* (cf. I, 813-814); no obstante, y pese a la variedad de contextos en los que se recoge el término, éste siempre se ha registrado con acentuación llana (cf. *Repertorio de contextos*).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1021a-d: "De quanto que me dixo e de su mala talla/ fize bien tres cantigas, mas non pud bien pintalla:/ las dos son chançonetas, la üna de trotalla [cantiga trotera],/ de la que no t' pagares, véyela, ríe e calla"; 1513a-d: "Después muchas cantigas fiz de dança e troteras/ para judías e moras e para ëntenderas;/ para ën estrumentes, comunales maneras:/ el cantar que non sabes, oilö a cantaderas".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 33-36, 200: "A mi mas me plaze oyr a Martyn/ quando canta o tañe algunas vegadas/ sus cantigas dulçes, muy bien concordadas,/ asy en castellano commo en lymosyn".

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Decires,* vv. 17-20, 101: "O si cantigas de amores/ yo faga, que algunas plegan,/ çertas, por dicho se tengan/ que vuestros son los loores".

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 147f-i, 52: "quanto yo todo m' acuetro/ con su cantiga perheta,/ ca tú, Mingo Galleta,/ repica la çapateta".

El vocablo, que no vuelve a documentarse en los textos literarios a partir del siglo XVI, no figura en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya; sí lo recoge en cambio *Autoridades,* que lo define como "canción ò poesía, que se hacía para cantar. Es voz antiquada, que solo ha quedado en Galicia, para llamar assi à las coplillas, que se inventan para cantar al pandéro las mugéres". En la misma línea destaca la aportación musical de F. Pedrell, que a finales del siglo XIX la hace constar en su *Dicc. técnico* como voz esdrújula: "Cántiga. Canciones que se componían para cantar. Son famosas en la historia de nuestra literatura las de D. Al[f]onso el Sabio (...). Está escrita la colección en pergamino avitelado de letra primorosa, iluminado todo de colores, y cada Cántiga tiene notada la música sobre la primera copla y estribillo, que traen casi todas" (cf. *op. cit.,* p. 67).

El *Vocabulario medieval castellano* de Cejador registra el sustantivo también como voz esdrújula: "Cántiga, como en Galicia *cántiga y cántega,* de *cantica,* plur. de *canticum* o de *cantire"* (cf. *Voc. MCast., op. cit.,* p. 89). En 1936, el *DHLE* hace constar en su primera edición: "Cantiga: Acentúase también cántiga. (Del mismo origen que cántica)"; en el *Diccionario académico,* se anota: "cantiga o cántiga: antigua composición poética destinada al canto", y en segunda acepción, se consigna como sustantivo antiguo, "cantar" (1992); el vocablo figura asimismo en el "Glosario" del *Cancionero* de Fray Íñigo de Mendoza, donde se lee: "cantiga: canción" (cf. J. Rodríguez-Puértolas, ed. cit., p. 353).

En 1920, se publica el minucioso estudio de R. Mitjana en *Enciclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire,* titulado *La Musique en Espagne,* donde el musicólogo alude a las "cantigas de dança e troteras" citadas por J. Ruiz (cf. contextos citados, *LBA,* 1021c, 1513a); este tipo de cantigas eran "canciones para bailarinas moriscas ambulantes así llamadas *(troteras),* cuyas relaciones con los escritores eróticos de los siglos XIV y XV debieron ser más frecuentes e íntimas de lo que se supone (...)" (cf. R. Mitjana: *La Música en España (Arte Religioso y Arte Profano),* ed. de A. Alvarez Cañibano, Madrid, 1993, p. 15); partiendo del mismo testimonio literario, menciona también este valor musical de las cantigas A. Rey, pues los cuadros que se pintan en el *Libro de Buen Amor* reflejan el ambiente de los mercados, ferias y festejos, que no sólo atraían a gentes maleantes, sino a artistas de profesión que se ganaban la vida divirtiendo al público con sus canciones y bailes, y el Arcipreste comerció con la poesía, escribiendo de encargo *muchas cantigas de danza y troteras.* Los bailes tenían música y letra. Esta era alusiva al asunto que se festejaba. A menudo era satírica, pica-

resca o chocarrera. Los trovadores se acompañaban de la vihuela; las [bailarinas] moriscas del pandero. Cuando se trataba de fiestas populares era corriente que el municipio pagase a los artistas; a veces eran traídos por gentes ricas. Los ciegos recitadores apelaban como hoy día, a la caridad de los oyentes (cf. A. Rey: *Cultura y costumbres del siglo XVI en la Península Ibérica y en la nueva España,* México, 1944, pp. 26-27).

La voz se recoge con profusión en numerosas rúbricas contenidas en el *Canc. de Baena,* cuyo primer grupo se engloba bajo el epígrafe *Cantigas [de] Alfonso Aluares,* y continúa como sigue: *Aqui se comiençan las cantigas muy escandidas e graçiosamente asonadas* [, i. e., 'puestas en música', v. *asonar*], *las preguntas e rrespuestas sotiles e bien ordenadas* (...) (cf. J. Mª Azáceta, ed. cit., pp. 17 y ss.).

CARAMILLO, CARAMIELLO, ZARAMILLO

Del lat. *calamellus,* 'cañita' (*DRAE* de 1992); en el *DCECH,* el término aparece definido como "'flautilla', 'zampoña', 'especie de barrilla de tallo erguido', del lat. CALAMELLUS diminutivo de CALAMUS 'caña', por la materia con que se hacía el caramillo. *1ª doc.:* J. Ruiz, 1227-34" (cf. I, 853).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1213b, c: "tañiendo su çampóña è los albogues, espera;/ su moço, el caramillo, fecho de cañavera".

1460-1463, *Canc. de Stúñiga,* 380: "Ganamos buena soldada,/ Sonando mi caramillo".

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 140f-g, 50: "mas lleva tú el caramiello,/ los albogues y el rabé".

Ant. a 1474, Fray Iñigo de Mendoza, *Coplas de Mingo Revulgo,* 53-54, 272: "ni por eso el caramillo/ nunca dexa de tocar".

Ant. a 1496, J. del Encina, *Cancionero II,* Égloga de Cristino y Febea, vv. 111-115, 223: "Pues si digo el gasajar/ del cantar/ y el tañer de caramillos/ y el sonido de los grillos/ es para nunca acabar".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 43-45, 167: "Pues en cantar y baylar,/ y el caramillo tocar,/ siempre so el mejor del hato".

Ant. a 1516, J. del Encina, III, *Villancicos pastoriles,* vv. 67-69, 339: "-Ya no quiero el caramillo/ ni las vacas ni corderos/ ni los sayos domingueros"; vv. 53-55, 374: "Solía, quando más moço,/ bien lo sabes tú, Juanillo,/ repicar mi caramillo".

Siglos XV-XVI, Asenjo Barbieri, *Cancionero Musical,* 392, vv. 33-35: "Iréla yo a musicar/ con la gaita y caramillo,/ con la frauta y zaramillo".

El vocablo se consigna ya en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, donde figura como "caramillo de pastor, calamus, -i". Gili Gaya también hace constar el término en su *Tesoro Lexicográfico* destacando, entre otras, las aportaciones de Palet, *(Diccionario,* 1604): *"flageol, instrument",* y de Oudin, *(Tesoro,* 1607): "caramillo de pastor, *une chalemie [chalumeau], un flageol de berger".*

Covarrubias anota el tecnicismo como "flauta delgada de voz [(tesitura)] muy aguda. Díxose assí, *quasi* calamillo, porque las primeras flautas se hizieron de cálamos o cañas, y quanto más delgadas y gráciles, tanto más subidas son de tono. Destas flautillas usan los pastores en los campos". Con posterioridad a esta documentación, *Autoridades* señala que es "flauta delgada, que tiene el sonído de tiple mui agúdo", recogiendo a continuación la observación de Covarrubias: "es corrupción de calamillo".

La amplia polisemia del término se muestra atestiguada en el estudio de F. Pedrell, donde se lee: "nombre que sirve para designar una porción de instrumentos más ó menos afines: a) El caramillo campestre ó pastoril que proviene de la flauta sencilla griega, de cortas dimensiones, pocos agujeros, y cuyo diapasón [(tesitura)] es bastante limitado, b) el caramillo de lengüeta, vibrando en una columna de aire cilíndrica, que tiene afinidad con el aulos de los griegos, y con la tibia de los romanos, c) el caramillo algo ahuecado por el extremo inferior que formaba el tiple de la antigua bombarda, llamada *chalemie bombarde* (fr.), y venía á ser lo que nuestra dulzaina, d) el caramillo colocado en la parte cantante, digamos así, de la cornamusa, que forma contraste con el bordón" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 71). El instrumento musical que aparece citado en los contextos literarios, se refiere al primer tipo que describe Pedrell, "el caramillo campestre ó pastoril", también llamado 'caramillo ordinario', "con boquilla y seis agujeros (...), sus dimensiones eran cortas, y su extensión no alcanzaba á dos octavas" *(ibíd.).*

El vocablo *caramillo* o "flauta rústica" (cf. Dutton y González Cuenca: *Canc. de Juan Alfonso de Baena,* ed. cit., p. 141, nota al margen), era utilizado como sinónimo de *zampoña,* y así lo confirma el *DHLE,* que anota: "zampoña o flauta de caña, madera o hueso, con sonido muy agudo" (cf. 1ª ed., 1ª acep.). Esta defini-

ción aparece segmentada en dos acepciones en la edición del *DRAE* (1992), donde se lee: "flautilla de caña, madera o hueso, con sonido muy agudo", y en segunda acepción figura como "zampoña, instrumento a modo de flauta o compuesto de varias". La sinonimia de ambos vocablos, *caramillo* y *zampoña,* se recoge en el estudio de Pedrell, quien afirma que la *zampoña* no corresponde siempre "al instrumento llamado en italiano *zampogna* ó cornamusa sino que se aplica, generalmente, á la flauta pastoril ó caramillo, que figura como propio de la vida tranquila y agreste con que la poesía describe la del campo y la de los pastores" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 515); en el caso concreto que nos ocupa, los contextos literarios aportan el marco sociocultural que inducen a interpretar ambos términos como sinónimos, en el sentido de que los dos instrumentos son 'flautas pastoriles' (v. *zampoña*).

Además de designar el instrumento musical de tipo pastoril anteriormente descrito, la voz ha pasado a ser parte integrante de ciertos refranes y locuciones (Gómez Manrique, *Canc. General,* I, 179; v. *Índice de refranes, En casa de...*); este proverbio, aparece asimismo recopilado en el estudio de O'Kane (cf. *Refranes y frases proverbiales, op. cit.,* v. *casa de la pastora,* p. 77).

CASCABEL, CASCAVEL, CASCAUEL

Del lat. *cascabus* por *caccabus,* 'puchero' (*DRAE* de 1992); el *DCECH* define el vocablo como procedente de oc. *cascavel* íd., diminutivo del lat. vg. CASCABUS, variante de CACCABUS 'olla', que ya en la Antigüedad se empleó para designar un cencerro y se alteró en la forma citada por influjo onomatopéyico. *1ª doc.:* Cid. (...) La introducción de la forma occitana en castellano se explica porque según arancel de 1488 los cascabeles eran objeto de importación marítima y constituían un importante accesorio caballeresco. No descarto la posibilidad de que la palabra castellana se tomara del catalán, donde es vocablo antiguo (cf. I, 904-905).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 723a: "La buhona con harnero va tañiendo cascaveles".

1550, *Canc. de Romances,* 168: "con trezientos cascaueles/ al rededor del petral/ los ciento eran de oro/ y los ciento de metal/ y los ciento son de plata/ por los sones concordar".

Nebrija documenta por primera vez el término en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* donde se anota: "cascavel, sonalium, -ii, nola, -ae", al igual que en la edición posterior de Sevilla *(Voc. Rom. Lat.,* 1516), donde se lee: "nola, -ae novum", es decir, 'neologismo o sentido nuevo'. Gili Gaya también lo recoge en su *Tesoro Lexicográfico,* y Covarrubias lo define en su *Tesoro* en la entrada correspondiente a *cascabel,* afirmando que es "la nuez o avellana de metal, hueca y agujereada, con cierto escrupulillo dentro, que la haze sonar regozijadamente. Puede estar compuesto de cáscara y de bella, por la gracia que en sí tiene, assí en la forma como en el sonido. (...) Los dançantes en las fiestas y regozijos, se ponen sartales de cascabeles en los jarretes de las piernas, y los mueven al son del instrumento".

En *Autoridades* el vocablo figura como "globito pequeño de metal, hueco, del tamaño de una avellana ò nuéz, con una asíta y una cisúra debaxo, que remata en dos agujéros. Tiene dentro una bolilla de hierro ò latón, para que meneandole haga un sonido apacible y agradable". Así pues, parafraseando a Juan Ruiz, la "buhona" o tendera, con "harnero" o cesta, va haciendo sonar o "tañiendo cascaveles" para llamar la atención con su sonido dulce y apacible. El término —como designativo del instrumento musical— se expresa preferentemente en número plural, dado que el efecto acústico producido por un sólo cascabel sería prácticamente imperceptible; así, *cascabeles,* como voz que denota el instrumento musical propiamente dicho podría tratarse de un caso de *pluralia tantum,* caso éste que puede aplicarse tanto a los sustantivos que no tienen singular como a los que se usan siempre en plural.

Pedrell, al igual que Covarrubias, confirma este uso plural del término que sirve para designar dicho instrumento: "es instrumento antiquísimo, si tal nombre merece. El gran sacerdote del templo de Jerusalén llevaba *diversas franjas de cascabeles* en sus vestiduras". Respecto a la finalidad práctica con que tal instrumento se utilizaba en el ámbito bélico, añade que "lo usaron en los siglos medios los caballeros, no sólo para adornar el petral y la grupa de sus caballos, sino para armar ruido y aterrar á los enemigos" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* el subrayado es nuestro, p. 72); en cuanto al timbre del sonido producido por este instrumento, "el retintín de los cascabeles se considera como sonido alegre. Antiguamente, se guarnecía el gorro de los bufones, en las mascaradas, y el instrumento llamado *chinesco* o *sombrero chino,* en las bandas de música. El ritmo de algunas danzas populares se marca con el sonido de los cascabeles" (cf. Brenet: *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 111).

El contexto citado del *Cancionero de Anvers,* 1550, que pertenece al *Romance del Conde Claros de Montalván (Media noche era por filo),* se recoge igualmente en la antología de M. Díaz Roig, quien señala en nota a pie de página que se trata de

un romance juglaresco de tema amoroso y de clara influencia francesa, muy utilizado para las danzas cortesanas en el siglo XVI (cf. ed. de M. Díaz Roig: *El Romancero viejo,* Madrid, 1992, p. 228).

CINFÓNIA, CINFONÍA (v. ZAMPOÑA)

El *Diccionario académico,* en la entrada correspondiente a *zanfonía,* hace constar: del lat. *symphonĭa,* 'instrumento músico' (1992), registrando además las variantes ortográficas *zanfona* y *zanfoña,* que no se han documentado en los textos literarios consultados; el *DCECH* señala que en cast. se ha dicho *zanfonía* como nombre de un instrumento de cuerda tocado por medio de un manubrio (cf. VI, 65). Vicente García de Diego recoge igualmente la voz como procedente del gr. *symphonia* ['sinfonía'] (cf. *Diccionario etimológico español e hispánico,* Madrid, 1985, p. 1004).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1233b: "cinfónia ë baldosa en esta fiesta son"; 1516b: "cinfónia ë guitarra non son de aqueste marco".

Ant. a 1498, J. del Encina, III, *Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular,* vv. 55-60, 68: "por llevar más alegría/ bien querría,/ para pedir por las puertas,/ aver una cinfonía,/ que sería/ ganancia de las más ciertas".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

Pese a tener ambos instrumentos musicales, la *cinfónia* o *zanfoña* y la *zampoña,* idéntico origen etimológico, prueba evidente de que no son el mismo instrumento músico, es que aparecen mencionados a continuación en el *Libro de Buen Amor* (cf. Corominas, ed. cit., 1516b, 1517a). El término aparece descrito en la edición crítica citada, donde se lee: "cinfónia, hoy zanfoña, instrumento de caja y manubrio todavía usado hace poco en tierras leonesas y gallegas" (cf. ed. cit., 464, nota 1233b).

En el *Tesoro de la Lengua* de Covarrubias se anota como "instrumento músico, *latine symphonia,* son acordado. (...) Y aunque qualquier música acordada se puede llamar cinfonía, es instrumento particular de cuerdas que están concer-

tadas entre sí en consonancia (...) Algunos pobres franceses suelen traer un instrumento, a modo de violoncillo y en el vientre dél cierta orden de cuerdas, que con unas teclas que salen por defuera las arrima a una rueda, que trayéndola a la redonda con la mano derecha, tocando las teclas con la mano izquierda, la haze sonar suavemente". *Autoridades* no registra el término como *cinfonia* ni como *chinfonia,* y en consecuencia, tampoco como *zanfona;* el *Vocabulario Medieval Castellano* de Cejador únicamente señala que *sinfonía, çinfonía* es "instrumento musical" (cf. *op. cit.,* p. 367).

En la *Organografía* de Pedrell, la *cinfonia* aparece identificada con la *viola de ruedas,* nombre por el cual también se conocía: "fué instrumento muy cultivado por las clases elevadas en la Edad Media y en la época del Renacimiento. La moda de este instrumento resistió hasta el fin de esta época, siendo después, á pesar de un renacimiento postrero, abandonada á los músicos nómadas y pordioseros, llamada por esto lyra mendicorum" (cf. *Organografía musical antigua española, op. cit.,* p. 60); la técnica de este instrumento se describe en su *Dicc. técnico,* donde explica que "se toca por medio de un manubrio, que hace dar vueltas á una rueda de cerdas (de aquí el nombre latino de *rota*) untada de resina. Las entonaciones resultan de la presión de las cuerdas por medio de unas teclas que funcionan en distintos puntos de las cuerdas (...) Apóyanse las seis cuerdas sobre los bordes de una rueda á la cual imprime un movimiento de rotación por medio de un manubrio la mano derecha (...) Es el instrumento de los menestrales y trovadores, el instrumento por excelencia de los enamorados" (cf. *op. cit.,* pp. 492-493). Hoy día, el término conserva una doble acentuación, y así, *zanfonía* y *zanfoña* (cf. *DRAE, vid. supra),* son variantes ortográficas equivalentes al francés, *cifonie* y *cifoine* respectivamente.

F. Santalices abre así su minucioso y valioso estudio dedicado a este instrumento: "El bárbaro y pesado *organistrum,* instrumento de la alta Edad Media, tenía siete notas pedales para el acompañamiento de los cantos litúrgicos. En la archivolta central de los Pórticos de la Gloria de Santiago, Orense y San Jorge de Bocheville, está representada teniéndole entre dos personas sentadas: una le da al manubrio y la otra pulsa las cuerdas. Es el antecesor o congénere de la ZANFONA" (cf. *La Zanfona, esbozo de Método relativo a este ancestral instrumento y breve estudio histórico-literario y técnico,* Lugo, 1956, p. 11). La ilustración de la *cinfonia, zanfona* o *viola de rueda* puede verse en la obra de Julián Ribera (cf. Real Academia Española, *Alfonso El Sabio, Cantigas de Santa María,* (ed. facsímil), 3 vols., Madrid, 1990; J. Ribera: "Los Músicos de Las Cantigas" en *III. La Música de Las Cantigas,* núm. XVI). El instrumento musical aparece reproducido por El Bosco (1450-1516) en *El jardín de las delicias* (tríptico, 195 x 220 cms.) —uno

de los testimonios iconográficos más representativos— en posición invertida y con la *rueda* o manivela hacia arriba.

CÍTARA, CÍTHARA, CÍTERA (v. LIRA Y VIHUELA)

Del lat. *cithara* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* señala que el término está tomado del lat. *cĭthăra* y éste del gr. κιθάρα ; según el estudio de C. C. Smith, la primera documentación se verifica con Mena y Santillana, es decir, en la primera mitad del siglo XV (cf. C. C. Smith: "Los cultismos literarios en el Renacimiento", art. cit., p. 242). (...) Además de esta forma puramente culta el vocablo pasó al español en otras tres variantes: la forma vulgar latina CĬTĔRA, documentada en el *Appendix Probi,* nº 23, dió por vía popular el cast. ant. *cedra* 'cierto instrumento músico de cuerda'. Con carácter semiculto se trasmitió de nuevo CITHĂRA dando *cítola,* hoy anticuado en su acepción propia, pero vivo en la de 'tablita de madera en el molino harinero'. Finalmente, para una forma transmitida por conducto del árabe, *vid. guitarra* (cf. II, 92).

Autoridades:

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 17-18, 229: "Mas yo á ti sola me plaçe llamar/ O cíthara dulçe mas que la d'Orfeo".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1082-1083, 126: "y Tamiras y el Tebano/ con su cítara en la mano".

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Canción V, vv. 46-48: "Por tí su blanda musa,/ en lugar de la cítera sonante,/ tristes querellas usa".

La *cítara* en su forma primitiva grecorromana, llamada por Pedrell *cítara etrusca,* aparece descrita en el *Art du faiseur d' instruments de musique: "selon les anciens monumens et les témoignages des Grecs et des Latins, elle étoit formée de deux côtés recourbés, et imitant les cornes du boeuf. Le bout des cornes ou le haut étoit tourné en dehors, et le bas ou l' origine des cornes en dedans. Le milieu, ou la partie comprise entre les extrémités recourbées s' appeloit le bras; les côtés ou montans étoient fixés sur une base creuse destinée à fortifier le son des cordes. Ces montans étoient assemblés par deux traverses; les cordes étoient attachées à la traverse d' en bas, d' où elles alloient se rendre sur des chevilles placées à la traverse d' en haut"* (cf. VV.AA.: *Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie, extrait de l'encyclopédie méthodique, (arts*

et métiers mécaniques), (Paris, 1785), Genève, 1972, p. 156; para la ilustración correspondiente, v. pl. I, figs. 8 y 9).

Las tres variantes gráficas aportadas por los contextos literarios remiten al mismo instrumento musical, *cítara, cíthara, cítera.* Cejador no recoge el vocablo en su *Vocabulario Medieval Castellano,* y en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya la primera documentación del término se registra en 1601; ya en 1611, Covarrubias anota en su *Tesoro:* "es una vigüela de arco con muchas cuerdas, y hollándolas en el cuello, como la vigüela de mano, y tirando el arco con la mano derecha por cerca de la puenteçuela [puente], debaxo del laço, haze sus consonancias, tocando juntas tres o quatro y más cuerdas. Por otro nombre se llama lira (...). Finalmente la lyra o cíthara tenía poca diferencia de nuestra harpa, aunque la pintan con alguna diferencia y adorno". Respecto a la invención de la *cítara,* "parece se deve dar a Febo". Posteriormente, el *Dicc. de Autoridades* recoge el término bajo la variante *cíthara* y lo define como "instrumento músico, semejante algo à la guitarra; pero mas pequeño, y redondò. Tiene las cuerdas de alambre, y se tocan con una pluma cortada, como para escribir de gordo. Es voz puramente latina".

Pedrell describe este instrumento musical, que se menciona en los textos literarios de la época citada (cf. § *Autoridades*), y que ya en la baja Edad Media se conocía con el nombre de *cithara* (originándose así la confusión con la cítara grecorromana), que equivale á *cítara:* viene del [griego] *kithara* y se llama generalmente cítara o cítola, término éste aplicado al sustantivo diminutivo *(vid. infra);* "en el siglo XIV se le daban los nombres latinizados de *guiterna* ó *guinterne* [, nombres del instrumento prototipo de la guitarra moderna], en francés *guitarre,* en inglés *gittern* y en italiano *cetra.* (...) [tiene] cuerdas de metal y [es] perfectamente parecido á la guitarra portuguesa de nuestros días. Algunos suelen llamarle, también, *Lyra"* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 92); el estudio de J. Pena y Anglés menciona y describe el tipo de cítara grecorromana ya referido anteriormente (cf. *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 515).

CÍTOLA:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1019d: "a todo son de cítola irién sin ser mostradas; 1213d: "tañía el rabadán la cítola trotera".

Nebrija hace constar en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "citola instrumento en musica, cythara, -ae; citolero el que lo tañe, cytharoedus, -i; citolera la que la tañe, cytharistria, -ae". Covarrubias no consigna la acepción musical del término, si bien registra la voz con otro significado. *Autoridades,* probablemente basándose

en el origen etimológico del vocablo anota erróneamente: "cítola: lo mismo que cíthara. Es voz antiquada". *Cítara* y *cítola,* aparecen recogidos en dos entradas independientes en el *Art du faiseur d' instruments de musique et lutherie,* donde se lee: *"espèce d' instrument de musique dont le son devoit être très-agréable, puisque Guillaume Guiart, poète du XIIIe siècle dit: (...) plus douces que sons de citoles"* (cf. *op. cit.,* voz *citole,* p. 157).

En 1894, F. Pedrell alega el testimonio de Fetis, a través del cual atestigua que "el nombre de cítola, mencionado por los poetas de la Edad Media, ha debido usarse como diminutivo de la cítara" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 92). La ilustración de la cítola puede verse en la obra de M. Praetorius (cf. *Sintagma musicum, II: De Organographia,* (Wolfenbüttel, 1619), London, 1985, pl. XVI, fig. 7). Según el estudio posterior de Pedrell, *Organografía musical antigua española,* la *cítola* no es nombre anticuado de la cítara, sino un instrumento muy semejante á la guiterna, sin el cuerpo tan redondeado ni el mástil tan prolongado como los de este instrumento. Privaría mucho este instrumento cuando allá en el siglo XIII los constructores de cítolas se llamaban citoleros y citolantes los que las tañían. (...) El autor del *Poema de Alexandre* no confunde la cítola con la cedra (cítara), que menciona á continuación, y me parece digna de llamar la atención la diferencia que establece entre ambos instrumentos, de todos modos congéneres (cf. Pedrell: *Organografía, op. cit.,* p. 44).

Otro importante testimonio aparece recogido más tarde en la obra de Menéndez Pidal, quien afirma que "la cítola, era usada sobre todo para acompañar el canto de los juglares de poesía lírica"; además, éstos se dividían "en dos clases principales, cítolas y violeros" (cf. *Poesía juglaresca y juglares, op. cit.,* pp. 58-59). Por otra parte, el hecho de que este instrumento pertenecía, sin duda alguna, al mundo pastoril lo prueba el verso 1213d del *LBA* (cf. cont. cit.) donde se cita el arabismo *rabadán,* es decir, 'dueño de los animales, pastor'.

ÇITARIZAR:

Primera mitad del siglo XV, J. de Mena, *Laberinto de Fortuna,* vv. 957-958, 246-247: "mostrósenos Filiris, el tañedor,/ maestro d'Archiles en çitarizar".

El *DCECH* registra el testimonio de H. Núñez de Toledo, 1499, que dice así: "citharizar es tañer la vihuela, que se dice *cíthara"* (cf. II, 93, nota 1). Este derivado, que figura en la edición de Foulché-Delbosc con la misma grafía (cf. ed. cit., NBAE, 19, p. 164), se recoge en el *Dicc. de Autoridades,* en la entrada correspondiente a *citharizar:* "tocar, tañer la cíthara. Tiene poco uso"; desde el punto

de vista morfológico, la voz se forma a expensas de un sufijo de acción verbal en *-(iz)ar,* caso de derivación poco frecuente en castellano.

CITARISTA, ÇITARISTA:

Primera mitad del siglo XV, J. de Mena, *Laberinto de Fortuna,* vv. 925-926, 245: "philósofos grandes e flor d'oradores,/ aquí citaristas, aquí los profetas".

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze Apostoles,* 378: "que fue de la casa de aquel Citarista,/ que toco las cuerdas del vero psalmista".

Este derivado, al igual que el sustantivo a partir del cual se forma, *cítara,* aparece consignado como cultismo en el valioso estudio de J. J. de Bustos Tovar, bajo el epígrafe *Cultismos escolares y científicos* (cf. *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval,* Anejos del *BRAE,* XXVIII, Madrid, 1974, § 5, p. 248). El sustantivo derivado en *-ista,* se anota en *Autoridades* como "la persóna que toca la cíthara". Pedrell asigna además una segunda acepción al término, añadiendo que es también "el que construye ó vende cítaras" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 92).

En la Antigüedad la *cítara* se tañía generalmente estando de pie. Entre los citaristas antiguos fueron célebres Terpandro (s. VI a.C.), Melamnípides (s. IV a.C.), Frinis de Lesbos, Histieo de Colofón y Timoteo de Mileto. Grandes aficionados a tocar la cítara fueron el general griego Alcibíades y el emperador romano Nerón (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 515).

CITAREDO:

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze Apostoles,* 300: "y vimos de como de alli se declina/ Ebron y Samaria, do tubo su cetro/ el gran Citaredo, que puso por metro/ lo que nos canta la Madre benina".

La voz se registra en el *DCECH* como un compuesto, del gr. κιθαρῳδός, íd., compuesto con ᾄδω 'cantar' (cf. II, 92); asimismo figura en el *Dicc. de helenismos* de Eseverri Hualde, donde se lee: "que canta al son de la cítara" (cf. *op. cit.,* p. 135).

Citaredo es el tocador de cítara que tañía acompañando á la voz. Los citaredos se disputaban las coronas en varios juegos públicos, especialmente en los Pitios y Délficos (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 92). Los citarodas poseían gran habilidad para producir con el plectro vibraciones al modo de la mandolina, y también antiguamente (por lo menos en el s. VI) se realizaba con ambas manos

y sin plectro, una ejecución puramente instrumental independiente del canto (virtuosista) en el que las notas altas se producían por el procedimiento de las armónicas. Este estilo puramente instrumental recibía el nombre de *citarístico,* en oposición del de la *citarodia,* que correspondía al simple acompañamiento (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 515).

CLARIN, CLARON (v. TROMPETA)

El *Diccionario académico* anota el término *clarín,* como procedente de *claro,* y éste a su vez del lat. *clarus* (1992); pertenece al segundo estrato de palabras castellanas, con tratamiento retrasado y conservador del grupo inicial CL-, pero no puede considerarse voz culta ni semiculta. (...) Probablemente es creación autóctona castellana, según el modelo del fr. *clairon* [(s. XIII)], cuyo sufijo, que aquí no es diminutivo como en francés, hubiera estado en desacuerdo con lo agudo del sonido del clarín. (...) el cat. *clarí* [1620], el port. *clarim,* el it. *clarino,* y aun el anticuado *chiarino, chiarina* (ss. XVI-XVII), procederán del castellano (cf. *DCECH,* II, 95 y 96, nota 3); *clarón* no se documenta como variante ortográfica.

Autoridades:

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 441-442, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas".

Ent. 1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 29a-c, 244: "Sus bastardas, sus clarones,/ sus altas italianas,/ son los continuos pregones".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 820-823, 128: "Sacabuches, chirimías/ y aquellos claros clarines,/ cherubines, serafines/ haziendo mil melodías".

1511, *Canc. General,* I, 258: "con vn gran estruendo que al cielo subia:/ clarones y trompas de nueuo sonaron"; 375: "Toca, toca caualgar/ estos trompetas clarones,/ desembueluan los pendones".

1550, *Cancionero de Romances,* 301: "manda tocar los clarines/ y su cerco luego alçare".

La variante ortográfica *claron* aparece consignada en el "Glosario" del *Cancionero* de Fray Iñigo de Mendoza, donde se anota: "clarones: clarines" (cf. J. Rodríguez-Puértolas, ed. cit., p. 353).

El término se registra en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya, que hace constar la definición de Oudin, 1607: "clarín o clarión, *un clairon, trompette, la sour-*

dine". En francés, el nombre de *clairon* sirve para denominar tanto el 'instrumento musical' como la 'persona que lo toca', y el 'toque de clarín' o *clarinada,* recibe el nombre de *coup de clairon.* Covarrubias registra el vocablo en su *Tesoro,* donde se lee: "la trompetilla de son agudo, que por tener la voz clara la llamaron clarín". En *Autoridades, clarin* es "trompa de bronce derecha, que desde la boca por donde se toca hasta el extrémo por donde sale la voz, vá igualmente ensanchándose, y el sonído que despide es mui agúdo. Suele tambien hacerse con dos ò tres vueltas, para que despida mejòr el áire: y assi se usan modernamente"; por metonimia, "clarin se llama tambien el Clarinéro mismo que le toca" *(ibíd.).*

Pedrell, en su *Dicc. técnico,* documenta las variantes ortográficas *clairin, clarion, clario, clara, clairain, clareta, cornix, cornu, claro y classica,* subrayando además que el *clarín,* "en la Edad Media era una especie de trompeta [pequeña] de un diapasón más elevado que la ordinaria. El tubo, recto y algo más grueso que el dedo meñique desde su embocadura, iba ensanchándose poco á poco, dilatándose, casi de repente, en la parte llamada campana ó pabellon. (...) [tenía un] sonido penetrante, agudo, argentino y épico (...)" (cf. *op. cit.,* p. 93). *Clarón* es el nombre anticuado del clarín moderno (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 520); en la Edad Media se llamaba *trompeta clarín* a las trompetas enroscadas, de forma plegada, pero con un diapasón más alto que el corriente (...) A finales del s. XV encontramos en España, frecuentemente citados, los clarines al lado de las trompetas bastardas y trompetas italianas (naturales o clásicas) (*ibíd.,* p. 517); en esta España de finales del XV, la banda de trompeteros en la Corte de los Reyes Católicos estaba formada por clarines, trompetas italianas y atabales, mientras que para el repertorio de los ministriles de la misma Corte eran empleados los clarines con las trompetas bastardas y sacabuches. Este tipo de trompeta o clarín es el que en el s. XVI se adoptó en toda Europa como el instrumento adecuado para la música artística o *de cámara* (*ibíd.,* p. 2149).

Así pues, las "trompetas clarones" mencionadas en el *Cancionero general,* I (cf. cont. cit., 375), designan este tipo de 'trompetas de timbre *penetrante, agudo y épico*', como ya ha referido Pedrell; en este contexto, la voz "clarones" desempeña una función meramente adjetiva, pero ambos términos, "clarones" y "trompetas clarones", pueden interpretarse como sinónimos por lo que son intercambiables en el paradigma, si bien el primer caso obedece a una sustantivación del adjetivo. En el contexto que nos ocupa, el *sirrema* aparece expresado en género masculino, "estos trompetas clarones", debido a que, en realidad, no se hace referencia al instrumento musical en sí, sino al instrumentista que lo toca.

COMPLETAS, CUMPLETAS (v. HORAS)

De *completo,* y éste a su vez, del lat. *completus,* p.p. de *complere,* 'terminar, completar' (*DRAE* de 1992). El *DCECH* señala que el derivado *completo* está tomado del lat. *complētus* 'lleno', participio de COMPLĒRE 'llenar', 'completar', derivado del lat. arcaico PLERE 'llenar'. *Completas* [, del lat. *completorium,*] se documenta desde Guevara (cf. II, 290).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 386a, b: "Nunca vi cura dë almas que tan bien diga completas:/ vengan fermosos o feas, o quier blancas o quier prietas"; 1241c, d: "Todas salen cantando, deziendo chançonetas:/ *Mane nobiscum, domine,*/ que tañen a completas".

1511, *Canc. General,* II, 77: "Rezareys en las *Cumpletas*/ la confession general".

El término se consigna en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya, quien destaca, entre otras, la definición de Percivale, 1599: *"complines, one of the seuen seruices that they sing in the Church".* Covarrubias en su *Tesoro,* registra el significado del vocablo en la entrada correspondiente a *horas canónicas,* y en *Autoridades,* se lee: "usado en plurál. La última con que se terminan las horas Canónicas del dia, en el rezo y Oficio Divíno".

En el *Dicc. técnico* de Pedrell el término aparece definido en sus dos acepciones: "la última de las siete horas canónicas que se canta después de Vísperas en la iglesia romana.- Título de la composición musical cuyo texto está tomado de los salmos principales de este rezo" (cf. *op. cit.,* p. 106); esta última hora canónica se corresponde con el "fin del día, 20 horas" (cf. U. Michels: "Canto gregoriano" en *Atlas de Música,* I, Madrid, 1982, pp. 114-115). M. Brenet explica detalladamente que en esta última parte del oficio que se canta después de las vísperas y constituye la plegaria de la tarde, las partes cantadas, tanto en música como en canto gregoriano, están integradas por los salmos IV, XII y CXXXIII, la antífona *Miserere,* el himno *Te lucis ante terminum,* el responso *In manus,* el *Cántico de Simeón* y una *Antífona a la Virgen* (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 127).

Corominas, en su edición crítica, señala que "cuando tañen a completas, es cuando llega la hora de acostarse" (cf. *LBA,* ed. cit., 466, nota 1241d), siendo ésta la "última parte del oficio divino, con que se terminan las horas canónicas del día" (*DRAE* de 1992). La voz no se recoge en el *Canc. de Baena* en su acepción musical sino simplemente como 'parte del día' (cf. "despues de completas": cf.

Azáceta, ed. cit., v. 44, 240; v. 16, 896), que en este caso concreto es "al anochecer" (cf. ed. cit. de Brian Dutton y González Cuenca: "Glosario" en *Canc. de J. Alfonso de Baena,* p. 888).

COMPONER, CONPONER

Del lat. *componĕre* (*DRAE* de 1992), y éste a su vez, del lat. PŌNĔRE 'colocar', 'poner'; el derivado *componer* se documenta desde el segundo cuarto del s. XIII con Berceo [, no en su ac. musical] (cf. *DCECH,* IV, 608).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 27-30, 20-21: "Graçiosa vyta dulçedo/ por quien se conpusso el Credo,/ torname de tryste, ledo/ con tus dones de amistança".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Viaje a Jerusalén,* vv. 1430-1432, 235: "y a do el 'Benedictus' compuso su padre,/ y adonde la Virgen visitó a su madre/ y a do la 'Magnificat' fue a componer".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 1851-1854, 197: "Pues no podéis acertar/ en trovar ni componer,/ dança [danzad], que vuestro tañer/ ya es tañer para dançar".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 580: "preguntéle quién hecho la cancion auia./ -Uno, dixo, á quien dió más gloria el cielo,/ que amando la compuso y dió consuelo".

La voz se recoge igualmente en el *Canc. de Baena* (cf. ed. de Azáceta: v. 36, 1153; v. 152, 1164), en una rúbrica de Mendoza (cf. *Cancionero,* 234) y en el primer tomo del *Canc. General* (I, 191, 203), aunque en todos estos casos, el término no se registra en su acepción musical propiamente dicha sino en la de 'componer o hacer versos'. El contexto citado de Fernández de Heredia se consigna bajo la rúbrica *Responde don Joan, y en aquellas había compuesto don Luis un motete y estaba distraído del tañer,* que documenta además la forma del participio pasivo del verbo que nos ocupa.

A finales del siglo XV, el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija hace constar: "componer obra, compono, -i, condo, -is; componedor, compositor, conditor; composicion assi, compositio, -onis; componer poner en orden, dispono, -is; composicion en esta manera, dispositio". Covarrubias anota, entre otras diversas, la acepción poética del término, y entre sus derivados postverbales

señala la voz *composición,* que es "música compuesta de vozes" (cf. *Tesoro*). El *Dicc. de Autoridades* señala que "en la Música es poner en solfa [(en notas musicales)], segun las reglas de ella, los versos, motétes y otras cosas semejantes. Lat. *Ad modos musicos aptare"* (acep. 13); finalmente, en la acepción que nos ocupa, el *Diccionario académico* define sucintamente la voz como la acción de "producir obras musicales" (1992, acep. 17).

CONCERTAR, CONÇERTAR

Del lat. *concertare* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* recoge el vocablo como procedente del lat. CONCERTARE 'combatir, pelear', 'debatir, discutir', derivado de CERTARE 'luchar'. *1ª doc:* 1251, *Calila y Dimna* (...) Aunque la ac. corriente de CONCERTARE es 'combatir', Cicerón lo emplea ya en la de 'debatir, discutir', de donde se pasó facilmente a 'acordar, pactar' *(concertar la paz)* y a las demás acs. ('componer', 'poner de acuerdo', etc.); de 'poner de acuerdo', se pasaba a 'tocar (varios músicos) acordadamente', 'dar un concierto' (cf. II, 166).

Autoridades:

Ent. 1464-1509, Alvarez Gato, *Poesías amorosas,* vv. 5-6, 17: "trabajando que el tenor/ con la contra se concierte".

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 96f-h, 34: "y después que conçertaron/ sus cantos y menistriles,/ primero luego adoraron".

El término se define en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija con las siguientes acepciones: "concertar uessos: dedolo, -as; concertar alos discordes: concilio, -as". En el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya, aparece también registrado el vocablo pero, al igual que en el caso de Nebrija, no se recoge ninguna acepción propiamente musical. Más tarde, en el primer tercio del siglo XVIII, el *Diccionario de Autoridades* anota la amplia polisemia del término, señalando —que en la acepción que nos atañe— esta voz "se toma tambien por acordar, templar algun instrumento músico: que es lo mismo que ponerle concertado, ò concertarle con otro, ò con la voz que ha de acompañar" (acep. 6).

En Pedrell, la voz aparece consignada con el mismo valor semántico, i. e.: "acordar ó afinar un instrumento con otro" (cf. *Diccionario técnico, op. cit.,* p.107); asimismo, el *Diccionario académico* hace constar: "acordar entre sí voces o instrumentos músicos" (1992).

CONCERTADO, CONÇERTADO, -A:

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 90g-j, 32: "y sus bozes conçertadas,/ que nunca oyeron oídos/ en tan diversos sonidos/ canciones tan acordadas".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 727-729, 125: "instrumentos concertados,/ muy perfetos y acabados,/ tañían los serafines".

Entre fin. s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 141-144, 198: "y en carros de nube clara/ sobre el aire levantado/ a gustar el paraíso/ con canto muy concertado".

Primera mitad del siglo XVI, J. Boscán, *Obras Completas,* Libro I, (pie de página), 194: "pues la música es de muerto,/ que se lleve concertada,/ no parece desconcierto".

El participio pasivo en *ado, -a,* debe interpretarse en los textos literarios consultados, con el mismo significado que *concertar* en su acepción musical *(vid. supra);* esta terminación gramatical, de amplio recurso semántico-estilístico en la rima, aparece frecuentemente en posición final de verso constituyendo así una doble función, adjetiva y expresiva (cf. contextos citados).

La acepción moderna del vocablo se registra en el *Dicc. técnico* de Pedrell, donde se lee: "concertado: que se canta con acompañamiento de orquesta, de órgano ó de ambas cosas á la vez, como un *Salmo concertado,* una *Misa concertada"* (cf. *op. cit.,* p. 107).

CONCIERTO:

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1135-1138, 128: "El tañer con el cantar/ era muy bien acordado,/ y no menos concertado/ el concierto del dançar".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 2186-2189, 209: "en vos haze presupuesto,/ de mi al sol, hay tercera,/ imperfecta especia y fuera/ de concierto para en esto".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, (pie de página), 400: "y para traer cantores/ á concierto, es menester/ más armonía/ que en sus tiples y tenores".

El sustantivo de formación postverbal *concierto,* conserva el sentido literal del verbo a partir del cual se forma, considerado éste en su acepción musical, es decir, 'acuerdo de voces o instrumentos'; en consecuencia, debe interpretarse en las fuentes citadas como sigue: J. del Encina: "el concierto del danzar", 'danzar de forma concertada con los instrumentos'; Fernández de Heredia: "imperfecta especia y fuera de concierto para en esto", 'el intervalo de tercera no concierta (v. *tercera*)';

Francisco de Castilla, *Canc. General,* II, Apéndice: "para traer cantores á concierto", 'para concertar cantores' (cf. contextos citados).

El derivado se documenta ya desde Nebrija sólo en la ac. 'convenio, acuerdo'; la [acepción] musical [moderna] [(*vid. infra,* Pedrell)] que no se documenta hasta 1655 se imitaría del italiano (cf. *DCECH,* I, 166). A finales del siglo XV, el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija hace constar las siguientes acepciones del término: "concierto como quiera, conuentio, -onis; concierto de pleiteantes, transactio; concierto destos mesmos, decisio, -onis". Covarrubias no registra la voz en su *Tesoro* y en *Autoridades* se define, en su acepción musical, como "un concurso de mas de dos voces ajustadas sobre un canto llano; y assi pueden ser à tres, à quatro, à cinco y mas voces. Puedense tambien formar sobre baxo y sobre tiple" (acep. 4 y última).

Pedrell aduce que, si bien la palabra *concierto* data de muy antiguo, el verdadero *concierto moderno,* entendido como composición instrumental que por lo regular consta de tres tiempos, sólo se remonta a la época de Corelli [1653-1713], el célebre violinista romano. La voz *concierto* tiene dos significaciones, la [ya] indicada y, además, la reunión de cantantes ó instrumentistas para cantar ó ejecutar piezas en un sitio dispuesto al efecto, que suele llamarse en Italia *Accademia di Musica* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 107-108).

CONTRA (v. CONTRA ALTA)

Del lat. *contra* (*DRAE* de 1992); en el *DCECH,* se lee: Del *lat.* CONTRA 'frente a', 'contra'. *1ª doc.: exquantra,* doc. de Cardeña, 1050. LaŎ fué tratada comúnmente como inacentuada por hallarse en preposición, es decir en vocablo átono; pero como subsistían en romance algunos casos del uso adverbial, corriente en latín, existió también la variante *cuentra,* que hallamos en Berceo (...) Es también frecuente *cuantra,* doc. del Este de Valladolid, 1217 (cf. II, 182).

Autoridades:

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Triunfete de Amor,* vv. 15-16, 166: "oí sones muy süaves,/ triples, contras e tenores".

Ent. 1464-1509, J. Alvarez Gato, *Poesías amorosas,* vv. 28-30, 43: "la contra por el tenor,/ por la dama ell amador,/ la dama por ell amante".

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 80f-j, 28: "los quales con alegría/ llevavan de lo cantado/ la boz y la melodía, y los tenores María,/ las contras su desposado".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 644-647, 25-26: "nin sonbra de los laureles,/ nin cançionetas de amores,/ non acordes nin tenores,/ nin contra nin fa bordon".

1511, *Canc. General,* II, 132: "En boz de triste armonía,/ por contras graues quebrantos/ de dolor y firme fe,/ el tenor serán mis llantos".

Fin. s. XV-1550, C. de Castillejo, *Obras de amores,* vv. 557-562, 20: "Encima destas murallas/ Veladores/ Son mis continuos clamores,/ Mensajeros de dolor;/ No son contras ni tenor,/ Todos son tiples mayores".

El término se anota en sus dos acepciones gramaticales en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, donde se lee: "contra preposicion, contra aduersus, in; contra adverbio, contra"; en la edición de Sevilla (1516), añade a esta última acepción: "ex contrario"; Gili Gaya en su *Tesoro Lexicográfico* tampoco documenta ninguna acepción que sea propiamente musical. *Autoridades,* por el contrario, define el vocablo en su perfil organológico, alegando que los *contras* son "los baxos mas profundos en algúnos órganos", entrada que se registra como un plural lexicalizado.

Los contextos citados y consultados que han consignado la acepción musical del término, se documentan a partir del siglo XV, y desde el punto de vista semántico, permiten deducir que, *contra* no sólo era el nombre de los tubos más graves del órgano *(vid. supra),* sino que además el vocablo debió utilizarse como sinónimo de 'contralto' (cf. Santillana, cont. cit.; también recogido en el *Canc. de Stúñiga,* 230, y erróneamente atribuido a J. de Mena; nota LIII) al menos hasta mediados del siglo XVI; en el caso del *Canc. de Ixar,* cabe interpretar el término, como la 'parte vocal destinada a hacer armonía a otra voz', o igual que en Santillana, también como sinónimo de 'contralto'. Por otra parte, en el *Cancionero* de Fray Iñigo de Mendoza, se infiere a través del contexto que el término hace referencia a la "voz de bajo" (cf. J. Rodríguez-Puértolas, "Glosario", ed. cit., p. 354).

Esta amplia polisemia del vocablo aparece puesta de relieve por F. Pedrell, quien afirma que este nombre se dio "en otro tiempo á la parte vocal que nosotros llamamos *Contralto,* y por extensión á todas las partes destinadas á hacer armonía á otra voz, sinónimo de ir *en contra* de la misma. Divididas las partes vocales en *bassus* (bajo), *tenor, altus* y *discantus,* cuando el *altus* cantaba contra el tiple *(discantus),* se le llamaba *Contra-alto,* persistiendo todavía este nombre para expresar la voz así llamada. Cuando el *tenor* servía de base á la armonía se le llamaba

contra-tenor, y cuando se empleaba una parte más grave que el bajo se le llamaba contra-bajo" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 109; *vid.* la parte de *contra* en Asenjo Barbieri: "Partituras" en *Cancionero musical de los siglos XV-XVI,* Madrid, 1890, pp. 238-618; Querol Gavaldá: "Parte musical" en *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli* (s. XVI), 2 vols., Barcelona, 1949-1950; I. Polifonía profana: vol. I, pp. 1-135, y vol. II, pp. 1-153).

COPLA

Del lat. *copula,* 'unión, enlace' (*DRAE* de 1992); en el *DCECH* la voz figura como 'estrofa', tomado del lat. *cōpŭla* 'lazo, unión', derivado de *ăpisci* 'atar', con prefijo *co-*. *1ª doc.:* Cid, en la ac. 'serie de versos que llevan un mismo asonante' (cf. II, 188).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 69b-d: "en las coplas pintadas yaze la fealdat;/ dicha buena ö mala por puntos la juzgat:/ las coplas con los puntos loat o denostat".

1460-1463, *Canc. de Stúñiga,* 284: "Aunque non digo de quién,/ Á este caso fas bien/ Esta copla de cancion".

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 346c-e, 118: "bien lo muestran las passiones/ que en sus coplas y canciones/ llaman dioses a las damas".

1511, *Canc. General,* I, 203: "bien cantar y componer/ en coplas y consonantes"; 302: "Yo las coplas y canciones,/ yo la música suaue"; 461: "Y aquella *Copla y Cancion*/ que tú, mi seso, ordenauas/ con tanta pena y passion".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 2198-2201, 209: "Coplas de un tiple cantor,/ tal que a todos sobra en fama,/ mas fáltale lo mejor/ para servir una dama".

La doble vertiente significativa del término, en el plano poético y musical, induce a considerar dicho vocablo como propio del léxico musical de la baja Edad Media al primer Renacimiento, habiendo sido descartados, por tanto, los contextos literarios que recogen la voz en su acepción meramente poética; conviene subrayar además que éstos son, con notable diferencia, de aparición más frecuente. Prueba fehaciente de este doble plano significativo —poético y musical— es la lectura del primer contexto citado del *Cancionero General* (I, 203), donde se registra la acción verbal con su respectivo complemento directo, introducido por la

preposición *en,* especificando así la manera en que se desarrolla dicha acción verbal: "cantar en coplas" y "componer en consonantes".

El vocablo no aparece recogido en las ediciones de Nebrija consultadas, siendo el *Tesoro* de Gili Gaya el primer repertorio lexicográfico que anota el término, aunque las definiciones que registra únicamente remiten al plano poético. Ocurre lo mismo en *Autoridades,* donde se lee: "cierto género de metro Castellano, que oy se compone de quatro versos de ocho ù once sylabas, que unas veces son consonantes, y otras assonantes". La voz aparece igualmente anotada en el *Vocabulario Medieval Castellano* de Cejador, donde figura como "serie de versos que llevan el mismo asonante, de cop(u)la(m)" (cf. *op. cit.,* p. 111).

En 1894, el término aparece ya consignado en el *Dicc. técnico* de Pedrell, que entre otras diversas acepciones, registra el plano semántico-musical del vocablo en tercer lugar: "metafóricamente, se dice de todo verso malo, ramplón, vulgar.- Poéticamente, estancia de cuatro versos de ocho ú once sílabas, en que por lo común conciertan los asonantes del segundo y cuarto.- Nombre de la tonada [(melodía)] que se canta sobre una copla inspirada en un tema ó aire popular" (cf. *op. cit.,* p. 114). El testimonio de esta última acepción es la rúbrica que se repite encabezando algunos de los *Poemas a lo divino* de Fray Ambrosio Montesino, donde se lee: *"Fray Ambrosio [Montesino] fizo estas coplas al descabezamiento de San Juan Baptista [:] Cantanse al son que dicen 'Nuevas te traigo, Carillo'; (...) Cantanse al son de 'Aquel pastorcico, madre'; (...) y cántanse al son de 'Montaña hermosa'"* (cf. J. Rodríguez-Puértolas, ed. cit., rúbs. 1, 3, 8, pp. 213, 214, 236).

En el *Dicc. histórico* de M. Brenet, *copla* es "composición métrica que consta de una cuarteta, u otras breves combinaciones, que sirve de letra a las canciones [populares]" (cf. *op. cit.,* p. 136). Pierre Chastel anota asimismo el término señalando que "copla en una canción designa las diferentes estrofas cantadas sobre una misma melodía" (cf. *Léxico de la música, op. cit.,* p. 38); por tanto, la "copla de cancion" a la que hace referencia el *Canc. de Stúñiga,* debe entenderse —parafraseando a Chastel— como 'parte estrófica que se canta sobre una misma melodía', y que al mismo tiempo, es elemento constituyente de una canción; si bien, al margen del sentido literal de dicha locución, *(copla de) canción,* puede aludir también a la 'canción propiamente dicha' (cf. cont. cit.). De todo lo expuesto anteriormente puede concluirse que, en el plano musical, el significado polisémico del término designa, por un lado, la 'parte estrófica cantada sobre una melodía popular', y por extensión, también se ha llamado *copla* a la 'melodía propiamente dicha'.

CORO, CHORO (v. FACISTOL)

Del lat. *chorus,* y éste del gr. (*DRAE* de 1992); en el *DCECH,* la primera acepción del vocablo CORO I, hace constar que el término está tomado del lat. *chŏrus* 'danza en corro', 'coro de tragedia', y éste del gr. χορός íd. *1ª doc.:* doc. mozárabe de 1170; *Partidas;* Nebrija, etc. (cf. II, 198-199).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 5-6, 134: "Catad do lo vemos en chica cassilla/ e puesto en andas delante del coro".

Primera mitad del siglo XV, J. de Mena, *Laberinto de Fortuna,* vv. 47-48, 211: "y con armonía de aquel dulçe choro/ suplid cobijando mis inconvinientes".

Segunda mitad del siglo XV- 1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze Apostoles,* 331: "sale su flato muy glorificado/ ante los coros de los soberanos/ cantores, presente su Christo sagrado"; 371: "Ave Regina Celorum, cantaba/ con el serafico coro fulgente,/ que los salterios divinos sonaba".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 713-717, 124: "con compañas celestiales,/ de coros angelicales/ toda muy acompañada,/ y de arcángeles cercada,/ con ynos y con canciones"; vv. 804-810, 127: "con el retumbo del son/ que en los cielos oy sonava,/ que si el un coro cantava/ el otro coro tañía,/ el otro coro dançava,/ el otro coro saltava,/ todos llenos de alegría".

1511, *Canc. General,* I, 111: "¡O lumbre de lumbres,/ á quien el noveno/ coro seráphico por dulçe canto/ nunca te cessa llamar Santo, Santo/ *gloria in excelsis* al tu alto seno!".

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga II, vv. 1403-1404: "de vírgines un coro está cantando,/ partidas altercando y respondiendo".

La clasificación tradicional de los ángeles en nueve coros u órdenes, aparece puesta de relieve en el *Cancionero* de Fray Ambrosio Montesino (cf. J. Rodríguez-Puértolas, ed. cit., 12.- B, fol. 2-7v, nota 717, p. 184); conviene subrayar, no obstante, que en los textos literarios consultados el vocablo se registra de forma profusa con una connotación religiosa y teológica que se traduce, desde el punto de vista terminológico, en 'coros de vírgenes, de serafines y de ángeles'.

En el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia, se lee: "chorus: se dize çircuyto de ombres que cantan por orden (...)". Nebrija recoge también la voz en su *Vocabulario Esp.-Lat.*, donde se anota: "coro por orden de iguales, chorus, -i". Gili Gaya en su *Tesoro Lexicográfico* registra entre otras, la definición de Oudin, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española,* 1607, que hace constar: *"chœur, assemblee de gens qui chantent ou qui dancent".* Covarrubias recoge la polisemia del término en su *Tesoro,* pues "comúnmente le tomamos por aquella parte del templo donde están los clérigos o religiosos que dizen los oficios divinos, y responden al sacerdote que canta la missa en el altar mayor; y otras vezes se toma por los mesmos que cantan en él y, porque se dividen en dos vandas diestra y siniestra; (...) Propiamente coro es multitud de gente que canta y se regozija"; esta primera acepción citada por Covarrubias, se documenta en el *Canc. de Baena* (cf. Azáceta, ed. cit., v. 6: "puesto en andas delante del coro", 134).

El *Dicc. de Autoridades,* anota la variante *choro,* voz que "en su riguroso y proprio significado vale multitud de gente, que se junta para cantar y regocijarse, ò aplaudir, alabar y celebrar algúna cosa; y en este sentido se dice, El Choro de los Angeles, de los Seraphines, de los Santos, & c. Es tomado del Griego *Choros,* y se pronuncia la *ch* como *K,* y aunque freqüentemente se halla escrito con *c* sola, es abúso"; en segunda acepción, aparece también definida como "la parte del Templo, y lugár separado y destinado, donde assisten los Clérigos, ò los Religiosos para cantar las Horas Canónicas, y celebrar los Divinos Oficios, respondiendo al Sacerdote que canta la Missa en el altar mayór".

Desde el punto de vista semasiológico, la múltiple vertiente significativa del tecnicismo, se detalla por extenso en el *Dicc. técnico* de Pedrell, donde se lee: "cierto número de personas que se reunen para cantar, regocijarse, festejar ó celebrar alguna cosa.- El conjunto de cantores que en los teatros líricos desempeñan las partes de coro.- El conjunto de eclesiásticos, religiosos ó religiosas que cantan, salmodian ó rezan los oficios.- El rezo y canto de las horas canónicas, la asistencia á ellas y el tiempo que duran.- Cada una de las bandas ó sillería, derecha é izquierda en que se divide el Coro, para cantar alternadamente.- El local de la iglesia donde se junta el clero para cantar.- Composición á distinto número de voces, puramente vocal ó vocal é instrumental.- El conjunto de tres ó cuatro voces que cuando son *inaequales* se compone de *sopranos, contraltos, tenores* y *bajos* y cuando son *aequales* se compone de *sopranos* (niños ó mujeres) ó de *tenores* y *bajos* (hombres).- En poesía versos destinados para que los cante el coro ó muchas voces juntas" (cf. *op. cit.,* p. 120).

COSAUTE, CORSANTE, CORSAUTE

La voz se registra en el *DCECH* como 'antiguo género poético (canción de danza)', y se documenta por primera vez a finales del siglo XIV con Hurtado de Mendoza, padre del Marqués de Santillana. (...) Es seguro que *-aute* debe de ser más antiguo que *-ante,* lo cual casi confirma del todo la procedencia galorrománica. Es probable que sea derivado de CURSUS, con el sufijo fr. popular *-aut* (cf. II, 209-210).

Autoridades:

Ent. 1445-1474, Antón de Montoro, *Cancionero,* vv. 5-9, 327: "¿(...) o mariposa o lagarto,/ o tanboril o tronpeta,/ o menestril o faraute,/ o tañedor de burleta,/ o cantador de cosaute?".

1511, *Canc. General,* I, 302: "Yo baylar en lindo son,/ yo las dançaș y corsantes".

La variante *corsaute* es la que consigna Foulché-Delbosc en su *Cancionero castellano del siglo XV* (cf. Rodrigo de Cota, NBAE, 22, ed. cit., p. 583), si bien Eugenio Asensio atestigua que la forma correcta es *cosaute,* y no cosante, y aduce que es palabra importada de Francia que designa una danza cantada de tipo cortesano (...) Por los aledaños de 1500 se danzaba en Castilla al son de cantares paralelísticos: estos cantares, junto a influjos limitados de la cantiga de amigo, exhiben una versificación, un estilo y una temática acusadamente originales (cf. E. Asensio: "Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad" en *RFE,* XXXVII (1953), 134).

Las dos fuentes literarias en las que se ha documentado el término aluden, por otra parte, a las dos acepciones musicales del mismo, a saber, 'canción de danza' (cf. Montoro, *Cancionero,* cont. cit.), y 'danza cortesana' propiamente dicha (cf. Rodrigo de Cota, *Canc. General,* I, cont. cit.). En relación con la primera acepción, se trata de una cantiga de amigo de paralelismo perfecto: dos voces alternan cantando dísticos, separados por otro dístico (siempre idéntico) cantado por el coro; cada voz en el primer verso de su dístico repite el 2º verso de su dístico anterior, y la segunda voz dice dos versos paralelos a los de la 1ª, aunque distintos y especialmente con variación de la rima (cf. *DCECH,* II, 209); esta estructura formal hace que los pareados se traben entre sí con un peculiar movimiento de avance y retroceso, característico de este tipo de composición. Señala Navarro Tomás, que como forma esencialmente propia de la lírica popular, el cosante no halló acogida en las colecciones de poesía cortesana del siglo XV. Varios ejemplos del *Canc.*

Barbieri indican, sin embargo, la difusión de tal clase de canción por Castilla, aunque en esa parte de la Península no fuera tan cultivada como en Galicia y Portugal. El más famoso de los ejemplos de este tiempo es el de 'Al alba venid, buen amigo', *Canc. Barbieri,* núm. 6 [, Anónimo] (cf. "Gaya ciencia" en *Métrica española, op. cit.,* p. 167).

CREDO

Del lat. *Credo,* 'creo', primera palabra de la oración homónima (*DRAE* de 1992).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 27-30, 20-21: "Graçiosa vyta dulçedo/ por quien se conpusso el Credo,/ torname de tryste, ledo/ con tus dones de amistança".

1511, *Canc. General,* II, 37: "porque amores dan dolor/ á vos que serie mejor/ cantar baxo vuestro Credo,/ y no dar la voluntad/ do pierde merescimiento"; 73: "A Laudes rezad contino/ el Credo, porque creays/ que la vida que me days/ va, señora, de camino".

La voz, que se recoge además como rúbrica en el *Canc. General* (II, 75), se define en *Autoridades* como "el symbolo de la Fé Christiana, hecho por los Apóstoles, para informarnos en ella; en el qual se contienen los Artículos y Mysterios que todo fiel christiano debe confessar, creer y professar para salvarse". Pedrell registra la polisemia del término señalando que es el símbolo de fe de la iglesia católica y una de las partes de la misa, y por otra parte, es el título de la composición musical escrita sobre el texto de dicho símbolo (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 121). El Credo es parte del Ordinario de la misa que tiene por texto el símbolo de Nicea. La liturgia romana admite para el credo varias melodías diferentes, cuya entonación sobre las palabras *Credo in unum Deum* está reservada al presbítero oficiante, y cuyos versículos, son cantados por dos coros, según la tradición de la antifonía. El credo es el más difundido de los cinco fragmentos de la misa cantada (cf. Brenet: *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 143).

El canto del Credo se practicó antes en Oriente que en Occidente. España es la nación de Europa que lo adoptó más pronto por disposición del Concilio III de Toledo (589). Este canto se introdujo poco a poco en las diferentes iglesias de Europa; hasta 1014 Roma no lo admitió como parte de la misa, y aun quedó reservado para los domingos y otras fiestas como subsiste hoy. La melodía del Credo fué en un principio muy simple y completamente silábica (...) Más tarde,

se multiplicaron las melodías del Credo, y en los misales manuscritos e impresos de los ss. XV y XVI se halla una variedad de ellas, según las iglesias de cada nación. (...) Según las reglas de la liturgia, el texto del Credo no puede acortarse ni suplirse por interludios del órgano (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.*, p. 612).

CUERDA (v. PRIMA Y BORDÓN)

Del lat. *chorda,* y éste del gr. (*DRAE* de 1992); el *DCECH* lo recoge como procedente del lat. CHŎRDA 'cuerda de un instrumento musical', 'soga, cordel', y éste del gr. χορδή , de donde proviene también la acepción musical del término, 'tripa', 'cuerda musical, hecha con tripas' (cf. II, 273). Asimismo, el vocablo aparece registrado por Eseverri Hualde, quien lo define como "conjunto de hilos retorcidos" (cf. *Diccionario etimológico de helenismos españoles, op. cit.*, 157).

Autoridades:

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *La Comedieta de Ponza,* vv. 217-218, 253: "Las sonantes cuerdas de aquell Anfión/ Que fueron de Tebas muralla y arreo".

Hacia 1440, *Canc. de Palacio,* vv. 38-39, 5: "¿Por qué fac buen son/ las cuerdas bien acordadas?".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 43-44, 239: "sin las cuerdas las viyuelas/ fazen el son que sabes".

Ant. a 1479, Jorge Manrique, *Poesía,* vv. 13-14, 78: "Tañed agora, pues, vos,/ en cuerdas de gualardón".

1511, *Canc. General,* I, 187: "las cuerdas sin las bihuelas/ hazen el son que sabes".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, (pie de página), 400: "La música de instrumentos/ de viento ó cuerdas tiradas,/ sonorosas".

Nótese la ineludible semejanza entre los dos contextos citados —ambos de Gómez Manrique— recogidos en el *Canc. de Ixar* y en el *Canc. General:* "sin las cuerdas las viyuelas (...)" y "las cuerdas sin las bihuelas (...)"; en este último caso, véase la nota a pie de página, donde se lee: "Ibid. sin l. c. l. viyuelas" (cf. *Canc. General,* I, nota 7, 187). La voz se registra también como parte de una rúbrica en un lugar del *Canc. General* (cf. I, 574, *Á vn laud negro, y las cuerdas verdes y quebradas*).

Los versos de J. Manrique (cf. cont. cit.) aparecen consignados igualmente en el *Canc. General* (I, 404), siendo atribuidos al mismo autor y con mínimas variantes ortográficas: "tañed agora pues vos/ en cuerdas de gualardon". Vicente Beltrán anota en su edición crítica, que "tañer ... en cuerdas de gualardón" es "'interpretar con un instrumento de cuerda la melodía del amor correspondido', con el cual él, continúa, cantará al son que ella toca" (cf. *Jorge Manrique. Poesía,* ed. cit., Barcelona, 1993, p. 78, nota 13). Alda Tesán, por el contrario, simplifica la interpretación semántica de estos versos, diciendo que "gualardón" es "galardón, premio, recompensa" (cf. *Jorge Manrique. Poesía,* Madrid, 1988, ed. cit., p. 123, nota 2).

El término figura en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, que recoge entre otras, las siguientes acepciones: "cuerda de laud primera, nete, -es; cuerda cerca de aquesta, paranete, -es; cuerda de arriba o bordon, hypate, -es; cuerda cerca de aquesta, parhypate, -es; cuerda de medio, mese chorda; cuerda de nervio en la musica, neruus, -i; cuerda aquesta mesma, neruia, -ae"; esta última acepción aparece suprimida en la edición posterior de Sevilla (1516), englobándose así en la anterior. En el *Tesoro* de Covarrubias, la acepción musical del vocablo se define, en primer lugar, como "la cuerda del instrumento músico: ésta es ordinariamente, o de tripa de carnero que son las que se gastan en las vihuelas y harpas, guitarras y otros instrumentos; otras son de arambre, que sirven a las cítaras, monacordios, clavicordios. Algunos destos instrumentos las tienen de plata, y si fuessen de oro pienso que harían más suave el sonido; aunque el que se haze tocando una pieça de a quatro con otra, deve ser el mejor de todos para ablandar coraçones, y llevarse el mundo tras sí, como otro Orfeo. Y porque una cuerda con otra se tiemplan en consonancias, se llamó acordar el concertarse unos con otros".

Pedrell añade además, que "cuanto más gruesa es una cuerda son más lentas las vibraciones y por consecuencia más grave el sonido" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 125). Las cuerdas son de diversas materias, según la clase del instrumento y la tensión a que deban sujetarse. En un principio eran de lino las contenidas en las liras griegas y las arpas egipcias; el laúd tenía la mitad de sus cuerdas de metal y la otra mitad de tripa retorcida de animales diversos. De esta última clase son las de los instrumentos que suenan por frotamiento: violín, viola, violoncelo y contrabajo. En cambio, las que percuten al ser heridas por un cuerpo extraño son siempre de metal (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 629). En los textos literarios consultados, el término aparece empleado con el sentido anteriormente descrito, pero poste-

riormente, por extensión de significado también se llamó *cuerda* a 'cada una de las partes vocales fundamentales: tiple, contralto, tenor y bajo', aunque como tecnicismo musical, el vocablo sigue empleándose más frecuentemente con el primer sentido.

ENCORDADO:

Ent. 1460-1463, *Canc. de Stúñiga,* 182: "Un laud bien encordado,/ Desligados sus cabellos,/ Pos endecha los trebellos/ Cantando bien acordado".

El término parasintético es un participio pasivo en *-ado,* de marcado valor colectivo, que designa de forma implícita el resultado de la acción verbal. Este participio, de clara función adjetiva, deriva del correspondiente tema de infinitivo *encordar* (documentado en el *DCECH,* II, 273) que significa —en el contexto que nos ocupa— 'ponerle las cuerdas a un instrumento'; en el caso concreto de los instrumentos de cuerda, éstas se sujetan entre el *cordal* y el *clavijero* (v. *clavija*).

CUERNO (v. BOCINA)

Del lat. *cornu* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* registra el vocablo como procedente del lat. CŌRNU íd. (cf. II, 273), forma a partir de la cual la /o/ breve tónica diptongó en [ue].

Autoridades:

Ant. a 1479, Jorge Manrique, *Poesía,* vv. 5-6, 139: "Cuando yo un cuerno tocare/ moverés todas al trote".

Ant. a 1551, *Canc. de Ixar,* vv. 554-555, 835: "oyendo el cuerno sonar/ que le llama a la batalla".

El instrumento musical de viento, al igual que el añafil, desempeñaba en la baja Edad Media y en el primer Renacimiento, una función prioritaria en el ámbito bélico (cf. *Canc. de Ixar,* cont. cit.). Así recoge Nebrija el término en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* diciendo que "cuerno de batalla [es] cornu aciei", y añade en esta misma entrada, "vel cornus", en el *Vocabulario de romance en latín* (Sevilla, 1516).

En 1611, el *Tesoro* de Covarrubias registra muy diversas acepciones del término, destacando entre ellas la propiamente musical: "los cuernos han servido de

trompetas en la guerra, y llámanse bozinas, porque se tañen con la boca, o vocinas *a vocando* (...) Los caçadores y los correos, usan destas bocinas, o cornetas [si bien, estas son de menor tamaño *(vid. infra)*]; (...) Estas bocinas se hazen de cuernos de bueyes y de otros animales que los tienen huecos y lisos".

En el *Dicc. de Autoridades,* el vocablo figura como "especie de trompéta retorcida, à quien se pudo dar el nombre por su figúra, ò porque (...) se huviessen hecho de cuerno las priméras". Pedrell en su *Dicc. técnico,* consigna el equivalente italiano, *corno da caccia,* definiendo el término como "instrumento de cuerno de buey, de búfalo ó de otros animales que tocan los cazadores para llamar al venado. Es antiquísimo. Cuando tenía la forma circular, que era la más ordinaria, solía llamarse Trompa de caza, Cuerno retorcido *(Cor redoublé,* fr.) ó simplemente Cuerno" (cf. *op. cit.,* p. 126). Es instrumento unitónico muy antiguo, formado con el cuerno vacío de un animal. Se emplea especialmente para dar señales. Los primitivos *cuernos de caza,* usados para los toques cinegéticos, se convirtieron luego, al engrandecerse y perfeccionarse, en las trompas de caza, conservadas hasta nuestros días e introducidas en algunas bandas militares (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 630).

CORNETA:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 19-20, 903: "por mi pregonado seres con corneta/ en montes e valles de grant espesura".

El *DCECH* anota minuciosamente que el derivado *corneta* aparece ya en Berceo (...) texto mal editado; después no vuelven a hallarse testimonios hasta 1552, Calvete de Estrella [, si bien, el contexto recogido es anterior a 1445 (cf. cont. cit.)]; y subraya a continuación, que es dudoso, en vista del sufijo, que sea autóctono en castellano o en portugués (...); en conclusión, lo más probable es que corneta no deba mirarse como un mero derivado de CORNU, sino como el resultado de un cruce, producido en lenguas hispánicas entre trompeta (...), palabra de origen galorrománico, y el autóctono *cuerna* 'bocina de cuerno' [1644] y demás representantes iberorromances de CORNU (cf. II, 274).

El *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya recoge, entre otros, el testimonio de Oudin (*Tesoro,* 1607): *"cornette, enseigne de cauallerie; cornet à bouquin* [, bocina o trompa de cuerno] *ou trompe"*, y el de Lorenzo Franciosini (*Vocabolario español e italiano,* 1620): *"cornetto, insegna di caualleria e di cacciatori e postiglioni; sonatore di cornetto"*. Covarrubias registra el derivado culto en una entrada independiente, señalando que es "la bozina hecha de cuerno, de que usan los caçadores monteros y los postillones. También es instrumento músico que se tañe con los

demás y con las vozes" (cf. *Tesoro*). El *Dicc. de Autoridades* considera igualmente esta doble acepción musical del término, afirmando ser por una parte "la bocína ò trompetilla, de que usan los cazadóres (...) [, ac. que se registra en el cont. cit.], y por otra, "instrumento músico que se tañe con la boca en las Capillas de Música, con otros instrumentos de esta espécie y de otras. Diósele este nombre, por ser algo curvo, y casi semejante al cuerno del toro".

En opinión de Pedrell, *corneta* es el "nombre de uno de los más antiguos instrumentos de música"; distingue diversas acepciones musicales, pero el contexto concreto que nos ocupa, se refiere al "cuerno de que usan los porqueros para llamar al ganado de cerda" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 117, 1ª acep.). El caso de sufijo diminutivo femenino en *-eta,* no aparece documentado en el estudio ya citado de Salvador Fernández Ramírez, si bien el *Diccionario académico* (1992) hace constar: "corneta (d. de *cuerno*)".

Ç

ÇANBRA

Del árabe سمر *samra,* que originariamente significaba en esta lengua 'la fiesta nocturna, la velada', y en un contexto más poético, 'la noche, la sombra de la luz lunar'. El sustantivo que nos ocupa, deriva de la raíz سمر *samara,* que se traduce por 'pasar la noche tranquila en coloquios'; en forma tercera سامر *sāmara,* expresa la compañía, es decir, 'pasar una velada en coloquios con alguien'.

Autoridades:

Ant. a 1551, *Canc. de Ixar,* vv. 86-87, 787: "y estandola saqueando/ tañeron luego una çanbra".

En el *Tesoro de la Lengua* de Covarrubias, el arabismo se recoge bajo la variante moderna *zambra,* y aparece definido como "dança morisca. En rigor zambra vale tanto como música de soplo o silvo, podque se dança al son de dulçaynas y flautas". En *Autoridades,* el vocablo se consigna en su primera acepción como "fiesta, que usan los moriscos con bulla, regocijo, y báile", y también se llama así "el tañido para el báile de la zambra" (2ª acep.); este carácter festivo de la *zambra* se desvela asimismo en el estudio de M. Weld Coates (cf. "The arabic element in modern spanish" en *Hispania,* XXVI (1943), 62).

Kazimirski traduce el término en su *Dictionnaire Arabe-Français,* como *"entretien, causerie de nuit (en usage chez les Orientaux, qui dorment le jour, voyagent au déclin du jour, et passent la nuit à s' entretenir)";* en la primera acepción del nombre verbal derivado de la forma tercera سامِر *sāmirun,* se lee: *"qui cause,*

qui raconte des contes pendant la nuit, surtout dans un cercle de voyageurs qui se reposent", y en tercera acepción, se anota: *"joueur"*, es decir, 'el que toca un instrumento musical' (cf. *Dictionnaire, op. cit.*, tomo I, pp. 1136-1137).

El diccionario de árabe moderno de Hans Wehr, recoge el derivado سمر *samīr*, que figura como *"entertainer (in general, with stories, songs, music, amusing improvisations)"*, y como derivado de la misma raíz hace constar, مسامر *masāmir*, que traduce como *"evening or nightly entertainments (conversations, also games, vocal recitals ...)"* (cf. H. Wehr: *A dictionary of modern written arabic*, Wiesbaden, 1971, p. 429). Mekinassi registra también el arabismo en su *Léxico de las palabras españolas de origen árabe*, donde anota: "fiesta que usaban los moriscos, con bulla, regocijo y baile. Fiesta de los gitanos en Andalucía. *Danse mauresque"* (cf. *Léxico, op. cit.*, p. 104).

Asimismo, el término aparece documentado como arabismo en el repertorio de Dozy y W. H. Engelmann, donde se define como *"une fête où l' on faisait de la musique et où l' on dansait (...) La raison pour laquelle zambra a aussi reçu le sens de danse ou bal, a déjà été expliquée fort bien par Covarrubias [(vid. supra)]. (...) Cette forme zamara —proprement bande de musiciens— est celle dont la signification convient: musiciens; je crois donc que c' est elle qui a donné naissance au mot esp. Quand on prononce très-rapidement le second a, zamara devient régulièrement zambra"* (cf. *Glossaire des mots espagnols, op. cit.*, pp. 363-364).

F. Pedrell, en su *Dicc. técnico*, hace constar en primera acepción que *zambra* es "antigua danza de los moros españoles (...)", y subraya que "zambra, según Góngora, es, también, el nombre del músico de zambra ó el que toca la zambra. En este sentido lo usó escribiendo: 'toque el zambra la xabeba'" (cf. *op. cit.*, p. 514, 4ª acep.), cita que se encuentra también en el *Dicc. de Autoridades;* J. Ribera menciona la *zambra* como sinónimo de concierto nocturno de carácter alegre, y relata que Abdala, hijo de la esposa favorita de Abderrahmán II, tenía la costumbre de celebrar este tipo de encuentros en su domicilio (cf. J. Ribera: *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española, op. cit.*, p. 183).

Luis Bonilla en las páginas dedicadas al artículo "La influencia musulmana en la danza", aduce que "la danza *moresca* o morisca no es una danza, sino varias danzas, a las cuales se les daba esa denominación general. El patrón común solía desarrollarse sobre la base de una danza coral bailada en dos grupos de frente. Estos dos grupos podían ser de hombres y mujeres que realizaban una danza de carácter incitante; pero en otras ocasiones los dos grupos representaban un bando de

beligerantes moros y otro de cristianos. En España hubo ambos caracteres de representación, pero la danza *moresca* por excelencia fue la *zambra* ejecutada por moros y moras" (cf. Luis Bonilla, art. cit. en *La danza en el mito y en la historia,* Madrid, 1964, p. 143).

ÇIPOTADA

El término es un sustantivo derivado de *cipote,* que según el *Diccionario académico* procede de *cipo,* y éste a su vez del lat. *cippus* (1992). El *DCECH* establece la primera documentación del vocablo *çipote* en 1475, encontrándose ya su derivado *cipotada* 'porrazo' en el *Canc. de Baena* (cf. II, 88).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 2-3, 884: "porque emaginan los doss Maryscales/ que dan çipotada en mis atabales".

El vocablo derivado no aparece recogido por Nebrija, y no se consigna en el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya; tampoco lo registra Covarrubias en su *Tesoro,* ni aparece documentado por el *Dicc. de Autoridades,* ni por F. Pedrell. La variante *çipotada* es también la que se registra en la edición conjunta de B. Dutton y González Cuenca, y en nota a pie de página, se explica que los mariscales son Pedro García de Herrera, Mariscal del Rey, hijo del Mariscal de Castilla, Fernán García de Herrera, e Íñigo Ortiz de Estúñiga, Mariscal de Navarra (cf. *Canc. de J. Alfonso de Baena,* ed. cit., p. 684, nota 419).

En 1929, Cejador anota: "cipotada, golpe con cipote o palillo de atabal" (cf. *Voc. MCast., op. cit.,* p. 100); V. García de Diego recoge igualmente el término derivado en su estudio, aduciendo que "en el sentido de 'porrazo' en algunos de los varios sentidos de esta voz ha tenido uso en la Península. El *Cancionero de Baena* [(cf. cont. cit.)], se refiere al 'golpe dado con el mazo del bombo o palillo del tambor'" (cf. *Etimologías españolas,* Valencia, 1964, pp. 276-277). El *Diccionario académico* registra la acepción musical del sustantivo en *-e,* donde se lee: "cipote: palillo del tambor" (1992; 5ª acep.).

El sufijo *-ada* merced al cual se forma el sustantivo femenino con base derivativa nominal, *çipotada,* aparece documentado en el estudio de S. Fernández Ramírez, con el significado de "acción o acto, fenómeno natural, resultado, movimiento, colectividad, posición, medida (...)", y a renglón seguido añade que "son considerables los derivados en *-ada* con la significación de movimiento realizado

o golpe dado con la cosa significada por el nombre del que se deriva", citando como ejemplo, entre otros, el derivado *campanada* (cf. *La derivación nominal, op. cit.,* § 22, pp. 26-27).

CH

CHAPAR

El término consta en el *Diccionario académico* como procedente de *chapa,* que a su vez figura como voz onomatopéyica (1992). El *DCECH* anota que aunque hay un ej. de *chapar* en portugués medieval y Nebr. registra el correspondiente verbo castellano, su uso es mucho menos frecuente que el del sustantivo (cf. II, 326).

Autoridades:

Ant. a 1496, J. del Encina, *Cancionero,* Égloga VII, vv. 149-152, 187-188: "Cantilenas, chançonetas/ le chaparé de mi hato,/ las fiestas de rato en rato,/ altibaxos, çapatetas".

La restricción semántica del término, considerado en su acepción musical, favorece el hecho de que su uso se manifieste únicamente en el lenguaje pastoril; en este sentido, la edición crítica de Rosalie Gimeno, anota la observación de Alonso Pedraz, que en su *Enciclopedia del idioma* (I, 1332), lo interpreta como sinónimo de "componer" (cf. *Juan del Encina. Obras Dramáticas, I (Cancionero de 1496),* Madrid, 1975, p. 188, nota 150).

El *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija hace constar, entre otras, la siguiente acepción: "chapas tarreñas para tañer, crotalum, -i"; partiendo de esta aseveración, el contexto que nos ocupa puede entenderse como la acción de 'tocar cantilenas y chançonetas' con acompañamiento de *crótalos,* instrumento musical de percusión que se utilizó antiguamente como 'variedad de las castañuelas'. Cejador también recoge el vocablo en su *Vocabulario Medieval*

Castellano, donde figura como "redoblar" (cf. *op. cit.,* p. 123); por el contrario, el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya no consigna la acepción musical del término.

CHERUMBELA, CHURUMBELLA

Según Covarrubias (cf. *Tesoro,* 1611), es palabra toscana de *ciarambela (vid. infra).* El *Diccionario académico* dice ser del mismo origen que *charambita,* "Burg., Pal. y Vallad. dulzaina", que procede de *charamita,* y éste a su vez del ant. fr. *chalemie* (1992). El *DCECH* propone que "la forma castellana *churumbela* saldrá de una variante fr. *charumelle,* con asimilación de las vocales y con el mismo *mb* secundario que en carambillo (...)" (cf. II, 369).

Autoridades:

Entre 1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 146i-j, 52: "tañerá su caramiello/ y tú la tu cherumbela".

Ant. a 1498, J. del Encina, *Cancionero II,* Égloga de las grandes lluvias, vv. 241-242, 136: "Yo le diré mil cantares,/ con la churumbella, nuevos".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 61-62, 135: "Ya ño quiero churumbella,/ los albogues ni el rabé".

Es instrumento músico pastoril cuyo uso aparece asociado al de los *albogues,* el *rabé* y el *caramillo;* la segunda variante ortográfica citada, *churumbella,* registrada en los versos de J. del Encina y de Lucas Fernández, palataliza la *l* inicial de sílaba como característica del *dialecto pastoril* (cf. contextos citados).

El *Tesoro* de Covarrubias, que registra la variante *churumbela,* define la voz como "género de instrumento músico que se tañe con la boca, en forma de chirimía. En toscano se llama *ciarambela".* Posteriormente, el *Dicc. de Autoridades* recoge el vocablo como "instrumento de viento à modo de chirimía, que algúnos llaman Churumbeja".

En el *Dicc. técnico* de Pedrell, el término figura como "instrumento muy semejante á la chirimía, pero de menores dimensiones" *(vid. infra)* (cf. *op. cit.,* p. 82); igualmente lo define M. Brenet en su *Dicc. histórico,* donde se lee: "chirimía pequeña usada antiguamente" (cf. *op. cit.,* p. 158).

CHIRIMÍA, CHARAMIA, CLARONÍA (v. BOMBARDA)

El *Diccionario académico* recoge el término como procedente del ant. fr. *chalemie* (1992); por el contrario, en el *Dicc. de Autoridades,* figura como derivado "de los nombres Griegos *Chir,* que vale la Mano, y *Nomos* que vale Preferencia, por tener el uso de las manos la preferencia en la música de este instrumento"; el *DCECH* registra el vocablo como originario del fr. ant. *chalemie* íd., con *-r-* por influjo del sinónimo *charamela, charumbela,* procedente del fr. ant. *chalemelle* íd., que a su vez viene del lat., CALAMELLUS, diminutivo de CALĂMUS 'caña', 'flauta de caña' (cf. II, 368).

Autoridades:

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 441-444, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas,/ claronías e bonbardas/ facían distintos sones".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 820-823, 128: "Sacabuches, chirimías/ y aquellos claros clarines,/ cherubines, serafines/ haziendo mil melodías".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

La voz se recoge bajo la variante *charamia* en la edición de Foulché-Delbosc (cf. Marqués de Santillana, NBAE, 19, ed. cit., p. 540), y en la edición crítica de M. Durán, se anota a pie de página, "claronía: chirimía" (cf. Durán, ed.: *Marqués de Santillana. Poesías completas,* I, Madrid, 1984, p. 195, nota 443); así se consigna, por tanto, en el *Glosario* coordinado por R. Jammes y Marie T. Mir (cf. *Glosario de voces anotadas,* Madrid, 1993, p. 167).

El término no figura en ninguna de las dos ediciones de Nebrija consultadas; en 1611, Covarrubias lo incluye en su *Tesoro,* clasificándolo como "instrumento de boca, a modo de trompeta derecha sin buelta, de ciertas maderas fuertes, pero que se labran sin que tengan repelos porque en los agujeros que tienen se ocupan casi todos los dedos de ambas manos (...), y es menester para tañer la chirimía manos y lengua". *Autoridades* también anota el vocablo, que se define en su primera acepción como "instrumento músico de mádera encañonado à modo de trompéta, derecho, sin vuelta algúna, largo de tres quartas, con diez agujéros para el uso de los dedos, con los quales se forma la harmonía del sonído segun sale el áire. En el extremo por donde se le introdúce el áire con la boca, tiene

una lengüeta de caña llamada pipa, para formar el sonido, y en la parte opuesta una boca mui ancha como de trompéta, por donde se despide el áire (...) Diferenciase del Obué solo en tener la boca mucho mas ancha". En segunda acepción, el término se define también como "el que toca, ò tañe el instrumento llamado assi".

F. Pedrell considera que "la chirimía es de origen español (...) era una especie de oboe trabajada groseramente y taladrada por nueve agujeros laterales, seis, únicamente, destinados á taparse por medio de los dedos. Hubo Chirimías de varios tamaños para formar cuarteto, ó, mejor dicho, doblar las partes vocales, pues, regularmente, estos instrumentos no hacían más que doblar el canto, y esto en las mismas catedrales. La Chirimía no ha desaparecido del todo en Valencia, siendo ya raro hallarla en Cataluña y aun en el resto de España" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 80). La *chirimía* fue además un término genérico para designar, sobre todo, los albogues, zampoñas, dulzainas, y grallas, encontrándose todavía actualmente muchos de estos instrumentos en las regiones de Cataluña, Valencia y Mallorca, que se usan en danzas regionales y bailes populares, acompañados del tamboril (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.*, p. 664); no obstante, dado el tipo de acompañamiento instrumental que se menciona en los contextos literarios citados *(sacabuches, clarines, órganos, monacordios, clavicordios, bastardas, bombardas),* parece prudente entender aquí el instrumento musical como el instrumento más alto o *discante,* de la familia de las bombardas, *oboe primitivo* en uso hasta principios del siglo XVIII.

D

DANÇAR, DANÇARE (verbo)

El *Diccionario académico* recoge el término como procedente del ant. fr. *dancier,* hoy *danser* ['bailar'] (1992), de origen desconocido, posiblemente hispano-árabe; la primera documentación del término se establece hacia 1280, *dançar* (...) Es frecuente desde la segunda mitad del siglo XIV. Del francés pasó a todos los romances, así como al ingl. *dance,* al alem. *tanzen* y al vco. común *dantza* 'danza, baile', *dantzari* 'bailarín' y *dantzatu* 'bailar'. El vocablo designó originariamente la 'danza solemne individual', y también el 'baile colectivo' de la especie más distinguida, por contraposición a *baller,* término popular, que más tarde se anticuó en francés; el castellano, como el italiano y otros romances del Sur, han conservado hasta hoy el matiz primitivo (cf. *DCECH,* II, 423).

Autoridades:

1348, *Poema de Alfonso XI,* 399a-d: "Unos andavan dançando/ desde el fondo fasta ençima/ e los otros bofordando/ e otros jogando esgrima".

Entre 1385-1403, P. L. de Ayala, *Rimado de Palacio,* 320c-d, 184: "veremos que vos piden o que quieren demandare,/ ca commo ellos tronparen asi conuiene dançare".

Ant. a 1496, J. del Encina, *Cancionero,* I, Égloga VIII, vv. 188-189, 205: "Démonos a gasajado/ a cantar, dançar, baylar".

1511, *Canc. General,* I, 390: "dançaré, mas no sin vicios,/ los passos desconcertados".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 1918-1919, 199: "Preguntéle: '¿Es tu maestro,/ que te muestra de dançar?'".

1550, *Cancionero de Romances,* 130: "quando ouieron yantado/ antes de baylar ni dançare".

A mediados del siglo XV, el Marqués de Santillana relata en su *Proemio e carta,* escrito en prosa, que *dançar* es 'ejercicio cortesano y desenfadado': "(...) ca estas cosas alegres e jocosas andan e concurren con el tienpo de la nueua hedad de juuentud, es a saber con el vestir, con el justar, con el dançar e con otros tales cortesanos exercicios" (cf. ed. cit. de M. Durán: *Marqués de Santillana, Poesías completas,* II, p. 210).

En el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, se lee: "dançar o bailar: salto, -as", y más tarde, en el *Vocabulario de romance en latín,* se añade: "tripudio, -as" (Sevilla, 1516). Gili Gaya recoge el término en su *Tesoro Lexicográfico,* citando la observación de Oudin *(Tesoro, op.cit.,* 1607), que concreta la diferencia semántica entre los dos verbos: "dançar o baylar, *danser, baller;* dançar, *danser auec violons;* baylar, *c'est auec des castagnettes".* El *Dicc. de Autoridades* registra la variante moderna *danzar,* que se define como la acción de "bailar con gravedád à compás de instrumento, con orden, escuela y enseñanza de preceptos". Pedrell describe el vocablo como acción verbal que consiste en "mover el cuerpo al son y medida de la música, marcando ciertos pases con regularidad y medida" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 130).

DANÇAR (sust.):

Ent. 1464-1509, J. Álvarez Gato, *Poesías amorosas,* vv. 18-20, 68: "vuestro graçioso cantar,/ vuestro dançar y baylar/ vuestras manos; vuestro cuello".

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 34g-i, 295: "no reprendo yo el dançar/ ni el bailar/ en el tiempo de las fiestas".

Las fuentes literarias en las que el verbo *dançar* se registra de forma sustantivada constituyen una minoría frente al apartado anterior, y en este caso, se muestra con frecuencia acompañado de su correspondiente sinónimo de carácter popular, *bailar,* o en su defecto, se cita en un contexto que aporte una connotación musical, vocal o instrumental: "(...) el dançar/ ni el bailar"; "vuestro dançar y baylar" (cf. contextos citados y *Repertorio*); a este respecto, el testimonio de J. A. Gato se recoge con la siguiente variante en un lugar del *Canc. General:* "vuestro tañer y cantar,/ vuestro dançar y baylar (...)" (cf. I, 444).

DANÇA:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 471a, b: "Texedor e cantadera nunca tienen los pies quedos,/ en el telar e en la dança siempre les bullen los dedos".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 400a-d: "Tomavan escudo e lança,/ la gineta ivan jogando;/ ricas dueñas fazían dança,/ a muy gran plazer cantando".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 55-56, 715: "sy vos conosco, sepades/ que vos fare fer la dança".

Hacia 1440, *Canc. de Palacio,* vv. 5-8, 30: "Vila aconpanyada/ de muchos garçones,/ en dança reglada/ d'acordados sones".

Ant. a 1496, J. del Encina, *Cancionero,* I, Égloga VIII, vv. 367-368, 215: "otros bayles y otras dançasl del palacio aprenderás".

1511, *Canc. General,* I, 302: "Yo baylar en lindo son,/ yo las dançasy corsantes".

1550, *Cancionero de Romances,* 322: "Quan bien que guia la dança/ esta doña Beatriz/.../Dezid si mirays la dança/ o si me mirays vos a mi?/ Que no miro yo a la dança/ porque muchas dançasvi/ miro yo vuestra lindeza".

El sustantivo femenino *dança,* que se documenta en J. Ruiz, 471b, ms. *S,* se registra en el ms. *T,* con una sustantivación del tema de infinitivo: "en telar e en dançar" (cf. Criado de Val y E. Naylor, *LBA,* ed. cit. p. 132).

El sustantivo postverbal en *-a,* se consigna en el *Tesoro* de Covarrubias, donde se refieren distintos tipos de danzas: "antiguamente avía muchas diferencias de dançasz unas de donzellas coronadas con guirnaldas de flores, y éstas hazían corros y cantavan y baylavan en alabança de los dioses. Otras eran de hombres en dos diferencias: unas mímicas, que responden a las de los matachines, que dançando representavan sin hablar, con solos ademanes, una comedia o tragedia; otras dançasavía de hombres armados, que a son del instrumento y a compás ivan unos contra otros, y travavan una batalla. Éstos se llamaron pyrricos, del nombre de Pyrro, inventor deste género de dança, para acostumbrar a los mancebos a sufrir las armas y a caminar y a saltar con ellas".

El *Dicc. de Autoridades* atestigua que es "báile serio en que à compás de instrumentos se mueve el cuerpo, formando con las mudanzas de sitio vistosas y agradables plantas. Aldréte pone este nombre entre aquellos que nos han quedado de los Godos, que en su Lengua decian Dantza". En segunda acepción, el término se define como "el agregado de danzantes que se juntan para alguna funcion, que

regularmente son ocho hombres ò mugeres, acompañados de uno ù dos que tocan tamboríl, gáita, guitarra, ù otro instrumento" *(ibíd.).*

Pedrell recoge el término en su *Dicc. técnico,* donde se lee: "baile, movimientos cadenciosos y acompasados del cuerpo, marcando ciertos pasos, mudanzas y actitudes, al son y ritmo de la música"; en segunda acepción, la voz se define como "reunión ó conjunto de danzantes que se reunen para bailar en alguna función pública al son de instrumentos músicos", y en tercera acepción, se anota como "el arte de bailar" (cf. *op. cit.,* p. 129).

DANÇADOR:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 68-69, 1077: "¿(...) a do las artes de los dançadores,/ a do los comeres, a do los manjares (...)?".

1511, *Canc. General,* I, 419: "Vos no fustes dançador,/ teneys partes de juglar".

Desde el punto de vista morfológico, el término pertenece al grupo de nombres de agente en *-dor,* de acentuación aguda (cf. S. Fernández Ramírez: *La derivación nominal,* [§ 106], p. 80); este sustantivo derivado aparece definido en *Autoridades* como "el que danza"; igualmente lo consigna Pedrell en su *Dicc. técnico* (cf. *op. cit.,* p. 130); la correspondiente forma de femenino, *danzadora,* no se ha documentado en los textos literarios consultados (v. *bailadora*).

DESMINUYDO, DIMINUIDA

El *Diccionario académico* recoge el término como p. p. de disminuir, y éste a su vez del lat. *diminuĕre* (1992); el *DCECH* registra la forma de participio como cultismo, al igual que su correspondiente tema de infinitivo *disminuir,* del lat. *deminuere* íd., y éste del lat. vg. MĬNŬARE 'disminuir, rebajar', en latín clásico MĬNŬĔRE, derivado de MĬNUS 'menos' (cf. IV, 38).

Autoridades:

1511, *Canc. General,* I, 14: "Guarda qu' en esta balada/ ay muchas espiraciones,/ diminuida, puntada,/ por bemol y bequadrada/ sobre todas las canciones".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 424-428, 204: "He estado casi embabido/ mirando que van volando/ zagales y van cantando/ por en somo del exido/ vn cantar desminuÿdo".

A juzgar por los contextos literarios recogidos, el significado del vocablo responde a una doble vertiente significativa: por una parte, hace referencia al llamado *contrapunto disminuido,* que Pedrell define como "un género de antiguo contrapunto que presentaba variedad de figuras, valores disminuidos" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 139) y en este sentido cabría interpretar el contexto citado del *Canc. General, I:* "...ay muchas espiraciones,/ diminuida, puntada", es decir, se trata de una balada con "espiraciones", 'pausas o silencios' (cf. *ibíd.,* p. 163), "diminuida", con 'variedad de figuras', y "puntada", i. e., debe interpretarse ejecutando los sonidos 'separados y destacados' (cf. Pedrell, *ibíd.,* p. 382).

Una segunda acepción del término aparece consignada en las *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández (cf. cont. cit.), donde el vocablo debe interpretarse como sinónimo de *piano,* 'indicación de matiz que sirve para marcar la suavidad en la ejecución'.

DULZAINA, DULÇAYNA, DUÇAYNA

El vocablo que designa este instrumento musical se registra en el *Diccionario académico* como procedente del fr. ant. *doulçaine* (1992); en el *DCECH* figura como derivado de DULCE, y se documenta por primera vez en el *Canc. de Baena,* h. 1400 (cf. II, 535).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 33-36, 415: "El rronper del agua eran tenores/ que con las dulçes aues concordauan,/ en bozes baxas e de las mayores/ duçaynas e farpas otrosy sonnauan"; vv. 69-70, 500: "el son del agua en dulçor passaua,/ harpa, duçayna, vyhuela de arco".

Ent. fin. s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 165-168, 95: "Estos la sirven y cantan/ y son dulzaina del niño;/ dulces cantares levantan/ y al pesebre dan aliño".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1132-1134, 128: "clarines de mil metales,/ dulçaynas, flautas reales,/ tamborinos muy gentiles".

Nebrija no recoge el término en su *Vocabulario Esp.-Lat.* como tampoco lo registra Covarrubias en su *Tesoro;* más tarde, el *Dicc. de Autoridades* lo incluye ya en su redacción describiéndolo como "instrumento músico, à manera de trompetilla. Usase en las fiestas principáles para bailar: tócase con la boca, y es de tres

quartas de largo, poco mas ó menos, y tiene diferentes taladros en que se ponen los dedos. Parecese en la figúra à lo que oy llamamos Fláuta dulce. Usaron mucho los Moros deste género de instrumento, y aun oy se usa mucho en los Reinos de Murcia y Valencia. Su etymología procede de la dulzúra de su sonído, ù de la palabra Dulciana con que en la baxa Latinidad nombraron à cierto instrumento Músico de estas mismas circunstancias".

El *Dicc. técnico* de Pedrell anota el vocablo como "instrumento antiquísimo y se cree de origen semítico. Según el célebre Al-Farabi, es un género de Tibia ó Flauta agudísima llamada *Surnái,* cuyo nombre significa instrumento de fiesta ó bodas. Otros creen que esta Dulzaina es el mismo instrumento llamado en árabe Dusai ó Dufai, pero todos convienen en que el llamado en catalán y en valenciano Dolsayna, Donsaina ó Donzaina es el chillón y regocijador instrumento popular, especie de oboe campestre, que se oye en las fiestas de los pueblos de España, acompañado casi siempre del tamboril, y que en algunas partes suele llamársele, vulgarmente, Gaita Zamorana. (...) En la *Prattica di Musica* de Zacconi, se mencionan *Dolzaine con chiavi* y *Dolzaine senza chiavi,* entendiéndose que la Dulzaina sin llaves era el gran oboe usado todavía durante los siglos XV y XVI" (cf. *op. cit.,* p. 145). Michel Brenet aduce que este instrumento de viento es el "antecesor del oboe y que, como éste, consiste en un tubo cónico y tiene doble lengüeta. La dulzaina se usa todavía en las fiestas populares de algunas regiones españolas y acostumbra ir siempre acompañada del tamboril" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 179); en síntesis, es "instrumento músico de viento, parecido a la chirimía, pero más corto y de tonos más altos" (*DRAE* de 1992).

J. L. Valdivieso Arce, en su artículo titulado "Crisis, decadencia y recuperación de la dulzaina", afirma que este instrumento popular es "duro, difícil, sacrificado, pero compensa, porque sobre todo es alegre, insustituible a la hora de interpretar el extenso y variado folklore burgalés y castellano. (...) La parte más importante de la dulzaina es la boquilla. Esta es de caña y la fabrica generalmente el mismo dulzainero. Este instrumento tiene indudable origen pastoril y aunque no es exclusivo de Burgos, ni de Castilla la Vieja, aquí se le considera su instrumento musical más característico" (cf. "Crisis, decadencia y recuperación de la dulzaina y otros instrumentos de música popular en la provincia de Burgos" en *RdF,* 13, 1993, p. 195). La decadencia de este instrumento musical en el primer tercio del s. XX trajo como consecuencia la fundación de la Escuela Municipal de Dulzaina de Burgos, en 1979, bajo la dirección de D. Teófilo Arroyo.

DULCEMEL (v. SALTERIO Y CLAVICORDIO)

Del lat. *dulcis,* 'dulce', y el gr. μέλος 'melodía' (*DRAE* de 1992); en el *DCECH* la voz *dulcémele* 'salterio', figura como un compuesto del lat. *dulce mel* 'miel dulce', por lo agradable de su sonido; en cambio, con la propuesta de la Academia, no explicamos la *-e* y resulta algo extraño este híbrido (cf. II, 535).

Autoridades:

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

El término no se recoge en el *Tesoro* de Covarrubias como tampoco se registra en el *Dicc. de Autoridades.* El *dulcémele* es el nombre español del antiguo *dulce melos,* y ha sido a veces utilizado como sinónimo de *dulzaina,* si bien el contexto citado de J. del Encina, indica que se trata aquí del *dulce melos* propiamente dicho, es decir, "instrumento antiguo de teclado de cuatro octavas, especie de clavicordio, mencionado en un manuscrito del siglo XV. Las cuerdas de este instrumento heríanse por medio de planchuelas de madera porosa en lugar de laminitas ó planchuelas de metal colocadas al extremo de las teclas. Es el mismo instrumento llamado *Dulcimer* en Alemania y en Inglaterra, que tenía la forma triangular y precedió á la Espineta" (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 144). Por otra parte, *dulcema* es una variante ortográfica del *dulcémele* o *dulce melos;* esta variante se documenta en el ms. *S* del *LBA* en lugar de *gaita:* 1233aS, *dulçema e axabeba;* 1233aT, *gayta e axabeua;* 1233aG, *gayta e axabeba* (cf. Criado de Val y E. Naylor, *LBA,* ed. cit., p. 381).

Algo más tarde, Pedrell se cuestiona si realmente J. Ruiz pudo conocer este instrumento, mencionado en el manuscrito del siglo XV ya señalado, donde se describe una especie de clavicordio de cuatro octavas y de forma triangular que precedió á la espineta, y concluye que es muy probable que así fuera; el hecho de que J. Ruiz señalara á un predecesor de la espineta ó de la virginal, lo confirma el inventario de *Laudes y cosas de Música* de la reina Isabel la Católica, en el cual figura en primera línea: *un dulçoemel para tañer,* la dulcema, sin duda, del Arcipreste de Hita (cf. *Organografía, op. cit.,* pp. 58-59).

Conviene anotar, finalmente, la extensa lista de sinónimos que el término ha tenido en español, relación que se detalla en el estudio de Varela de Vega (si bien debemos precisar que algunos de los aquí reseñados son meros *dobletes fónicos,* y no sinónimos en sentido estricto): *"cimbalón, dulcema, dulcemel, dulcé-*

mele, dulcemelos, dulcian, dulciana, dulcimel, dulcimer, dulción, dulçema, dulçemel, pantaleón, pantaleone, pantalón, salterio, tímpano, timpanón, tympano, tympanón, zimbalón" (cf. J. B. Varela de Vega: "Anotaciones históricas sobre el dulcimer" en *RdF,* 3, 1981, p. 20).

E

ENDECHA, ENDUCHA

El término figura en el *Diccionario académico* como procedente del lat. *indicta,* 'anunciada' (1992); en el *DCECH* la voz se define como 'canción funeral', 'elegía', probablemente del lat. ĬNDĬCTA 'cosas proclamadas', participio neutro plural de ĬNDĪCĔRE 'declarar públicamente', 'proclamar', en el sentido de 'proclamación de las virtudes del muerto'. *1ª doc.:* J. Ruiz, 1507a (cf. II, 605).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1507a, b: "Con el mucho quebranto fiz aquesta ëndecha:/ con pesar e tristeza non fue tan sotil fecha".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 40-42, 371: "el su mal pensar muy poco aprouecha;/ e pues mis cantares paresçen endecha,/ fare la desfecha".

Ent. 1460-1463, *Canc. de Stúñiga,* 44: "Vi hombre ser llagado/ De un golpe mortal de flecha/ Cantando atal endecha".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 57-58, 615: "Endecha por este cantemos funesta,/ funesta cantemos endecha por este".

1511, *Canc. General,* II, 214: "diziendo vna endecha tal/ c'auie ell Amor compassion".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 608: "La harpa que en serrio Orpheo traia,/ tres vezes en medio cessó del tañer,/ y como en endechas, sin él lo querer,/ vn son de dolor á vezes boluia".

La variante *enducha* se ha documentado solamente en el ms *G* del *LBA* (cf. Criado de Val y E. Naylor, *LBA,* ed. cit., 1507aG, p. 505); el vocablo se registra también a modo de rúbrica en varios pasajes del *Cancionero llamado Flor de enamorados,* que contiene dos endechas que llevan por título dicho término, y en la rúbrica de cierre, se lee: *Fin de las endechas* (cf. Rodríguez Moñino y D. Devoto, eds.: *Canc.* cit., (Barcelona, 1562), Valencia, 1954, pp. 63-65). Las palabras del Marqués de Santillana, ilustran bien la finalidad poético-musical de este tecnicismo: "En otros tienpos, a las cenizas e defunsiones de los muertos, *metros elegíacos* se cantauan, e aun agora en algunas partes dura, los quales son llamados *endechas"* (cf. ed. cit. de M. Durán: *Proemio e carta,* II, p. 213, el subrayado es nuestro).

En el *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya la primera documentación ofrecida data de principios del siglo XVI, Pedro de Alcalá, 1505: *"gueil";* el *Tesoro* de Covarrubias, en la entrada correspondiente al término, anota: "endechas: canciones tristes y lamentables, que se lloran sobre los muertos, cuerpo presente, o en su sepultura o cenotaphio".

F. Pedrell, al igual que *Autoridades,* consigna el significado del término en sus dos acepciones, afirmando que es "canción triste y lastimera. Úsase más comúnmente en plural.- Especie de metro que por lo común se usa en asuntos fúnebres ó dolorosos. Su composición consta de estancias de cuatro versos, de seis ó siete sílabas, comúnmente en asonantes. Cuando el último verso es endecasílabo se llaman endechas reales ó endecasílabas" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 153).

ENDECHERA:

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 14-15, 150: "e ví la gentil dïessa/ d'Amor, pobre de lïesa,/ cantar commo endech[era]".

El *Tesoro* de Oudin citado por Gili Gaya (cf. *Tesoro Lexicográfico*), anota: "endecheras, *complaignantes, funestes, plaintiues;* endecheras o endechaderas, *femmes qui se louoient pour pleurer les morts";* en el *Dicc. de Autoridades,* el sustantivo derivado *endechera* es "lo mismo que Endechadéra. Es voz antigua". Así, *endechadera* se define como "la muger que llora los muertos estando el cuerpo difunto presente, y le acompaña hasta la sepultúra: estilo que se usó mucho en España, y aun se conserva en algunas partes, y que se extendió y practicó no solo en los entierros y à vista del cuerpo difunto, sino en las honras y en los funeráles".

Endechera es cantante, mujer que canta profesionalmente canciones tristes o endechas, relacionadas con la muerte o desaparición de un amante. (...) El planctus latino y el planh provenzal fueron precursores o formas paralelas de la endecha (cf. ed. cit. de M. Durán: *Marqués de Santillana. Poesías completas,* I, p. 150, nota 15).

ESCAQUE

El *Diccionario académico* define el vocablo como un arabismo, del ár. *as-sikak,* 'las filas de casas, las calles' (1992), السِّكاك, aunque este término se emplea más generalmente con el sentido de 'las hileras de los árboles, los caminos'; Kazimirski anota la acepción musical derivada de la raíz árabe, donde se lee: *sikk* سك *"coup, percussion"* (cf. *Dictionnaire Arabe-Français, op. cit.,* tomo I, p. 1111), acepción ésta que se perdió al pasar al castellano; asimismo, se recoge el arabismo en el repertorio de Dozy-Engelmann (cf. *Gloss., op. cit.,* p. 353).

El *DCECH* subraya que es préstamo del fr. ant. *eschaquier* (hoy *échiquier*) 'tablero de ajedrez' (de donde varios objetos de su forma, y en particular paños o telas a cuadros de varios colores) el gallego ant. *eschaquel* (cf. III, 491).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 35-38, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan,/ harpas e escaques que mas acordauan/ con el monicordio, que bien paresçia".

El *Tesoro Lexicográfico* de Gili Gaya consigna el término pero ninguna de sus anotaciones hace referencia a su acepción musical, que se ha documentado únicamente en el contexto citado del *Canc. de Baena (vid. supra).* El instrumento musical aparece definido en la edición de Brian Dutton y J. González Cuenca como "órgano de cuerdas" (cf. *Canc. de Baena,* ed. cit., p. 267, nota al margen).

Tras múltiples conjeturas sobre el perfil organográfico de dicho instrumento, Pedrell se inclina por una especie de cembalo provisto de cuerdas y de un teclado (cf. *Organografía, op. cit.,* p. 68). En España, hallamos al rey de Aragón, Juan I, melómano apasionado que tiene gran interés por este instrumento que cita en varias cartas y escritos. Dice en uno de ellos un *sturment appellat exaquier, sturment semblant d'orguens pero que sona ab corda,* y cita también a un *ministril* suyo que es muy hábil tañedor de exaquier y de órganos pequeños (portativos), y habla también de un libro de música en que el famoso

tañedor tiene notadas las 'estampidas' y las otras obras, que tan bien sabe tocar sobre el exaquier y los órganos. No está todavía bien claro y concreto el instrumento que sería el exaquier, aunque la interpretación más verosímil parece ser la de un clavicémbalo primitivo (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 852).

El *Dicc. Harvard de Música* recoge la voz en la entrada correspondiente a *echiquier,* donde se lee: /Fr.; también *eschiquier, eschequier, exchaquier, escacherium, exaquier/.* Antiguo instrumento de cuerdas y teclado, mencionado en diversas fuentes literarias de los siglos XIV y XV. Se le describe como semejante al órgano, pero que suena con cuerdas. Probablemente es el mismo instrumento que el *chekker* inglés y el *Schachtbrett* alemán. Son oscuros la etimología, el nombre y la índole del instrumento (cf. *op. cit.,* p. 158).

ESCRITURA

El término figura en el *Diccionario académico* como procedente del lat. *scriptūra* (1992); según el *DCECH* la voz se documenta ya en las *Glosas de Silos* y en el *Auto de los Reyes Magos* (cf. II, 711).

Autoridades:

Ant. a 1498, J. del Encina, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 61-63: "¿Piensas quiçá, por ventura,/ la escritura/ de los cantos pastoriles (...)?".

Según la edición de Ana Mª Rambaldo, en esta estrofa (vv. 61-72) J. del Encina se aparta por completo del modelo virgiliano, y así "en la primera parte de la estrofa defiende el arte pastoril, y en la segunda pide el favor del rey" (cf. ed. cit., tomo I, p. 249, nota a pie de página); este testimonio de Juan del Encina es el único que se ha documentado en relación con la escritura del canto pastoril, no encontrándose en ningún otro autor ni en ningún otro verso del poeta salmantino. En Pedrell, el término se define en sentido lato, como "todo lo que tiene relación con la disposición de los signos, accesorios, etc., que [con]forman la ortografía de la música (cf. *Diccionario técnico, op. cit.,* p. 161).

ET IN TIERRA PAZ [*ET IN TERRA PAX*] (v. GLORIA)

El tecnicismo se recoge como locución latina en los repertorios terminológicos de Michel Brenet y de Randel *(vid. infra).*

Autoridades:

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 155d-j, 55: "los otros cantavan groria,/ otros indaçielçis Deo,/ otros Dios es pietatis,/ otros et in tierra paz/ homanibus vanitatis,/ otros buena voluntatis,/ otros abondo que más".

Et in terra, son las palabras con que se inicia el canto del coro, y por consiguiente, la obra musical en el *Gloria in excelsis Deo,* cuyas primeras palabras son entonadas por el sacerdote oficiante. Los antiguos maestros respetaban escrupulosamente este uso litúrgico que los modernos descuidan a menudo. Asimismo para designar un fragmento de una misa, se decía el *Et in terra* de tal o cual misa, en lugar de decir el *Gloria* (cf. Brenet: *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 198).

En otras palabras, en el canto llano, *Gloria in excelsis Deo* ('Gloria a Dios en las Alturas'), es la primera frase que canta el oficiante, y el coro entra con *Et in terra pax* ('y paz en la Tierra'). Los antiguos arreglos polifónicos del Gloria (siglos XV y XVI) comienzan con la última frase (cf. Randel: *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* p. 202).

F

FA (v. NOTA)

En el *Diccionario académico* esta nota musical figura como "nombre sacado por Guido Aretino, así como los de las cinco restantes notas de la escala de su tiempo, de la primera estrofa del himno de San Juan Bautista: UT *queant laxis* RE*sonare fibris.*- MI*ra gestorum* FA*muli tuorum.*- SOL*ve polluti* LA*bii reatum (...)*" (1992).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da*/ que el *rre mi ut rre* e *la sol mi fa*/ a par paresçia de arte difiçiente".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 1268-1271, 176: "El re mi fa sol declara/ cuál es de los dos señores,/ con puntos, que son peores/ que si fuessen por la cara".

El texto latino *Deus judicium* que se interpola entre estos versos del *Canc. de Baena* (cf. cont. cit.), obedece a la letra del Salmo 72 (cf. B. Dutton y González Cuenca, ed. cit., p. 257, nota al margen).

El término monosílabo responde al nombre de la nota musical que corresponde a dicho sonido; ya en el primer tercio del siglo XVIII, *Autoridades* define este sonido como "voz de la música: la quarta de las seis del hexachordo, que sube tres puntos [(notas)] mas que el ut ['do']". En 1894, Pedrell lo define como "nombre de la cuarta nota de la escala tipo ó de Do mayor" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 170); *"dans les pays allemands, anglo-saxons et slaves, cette note est indiquée par la*

lettre F. Elle fut introduite par le système de Gui d'Arezzo, comme les autres noms de notes (à l'exception du do et du si)" (cf. VV. AA.: *Encyclopédie de la Músique,* Milán, 1992, p. 260).

FACISTOL

Del germ. *faldistol,* 'sillón plegable' (*DRAE* de 1992); en el *DCECH* la voz se define como 'atril grande, puesto sobre un pie alto, que permite leer a los que han de cantar de pie en el coro de la iglesia', antiguamente *facistelo* 'asiento especial de que usaban los obispos en funciones pontificales', tomado de oc. ant. *faldestol* 'facistelo', 'facistol' (o del fr. ant. *faudestuel,* respectivamente), procedente del fránc. *FALDISTÔL 'sillón plegable' (b. alem. ant. *faldistôl,* a. alem. ant. *faltstuol*), compuesto de FALDAN 'plegar' y STÔL 'sillón, trono'; la alteración de *-ld-* en *-c-* se debe a influjo del port. ant. *cacistal* (hoy *castiçal*) 'candelabro'. *1ª doc.: fagistor,* 1330, inventario arag.; *facistelo,* h. 1350, *Crónica de Alfonso XI* (cf. II, 833).

Autoridades:

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 341: "Santo Apóstol consagrado,/ oro del sacro grisol,/ sombra del muy alto sol,/ cantor que ouistes cantado/ do Dios tiene el facistol".

La voz se documenta en el *Tesoro* de Covarrubias bajo la variante ortográfica *facistor,* que es el "atril donde se pone el libro para el preste o para los ministros que dizen el Evangelio y Epístola, o para los que hazen el oficio en el coro. (...) se cubría con un paño de seda y oro, que caya con falda, de una parte a otra; y oy día se usa en algunas iglesias". El *Dicc. de Autoridades* añade que se distingue del *atril común* en que tiene "un pié alto, en proporcion que puesto en el suelo pueda servir al que ha de cantar en pié"; asimismo se registra la variante *facistelo,* como "voz que yá no tiene uso".

Pedrell señala que lo mismo se llama *facistol* al atril de música como, por extensión de significado, al Libro [coral] de música que se sostiene en dicho atril; en la primera acepción señalada, *facistol* es atril grande en que se pone el libro ó los libros de canto en las iglesias. El que sirve para el coro, suele tener cuatro caras (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 171).

FALSETA

La frecuente vacilación del timbre de las vocales átonas en el dialecto pastoril posibilita la lectura *sin falsete (vid. infra);* otro factor que nos induce a hacer esta lectura es el contenido semántico aportado por el contexto, ya que la *falseta* se utiliza propiamente en la interpretación de la música popular de guitarra, y consiste en una frase melódica corta, floreo o mordente que se introduce entre los sucesivos rasgueos que se ejecutan sobre las cuerdas del instrumento; el cambio fonético *e* > *a,* quizá puede explicarse también por una terminación analógica condicionada por la rima, a juzgar por el esquema métrico de dicha estrofa: 8a 8b 3c : 8a 8b 3c.

Así pues, el término que nos ocupa, *falsete,* llamado *falseta* en boca de Juan del Encina, figura en el *Diccionario académico* como procedente de *falso,* con influjo del fr. *fausset* (1992). El *DCECH* no recoge la variante *falseta,* si bien, documenta *falsete* a principios del siglo XVII: 1605, *Pícara Justina* (cf. II, 841).

Autoridades:

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga IX, vv. 127-130: "que comiences sin falseta/ si de sus cantares usas/ a cantar,/ que yo tan bien soy poeta".

Covarrubias anota en su *Tesoro* que es "la voz moderada y recogida del que canta, porque es contrahecha y no natural; y assí en este sentido es falsa. Cantar en falsete, cantar suave y templadamente, como quando se canta en conversación o en cámara". Con posterioridad a esta documentación, el *Dicc. de Autoridades* toma como punto de partida la definición de Covarrubias, y añade: "lo que executa el que tiene la voz natural de tenór para cantar una composición de tiple". En Pedrell, el término figura como "voz que se forma sobre la laringe y que se llama más propiamente *Voz de cabeza.* Esta clase de voz solo es propia de los hombres y de los tenores en particular" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 174).

Valls Gorina recoge el vocablo señalando que se trata del "procedimiento artificioso empleado en la voz masculina para obtener sonidos agudos. Se logra mediante el cierre de la parte posterior de la hendidura de la glotis" (cf. *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 35). El *Dicc. Harvard de Música* registra la variante ortográfica *Falsetto* /It./, que se define como "la voz masculina por encima de su tesitura normal. A esta última se le llama generalmente *voz completa* o *voz de pecho.* Se logra por un método especial de producción de voz, empleado con frecuencia por algunos tenores para extender los límites altos de su tesitura. Los altos masculinos, o contratenores, emplean únicamente este método de producción de voz.

La voz en falsetto tiene una calidad distintivamente más ligera y menos potente que la voz completa" (cf. *op. cit.*, p. 173).

FARLIQUE

El *Diccionario académico* no consigna el término en su última edición de 1992 como tampoco lo registra el *DCECH.*

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 17-18, 816: "Ferrand Manuel, tañer el farlique/ en harpa o guitarra echado de cuesta".

En el "Glosario" final de la edición conjunta de Brian Dutton y J. González Cuenca, se anota: "farlique: ¿tonada popular?" (cf. *Canc. de Baena,* ed. cit., p. 899); y en cuanto a la locución "echado de cuesta" (cf. cont. cit.), ésta figura en nota al margen del texto como "echado de costado" (*ibíd.*, p. 640). La voz se recoge también en el *Vocabulario* de Cejador, aunque sin ningún comentario específico (cf. *Voc. MCast., op. cit.*, p. 200).

Resulta importante subrayar que dicha voz no figura en ninguno de los repertorios lexicográficos y terminológicos consultados, lo cual indica que su uso en la baja Edad Media y en el primer Renacimiento debió ser exiguo.

FLAUTA, FRAUTA

El *Diccionario académico* hace constar el vocablo como derivado probablemente del prov. *flauta* (1992). El *DCECH* afirma que es "voz común a los varios romances de Occidente, de origen incierto, probablemente tomada de la lengua de Oc: en su formación es posible que intervinieran factores onomatopéyicos, pero con ello su creación no queda explicada, pues difícilmente puede ser casual el gran parecido con oc. ant. *flauja, flaujol,* cat. *flabiol,* fr. *flageolet,* 'caramillo, flauta dulce', oc. *flaujar* 'tocar el caramillo', procedentes de un derivado de FLARE 'soplar'; quizá el oc. ant. *flautar* 'tocar la flauta' resulte de un cruce del lat. tardío *flatare* íd. con el oc. *flaujar. 1ª doc.:* J. Ruiz, 1230c (sólo en el ms. *S,* que es de h. 1400)" (cf. II, 908); a este respecto, la edición crítica de Corominas hace constar que en *G, T* y *C* [(Cejador)] dicho verso figura con otro instrumento musical, la "rota" (cf. *LBA,* ed. cit., p. 475, nota a pie de página).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1230c: "la flauta diz con ellos, más alta que un risco".

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *La comedieta de Ponza,* v. 735, 287: "El sesto adormía con flauta sonante".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 686-689, 27: "el sueño qu' es quebrantado/ por fuerça de la tronpeta,/ non por flauta nin museta,/ aquel deue ser loado".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 133-135: "Tengo una flauta muy buena/ que bien suena/ de siete diversas bozes".

1511, *Canc. General,* I, 203: "Flautas, laud y vihuela/ al galan son muy amigos".

Primera mitad del siglo XVI, J. Boscán, *Obras completas,* Libro III, vv. 1717-1718, 462: "y andarme consolando en mi pobreza,/ con mi flauta colgada del pescueço".

El *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija anota: "flauta: phystula, -ae; tibia, -ae; calamus, -i", y en la edición posterior de Sevilla, se añade: "aulos graece" (cf. *Voc. Rom. Lat.,* 1516). El *Tesoro de la Lengua* de Covarrubias consigna el término como "instrumento músico muy conocido y ordinario; es un trozo de palo, redondo, hueco y con cierto número de agujeros, que se tapan con los dedos, y, dándole el soplo de la boca por lo alto, do tiene un agujero prolongado con su lengüeta, mudando los dedos con tapar y destapar los agujeros, haze varios sonidos dulces y apazibles. Todos dan la invención deste instrumento a Pan, dios silvano, fingiendo que, estando enamorado de la ninfa Syringa, aborrecido della la fué persiguiendo hasta el lugar do paró, no pudiendo passar adelante, y a ruego que hizo a los dioses fué convertida en un cañaveral, y pensando que la tenía ya en su poder echándole la mano se halló con los troços de las cañas y como diesse un gran suspiro, aquel ayre hiriendo en ellas, dió un dulce sonido, del qual tomó ocasión y argumento para formar la flauta. (...) La música de flauta no es exercicio ni entretenimiento de hombre noble, por quanto priva de poder hablar teniendo ocupada la boca con el instrumento, y lo mismo se entiende de los *demás instrumentos de boca, como chirimía, sacabuche, baxón, duçaina, etc.".

Autoridades define el instrumento musical de viento como compuesto "de un cañon cylindrico con un orificio largo y angosto por la parte que se pone en la boca, y una ventanilla cerca de él con la superficie esquinada y obliqua, y varios agujéros hácia la parte inferior, los quales se tapan y destapan con los dedos para formar los puntos de la Música. Esta se llama regularmente Fláuta dulce". Las

flautas dulces o de pico, rústicas y populares, no adquirieron verdadera importancia en la música artística hasta el año 1500, en que se formó la familia completa de estos instrumentos, con diferentes tamaños y tesituras (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.*, p. 929).

El *Dicc. técnico* de F. Pedrell, por otra parte, dedica un minucioso y detallado estudio a cada tipo de flauta (cf. *op. cit.*, pp. 181 y ss.), pero distingue cuatro variedades fundamentales: "la Flauta derecha de boca, de pico ó de punta [, llamada también *flauta dulce,* que es la variedad recogida en el *Dicc. de Autoridades*]; la Flauta Travesera; la Flauta del Dios Pan [(pastoril)] y la Flauta Doble. (...) La Flauta Travesera destronó á la Flauta Pastoril que no supo despojarse jamás de su rusticidad primitiva ni conquistarse un punto de honor en el arte. Las tentativas más ó menos afortunadas hechas por algunos compositores del siglo pasado, no le han dado carta de naturaleza en la orquesta" (*ibíd.*, p. 181).

A juzgar por el marco sociocultural en que se enmarcan las fuentes literarias consultadas, el tipo de flauta aludida en las composiciones de acento pastoril debió ser la *flauta bucólica,* que Pedrell define como "lo mismo que Flauta del Dios Pan" (*ibíd.*, p. 182); en la entrada léxica correspondiente a dicho término, Pedrell anota: "Flauta de Pan, Siringa (it.), Syrinx, Calamus, *Fistula* (lat.) etc. Es el Policálamo de los griegos. Reunión de 6, 7, 9, 12, 16 ó más tubos de caña de distintos tamaños abiertos por un extremo y cerrados por el otro, dispuestos en orden más ó menos empírico y atados entre sí por medio de hilos de diferentes materias que sujetan los tubos á dos barras transversales también de caña" (*ibíd.*, p. 183).

FLAUTADO:

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 85g-j, 30: "suavemente prosiguen/ en un son muy reposado,/ con dulce canto flautado/ las canciones que se siguen".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 2202-2205, 209: "Mire bien que no se engañe,/ que el cantor enamorado/ que es que cante, si no tañe/ por lo bajo flaütado".

El derivado adjetivo en *-ado* se define en *Autoridades* como lo que es "semejante à la fláuta. Dícese regularmente de la voz meliflua y delicada" (1ª acep.). Pedrell —en la segunda acepción del término— añade que "escrita esta palabra en algún pasaje de un instrumento de cuerda, indica que se han de imitar en él los sonidos de la flauta" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 184); en su primera acepción, *flautado* es el sonido dulce y agudo, que recuerda el de la flauta (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.*, p. 929).

G

GAITA, GAYTA (v. ODREZILLO)

El término figura como arabismo en la edición de 1970 del *Diccionario académico,* donde se anota: del ár. *gaita,* غيطة, si bien esta falsa etimología aparece ya rectificada en posteriores ediciones (1984, 1992), donde se lee: probablemente del gót. *gaits,* 'cabra'. El *DCECH* recoge el vocablo como voz oriunda del castellano y el gallego-portugués, extendida desde la Península Ibérica por el Africa hasta Turquía y el Oriente europeo; probablemente del gót. GAITS 'cabra', porque el fuelle de la gaita se hace de un pellejo de este animal. *1ª doc.:* med. s. XII (cf. III, 18).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1233a, b: "gaita ë axabeba, e' l inchado albogón,/ cinfónia ë baldosa en esta fiesta son".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 409: "la gayta, que es sotil,/ con que todos plazer han,/ otros estromentos mill/ con la farpa de don Tristan".

Ent. 1445-1474, Antón de Montoro, *Cancionero,* vv. 31-32, 184: "es oyr los que se van/ tras los corros de la gayta".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 877-879, 161: "y la gayta y bayladores,/ los mejores,/ vendrán todos sin pereza".

La voz aparece ya consignada en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, donde se anota: "gaita instrumento musico, utriculus, -i; gaita esta mesma en griego, ascopa, -ae". Covarrubias registra el vocablo en su *Tesoro,* bajo la variante

ortográfica *gayta,* definiéndolo como "instrumento conocido del odre y la flauta de puntos con sus bordones, uno de los que se tañen con ayre, dichos cerca de los griegos *pneumoneutica.* Díxose gayta de gayo que, como queda dicho, vale alegre; y lo es este instrumento en su armonía y también por la cubierta del odre, que de ordinario es de quadrillas y escaques de diversos colores. (...) para que suene la gayta es necessario dar ayre al odre, lo qual le haze o con la boca, o con unos fuellecillos que traen, y los menean con el braço izquierdo, atándolos por cima del codo. Y por razón deste odrecillo, llamaron los latinos a los gaiteros *utricularios,* y los franceses y italianos llaman a la gaita *corna musa".*

Un siglo más tarde, el *Dicc. de Autoridades* aporta ciertos datos distintivos de su perfil organográfico, señalando que es "instrumento músico, de que hai diversas especies, por su construccion y hechúra. Regularmente se entiende por gáita el instrumento que se compone de un cuerecillo, à que está asida una fláuta con sus orificios, para diferenciar los sonidos según se cierran ò abren los dedos. Tiene assimismo pegado un cañon del largo de una vara, el qual se pone encima del hombro, y se llama el Roncón, cuyo sonído es uniforme, y corresponde al baxo de la Música: y por un cañoncito que tiene el cuerecillo en la parte superior se le llena de áire, y apretandole con el brazo izquierdo sale à la fláuta y al roncón, con lo qual se forma el sonído". Ambos repertorios lexicográficos, tanto el *Tesoro* de Covarrubias como *Autoridades,* coinciden erróneamente en afirmar que el término es "voz arábiga"; Mekinassi defiende igualmente el origen árabe del término (cf. *Léxico de las palabras españolas de origen árabe, op. cit.,* p. 62).

El *Diccionario técnico* de Pedrell describe detalladamente la particularidad técnica de este instrumento, "y es que el aire que produce el sonido en la Gaita, en vez de venir directamente de la boca del ejecutante, se deposita en una especie de bolsa de piel llamada odre. (...) El tañedor llena previamente el receptáculo de aire soplando por el porta viento: ábrese en él una válvula, de fuera adentro, y así el aire puede entrar, pero no salir. (...) El tubo del caramillo lleva el canto y los otros dos el acompañamiento en forma de pedal continuo" (cf. texto e ilustración, *op. cit.,* 195-196).

GAYTERO:

1498, J. del Encina, *Cancionero,* II, Égloga de las grandes lluvias, vv. 131-132, 125: "que siempre el mejor gaytero/ menos medrado lo vemos".

Ant. a 1500, J. del Encina, *Cancionero,* II, Égloga de Plácida y Victoriano, vv. 2561-2563, 428: "Compañero,/ ¿queréys que os traya un gaytero/ que nos haga fuertes sones?".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 452-454, 96: "Assienso y Mingo el pastor,/ Llazar Allonso el gaytero,/ Juan Cuajar el viñadero".

El sustantivo derivado en *-ero* (v. *albogue*) aparece documentado en el *DCECH,* h. 1400, siendo ya anotado hacia finales de dicha centuria en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, a renglón seguido de las entradas léxicas dedicadas al término *gaita (vid. supra):* "gaitero el que la tañe, utricularius, -ii".

En *Autoridades,* el vocablo se consigna como "el que tiene por oficio tocar la gáita" (1ª acep.); por extensión, también se llamó *gaitero* lo que es "alegre, sobresaliente y que dá golpe à la vista: como colór gaitéro, vestido ù trage gaitéro", y una tercera acepción hace referencia a "la persóna que en el modo de vestir, su colór y adornos falta al decóro de su edad, ù dè su estádo, vistiendose de colóres alegres" *(ibíd.).*

GALIPE

Este vocablo, en desuso, no aparece recogido en el *Diccionario académico* (1992); sí lo registra en cambio el *DCECH,* en la entrada correspondiente a GALOPE: tomado del fr. *galop* íd., postverbal de *galoper* 'galopar', y éste probablemente del fráncico *WELA HLAUPAN 'saltar bien', porque el galope consiste esencialmente en una serie de brincos. (...) Como indicio de empleo del vocablo a fines del s. XIV puede citarse el hecho de que el ms. *T* de J. Ruiz (1230b) sustituye *galipe* de los otros dos manuscritos por *galope.* (...) El escriba de *T* sustituyó la palabra rara *galipe* por la conocida y usual *galope,* sin preocuparse del sentido (cf. III, 44-45).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1230a-d: "medio canón e harpa,/ con el rabé morisco; entrë ellos alégrase el galipe francisco;/ la flauta diz con ellos, más alta quë un risco,/ con ella el taborete: sin él non vale un prisco".

La edición crítica de Corominas propone que *galipe* "parece ser el nombre de una danza o composición musical, como lo es el oc. ant. *garip* y el it. ant. *garibo;* procedía del Sur de Francia, luego le conviene el epíteto de *francisco* o 'francés'.

(...) *alégrase* indica que era una danza o tonada alegre tocada por tales instrumentos" (cf. *LBA,* ed. cit., 462, 1230b); la edición de Cejador defiende, al igual que el ms. *T,* la solución 'galope' (cf. *Voc. MCast.,* p. 209), lo cual parece falto de sentido, dado que el término *galipe* citado por J. Ruiz aparece en el contexto de estrofas que se agrupan bajo el epígrafe: *De cómo clérigos e legos e fraires e monjas e dueñas e joglares salieron a recebir a Don Amor;* este vocablo no vuelve a consignarse en ninguna otra parte del *Libro,* como tampoco se ha encontrado en ningún otro lugar del *Corpus* textual acotado.

En efecto, la equiparable falta de documentación de los repertorios lexicográficos que se suceden cronológicamente desde el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia, indica que su uso como tecnicismo musical debió de ser tan solo ocasional; Pedrell sostiene que puede tratarse de un "instrumento árabe equivalente al tamboril", aunque por todo lo anteriormente expuesto, no hay indicio alguno de que así sea (cf. *Organografía musical antigua española, op. cit.,* p. 56).

GLORIA (IN EXCELSIS), GLORIA (IN EXÇELSIS), GLORIA (YN EXCELSIS), GRORIA (INDAÇIELÇIS)

Del latín *gloriă* (*DRAE* de 1992); en el *DCECH* el término figura como tomado del lat. *glōriă* íd. *1ª doc.:* Berceo, y se recoge como cultismo antiguo y arraigado, de empleo general ya en la Edad Media (*Apol.,* J. Manuel, J. Ruiz, APal., Nebr., etc.), aunque al principio predomina el uso eclesiástico (cf. III, 155).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 380b, c: "más que por oír la missa nin ganar de Dios perdón:/ quieres la missa de novios sin gloria ë sin razón".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 59-60, 103: "cantando con aleluya,/ gloria yn excelsis deo".

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 122h-j: 44: "porque a tal hora lleguemos/ que todos juntos cantemos/ *Gloria in exçelsis Deo".*

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Poemas religiosos,* XV, vv. 17-20, 173: "¡Gloria sea, en dulce canto,/ al Padre muy poderoso,/ gloria al Hijo gloriöso,/ gloria al Espíritu Santo, (...)!".

1511, *Canc. General,* I, 259: "todas alternan y cantan vn hymno/ que *¡Gloria in excelsis!* semblaua en el son".

Ent. fin s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 23-26, 189: "do servían serafines/ de muy suaves cantores,/ diciendo *gloria in excelsis/* con tiples y con tenores".

El *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija registra ya la voz haciendo constar: "gloria, gloria, -ae; fama, -ae; laus, -dis". Más tarde, entre finales del siglo XVI y principios del XVII, Covarrubias incluye el vocablo en la redacción de su *Tesoro,* que dice así: "(...) Y pues tratamos de gloria, no será fuera de propósito dezir algo del himno *Gloria in excelsis Deo,* que se canta en las festividades después de los kiries de la missa. Fué institución del papa Thelesphoro, séptimo pontífice después de San Pedro (...)"; el *Universal Vocabulario* (1490) y *Autoridades,* por el contrario, no recogen esta acepción musical del término.

El *Diccionario técnico* de Pedrell dedica una entrada independiente a la locución *'Gloria in excelsis Deo (lat.)',* que se define en sus dos acepciones: "Palabras iniciales de una parte de la Misa.- Título de la composición musical inspirada en las citadas palabras litúrgicas llamada, simplemente, *Gloria.* Las citadas palabras del Oficio divino, recítanse ó se cantan entre el *Kirie* y el *Credo"* (cf. *op. cit.,* p. 204). La doxología es el nombre dado en la liturgia al himno *Gloria in excelsis,* que se canta en todas las iglesias cristianas, con algunas variaciones de texto y distintas melodías. El rito romano lo incluye en la misa y varía su canto según las fiestas. En las misas cantadas, la entonación del *Gloria* debe ser realizada por el celebrante, y la entrada del coro no debe iniciarse hasta las palabras *Et in terra,* que constituyen en efecto el título de los fragmentos musicales destinados a esta parte de la misa, en las obras de las escuelas antiguas. Los maestros clásicos, Mozart, Beethoven, Cherubini, etc., no respetaron este formulismo prescrito por la liturgia y empezaron en sus misas este fragmento por la palabra *Gloria"* (cf. M. Brenet: *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 178).

El *Diccionario académico,* por último, anota sucintamente que se trata del "cántico o rezo de la misa en latín, que comienza con las palabras GLORIA *in excelsis deo"* (cf. *DRAE,* 1992, acep. 13).

GRAVE, GRAUE (v. BAJO)

Del lat. *gravis* (*DRAE* de 1992); en el *DCECH,* se lee: del lat. GRAVIS 'pesado', 'grave', *1ª doc.:* orígenes del idioma, Berceo *(gravemientre* 'gravemente' ya se halla en las glosas de Silos, 2ª mitad del s. X) (cf. III, 202).

Autoridades:

1511, *Canc. General,* I, 14: "Todo lo acuto y graue/ y sobre acuto, es vn canto/ d' una armonía suaue".

Primera mitad del siglo XVI, J. Boscán, *Obras completas,* Libro III, vv. 232-234, 524: "oye los dulces cantos que las aves/ en la verde arboleda 'stán haziendo,/ con bozes aora agudas, aora graves".

A finales del siglo XV, Nebrija anota en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "grave cosa, grauis, -e; molestus, -a, -um", y a continuación añade: "grave mente, grauiter, moleste"; ambas entradas se mantienen sin ninguna rectificación en el *Vocabulario de romance en latín* (Sevilla, 1516). A partir de esta data es el *Dicc. de Autoridades,* el primer repertorio lexicográfico que recoge la acepción musical del vocablo, que dice así: "grave se llama en la Música el son hueco, baxo y profundo" (acep. 9ª y última).

A lo largo del periodo de tiempo acotado el tecnicismo *grave* se utiliza con frecuencia con los siguientes significados: 'duro', 'serio', 'molesto, pesado', 'importante', 'difícil'; así, son muy escasos los contextos en que este término puede encontrarse en su acepción musical como antónimo de *agudo* (cf. cont. cit.), o lo que es lo mismo, como sinónimo de *bajo.* El verso citado del *Canc. General,* "Todo lo acuto y graue (...)" hace referencia, por tanto, al 'mayor o menor registro de altura del sonido musical', o dicho en palabras de Pedrell: "todo sonido es grave con relación á otro más agudo y *vice-versa*" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 210); y en el artículo dedicado a la *altura del sonido,* se lee: "los sonidos más altos ó agudos corresponden á las vibraciones más rápidas; los más bajos ó graves á las más lentas" (*ibíd.,* p. 14).

La polisemia del término tomado en su acepción musical comprende un segundo significado, y así *grave,* cuando se refiere al 'aire o movimiento con que debe ejecutarse una pieza de música', "indica lentitud y majestuosidad" (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 210), y en este sentido el vocablo recupera su significado primitivo, *lento, pesado,* a la vez que puede ser intercambiado en el paradigma por su sinónimo, *gravemente;* Brenet define textualmente esta cualidad en la interpretación como "de carácter serio, pesado, de movimiento lento o moderado, (...) esta palabra [(*grave*)] ha servido de título a ciertos fragmentos o partes de fragmentos musicales" (cf. *Diccionario histórico, op. cit.,* p. 238, 2ª acep.).

GUITARRA

Del gr. κιθάρα, *cítara,* a través del ár. *qitāra* (*DRAE* de 1992); así consta en el *DCECH,* donde se lee: del ár. *kitara* íd, y éste del gr. 'cítara'. *1ª doc.:* J. Ruiz (cf. III, 278). La voz griega *cítara,* pasó al romance a través del árabe قيثارة *kitāra,* originando el arabismo en castellano con sonorización de la velar inicial oclusiva sorda; la solución castellana *guitarra* se da igualmente en cat., mall., port. y val. (cf. Eguílaz, *Glosario, op. cit.,* p. 416).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1228a-d: "Allí sale gritando la guitarra morisca,/ de las bozes agúda è de los puntos arisca;/ el corpudo alaút, que tien punto a la trisca;/ la guitarra ladina con éstos së aprisca"; 1516b: cinfónia ë guitarra non son de aqueste marco".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 408a-d: "la guitarra serranisca,/ estromento con razón,/ la exabeba morisca,/ allá el medio canón".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, *Cancionero llamado Flor de enamorados,* 104: "Por estas vegas sombrias/ carillo me yre gemiendo/ con mi guitarra tañendo/ las fatigas y ansias mias".

Los contextos literarios confirman la existencia, en la España medieval, de tres tipos de guitarras: "la guitarra ladina [(latina)]", "la guitarra morisca" o árabe y "la guitarra serranisca", es decir, tocada por serranos, que puede englobarse por tanto dentro del primer tipo citado. Cedar Viglietti defiende que este instrumento "en el siglo XV se empleaba por lo general a base de rasgueos, más popular, menos aristocrática, más para juglares que para trovadores; era un poco la cenicienta de la familia, pues hasta en su construcción no ofrecía el lujo principesco de que hacían gala las palaciegas vihuelas ricamente adornadas, semejantes algunas a verdaderas joyas" (cf. C. Viglietti: *Origen e historia de la guitarra,* Buenos Aires, 1976, pp. 53-54).

En 1555, J. Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales,* relata por extenso las cualidades organográficas que este instrumento musical poseía ya a mediados de siglo: "las guitarras tienen comunmente quatro cuerdas. Suelen llamar a la cuerda mas baxa quinta, yo le llamaria quarta, y ala otra tercera, ala siguiente segunda, y a la mas alta [(aguda)] prima. (...) si la vihuela quereys hazer guitarra alos nueuos ['de cuatro cuerdas']: quitalde la prima y sexta, y las quatro cuerdas que le quedan son las dela guitarra. Y si la guitarra quereys hazer vihuela:

poned le una sexta y una prima" (cf. *Declaración, op. cit.,* Libro quarto, fol. XCVI r; para el concepto de *guitarra a los nueuos y a los viejos, vid.* fol. XXVIII v).

Covarrubias recoge por primera vez el vocablo en su *Tesoro de la Lengua,* donde se define en un momento de su dilatada evolución histórico-organográfica, que corresponde en concreto al último tercio del s. XVI: "instrumento bien conocido y exercitado muy en perjuyzio de la música; (...) Es la guitarra, vigüela pequeña en el tamaño, y también en las cuerdas, porque no tiene más que cinco cuerdas, y algunas son de solas las quatro órdenes ['de cuatro cuerdas'] (...)". *Autoridades* atribuye diez cuerdas al instrumento, pues define un tipo de guitarra que existió en las últimas fases de su evolución; por otra parte, *Autoridades* hace derivar el término del francés, lengua en la cual el nombre del instrumento es igualmente un arabismo procedente de la correspondiente voz griega (cf. F. Corona Bustamante: *Dictionnaire Español-Francés,* París, 1901, p. 694); a este respecto, señala A. Salazar, que "parece extraño, sin embargo, que *kitaire,* término más cercano al vocablo griego, haya podido llegar a Francia en el siglo XIII por intermedio de los árabes andaluces. Tal vez haya que pensar en la posibilidad de influencias orientales traídas a Occidente por las Cruzadas, entre 1096 y 1370" (cf. A. Salazar: "La guitarra, heredera de la *kithara* clásica" en *NRFH,* VII (1953), p. 123).

En relación con los dos tipos de guitarras que convivieron en la Península a mediados del s. XIV, la *guitarra latina* y la *guitarra morisca* (cf. *LBA,* cont cit.), merece especial mención el brillante estudio de V. Benito Revuelta, que describe así las pautas históricas que configuraron la evolución de ambos instrumentos: "(...) hacia el siglo IV a.C. llegaron a Grecia los antiguos instrumentos musicales de dos grandes pueblos, Persia y Egipto, y entre ellos, la cítara, o *kitharah asiria,* que en griego fue *kithara* y, más tarde, en árabe, *qitar,* de donde después guitarra (...) La *kithara* griega pasó tiempo adelante, a Roma, mientras que la *kitharah* asiria, a través de Persia, llegó a los árabes. La primera se hizo *cithara* romana, y la segunda, *qitar* sarracena. Esta última pronto tuvo entre los árabes muy ilustres parientes: guzla, rabel y laúd, en tanto de la *cithara* romana derivaba la guitarra latina. Esta se punteaba con los dedos y era dócil al rasgueo, fácil; la árabe, la guitarra morisca, se tocaba con plectro y era instrumento melodioso. La guitarra latina tiene una caja con curvas laterales, forma cintrada, y posee cuatro órdenes de cuerdas dobles. La guitarra morisca tiene la caja de resonancia oval, semejante a la del laúd y a las primitivas violas de arco, mango muy largo y tres cuerdas. (...) Pocos años después, con la llegada de los árabes en el siglo VIII, se introduce la guitarra árabe o morisca y el laúd, (...) produciéndose así, en España, al cabo de los siglos, el encuentro de las dos directas descendientes de la *kitharah asiria:* la guitarra latina y la guitarra morisca (...) Con los Reyes Católicos reprodúcese o renace

el esplendor de la música cortesana, y entre los instrumentos preferidos aparece en primera línea la vihuela, en tanto la guitarra [latina] pasa a ser un instrumento usado por el pueblo" (cf. V. Benito Revuelta: *La guitarra: su historia y su industria,* Madrid, 1962, pp. 4-9).

La decadencia de la vihuela hacia el último tercio del siglo XVI se vio ilustrada y ponderada por la aportación que hizo Vicente Espinel (n. en 1550) a la guitarra al adaptarle la quinta cuerda, aunque no es el inventor de la misma (cf. ed. de Alberto Navarro y P. González Velasco: "Introducción" en *Diversas Rimas de Vicente Espinel,* Salamanca, 1980, p. 11, donde se lee: "añadió la quinta cuerda"); prueba fehaciente de que Espinel no inventó ni añadió dicha cuerda es que en la *Declaración de instrumentos musicales,* tratado publicado en 1555, se menciona ya la guitarra de cinco órdenes: "suelen poner ala quarta dela guitarra otra cuerda, que le llaman requinta" (cf. *Declaración, op. cit.,* fol. XCVI r); menciona también este hecho el italiano C. Viglietti, señalando que antes de Espinel "se conocían guitarras de cinco y hasta siete cuerdas, aunque no en la forma definitiva como sucedió con la del poeta, que es la que ha subsistido" (cf. *Origen e historia de la guitarra, op. cit.,* p. 54). Esta adopción de la quinta cuerda, y no invención, "para unos se refiere a la cuerda más aguda (prima), y para otros, con más probabilidad de acierto, a la más grave (quinta), en razón de su temple" (cf. E. Pujol, ed.: *Alonso Mudarra. Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546; Barcelona, 1949), Madrid, 1984, pp. 7-8). A partir de este significativo hecho histórico se empieza a llamar al instrumento *guitarra española,* que desplaza con sus cinco cuerdas a la *vihuela.*

V. Benito Revuelta reconstruye en el citado estudio la evolución histórica posterior de este instrumento que se ha mantenido hasta nuestros días con sus seis cuerdas: "(...) durante los siglos XVII y XVIII la guitarra vive bajo el signo de lo popular y de lo distinguido al mismo tiempo, (...) ante la novedad del pianoforte la guitarra parece perder terreno en los salones, (...) entra a formar parte de la orquesta en la música teatral, y al tiempo que la orquesta de la tonadilla daba entrada a la guitarra (...) otra puerta más se le abre al ser introducida en el concierto instrumental, y esta vez, merced a la innovación del monje cisterciense fray Miguel García, el padre Basilio, quien al parecer, introdujo la sexta cuerda" (cf. *La guitarra: su historia y su industria, op. cit.,* p. 10; para las dificultades distintivas de la técnica de este instrumento, cf. E. Pujol: *El dilema del sonido en la guitarra,* Buenos Aires, 1979).

H

[H]ADEDURA (v. ALBARDANA)

HIMNO, HYMNO, YNO, YMNO, YGNO (v. *GLORIA IN EXCELSIS* Y *TE DEUM*)

Del lat. *hymnus,* y éste del gr. ὕμνος (*DRAE* de 1992); el *DCECH* establece la primera documentación del término con Berceo, *(h)imno.* (...) Es frecuente desde el siglo de Oro (cf. III, 363).

Autoridades:

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 2999-3000, 96: "o cantad con alegria/ ymnos al Fijo de Dios"; vv. 341-342, 265: "Luego con ygnos e cantos/ fue la virgen consolada".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 715-717, 124: "toda muy acompañada,/ y de arcángeles cercada,/ con ynos y con canciones".

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze Apostoles,* 348: "Las consonas voces de aqueste su himno,/ con su discante sotil parecian/ a los Seniores que Sanctus decian".

1511, *Canc. General,* I, 259: "todas alternan y cantan vn hymno/ que ¡Gloria in excelsis! semblaua en el son"; 262: "los cantos, los hymnos, los sones cessauan,/ con sus armonías atan singulares".

Primera mitad del siglo XVI, J. Boscán, *Obras completas,* Libro III, vv. 101-103, 417: "los unos caminando con silencio,/ los otros con cantar alegres hymnos,/ hazia 'l templo dond' eran estas fiestas".

1550, *Cancionero de Romances,* 130: "los moços tambien vestidos/ que cantar hymnos solían".

A finales del siglo XV, se documenta la variante *ino* en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, donde se lee: "ino en alabança de dios, hymnus, -i", y por otra parte, en la entrada correspondiente a *canto,* se anota: "canto de loor de dios, hymnus, -i"; en la edición posterior de Sevilla se conserva esta acepción de *canto,* y se omite la primera entrada léxica citada (cf. *Voc. Rom. Lat.,* 1516).

El *Tesoro* de Covarrubias consigna la voz bajo la variante moderna *"himno, latine hymnus, cantus in laudem alicuius.* Esto era en la gentilidad, pero oy día llamamos hymnos los cantos en metro que se cantan en alabança y gloria de Dios y de sus santos"; en *Autoridades,* donde se registra la variante *hymno,* el vocablo se define como *canto en metro* de las mismas características que las señaladas por Covarrubias.

Además de esta acepción, Pedrell aduce que *himno* también es "composición poética, que tiene por objeto ensalzar alguna persona ó algún acontecimiento, ó excitar los ánimos con una entonación fuerte y elevada", y por último, en tercera acepción, *himno* es el "poema en que los gentiles celebraban á los Dioses ó á los héroes" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 221). Una cuidadosa síntesis sobre el origen de los himnos y su perfil histórico se ofrece en el estudio de Brenet, donde se lee: "himno, en su acepción general, es canto en honor de la divinidad. La liturgia católica latina reserva, salvo excepción, el título de himno a los cantos cuyos textos están versificados y forman estrofas regulares. Su origen se descubre entre las liturgias orientales y el *Gloria in excelsis Deo,* que forma parte del Ordinario de la misa, se considera uno de sus primeros modelos. Inspirándose en costumbres del Oriente, San Ambrosio, obispo de Milán, en el siglo IV, compuso varios himnos e introdujo su uso en la iglesia, como cánticos populares. La música de estas obras, de acuerdo con su texto poético, se cantaba, según dicen los autores antiguos, *casi a compás,* lo cual ayudaba a fijarlas en la memoria de los fieles. Hacia esta misma época, la composición y el canto de los himnos se propagó a los países célticos y a los monasterios de la orden de San Benito, por cuya influencia se difundió rápidamente su uso (...) Entre los himnos más célebres de la liturgia católica figuran los de Adviento: *Conditor alme siderum;* de Navidad: *A solis ortu cardine,* el *Pange lingua,* de la Pasión, y el de *Corpus Christi;* el *Ave Maris Stella,* para las fiestas de la Santísima Virgen; el *Te lucis,* de las Completas, el *Veni Creator;* el *Iste confessor,* compuesto en honor de San Martín; el *Ut queant laxis,* para la festividad de San Juan Bautista, que hizo nacer los nombres de las notas de la gama; el *Vexilla regis,* el *Te Deum,* etc. Todas estas obras

fueron compuestas entre los siglos IV y IX, pero sus melodías han sido únicamente conservadas por manuscritos posteriores que, sin embargo, concuerdan entre sí. En la época del florecimiento del arte polifónico, los textos y las melodías de los himnos fueron tratados a menudo en contrapunto vocal e instrumental. Una de las obras más célebres de Palestrina es su libro de himnos para todo el año: *Hymni totius anni* (1589) a cuatro, cinco y seis voces (...)" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* pp. 252-253).

Como casos aislados, el término se documenta también como rúbrica en el *Cancionero General* (cf. *hymno, himno,* I, 67, 69) y en el *Apéndice* de dicha obra (cf. *ibíd.,* II, Apéndice, *hymno,* 322).

HORAS, ORAS

Del lat. *hora* (*DRAE* de 1992), y éste del gr. ὥρα 'espacio de tiempo', 'división del día', 'hora'. *1ª doc.:* orígenes del idioma (...) Junto a la ac. estricta 'cada una de las 24 partes iguales en que se divide el día solar' se ha mantenido siempre la ac. general 'tiempo determinado para hacer algo' (*ha llegado la hora, es hora de trabajar*), pero ésta y otras acs. generales eran más frecuentes en la Edad Media (cf. *DCECH,* IV, 387).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 374a, b: "Rezas las oras muy bien conos garçones golhines,/ *cum his quï oderunt pacem,* fasta que el salterio afines".

Ant. a 1511, *Canc. General,* I, 178: "El rezar de los salterios/ y el dezir de las horas/ dexad á las oradoras/ qu'están en los monesterios"; II, 77: "Y las Oras acabadas,/ rezadas como aquí digo,/ serán las culpas pagadas".

El término en su acepción litúrgica aparece únicamente expresado en número plural, y referido por tanto a la totalidad de las horas que integran el oficio divino; en el s. XIV se registra en J. Ruiz, en un grupo de estrofas que se recoge bajo el epígrafe *Aqui fabla de las oras que reza don Amor con garçones golfines* (cf. *LBA,* ed. cit., 372-387, 189), "donde tan escandalosamente se profanan los más conmovedores textos litúrgicos" (cf. *Glosario sobre J. Ruiz, op. cit.,* p. 488). El término vuelve a registrarse a principios del s. XVI, en el *Canc. General* (cf. contextos citados y *Repertorio;* sobra decir que "las Oras rezadas" (II, 77), aludidas igualmente en sucesivos lugares de este mismo *Cancionero,*

sugieren el rezo hablado y cantado, y en consecuencia, se superponen aquí el plano de la lengua hablada y cantada).

A finales del siglo XV Alfonso de Palencia anota ya la voz en su *Universal Vocabulario,* donde hace constar que "(...) hora con aspiraçion es çierta parte del tiempo"; Nebrija recoge igualmente el vocablo en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* donde se lee: "ora parte del dia natural, hora, -ae". El *Tesoro* de Covarrubias registra la entrada del término en plural y explica que "(...) estas horas canónicas ordinariamente las dividen en siete, conviene a saber: maitines y laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas. En la primitiva Yglesia, quando los maytines se dividían en tres nocturnos, en forma de la militar vela, bien se pudieron dividir en más partes, pero después que se usó dezir todos los tres noturnos juntos, y consecutivamente tras ellos las laudes, maytines y laudes se reputan por una hora".

Autoridades expone que horas canónicas son las "partes en que se divide el Oficio Divino que rezan los Clérigos, los Religiosos, y los que gozan renta Eclesiástica, compuestas de Psalmos y preces, instituidos por la Iglésia; y se llaman Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Visperas y Completas. Dixeronse Canónicas, porque son las que cantan los Canónigos en el Choro, y Horas, porque estas Preces están destinadas para ciertas horas del dia, según la división que hacian los Judios. Lat. *Horae Canonicae*".

En el *Dicc. técnico* de Pedrell *maitines* y *laudes* computan como una misma hora, observación ya propuesta por Covarrubias, y en el artículo dedicado a *horas menores* subraya que éstas son "las de *Tercia, Sexta* y *Nona,* que se componen uniformemente de un himno, tres salmos, un capítulo, un responsorio y la oración ú oraciones de rúbrica" (cf. *op., cit.,* p. 223). "Las horas son la serie de oficios del culto católico, contenidos en el breviario y divididos en partes distintas que se recitan o se cantan en las diversas horas del día y de la noche. Se denomina *horas menores* a los oficios de prima, tercia, sexta y nona y, por oposición, *horas completas* a los de maitines, laudes y vísperas. Cada una de estas divisiones prescribe la recitación o la salmodia de varios salmos y de antífonas apropiadas. Las antífonas del oficio de horas constituyen una de las más importantes y bellas colecciones de melodías del repertorio gregoriano. Salmos y antífonas, son acompañadas, a cada hora, salvo excepción, del canto de un himno y, según los casos, de uno o varios responsorios. Llámanse también *horas canónicas*" (cf. Brenet, *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 255).

Las fuentes donde están contenidos estos cantos así como el lugar que ocupan estos oficios divinos en la liturgia, se describen detalladamente en el *Atlas de*

Música de U. Michels, que dice así: "Canto gregoriano es el canto a una sola voz y sin acompañamiento de la liturgia católica. Los cantos de las dos formas principales del oficio divino católico están ordenados, según el año eclesiástico, en dos libros: a) el *Graduale Romanum* contiene los cantos de la misa, en primer término las piezas que cambian en cada misa *(propium): Introitus, Graduale, Alleluia, Tractus* (Cuaresma, Requiem), *Secuencia* (Fiestas, Requiem), *Offertorium y Communio;* luego las partes fijas *(ordinarium): Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* con *Benedictus, Agnus Dei;* luego el Requiem y otros; b) el *Antiphonale Romanum* contiene los cantos del oficio del día: *Laudes, Prima, Tercera* [Tercia], *Sexta, Nona, Vísperas, Completas.* Para los cantos nocturnos o *maitines,* existe además el *Matutinale* o *Liber responsoriale"* (cf. *Atlas de Música,* I, *op. cit.,* p. 115).

La imitación burlesca de este conocido pasaje del *LBA* ha sido interpretada y comentada ampliamente por Otis H. Green, en su artículo "On Juan Ruiz's parody", que se inicia así: *"That* coplas 372 *to* 387 *of the* Libro de Buen Amor *contain a parody of portions of the liturgy, and that this parody is intended to be funny, not sacrilegious, is well known"* (cf. "On Juan Ruiz's parody of the canonical hours" en *HR,* XXVI (1958), p. 12).

HUYNNA (v. ENDECHA)

Del hebreo *quínah,* 'cántico', especialmente 'canto lúgubre, lamentación' (cf. Eguílaz, *Glosario, op. cit.,* p. 424).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 37-40, 267: "porquel reze en el Homas/ e le canten con buen son/ vna huynna, vn pysmon,/ bien plañidos por compas".

El hebraísmo de género femenino, que originariamente significaba 'endecha', no se registra en ninguno de los repertorios lexicográficos consultados y figura exclusivamente en este *Cancionero* bajo la rúbrica: *Este dezir fizo el dicho Alfonso Aluares [de Villasandino] por manera de testamento (...)* (cf. § 142, 266).

El hecho de que este hebraísmo se recoja en el *Canc. de Baena,* es testimonio culminante de la presencia de los judíos en la Península —expulsados en 1492— y señala en sí mismo la influencia de la lengua hebrea en el idioma autóctono y el auge de la cultura hebraica en el pueblo español.

I

IMPERFECTA

Del lat. *imperfectus* (*DRAE* de 1992), y éste a su vez del lat. *perfectio,* derivado de *facĕre* 'hacer' (cf. *DCECH,* I, 64-65); el vocablo que nos ocupa se forma merced al prefijo negativo IM- (*ibíd.,* III, 445).

Autoridades:

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 2186-2189, 209: "en vos haze presupuesto,/ de mi al sol, hay tercera,/ imperfecta especie y fuera/ de concierto para en esto".

Entre fines del siglo XVI y principios del XVII, Covarrubias incluye la voz en la redacción de su *Tesoro,* donde anota: "imperfeto, lo que no está acabado; imperfección, falta, defecto de lo que convenía tener una cosa"; en *Autoridades,* el vocablo se define igualmente en su sentido genérico, como "lo que tiene imperfección" y no se concede una entrada independiente a la acepción propiamente musical.

El término, como tecnicismo musical goza de diversas acepciones, según se exprese en género masculino o femenino, entre ellas, *acorde imperfecto, tono imperfecto, cadencia imperfecta, consonancia imperfecta;* en el contexto que nos ocupa, que por otra parte es el único que ha documentado la voz, el poeta alude a la clasificación de intervalos en perfectos e imperfectos: se encuentran en el primer grupo, "considerados como tales para los fines de la armonía, la *octava,* la *quinta* y, modernamente, la *cuarta"* (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 228 y 236); en cualquier caso, el *intervalo de tercera* ejemplificado en la

fuente citada con las notas *mi-sol,* es llamado "imperfecta especie", porque produce una *consonancia imperfecta* mi-fa-sol, y en consecuencia, no entra en el grupo de los intervalos perfectos (cf. Brenet: "Tabla de intervalos y consonancias", *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 275).

INSTRUMENTO, ESTRUMENTE, ESTORMENTO, ESTROMENTO, YSTURMENTO, YNSTRUMENTO, ESTRUIMENTO, ESTORMENTE, ESTURMENTE, YNSTURMENTE, INSTRUMENTE (v. CUERDA Y VIENTO)

Del lat. *instrumentum* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* recoge el vocablo como derivado de *instruir,* y éste a su vez de CONSTRUIR, tomado del lat. *constrŭĕre* 'amontonar', 'construir, edificar', derivado de *struĕre* íd. *1ª doc.:* Nebr. El derivado *instruir,* de *instrŭĕre,* 'proveer de armas o instrumentos', 'enseñar, informar', se documenta hacia 1330; el término *instrumento,* de *instrūmĕntum,* íd. se anota ya en *Los Milagros de Nuestra Señora* (9c) de Berceo, con la variante ortográfica *estrument;* la variante moderna *instrumento* aparece recogida más tarde por A. de Palencia y Nebrija (cf. II, 179).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1227d: "con muchos estrumentes: salen los atabores"; 1489b: "sabe los estrumentes e todas juglarías"; 1515a-d: Para los estrumentes estar bien acordados/ a cantares algunos son más apropïados; de los quë he provados, aquí son señalados/ en quáles estrumentes vienen más assonados".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 406c, d: "los estormentos tañían/ por las Huelgas los jograles"; 408a, b: "la guitarra serranisca,/ estromento con razón".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 257-259, 443: "Sea sobre todos leal amador,/ e sepa en estormentos tocar delitoso; de todos los juegos sea sabidor".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 479-480, 427: "tus dulçes cantores, los tus estrum[entos],/ por çierto son cosas de ser bien llorad[as]".

1511, *Canc. General,* I, 413: "donde ví bien acordados/ muchos dulces ysturmentos".

Primera mitad del siglo XVI, J. Boscán, *Obras completas,* Libro III, vv. 193-194, 547: "Los unos tañen blandos instrumentos,/ y otros cantan cantares regalados".

1550, *Canc. de Romances,* 182: "las ciento tañen instrumentos/ para doña Alda holgar/ al son de los instrumentos".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, (pie de página), 394: "y otras músicas suaves/ con que en instrumentos gozes"; 400: "La música de instrumentos/ de viento ó cuerdas tiradas,/ sonorosas".

A finales del s. XV, Alfonso de Palencia hace constar en su *Universal Vocabulario:* "instrumentum, del genero neutro (...) es con que algo se labra, como es el cañauete e la peñola e la acha, es instrumento dela arte con que ella obra (...)"; asimismo lo anota Nebrija en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* donde se recogen las dos vertientes significativas del término: la acepción bélica o guerrera y la propiamente musical: "instrumentos de cualquier arte, arma, -orum; instrumento musico, instrumentum musicum; instrumento de cuatro cuerdas, tetrachordum; instrumento de cinco cuerdas, pentachordum; instrumento de siete cuerdas, heptachordum; instrumento de ocho cuerdas, octachordum; instrumento de nueve cuerdas, eneachordum; instrumento de diez cuerdas, decachordum; instrumento de onze cuerdas, endecachordum".

El *Tesoro* de Covarrubias consigna el significado del término en su sentido genérico, diciendo que "qualquier cosa de que nos servimos para hazer otra se llama instrumento"; posteriormente, *Autoridades* recoge en quinto lugar la acepción musical del vocablo enumerando brevemente los de cuerda, viento y percusión: "se llama en la Música qualquier máchina ò artificio hecho y dispuesto para causar harmonía, ò con diversidad de cuerdas, dispuestas y templadas proporcionalmente, como el Harpa; ò con la compression del viento, con las mismas proporciones, como el Clarín; ò mediante golpe ò pulsación como la Campána".

En cuanto a la sucinta clasificación de los instrumentos musicales expuesta en el *Dicc. de Autoridades,* F. Pedrell en su *Diccionario técnico* dedica un copioso artículo a los instrumentos musicales medievales y renacentistas, que atendiendo a su evolución histórica, se distribuyen en dos bloques: los instrumentos anteriores al siglo XIII, y los usados desde fines del siglo XII hasta fines del siglo XVI; estos últimos aparecen clasificados en tres grandes grupos: *Instrumentos de cuerdas, de viento y de percusión* (cf. *op. cit.,* p. 234).–

Instrumentos de cuerdas:

I. *Instrumentos de cuerdas puestos en vibración por frotamiento:* 1.- Viélle, viola, violon. 2.- Rota, *viole di gamba,* violocello. 3.- Gigue. 4.- Rebec, rubeba. 5.- Monocordio, trompeta marina. 6.- Symphonía, chifonía, viélle.

II. *Instrumentos de cuerdas punteadas y percutidas:* 1.- Harpa. 2.- Psalterion. 3.- Cítara. 4.- Guiterna, guitarra. 5.- Laud. 6.- Tiorba. 7.- Mandora, mandolina. 8.- Calichon. 9.- Pandora. 10.- Cistro. 11.- Canon. 12.- Micanon. 13.- Tympanon.

III. *Instrumentos de cuerdas y teclado:* 1.- Clavicímbalo, clave. 2.- Clavicordio. 3.- Claviciterio. 4.- Doucemelle, dulcemelos. 5.- Manochordion. 6.- Espineta. 7.- Virginal.

Instrumentos de viento:

I. *Instrumentos de viento y teclado:* 1.- Órgano. 2.- Órgano portátil. 3.- Positivo. 4.- Órgano de regalía.

II. *Instrumentos de viento y madera:* 1.–Flauta recta sencilla. 2.- Flauta recta doble. 3.- Flauta travesera. 4.- Flauta de Pan. 5.- Flageolet. 6.- Chalumeau, clarinete. 7.- Oboe. 8.- Dulzaina. 9.- Demi-douzaine. 10.- Bombarda.

III. *Instrumentos de viento y metal:* 1.- Trompas. 2.- Trompas de caza. 3.- Trompetas. 4.- Buisine. 5.- Greile. 6.- Saquebuche. 7.- Guimbarda.

IV. *Instrumentos de viento:* 1.- Muse. 2.- Musette. 3.- Cornamusa. 4.- Chevrette. 5.- Corneta. 6.- Olifan.

Instrumentos de percusión:

I. *Instrumentos de percusión de madera:* 1.- Tambor. 2.- Bedón. 3.- Nacaires, timbales. 4.- Tamboril. 5.- Cistro. 6.- Castañetas.

II. *Instrumentos de metal:* 1.- Cymbalos. 2.- Triángulo. 3.- Timbres. 4.- Campanillas, cascabeles, sonajas. 5.- Carillon.

Las rúbricas no han documentado este término más que en el *Triunfo de Amor* de J. del Encina, en el apartado donde se procede a la enumeración instrumental (vv. 1117-1143), que lleva por título *Los instrumentos* (cf. ed. cit. de A. Mª Rambaldo: *Juan del Encina,* II, p. 128).

ITALIANA (v. TROMPETA)

El adjetivo sustantivado consta en el *Diccionario académico* como procedente del topónimo Italia (1992); así, la voz derivada, *italiana,* cuya base de derivación es un nombre propio geográfico, se ha especializado en el campo léxico-musical para designar un tipo concreto de trompeta, merced al sufijo *-ana,* que S. Fernández Ramírez define como "de gran vitalidad, como el latín *-ānus, -āna* de que procede o en que se inspira. Forma sobre todo un extenso repertorio de

adjetivos que designan en general procedencia, pertenencia, adscripción" (cf. *La derivación nominal, op. cit.,* § [51.], p. 40).

Autoridades:

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 29a, c, 244: "Sus bastardas, sus clarones,/ sus altas italianas,/ son los continuos pregones".

El verso de Mendoza, "sus altas [trompetas] italianas", alude a un tipo de trompeta llamada *italiana,* término éste que se ha sustantivado por elisión del sustantivo femenino, y calificada como "alta", es decir, 'de sonido agudo', lo cual alude a la clasificación tradicional medieval de *instrumentos altos y bajos* (v. *alto*); "usábase ésta [trompeta italiana], especialmente, para los toques de guerra" (Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 475).

Una sucinta caracterización de la *trompeta italiana* se encuentra en el *Diccionario de la Música* de J. Pena y Anglés, donde se lee: "dicha trompeta fué empleada junto con los clarines en las bandas de trompeteros y atabaleros al servicio de los reyes, príncipes y nobles. La trompeta italiana era, en realidad, una *trompeta de campo* para llamadas militares, y se utilizaban solamente sus registros medio (principal) o grave para sostener la armonía de los conjuntos, en los que los clarines llevaban la melodía. Esta trompeta italiana no era apta para el repertorio artístico, y sus instrumentistas no necesitaban leer música" (cf. J. Pena, H. Anglés, y colaboradores, *op. cit.,* p. 2151).

ITE MISSA [ITE, MISSA EST]

Locución latina con la que concluye la *misa* y que se utiliza a modo de 'saludo de despedida'; desde el punto de vista gramatical se forma con el imperativo del verbo *ir, ite,* 'i(d)os, iros', el sustantivo *missa,* 'envío, encargo, misión', y la tercera persona del singular del presente de indicativo del verbo *ser, est* (v. *misa*).

Autoridades:

1511, *Canc. General,* II, 76: "A *Ite Missa,* silencio,/ tened vos á quien yo alabo,/ acordand'os que me vençó".

El *Ite, missa est,* la fórmula final de despedida de la misa se ha documentado además en el *Canc. de Palacio* (cf. Suero de Ribera, § CCCLX[I], v. 22, 369, donde la locución latina —que conserva el sentido literal de una despedida— se

encuentra entre los versos finales de la composición titulada *La misa epístola del matex, ibíd.,* 368); en el *Canc. General* (II, 76), esta fórmula latina, ahora en su forma abreviada, *Ite, missa,* encabeza a modo de rúbrica una de las estrofas dedicadas a describir las partes de una *misa cantada,* estrofa ésta que se inicia con los versos citados *(vid. supra).*

Pedrell aduce que el *Ite, Missa est,* "son las palabras que el sacerdote recita ó canta dirigiéndose á los fieles antes del último evangélio y terminación de la misa" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 238).

J

JUGLAR, JOGRAL, JOGLAR, JOGRAR, JUGRAL (v. MINISTRIL)

De *joglar,* y éste a su vez del lat. *ioculāris* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* registra el término como derivado de JUEGO, subrayando que además de la ac. común, puede significar 'músico' o 'bufón' (...), descendiente semiculto del adjetivo lat. JOCULARIS 'gracioso, risible', derivado de JOCŬLUS 'chanza', diminutivo de JOCUS, con la misma *u* que *jugar;* la variante ortográfica *juglar* se documenta hacia el segundo cuarto del siglo XIII (*joglar,* a principios del siglo XI) y su derivado *juglara* hacia 1335 (cf. III, 535).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 899d: "escota joglar necio el son del atabor"; 1234d: "De juglares van llenas cuestas ë erïales".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 406c, d: "los estormentos tañían/ por las Huelgas los jograles"; 1116a-d: "Del rey ssomos naturales,/ él nos da quanto queremos/ e nos non ssomos joglares/ que vos algo demandemos".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 3-4, 1102: "maguer por ventura para los juglares/ yo fise estriboses trobando ladino".

Ent. 1445-1474, Antón de Montoro, *Cancionero,* vv. 21-24, 183: "de arte de çiego juglar/ que canta viejas fazañas,/ que con un solo cantar/ cala todas las Españas".

1511, *Canc. General,* I, 419: "Vos no fustes dançador,/ teneys partes de juglar".

Frente a las variantes ortográficas *jogral* y *joglar,* que coexisten en el *Poema de Alfonso XI,* los tres manuscritos del *Libro de Buen Amor,* ofrecen las siguientes grafías: *joglar,* 649aS; *juglar,* 899dS; *juglar,* 899dG; *juglar,* 1095cS; *juglar,* 1095dG; *juglar,* 1234dS; *jugral,* 1234dT; *juglar,* 1234dG; *juglar,* 1315dS; *jograr,* 1315dT; *juglar,* 1315dG, predominando por tanto la variante moderna *juglar* (cf. Criado de Val y E. Naylor, *LBA,* ed. cit., pp. 184, 259, 321, 381 y 420).

El correspondiente sustantivo femenino en *-a, juglara,* se ha registrado únicamente en una rúbrica del *Canc. de Baena* (cf. Azáceta, § 555, 1117), que dice así: *Aqui se comiençan las cantigas e desires que fiso e ordeno en su tiempo Garçi Ferrandes de Jerena, el qual por sus peccados e grand desauentura enamorose de vna juglara que avia sido mora (...).* Este mismo derivado femenino se documenta asimismo, en su función adjetiva, a través de la locución "lengua juglara" (cf. *Canc. de Baena,* v. 66, 541; v. 10, 656) donde según M. Pidal debe interpretarse con el sentido de 'jubiloso, regocijado': "todo lo alegre o lo burlón podía llamarse *juglar,* tomando esta palabra en sentido adjetivo: 'sermón juglar, lengua juglara'" (cf. *Poesía juglaresca y juglares, op. cit.,* p. 4); esta función adjetiva del vocablo como sinónimo de 'alegre' se encuentra ya en J. Ruiz (cf. *LBA,* 896d).

A finales del siglo XV, el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija hace constar: "juglar, ioculator, -oris, ludio, -onis"; y no se advierte ninguna rectificación posterior en la edición de Sevilla (cf. *Voc. Rom. Lat.,* 1516). Covarrubias anota brevemente el término en su *Tesoro* —sin tener en cuenta las marcadas connotaciones musicales de que gozó dicho vocablo con anterioridad al siglo XIV— señalando que es "el chocarrero que trata y habla siempre de burlas", ya que cuando Covarrubias redacta su *Tesoro* el nombre de juglar ya se había desprestigiado sustituyéndose por el de *ministril (vid. infra);* ocurre lo mismo en el *Dicc. de Autoridades,* donde se lee: "el que entretiene con burlas y donáires, que mas comunmente se llama truhan ò bufon". Con posterioridad a esta documentación, la voz aparece nuevamente consignada en el *Dicc. técnico* de Pedrell donde el colectivo plural, *juglares,* figura como sinónimo de *cantadores:* "así parece que se llamaba en la corte de Castilla á los intérpretes populares de las composiciones provenzales. Existían antes que los trovadores y no eran otra cosa que los *Joculatores latinos,* ó galo-romanos. (...) Los juglares eran una especie de músicos nómadas, que ejercían la música en unión de los trovadores. Unidos á estos ejecutaban sus composiciones acompañándose de varios instrumentos" (cf. *op. cit.,* p. 242).

Tal como se deja entrever en el *Libro* de J. Ruiz (cf. cont. cit., 1234d), el *juglar* debió ser un personaje muy cotidiano durante la primera mitad del siglo XIV, época en la cual el tipo más generalizado era el que acompañaba —al son de

su instrumento— el canto del trovador, por lo que a menudo se les llamaba por el nombre del instrumento que tocaban. Así lo atestigua Pierre Aubry, quien retrata en breves líneas la figura del juglar: *"(...) et les jongleurs jouent aussi des instruments de musique, car il semble bien qu'ils monopolisent toute culture musicale. Nous pouvons penser que les instruments à cordes frottées de l'arçon, c'est-à-dire de l'archet, les instruments de la famille des vièles, étaient les plus convenables à l'accompagnement des voix, par la facilité qu'ils donnaient de tenir le son et des pédales sous le chant. C'est dans cet appareil, seul ou avec son compagnon, portant en travers du dos sa vièle et au côté sa besace, que je me représente le jongleur traversant les bourgs et les villages pour aller jusqu'au château voisin, où il espère la table et le logement, mais je pense aussi qu'en le voyant passer, les mères cachaient leurs filles et les vieilles gens leurs écus d'or"* (cf. P. Aubry: *Trouvères et troubadours,* (Paris, 1910), Raphèle-lès-Arles, 1980, pp. 168-169).

Los *juglares* que recitaban cantares y poemas usaban como molde recitativo fórmulas arquetípicas, capaces de igualar rítmicamente versos y frases binarias de desigual número de sílabas, que se nos han transmitido por tradición oral (cf. M. Manzano: "Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional" en *RdMus,* vol. IX (1986), nº 2, 369-370, texto y fórmula rítmica nº 19); en opinión de Menéndez Pidal, "los solaces principales del juglar son el canto y la música (...) solían llevar trajes vistosos, hechos con paños de tintes vivos y abigarrados (...) Pero, andando el tiempo, el desprestigio del juglar, sobre todo en las cortes, se hacía cada vez mayor. Desde la segunda mitad del siglo XIV, el juglar cortesano, además de haber perdido casi por completo el poetizar, abandona cada vez más el canto, viniendo a dejar su oficio reducido al de simple músico, o al inferior de bufón. El nombre mismo de juglar sonaba ya muy mal a los oídos y fué desechado por el músico cortesano, que desde el siglo XIV prefirió una nueva denominación, *menestrel* o *ministril,* venida del francés" (cf. *Poesía juglaresca y juglares, op. cit.,* pp. 4-5 y 22-23; la ilustración conjunta de un juglar y una juglaresa figura en el detallado estudio de J. Ribera: *III. La Música de Las Cantigas, op. cit.,* núm. XXXIII).

Sirva a modo de perfil histórico-diacrónico la aseveración de María Paz Hortega, que en su artículo titulado "Presencia del juglar en España", concluye: "como los juglares empezaron a cantar cuando el latín iba dejando de ser entendido, fueron los primeros en forzar la humilde lengua diaria, formando las lenguas literarias de la Romania, siendo los primeros poetas en romance. (...) Cada generación puede creerse que ella crea el idioma, pero fueron los primitivos juglares los que riñeron la batalla decisiva para elevar a lengua artística las expresiones diarias y poco poéticas" (cf. art. cit. en Criado de Val, ed.: *La juglaresca, Actas del I Congreso Internacional, op. cit.,* p. 128).

L

LA (v. NOTA)

V. *fa* (*DRAE* de 1992).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da*/ que el *rre mi ut rre* e *la sol mi fa*/ a par paresçia de arte difiçiente".

Siglos XV-XVI, Asenjo Barbieri, *Cancionero Musical,* 404, vv. 1-3, 8-10 (estr.): "Sol sol gi gi ABC,/ Enamoradico vengo/ De la sol fa mi ré".

Al igual que sucede con la nota musical *fa,* el término se consigna por primera vez en el *Dicc. de Autoridades,* en su tercera acepción, que dice así: "en la Música es la sexta voz del hexachordo, y la mas alta de todas", y a continuación expone el testimonio del Padre Pedro de Ulloa, contenido en su *Música Universál:* "de las seis voces músicas, las tres primeras ut, re, mi, sirven para subir y las tres últimas fa, sol, *la,* sirven para baxar".

El vocablo se anota más tarde en el *Dicc. técnico* de Pedrell donde aparece definido —desde un punto de vista diacrónico— como el "nombre de una de las seis sílabas adoptadas como medio mnemónico por Guido d' Arezzo [(ca. 990-1050)] para designar el sexto y último sonido del exacordio que en la actualidad corresponde [a]l sexto sonido *natural* de la escala mayor ó diatónica" (cf. *op. cit.,* p. 251).

En relación con la utilidad práctica de esta nota musical, M. Brenet añade que "la posición central del *la* en la escala y el hecho de que la segunda cuerda del violín esté afinada en esta nota [, *sol-re-la-mi* (prima o *cantarella,* it.)], ha hecho que

sea elegido el sonido que representa como referencia adoptada en la afinación de los instrumentos. (...) La locución *dar el la* significa proporcionar a los cantantes y a los instrumentistas, antes de la ejecución, el sonido-tipo sobre el cual deben ordenar la afinación de sus instrumentos" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.*, p. 285).

LAÚD, LAUD, ALAÚT, LAÚT

Del ár. *al-'ūd* العُود, que significa 'madera', 'palo, astilla', 'laúd', sustantivo masculino derivado de la raíz verbal *'awada,* de donde procede igualmente el correspondiente nombre de oficio *al-'awwād,* العَوّاد, es decir, 'el tañedor de laúd', término que se utilizó asimismo para designar la profesión de la 'persona que construye laúdes'. En sueco, el término empleado para hacer referencia a este instrumento musical, *lutta,* se ha incorporado como préstamo tomado del árabe.

La variante ortográfica *alaút* (cf. cont. cit. *LBA*) demuestra que en un principio debió utilizarse el arabismo con el artículo árabe aglutinado, debido en parte a la difícil pronunciación que ofrecía el sonido gutural en posición inicial ع *'ain;* según el *DCECH* la diptongación *u* > *au* fue debida a que este sonido *'ain* se oía "como una especie de *a* profunda" (cf. III, 606); a este fenómeno, sucedería posteriormente la pérdida de la vocal átona inicial y la adaptación de la dental oclusiva sorda final a su correspondiente sonora, con la consecuente evolución fonética: *al-'ūd* > *al'aūd* > *(a)laút* > *laúd.* Esta vocal inicial se ha conservado no obstante en portugués, *alaúde,* término que designa igualmente el 'instrumento musical'.

Marinella Lörinczi explica de la siguiente manera la confluencia o diversidad de significados de un mismo arabismo en las distintas lenguas románicas: "lo que predomina en el significado árabe es su valor general y lo que pasó al español es un empleo contextual frecuente. Así podemos explicarnos por qué algunos arabismos del español, portugués o catalán, que provienen del mismo étimo, tienen significados diferentes; por ej.: *laúd* del ár. *'ūd* 'madera', ('laúd'), que dio en cat. (l)laüt 'embarcación pequeña a remo'" (cf. "Consideraciones semánticas acerca de las palabras españolas de origen árabe" en *RRL,* XIV (1969), p. 71).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1228c: "el corpudo alaút, que tien punto a la trisca".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 407a, b: "El laud iuan tañiendo,/ estormento falaguero".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 6-10, 319: "que non canto con paçençia/ pensando en vuestra dolençia,/ nin puedo tocar laud.// Laud, rrabe, nin vyuela/ non he ojos de tañer".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 356-358, 193: "non deues beuir penado,/ nin porque mas afamado/ sepa tocar vn laud"; vv. 27-28, 614: "que laudes de eroycos señores por canto,/ con pletro muy lindo, con lira muy pura".

1511, *Canc. General,* I, 203: "Flautas, laud y vihuela/ al galan son muy amigos".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1126-1129, 128: "Clavezínbalos, salterios,/ harpa, manaulo sonoro,/ vihuelas, laúdes de oro/ do cantavan mil misterios".

1550, *Canc. de Romances,* 161: "Don Reynaldos pidio vn laud/ que lo sabia bien tocar,/ ya comiença de tañer/ muy dulcemente a cantar".

El instrumento musical aparece mencionado, entre otros, en la *Risāla* de Aš-Šaqundī —doc. ant. al primer cuarto del siglo XIII— en las líneas dedicadas a al-Andalus, y en concreto a Sevilla (cf. Al-Maqqarī: *Analectes,* 2 vols., Leyde, 1855-1861; II, pp. 143-144):

وقد سمعت ما في هذا البلد من اصناف ادوات الطرب
كالخيال والكريج والعود والروطة والرباب والاقانون والمونس
والاكنبرة والغنار والزلامى والشقورة والنورة وهما مزماران
الواحد غليظ الصوت والاخر رقيقه والبوق وان كان جميع هذا
موجودا في غيرها من بلاد الاندلس فانه فيها اكثر واوجد

"(...) También habrás oído las especies de instrumentos músicos que hay en esta tierra, tales como el *jayāl,* el *karriy,* el *'ūd* ['laúd'], la *rūtā* ['rota'], el *rabāb* ['rabel'], el *qārūn* ['canon'], el *mūnis,* la *kanūra,* el *qitār* ['guitarra'], el *zulāmī* ['oboe'], la *suqra* y la *nūra* (que son dos flautas, una barítona y otra tiple) y el *būq* ['albogue']. Aunque todos estos instrumentos existan en otras ciudades de al-Andalus, es en Sevilla donde hay mas y están más a la mano" (cf. trad. de E. García Gómez: *Andalucía contra Berbería,* Barcelona, 1976, p. 122).

Nebrija recoge el término en su *Vocabulario Esp.-Lat.* ya a finales del siglo XV, haciendo constar: "laud instrumento músico, testudo, -inis"; el arabismo se anota igualmente en la edición posterior de Sevilla, 1516. Un siglo más tarde el *Tesoro* de Covarrubias consigna la voz como "instrumento de cuerdas, conocido y muy usado en España, en Italia y en África y en muchas otras naciones.

Difiere de la vihuela por quanto no tiene el vientre o cuerpo quadrado sino redondo y giboso, hecho de muchas costillas delgadas, sutilmente pegadas unas con otras (...)". *Autoridades* parafrasea en parte a Covarrubias añadiendo que "solo se diferencia de la guitarra en tener regularmente mas número de cuerdas". ¿Cuántas?

El *laúd* al que se alude en los textos literarios consultados es el laúd que se manifiesta en un momento clave de su evolución, abarcando ésta, en el caso que nos ocupa, más de dos siglos (1330-1557); en este sentido, el estudio diacrónico de Pedrell aporta datos concluyentes sobre su historia: "la primera época del láud abarca un primer periodo desde las cruzadas hasta el siglo XVI, [el instrumento] permanece estacionario y si la caja sonora se agranda, si el número de sus cuerdas se aumenta de cuatro á seis, si se presenta en la disposición de sus cuerdas pareadas ó dobladas, el número de ellas no aparece recargado ni tampoco se exageran las formas del mango y de la tabla armónica. A principios del segundo periodo, [hacia finales del siglo XVI] (...) aumenta en vano la extensión de su registro y refuerza la sonoridad de sus bajos, sobrecarga la tabla armónica de cuerdas comprometiendo las leyes de la tensión, añade otro mango al lado del principal, combina en aquél una porción de cuerdas que se tañen al aire, y abre el paso á otros instrumentos tales como la Tiorba [(de doble clavijero y mango corto)] y el Archi-laud [(de doble clavijero y mango largo)]" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 253).

Cuando el instrumento poseía aún sus cuatro cuerdas primitivas, el célebre laudista Ziryab llegado a Córdoba en 822, añadió la quinta cuerda al laúd, hecho relatado por Al-Maqqarī (cf. *Analectes*, II, *op. cit.*, pp. 86-87): "(...) esta es la quinta cuerda, la roja, que ideó en al-Andalus":

هذا الوتر الخامس الاحمر الذى اخترعه بالاندلس

Este hecho, es así comentado y narrado posteriormente por Julián Ribera: "(...) estando en Andalucía, Ziriab añadió al laúd una quinta cuerda. El laúd antiguo sólo tenía cuatro, las cuales, según el simbolismo de los teóricos, correspondían con los cuatro humores del cuerpo humano: la prima era amarilla, y simbolizaba la bilis; la segunda, teñida de rojo, simbolizaba la sangre; la tercera, blanca sin teñir, simbolizaba la flema, y el bordón estaba teñido de negro, color simbólico de la melancolía. Al laúd, pues, le faltaba el alma, y por eso Ziriab aumentó una cuerda roja central (colocada entre la segunda y [la] tercera). De ese modo, el instrumento adquirió más delicada expresión y se prestó a más

amplias aplicaciones. Además, inventó el plectro de pluma de águila en vez del de madera, que era usual. Ese nuevo plectro, por la mayor delicadeza del corte, su mayor limpieza y por ser más ligero, se manejaba mejor y no maltrataba tanto las cuerdas, las cuales podían conservarse mucho más tiempo en buen servicio" (cf. *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española, op. cit.*, pp. 171-172). El tipo de laúd recreado en los contextos literarios citados y consultados es, por tanto, el perteneciente al primer periodo acotado por Pedrell que a finales del siglo XV contaba ya con seis cuerdas manteniéndose así hasta el último tercio del siglo XVI.

Randel nos habla además de dos clases de laúdes antiguos: "el largo, con un mástil mucho más largo que la caja, y el corto, con un mástil ligeramente más corto que la caja (...) El *'ūd* árabe [que se introduce en la Península a partir del s. VIII y que se recrea en la lírica castellana de la baja Edad Media al primer Renacimiento], es un laúd corto, descrito detalladamente en los tratados teóricos arábigos que comenzaron a aparecer en el siglo X (...) El *'ūd* árabe es el antepasado inmediato del laúd europeo, que llegó a Europa por España" (cf. *Dicc. Harvard de Música, op. cit.*, pp. 264 y 267; para confrontar la ilustración semejante de un *'ūd* y un *laúd, vid.* fig. 4, p. 265 y fig. 10, p. 266 respectivamente).

En síntesis, el tipo de *laúd* heredado de los árabes y que pasa a formar elemento integrante de la *escenificación* de nuestra lírica o poesía cantada, queda esbozado en las siguientes líneas: *"le prototype du luth moderne, avec caisse piriforme et fond convexe à bandes collées, avec une table munie d' une ouïe centrale et d'un manche court, au chevillier tourné vers l'arrière en angle, apparaît, dans les sources arabes, vers le IXème siècle (...) A l'origine, les cordes étaient pincées généralement à l'aide d'un plectre, à la manière arabe, tandis que, à partir du XVème s., on préfère employer les doigts, plus aptes à exploiter le timbre particulier de l'instrument (...) Originellement, les cordes étaient au nombre de deux à quatre, mais, à l'âge d'or du luth, c'est-à-dire au XVIème s., celles-ci arrivèrent à six (dont cinq doubles et une, la plus aiguë, simple* [, la prima]) *accordées en tierces et en quartes"* (cf. "Luth" en *Encyclopédie de la Musique, op. cit.*, pp. 452-454). En cuanto a la forma adecuada de colocar la *roseta*, fr. *ouïe, rose, rosette,* se describe en un tratado de organografía del siglo XV: *"Item, le centre de la rose sera à égale distance du chevalet et du haut de tout le corps, le manche non compris"* (cf. "Construction et proportions du luth" en H. A. de Zwolle: *Instruments de musique du XVème siècle,* ms. 7295, (Paris, 1932), London, 1972, fol. 132r, 33).

Conviene precisar, finalmente, que el arabismo no sirvió solamente para designar el instrumento musical de las características ya mencionadas, que flore-

ció en Europa occidental desde la Edad Media hasta el último tercio del s. XVII, sino que también se utilizó como *nombre genérico* de un cierto tipo de instrumentos, a saber: *"(...) the term covers those 'composite chordophones' —string instruments in which a string bearer and a resonator are 'organically united' and cannot be separated without destroying the instrument— in which the plane of the string runs parallel with the sound table"* (cf. Sadie, S., ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 20 vols., London, 1980; vol. 11, p. 342).

LAUDES (v. HORAS)

Del lat. *laus, laudis* (*DRAE* de 1992); el término se documenta en el *DCECH* ya desde Berceo, con el sentido de 'alabanza', tomado del lat. *laus, -dis* íd.; la voz figura como tomada del latín por vía culta, derivada del lat. LAUDARE 'alabar'; como el vocablo más castizo fue *alabar,* desde los orígenes del idioma, y en la misma época su sinónimo aparece en la forma latinizante *laudar,* es posible que *loar* sea forma tomada en la Edad Media del francés o del catalán (cf. III, 674).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 376b, c: "maitinada *cantate* en las friúras lacias;/ *laudes, aurora lucis,* [e] dasle grandes gracias".

1511, *Canc. General,* II, 73: "A Laudes rezad contino/ el Credo, porque creays/ que la vida que me days/ va, señora, de camino".

En la edición crítica del *LBA* de Corominas, se lee: "es decir, después de los maitines pasa a las laudes. La puntuación es algo discutible, pues el autor, jugando con el vocablo, pudo tomar el sustantivo *laudes* como verbo en subjuntivo-imperativo (que es lo que *dasle* sugiere) y con el sentido general de 'alaba a tu amada (llamándola aurora del día)', sin pararse en la falta de *-m* de acusativo" (cf. ed. cit., 166, nota 376c).

El vocablo se expresa en número plural, siempre que se refiera a los cantos del oficio divino, contenidos en el *Antiphonale Romanum,* que se ejecutan después de los cantos nocturnos o maitines; el *Dicc. de Autoridades* determina la razón de ser de esta voz: "llámase assi porque los mas de los Psalmos de que se compone son laudatórios". Pedrell anota el tecnicismo como "parte del rezo que principia con el *Deus in adjutorium meum intende,* entonado siempre por el celebrante. Dicho el *Gloria Patri* y la *Alleluia,* siguen, ordinariamente, cinco salmos con sus

antífonas, después la *capítula,* el *himno,* los *versículos* y el canto *Benedictus* con su antífona" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 254). Esta primera hora canónica, precede a la *prima,* y es "loa matinal a la salida del sol" (cf. "Canto gregoriano" en *Atlas de Música, op. cit.,* pp. 114-115).

LIRA, LYRA

Del gr. λύρα , a través del lat. *lyra* (*DRAE* de 1992); en el artículo de C. C. Smith, la primera documentación del término se establece en la primera mitad del siglo XV, con Juan de Mena y Santillana (cf. art. cit., "Los cultismos literarios", p. 255); así se consigna en el *DCECH,* que añade: hacia 1530, Garcilaso, *A la flor de Gnido* (cf. III, 663-664).

Autoridades:

Primera mitad del siglo XV, J. de Mena, *La Coronación,* vv. 301-302, 175: "¡O tú, orfeica lira,/ son de febea vihuela, (...)!".

1460-1463, *Canc. de Stúñiga,* 75: "É vi al músico Orfeo/ Andar sonando la lira".

Ant. a 1500, J. del Encina, *Cancionero II,* Égloga de Plácida y Vitoriano, vv. 2362-2364, 417: "Calla y mira,/ quel que a Apolo dio la lira/ le verná a ressucitar".

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga II, vv. 1161-1162: "Este nuestro Severo pudo tanto/ con el süave canto y dulce lira".

Primera mitad del siglo XVI, G. de Cetina, *Sonetos y madrigales completos,* vv. 9-11, 120: "Mas, ¿qué puedo hacer si amor me inspira?:/ cantar vuestro valor alto y divino/ al son desta vulgar, rústica lira".

En la baja Edad Media y en concreto en la época de J. Tinctoris (n. ca 1435), el término latino *lyra* sirvió para designar tanto la *lira* propiamente dicha como la *vihuela,* y en este sentido debe entenderse el contexto citado de *La Coronación* de J. de Mena (v. *vihuela*); y así es como se constata en los comentarios en prosa de dicha obra: "(...) e dize esta copla orfeica por ser de Orfeo, e dize lira por vihuela, ansí que orfeica lira quiere dezir vihuela de Orfeo, conviene a saber la su mucha sabiduría e sotileza; esta fue la vihuela de Febo, dios del sol e padre de Orfeo, el qual otrosí fue grand filósofo, e por ende dize la copla que

la vihuela de Orfeo tenía son de la de Febo" (cf. M. A. Pérez Priego: "Poesía" en *J. de Mena. Obras completas,* ed. cit., p. 175, copla XXI).

En 1490, Alfonso de Palencia hace constar en su *Universal Vocabulario:* "lira, guitarra se dixo por la diuersidad delas bozes, ca suena diuersamente. Dizese que la inuento mercurio enesta manera que auiendo salido el nilio [(habiendo crecido El Nilo)], ya tornado a descreçer, quedo en seco vna tartuga: e despues de podrida e seca quedaron en el cuero ['concha'] extendidos los neruios della: e tocados por mercurio sonaron muy agradablemente en sus oydos, e mercurio fizo a aquella semeiança la guitarra: e diola a orfeo". En la edición crítica de Rosalie Gimeno, del *Canc.* de J. del Encina, se hace referencia a este hallazgo en nota a pie de página: "Apolo estaba tan ocupado en sus amores que descuidó su rebaño. Mercurio, recién nacido, se escapó de la cuna y fue a visitar a Apolo. Viendo la negligencia de su hermano, Mercurio robó una parte de los animales. Tras haber sacrificado dos vacas a los dioses y tras haber encontrado una tortuga, Mercurio hizo la primera lira con los intestinos de las vacas y con el caparazón de la tortuga. Apolo, que intentaba recuperar sus vacas, al oír la lira, decidió cambiar su ganado por el instrumento musical" (cf. ed. cit., *J. del Encina, Segunda producción dramática, Canc.,* II, 417, nota 2363).

Tras el testimonio de A. de Palencia, el término no vuelve a recogerse hasta la publicación del *Tesoro* de Covarrubias, donde se anota: "(...) la que oy se usa es de muchas cuerdas y se tañe con un arquillo largo y haze suave consonancia, hiriendo juntamente tres y quatro cuerdas, lo que no haze la vigüela de arco (...) De aquí se llamaron liras, o versos líricos, cierto género de canción, que se tañía y cantava a la lira; y los que los compusieron y cantaron se llamaron poetas líricos, como Píndaro y Horacio". El *Dicc. de Autoridades* registra, en primera acepción, la descripción del instrumento musical, que dice así: "(...) mui usado en lo antiguo, del qual no ha quedado memoria ni noticia. El que oy se llama Lyra es mui semejante al laúd, del qual solo se diferencia en tener algunas cuerdas mas, y tocarse con un arquillo pequeño. Es instrumento mui suave y de bella consonancia y harmonía"; pero ambos repertorios lexicográficos definen la *lira* usada en los siglos XVI y XVII, que tenía mástil y se tocaba con arco, distando ya notablemente del modelo medieval citado en las fuentes literarias.

La complejidad organográfica de este instrumento de cuerdas punteadas aparece puesta de relieve por Pedrell, que distingue 24 tipos de liras y menciona entre ellos la que debió utilizarse en la Edad Media: "(...) La Lira permaneció mucho tiempo tal como fué antes: sin embargo las hubo de una forma muy particular, como la llamada Lira del Norte, instrumento que se ve en algún manuscrito del siglo IX. Gran parte de la longitud de las cuerdas parece colocada encima

de la caja sonora, lo que había de aumentar considerablemente la sonoridad. Los montantes [o brazos] se reunían arriba formando ellos mismos el travesaño. Las cuerdas, dato importante para la sonoridad de este instrumento, estaban sostenidas por un puente [y se tañían con un plectro, emitiendo cada una un solo sonido]. Que se le ocurra á un músico la idea de rozar las cuerdas por cualquier procedimiento y aparecerá el violín (...) Las Liras se afinaban haciendo dar vueltas sobre su eje á los anillos á los cuales estaban atadas las cuerdas"; respecto a la diferencia entre la *cítara* y la *lira,* añade además que "parece que la cítara se apoyaba contra el pecho y de aquí el nombre de *kithara* ó parte superior del pecho" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 259-261). Brenet atestigua que el número de cuerdas, limitado en un principio a cuatro, no excedió nunca de diez. (...) El timbre de este instrumento se consideraba muy languideciente y propio para la devoción (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 296).

Además de designar el instrumento musical anteriormente descrito, el término se aplicó a un tipo concreto de estrofa; ejemplo representativo de composición poética escrita en liras —esquema métrico 7a, 11B, 7a, 7b, 11B— es la *Canción V* de Garcilaso de la Vega que recoge el vocablo en el primer verso *(Si de mi baja lira),* donde debe entenderse el mismo, en sentido figurado, como 'numen o inspiración poética'; así el poeta viene a decir: 'si la capacidad de mi caudal poético pudiera equipararse a las dotes musicales de Orfeo (...)'. Señala T. Navarro Tomás, que Garcilaso introdujo esta estrofa en castellano con dicha *Canción,* y recibió el nombre de lira por la mención de este instrumento al principio de la citada poesía. (...) Con su sencilla y armoniosa combinación de versos y rimas, la lira, apenas practicada en Italia, fue acogida con especial predilección por los poetas españoles. Después de Garcilaso la empleó Hernando de Acuña en loor de Galatea; Montemayor, en composiciones de la *Diana;* Francisco de la Torre, en varias de sus odas, y Fernando de Herrera, en la canción a don Juan de Austria por la pacificación de las Alpujarras (cf. "Renacimiento" en *Métrica española, op. cit.,* pp. 207-208).

Por último, el vocablo no se registra en el *Canc. de Baena* como tecnicismo musical ni poético sino como un 'tipo concreto de tela' (cf. ed. cit., vv. 25-28, p. 308; vv. 21-24, p. 408); según explica Brian Dutton, se trata de la "tela de Lila (Francia), ¿toga de juez?" (cf. "Glosario" en *Canc. de Juan Alfonso de Baena,* ed. cit., p. 908).

LL

LLAVE [CLAVE] (v. *UT*, FA, SOL)

Del lat. *clavis* (*DRAE* de 1992) íd. *1ª doc.:* orígenes del idioma (...) *Llave* es forma y palabra de uso general en todas las épocas; es voz común a todos los romances. El duplicado culto *clave* se documenta desde h. 1570 (A. de Morales) (cf. *DCECH,* III, 725).

Autoridades:

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 2194-2197, 209: "Como se os ha puesto el sol/ no entendéis la compostura,/ que la llave de natura/ no se canta con bemol".

A finales del siglo XV, el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija hace constar: "llave para abrir, clauis, -uis"; y no se observa ninguna rectificación en la edición posterior (cf. *Voc. Rom. Lat.,* Sevilla, 1516). La voz se recoge más tarde en el *Tesoro* de Covarrubias, bajo la variante culta *clave,* que es "en el canto, la señal para conocer por quál de las deducciones se canta"; en *Autoridades,* el tecnicismo musical se registra igualmente como *clave,* que "en la Música es el signo que se colóca al principio de una de las líneas del Pentagráma para determinar à qué signo corresponde cada una de las otras líneas y espácios; y los signos de que se usa para este fin son solamente tres, Gesolreut ['Sol'], Cesolfaut ['Do'] y Fefaut ['Fa']. Llámase Clave, porque abre y hace patente todo el significado, por aquellas lineas y espácios".

A finales del siglo XIX, la voz se documenta con las dos variantes ortográficas en el *Dicc. técnico* de Pedrell, donde se lee: *"claves ó llaves,* metafóricamente

hablando se ha dicho que abren la puerta de una pieza de canto. Ya en 1240, al decir del tratadista Walter Odington, usábanse cinco, dos graves, dos agudas y una sobreaguda (...). Abandonóse en el siglo XVI el uso de las letras indicativas de las claves, adoptando formas nuevas. El canto llano desechó la clave de *Sol,* [en tanto que] la música profana admitió las tres [(Fa, Sol, Do)] para representar los diapasones ó tesituras correspondientes á cada voz. Difiriendo estos diapasones entre sí de un intervalo de tercera, decidieron, para mantener las voces dentro de la extensión del pautado, colocar la clave de *Sol* en la *primera* y en la *segunda* línea, la de *Fa* en la *tercera* y en la *cuarta* y la de *Do* en las cuatro primeras. Las que usamos en la actualidad derivan de la notación literal latina: así la letra *C* (transformada en la moderna clave de *Do*) establece la nota *Do* sobre la primera, la segunda, la tercera ó la cuarta línea del pentágrama; la letra *F* (transformada en la moderna clave de *Fa*) establece el *Fa* sobre la tercera ó la cuarta línea; la letra *G* (transformada en la moderna clave de *Sol*) establece el *Sol* en la segunda línea. Ha desaparecido de la notación moderna la clave de *Sol en primera* que se usó antiguamente. (...) La clave es una figura musical que sirve para determinar el nombre de las notas por la posición que los signos que las representan ocupan en el pentágrama, evitando la profusión de líneas adicionales, expresando á la simple vista la relación que guardan entre sí las voces y los instrumentos" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 98).

Con posterioridad al testimonio de Pedrell, la voz vuelve a consignarse en la obra de J. Pena y Anglés bajo la variante culta moderna, *clave,* "fr. *clef,* it. *chiave,* al. *Schlüssel,* ing. *key,* port. *clave,* cat. *clau.* Las claves usadas en la música vocal *a capella* del s. XVI eran las de *do* en 1ª, 3ª y 4ª líneas y la de *fa* en 4ª (...) En la música antigua se empleaban también la clave de *fa* en 3ª y 5ª líneas y la de *sol* en 1ª (llamada clave francesa del violín) (...) Desde un principio (ss. X y XI) se escogieron para indicar la clave, las letras que marcaban el lugar de los semitonos en la escala fundamental, o sea *f* (mi-fa) y *c* = *do* (si-do); además, para fijar mejor la atención del ejecutante en el intervalo de semitono, se coloraron las líneas de la clave (la del *fa,* roja, y la del *do,* amarilla) (...) Tan sólo a partir de los ss. XV ó XVI se hizo corriente el empleo de la clave de *sol,* al principio sólo como signo de transposición de los tonos eclesiásticos a la 5ª superior, cambiando el *fa* natural en fa #, de manera que la *g* marcaba también el lugar del semitono. De ello resulta que cuando el *fa* había de ser natural, la *g* se acompañaba con frecuencia de un *bemol* sobre la línea de aquél y a veces con dos *bemoles* (uno para cada línea del *fa*) [colocados en el primer espacio y la quinta línea del pentagrama respectivamente,] lo cual, con frecuencia inducía a error a quienes se hallaban poco iniciados en el conocimiento de la notación proporcional" (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* pp. 521-522).

El *Diccionario académico* (1992) registra la variante popular *llave,* que se define como tecnicismo musical en la acep. 18, y asimismo se anota la forma culta *clave,* (acep. 10) con el grupo inicial CL- que se ha conservado además en francés, portugués y catalán.

CLAVIJA:

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Poemas cultos,* vv. 163-164, 6: "Y una vihuela sin son,/ no con tapa ni clavija".

El *Diccionario académico* registra el cultismo como derivado del lat. *clavĭcŭla* 'llavecita' (1992) aunque el *DCECH* señala la existencia de un duplicado más culto *clavícula* (cf. III, 725). El grupo inicial CL- se ha conservado en port., *clavija,* y en cat., *clavilla.* Nebrija anota: "llave pequeña para abrir, clauicula, -ae" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*).

La voz se define en Covarrubias como "los clavillos de hierro o madera en que están tirantes las cuerdas, las quales se suben o se abaxan por ellas" (cf. *Tesoro*); en el *Dicc. de Autoridades* el sustantivo femenino se anota como "clavo pequeño hecho de madéra ù de hierro, en el qual se prenden y revuelven las cuerdas de los instrumentos músicos, para que estén tirantes, y mediante las quales clavijas se suben y baxan para templar el instrumento. Usanse de ordinario hechas de madéra en las guitarras, violines, violónes, archilaúdes y otros deste género, y en el harpa son de hierro, como tambien en el Cymbalo, clavicórdio y otros".

Pedrell define el tecnicismo como "pieza de ébano, boj, palisandro, metal ó marfil en que se aseguran y arrollan las cuerdas de los instrumentos de esta clase para poder templarlos, apretándola ó aflojándola, según convenga" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 100). En los instrumentos de cuerda con clavijero y clavijas de madera *(rebeb, violín, viola, ...),* los orificios del mismo deben untarse periódicamente con polvo de resina con el fin de que al afinar el instrumento, la clavija no resbale y mantenga la cuerda en su punto exacto de afinación.

CLAVEZÍNBALO, CLAUECÍMBANO:

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1126-1129, 128: "Clavezínbalos, salterios,/ harpa, manaulo sonoro,/ vihuelas, laúdes de oro/ do cantavan mil misterios".

Del it. *clavicembalo* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* anota el término como compuesto: *clavicímbalo* [(ant.)], también *clave* o *clavicímbano* (cf. III, 725). La variante ortográfica *clauecímbano* se ha documentado como ejemplo suelto en una rúbrica del *Canc. General* (I, 578). Covarrubias consigna la variante *clavicimbalo,* instrumento que se define como "poco diferente del [claviórgano, el que

demás de las cuerdas tiene flautas o cañones que se tañen con ayre]; aunque difieren en forma, que el uno es más largo que el otro" (cf. *Tesoro*); en *Autoridades, clavicymbalo* es "lo proprio que Clavicórdio", y según Anastasi, es "instrumento musical diferente del clavicordio, nombre moderno y usual del antecesor del piano" (cf. A. Anastasi: *Actualización del léxico español,* Mendoza, 1967, p. 16).

El *clavicymbalum, clavicembalum* (lat.), *clavicembalo* (it.) ó *clavicimbalo, voz anticuada española,* es el nombre del clave del siglo XV que se llamaba sencillamente *clave,* instrumento de cuerdas y teclado de figura cuadrilonga dispuesto con cuerdas de acero heridas por unas laminitas de acero ó tallos de pluma colocadas á los extremos de cada tecla. Es hijo directo del *monocordio,* del *canon,* del *salterio,* y demás instrumentos congéneres. En el siglo XV tenía un simple teclado de tres octavas (...) La sencillez de su construcción permitió reducir mucho sus dimensiones, pero su mecanismo tenía el inconveniente de impedir la vibración de las cuerdas. Fueron desechadas aquellas malhadadas laminitas de cobre siendo substituidas por tallos de plumas recortadas colocadas sobre unos resortes fijos en el extremo de las teclas, invento que fué aplicado prontamente á la Espineta lo mismo que á la Virginal y al Clavicordio, instrumentos construídos bajo un mismo principio, suplir el punteado de los dedos, por el mecánico de teclas y macillos que fué el precursor del piano moderno.

Cuando se estudió el efecto desagradable producido por el contacto de la laminita de cobre hiriendo la cuerda y se ideó escoger un mecanismo más adecuado, el Clave, según la forma que adopta (vertical, horizontal, cuadrada, en forma de triángulo), llámase Cémbalo, Clavicembalo, Clavicordio (it.), Clavicymbalum, y otros nombres, además de los mencionados, expuestos á confusión. Todos desaparecieron á la corta ó á la larga, persistiendo sólo el Clave y el Clavicordio, que como buenos precursores del piano, no le desamparan hasta la aparición de este instrumento que los hizo olvidar todos (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 100 y 96).

En suma, el *clave* o *clavicémbalo,* instrumento de cuerdas punteadas con teclado, se caracteriza por el modo de puntear las cuerdas desde abajo, con pequeñas uñas de pies de pluma u otra materia, a la manera de plectros; además, porque el número de cuerdas (sencillas o dobles) es igual que el de teclas (con uno o dos teclados), y finalmente, por su forma triangular, de ala o cola. Precisamente la gran variedad de nombres, tamaños y formas es frecuentemente origen de algunas confusiones, con los nombres de *espineta, virginal, claviciterio,* etc., instrumentos que en el fondo no son otra cosa que tipos más o menos especiales de clavicémbalos, del mismo modo que existieron también diversos tipos y formas del

piano. Como aclaración de todo ello, podemos concretar las principales denominaciones de este instrumento:

	Tipo grande (forma de ala)	**Tipo pequeño (forma rectangular)**
España	*Clave o clavicémbalo*	*Espineta*
Italia	Clavicembalo o gravicembalo	Spinetta o spinetto
Francia	Clavecin	Espinette
Inglaterra	Harpsichord o virginal	Virginal o Spinet
Alemania	Klavizymbel o Kielflügel	Schachcbrett

El clavicémbalo tuvo por origen el antiguo *salterio* tocado con plectro, al que se le dotó de un primitivo mecanismo de teclado. Estos instrumentos de pequeñas dimensiones los encontramos en Europa ya en el s. XIV y conocidos en España, Francia e Inglaterra con el nombre de *exaquier, eschiquier* o *chekker,* pero ya a partir del año 1400 aparece el nombre *clavicymbalum* en varios manuscritos; ello se explica por la adición de un teclado al antiguo instrumento *cymbalum,* pero no referido a los crótalos, sino precisamente, al *dulcimer* o salterio golpeado. (...) En la segunda mitad del s. XV encontramos citas muy frecuentes del empleo del *clavicímbano* o *clavicémbano* en la Corte de Enrique IV y de los Reyes Católicos; en cambio, a mediados del s. XVI encontramos a este instrumento designado con los nombres de *címbalo* o *cymbalo.* (...) Al principio tenía un simple teclado de tres octavas; después aumentó su extensión a 45 sonidos (cerca de 4 octavas). Así fué progresando rápidamente, pues muchos constructores intentaron perfeccionarlo con nuevas modificaciones. (...) El uso de clavicémbalo de doble teclado, que se extendió notablemente durante el apogeo de la música polifónica, facilitaba la ejecución, por el gran número de notas que podían ponerse en juego, y por las oposiciones y contrastes de sonoridad que podían producirse (...) Entre las causas que pueden haber motivado la decadencia del clave y su progresiva sustitución por el piano, se encuentran la sequedad de su pulsación, su frialdad y la casi imposibilidad de obtener con él matices de intensidad, además de las resonancias a que daba lugar la oposición de los dos teclados (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* pp. 523-524).

CLAVICORDIO:

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

Del lat. *clavis,* 'llave', y *chorda,* 'cuerda' (*DRAE* de 1992); la voz compuesta *clavicordio,* se forma con el lat. *chorda* 'cuerda musical' (*DCECH,* III, 725), y el grupo CL- inicial se encuentra en las siguientes soluciones: port. *clavicordio,* cat. *clavicordi,* fr. *clavicorde,* it. *clavicordo,* al. *Klavichord,* ing. *clavichord.*

Covarrubias define la voz como "instrumento de cuerdas de alambre, que se toca con unos clavetes o plumillas" (cf. *Tesoro*); en el *Dicc. de Autoridades,* el *clavicordio,* que se identifica erróneamente con el *clavicémbalo,* es "instrumento de cuerdas de alambre, à las quales hieren unas plumillas fuertes ò clavétes, movidos de las teclas, segun y como las toca el que usa de este instrumento; el qual es à la forma de un cymbalo, por lo que otros le llaman Clavicymbalo".

El *clavicordio,* esp. ant. *manicordio, monocordio,* es instrumento de teclado derivado de los antiguos instrumentos de cuerdas pulsadas de la Edad Media. Las cuerdas eran atacadas por los llamados *martinetes* o *tangentes* y en esto se diferencia del clave y de la espineta, cuyas cuerdas eran pulsadas por plectros de pluma o de cuero. Su mecanismo era de una extrema sencillez; constaba de una simple palanca, cuya parte exterior era la tecla que bajaba con la presión del dedo, mientras que la otra, llamada tangente, soportaba un pedazo de metal rígido, generalmente latón, que al ser levantado bruscamente golpeaba la parte inferior de la cuerda correspondiente. La caja era de forma rectangular y se colocaba sobre una mesa o soporte independiente (...). A finales del s. XIV, empieza a generalizarse el uso del clavicordio, instrumento que es ya muy conocido en el s. XV y lo hallamos frecuentemente citado en diversos países europeos y muy especialmente en nuestras crónicas de las Cortes de Aragón y Castilla, principalmente en los reinados de Enrique IV y los Reyes Católicos. El príncipe Juan, hijo de estos últimos, que amaba especialmente la música, tenía en su Cámara, un *claviorgano, e organos, e clavicembanos e clavicordios, e vihuelas de mano e de arco,* etc. En el s. XVI, nuestro insigne A. de Cabezón, además de organista, fué clavicordista en las Cortes de Carlos V y Felipe II. Durante el siglo XV parece que el clavicordio sólo abarcó tres octavas, y a principios del s. XVI (1511) el mismo S. Virdung [, teórico alemán n. 1465,] nos dice que el teclado del clavicordio tenía 38 teclas, o sea tres octavas y una quinta cromáticas. Sin embargo, el modelo usual en el s. XVII tenía ya 45 teclas, como el clave, aunque se diferenciaba de éste en que tenía aproximadamente la mitad de cuerdas, o sea, 25 ó 26 cuerdas correspondientes a 45 teclas. (...) Su sonido, si bien muy dulce, poco intenso, no le permitió entrar en el conjunto instrumental, y raras veces apareció en audiciones públicas, pues los compositores de la época no escribieron, salvo contadas excepciones, obras para él, destinándolas preferentemente al clave. (...) El clavicordio tuvo posteriores perfeccionamientos y algunos constructores le aplicaron unos apagadores de paño

sobre las partes de las cuerdas que no debían vibrar, lo cual acentuó el timbre velado y delicado del instrumento, pero a medida que se perfeccionaba el piano de martillos y se generalizaba su uso, el clavicordio fué desapareciendo poco a poco, hasta ser sustituído definitivamente por aquél, a finales del s. XVIII (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.*, pp. 527-528).

M

MADRIGAL

Del it. *madrigale* (*DRAE* de 1992), de origen incierto; el sentido primitivo parece haber sido 'composición sencilla y natural', porque tal era el estilo del madrigal, pero es dudoso si viene de MATRĪCALIS, propiamente 'perteneciente a la matriz o a la madre', o de MATERIALIS que también ha significado 'tosco, sencillo' en Italia. *1ª doc.:* 1553, como nombre de composición musical; 1566, para una composición poética. (...) Este género poético y musical nació en Italia; no hay noticias de su extensión a Francia hasta el 2º cuarto del s. XVI, y a España, a mediados del mismo siglo, mientras que en Italia ya escribió madrigales Petrarca a med. del s. XIV, y los que hablan primero de este género poético, a principios de esta centuria, se refieren a él como un género bien popular y conocido. El dato más antiguo es de h. 1320, está en latín, y emplea la forma *matricale;* otro, de 1332 escribe *mandrialis* en latín y cita como forma vulgar *marigalis* (variante manuscrita *madrigalis*); *madriale* aparece en escritores italianos de la segunda mitad del s. XIV, y hay otra forma latinizada *matriale* en la misma centuria; posteriormente *madriale* y *madrigale* siguieron en concurrencia hasta el s. XVII inclusive, en que el uso acabó por decidirse por la última forma (cf. *DCECH,* III, 755).

Autoridades:

Fin. s. XV-1550, C. de Castillejo, *Obras de conversación y pasatiempo,* vv. 221-227, 191: "En nuestras trovas caseras,/ Cantan otras forasteras,/ Nuevas a nuestros oídos:/ Sonetos de grande estima,/ Madrigales y canciones/ De diferentes renglones,/ De octava y tercera rima".

Covarrubias señala que *madrigal, quasi mandrigal,* es "canción de las que los pastores cantan sesteando en las cavernas" (cf. *Tesoro*). La voz se define en el *Dicc. de Autoridades* como "cierto género de composicion Poética ò canción, que consta de dos, tres, ò mas estáncias, y cada estáncia de varios versos, y tiene diferentes consonancias. Rengifo en su Arte Poetica dice, que este nombre se ha corrompido de Mandriál, con que los Antiguos nombraban à esta composicion, por ser mui propria para los cantáres rústicos y toscos, que los Pastores cantaban en sus apriscos o Mandras. Lat. *Carmen pastorale, vel mandrale*".

El doble plano semántico, musical y literario, que el término comprende se aúna en el estudio de Pedrell que considera ambas vertientes significativas en su *Dicc. técnico,* donde se lee: "composición musical polifónica para cuatro, cinco ó mayor número de partes vocales. Se atribuye á Adriano Willaert, compositor neerlandés establecido en Venecia y jefe de la escuela musical veneciana, la invención de este género de composiciones que fueron la música favorita del arte cortesano durante el largo período de dos siglos, desde el XVI al XVII. Palestrina, Luca Marenzio, Gesualdo, príncipe de Venosa, nuestro célebre maestro catalán Vila, Monteverde y Alejandro Scarlatti fueron los insignes cultivadores del madrigal, en cuyas composiciones iniciaron é introdujeron ciertos procedimientos técnicos que después han pasado á otros ramos de la composición musical. Los temas de este género de composiciones eran breves y variados preocupándose mucho sus autores en la expresión poética del texto, lo cual influyó poderosamente en la técnica general de la composición. (...) Tanto influyó este género de música en la marcha del arte que tomó el nombre de *estilo madrigalesco* toda composición inspirada en las formas de este género de música (...) Literariamente el *madrigal,* era y es todavía una composición poética por lo común de poca extensión, aunque no tan corta como el epigrama, á cuyo género pertenece, escrita en versos endecasílabos, interpolados con algunos heptisílabos" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 266-267). En su origen, el *madrigal* difundido en Italia desde el siglo XIV como género de poesía, era expresamente destinado al canto y formado en dicha época por dos o tres estrofas que tenían cada una de ellas dos o cuatro versos de once pies, compuestas sobre asuntos idílicos o pastorales (cf. Brenet, *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 301).

Desde el punto de vista esencialmente métrico, señala T. Navarro Tomás, que el *madrigal,* cultivado en Italia desde el s. XIV, "requería como condiciones pricipales la brevedad, la combinación armoniosa de los versos y la sencillez y delicadeza del pensamiento. Gutierre de Cetina fue autor de los primeros y mejores madrigales españoles. Su ejemplo fue dignamente seguido por Barahona de Soto. Los madrigales de uno y otro constan de un número de versos rara vez inferior a

diez ni superior a doce. En los de Cetina, los endecasílabos y heptasílabos suelen intervenir por partes iguales; en los de Barahona predominan en general los primeros. Se observa además que los madrigales de Cetina distribuyen ordinariamente sus versos en tres grupos, mientras que los de Barahona se dividen en dos mitades a la manera de la estancia" (cf. "Renacimiento" en *Métrica española, op. cit.,* pp. 210-211).

MAGNIFICAT

Del lat. *magnificat,* 'magnifica, alaba', primera palabra de este canto (*DRAE* de 1992); en el *DCECH, magnificat* figura como vocablo culto, compuesto con *facere* 'hacer', de la 3ª persona del presente de este verbo latino, con que empieza este canto (cf. V, 395).

Autoridades:

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Viaje a Jerusalén,* vv. 1430-1432, 235: "y a do el 'Benedictus' compuso su padre,/ y adonde la Virgen visitó a su madre/ y a do la 'Magnificat' fue a componer"; *Poemas cultos,* vv. 303-306, 253: "e a do el alto 'Benedictus'/ Zacharías fue a escrevir,/ y el 'Magnificat' la Virgen/ en su divino dezir".

A finales del siglo XV, Nebrija deja constancia en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* de las siguientes voces compuestas: "magnifico enlos gastos, magnificus, -a, -um; magnificencia assi, magnificentia, -ae; magnifica mente assi, magnifice; magnanimo enlas onras, magnanimus, -a, -um; magnanimidad assi, magnitudo animi; magnanima mente assi, magnanimiter"; en el *Tesoro* de Covarrubias aún no se consigna el cultismo en su acepción musical, y ya en el primer tercio del siglo XVIII, lo registra el *Dicc. de Autoridades,* donde se lee: "cántico de Nuestra Señora que se reza ò canta. Llámase assi por comenzar con esta voz".

En otras palabras, el *Magnificat* es "uno de los cánticos del rezo litúrgico en honor de la Virgen, llamado así porque empieza con esta palabra, y es también la composición musical escrita sobre el texto de este *cántico"* (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 268). Brenet precisa que este cántico de la Virgen "(Evangelio, según San Lucas, cap.1), figura en el oficio de vísperas, y se caracteriza por una fórmula especial de salmodia. Desde finales de la Edad Media se estableció la costumbre de ejecutar los versículos alternativamente a dos voces, una de las cuales cantaba la melodía litúrgica al unísono y la otra añadía a ésta una armonización en fabordón. Desde el siglo XV, un gran número de com-

positores han tratado el texto del *Magnificat,* ya sea para uso del culto, por versículos a varias voces y en los ocho tonos (...), o bien, en una época más cercana, en forma de gran cantata religiosa (Lalande, Bach)" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 303).

La voz se ha utilizado indistintamente en masculino y femenino hasta el siglo XVIII, y esta alternancia de género se documenta ya en J. del Encina (cf. contextos citados: *Viaje a Jerusalén,* "la Magnificat"; *Poemas cultos,* "el Magnificat") donde se advierte vacilación en el empleo del mismo. En sus *Poemas religiosos,* el término se utiliza también a modo de rúbrica donde se incluyen las palabras que siguen a la primera de este cántico, *Magnificat anima mea* [*Dominum:* Y mi espíritu se regocija en Dios]; según la edición de A. Mª Rambaldo, éste poema consiste en una "paráfrasis del himno que entona la Virgen María después de ser saludada por Isabel" (cf. *Juan del Encina, Poemas religiosos,* I, ed. cit., [XIV], pp. 171-172).

MAITINES, MATYNES, MAYTYNES, MATINES, MAYTINES

Del lat. *matutīnus,* a través de una forma dialect. cat. (*DRAE* de 1992); en el *DCECH* la variante ortográfica *maitines* aparece documentada hacia mediados del siglo XIV, y añade que en cat. dial. *maitines* es fem. plural de *maití* 'mañana', procedente del lat. MATUTĪNUM, de la misma raíz que MANE (contraído vulgarmente en MATTINU, y por ultracorrección *MACTINU > *maití* (cf. III, 834).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 374c, d: "dizes: 'ecce quam bonúm' con sonajas e bacines;/ 'in noctibus extollíte', después que vas a matines".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 13-14, 911: *"mirum est lyngua* estar oçyossa/ despues de maytynes a ora de nona".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 2907-2908, 94: "Tales son los oradores/ deuotos a los maytines".

Ent. fin. s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 59-62, 246: "y con ellos quiero ir/ a los jardines/ do celebras tus maitines,/ flor nazarena".

Ant. a 1544, C. de Castillejo, *Diálogo de mujeres,* vv. 1526-1530, 115: "ni al tiempo que están rezando/ o cantando sus maytines,/ que allí suelen los chapines/ alguna vez yr bolando/ por el coro".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 574-575: "Despues que escuchó vn rato á las hermosas/ donzellas, y sus cánticas oidas,/ dixo: -'¡Dios os perdone, que he perdido/ maytines por el dulce son que he oido!'".

Nebrija hace constar en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "maitines, horae matutinae"; en el *Tesoro* de Covarrubias el término se define como "hora nocturna de las que canta la Yglesia Católica regularmente de las doze de la noche abaxo. Porque van las horas declinando hazia la mañana se dixeron maitines, *quasi matutini.* Maitinante, el que acostumbra ir a maitines"; y de forma idéntica se documenta la voz en el *Dicc. de Autoridades.* Como ya ha señalado O. H. Green, *"matins constitute the first prayer of the new day, although daylight is a long way off"* (cf. "On Juan Ruiz's parody of the canonical hours" en *HR,* XXVI (1958), art. cit., p. 25).

Pedrell atestigua el repertorio musical de esta primera de las horas canónicas, que reconoce como parte integrante de la liturgia: "precede al [rezo litúrgico] de Laudes y antiguamente se rezaba, y en muchas iglesias se reza todavía, antes de amanecer. Compónese del *Pater, Ave,* y *Credo,* de los versículos *Domine labia,* del *Invitatorio,* que es diverso según la solemnidad, de los *Nocturnos, Responsorios* y el *Te Deum"* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 269). Esta parte del oficio litúrgico, los matines, que empezándose en otros tiempos a medianoche, no terminaba hasta que aparecían los primeros resplandores del alba, se continúan con las laudes, llamadas primitivamente *laudes matinales,* de donde deriva el nombre de maitines. (...) Los maitines de los tres últimos días de Semana Santa llevan el nombre de *Tinieblas,* a las que da un sello especial el canto de las *Lamentaciones* (cf. Brenet: *Dicc. histórico, op. cit.,* pp. 303-304).

MAITINADA:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 376a-c: "Desque sientes a ella tu coraçón espacias:/ maitinada *cantate* en las friúras lacias;/ *laudes, aurora lucis,* [e] dasle grandes gracias".

A finales del siglo XV, Nebrija anota en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "maitinada, psalmi matutini"; este sustantivo derivado en *-ada,* que no figura en la edición posterior de Sevilla (cf. *Voc. Rom. Lat.,* 1516), debe interpretarse como 'acto propio de', no es heredado del latín y su base derivativa es nominal. El sustantivo femenino se registra en su doble vertiente significativa en el *Diccionario académico,* donde se lee: "tiempo de amanecer", y en segunda acepción, se anota: "música que se ejecuta a esta hora" (1992).

La locución latina recogida en el verso de J. Ruiz, *'primo dierum omniúm:* los estrumentes tocar' (cf. *LBA,* 375c), *"(from St. Gregory's hymn for matins) can-*

not mean 'on the first day of creation', but suggests the early hour" (cf. O. H. Green: "On Juan Ruiz's parody", art. cit., p. 27; *vid. supra,* 376b).

MANAULO (v. FLAUTA)

El tecnicismo no figura en el *Diccionario académico* (1992) como tampoco lo recoge el *DCECH;* se trata de una voz compuesta, del gr. μόνος 'único' y αὐλός 'flauta'; así se registra en el *Diccionario* de C. Eseverri Hualde (cf. *Dicc. etimológico de helenismos españoles, op. cit.,* p. 425).

Autoridades:

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1126-1129, 128: "Clavezínbalos, salterios,/ harpa, manaulo sonoro,/ vihuelas, laúdes de oro/ do cantavan mil misterios".

El vocablo no se documenta en los primeros repertorios lexicográficos de nuestra lengua, como tampoco se incluye posteriormente en la redacción del *Diccionario de Autoridades.*

En la *Organografía musical antigua española* de Pedrell, y en concreto, en el artículo dedicado a "Las enumeraciones del *Triunfo de Amor* de Juan del Enzina", el musicólogo catalán observa que este instrumento musical, el *manaulo* o *monaulo,* es el "nombre de una antigua flauta sencilla de un solo tubo" (cf. *Organografía, op. cit.,* p. 80, nota), y a juzgar por el adjetivo que le atribuye el poeta, su destacada sonoridad debía ser compatible con los conjuntos instrumentales donde figurara el teclado (v. *clavezínbalo*).

MELODÍA, MELODIA, MELODYA

Del lat. *melodĭa,* y éste del gr. μελῳδία (*DRAE* de 1992), que literalmente significa 'miembro musical' (cf. Eseverri Hualde: *Dicc. de helenismos españoles, op. cit.,* p. 389); en el *DCECH,* el término se registra como tomado del lat. tardío *melodĭa* y éste del gr. μελῳδία íd., compuesto de μέλος 'miembro del cuerpo, o de una frase musical', 'canto acompañado de música' y ἀείδειν 'cantar'. *1ª doc.:* 1449, Santillana (cf. IV, 26).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 8-11, 30: "en onesta melodya/ canto algunt dulçe canto,/ oy por onrra d'este Ssanto/ que yo aquí les determino".

Primera mitad del siglo XV, Santillana, II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 33-35, 191: "Sonava tal melodía/ de voçes con estormentes/ en músicas tan sçientes".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 58-60, 672: "armonia,/ salmodia,/ toda dulçe melodia"; vv. 9-12, 680: "¿Qual balada e cançioneta/ bastaria/ a te loar con perfecta/ melodia?".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga IV, vv. 107-109: "Ni Orfeo ni Lino podría ygualar/ comigo tan dulces cantando armonías,/ aunque sabemos de sus melodías".

1511, *Canc. General,* I, 263: "y los instrumentos hazen sus sones/ de dulce concepto, de gran melodía".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

Ant. a 1544, C. de Castillejo, *Diálogo de mujeres,* vv. 825-829, 92: "y a las aves,/ que con sus cantos suaves/ y sabrosas melodías/ hazen más dulces los días/ y las noches menos graves".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, (pie de página), 400: "y para traer cantores/ á concierto, es menester/ más armonía/ que en sus tiples y tenores;/ do me causa aborrecer su melodía".

La voz se recoge ya en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija que a finales del siglo XV, hace constar: "melodia en griego, melos, melodia, -ae"; esta equivalencia de significado se registra igualmente en la entrada léxica correspondiente al término *canto,* donde después de la acepción, "canto suave, modulatio, modulamentum", figura "canto en esta manera, modulamen, -inis", y a renglón seguido, dice así: "canto este mesmo, melos, melodia, -ae".

El vocablo se registra en el *Tesoro* de Covarrubias, donde se anota que "es en la música cierto primor que haze la voz y el canto suave y dulce; y en la santa yglesia de Toledo ay maestro particular, que enseña a los infantes de coro este primor, porque no todos le alcançan". Con posterioridad a esta documentación, el *Dicc. de Autoridades* lo define como "la dulzúra, primór y blandúra de la voz y canto suave y harmonioso", y en segunda acepción añade, "por extensión se llama la suavidad ò dulzúra en el hablar".

Pedrell llama *melodía* a "la acertada sucesión de distintas frases y períodos compuestos de notas musicales (...) Se diferencia de la armonía en que hace oir varios sonidos simultáneos, al paso que la melodía no los articula sino sucesivamente"; la última acepción del término hace referencia a la "dulzura y suavidad de la voz cuando se canta ó de un instrumento cuando se toca" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 279). Años más tarde, se publica en Berlín el tratado sobre la melodía de Ernst Toch, titulado *Melodielehre* (1923), escrito hacia 1914; pese a ser el primer tratado que recoge los principios constructivos de la melodía, no descarta el marco histórico, estético y estilístico, a la vez que formula sus conclusiones a través del conocimiento inductivo: "*Grosso modo* podría decirse que la melodía consiste en la sucesión de sonidos de distinta altura, por oposición a su audición simultánea, que constituye lo que llamamos el acorde (...) El tema es ya un producto, una creación de la melodía (...) La melodía es lo infinito, el tema es lo finito; la melodía es la idea, el tema es la materia (...) Los dos elementos de la melodía son la línea de altitudes y el ritmo. Por consiguiente, podemos definir la melodía como una sucesión de sonidos de distinta altura animados por el ritmo. (...) es el ritmo el alma de la melodía" (cf. E. Toch: *La melodía,* Barcelona, 1989, pp. 22-25).

MI (v. NOTA)

V. *fa* (*DRAE* de 1992).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da*/ que el *rre mi ut rre* e *la sol mi fa*/ a par paresçia de arte difiçiente".

1511, *Canc. General*, II, 74: "yo le respondo al villano/ que le llame re, mi, fa, sol".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 2186-2189, 209: "en vos haze presupuesto,/ de mi al sol, hay tercera,/ imperfecta especia y fuera/ de concierto para en esto".

En el primer tercio del s. XVIII, el *Dicc. de Autoridades* define este sonido como "la tercera voz de la Música de las seis del Hexachordo, que sube dos puntos [(notas)] mas que el ut ['do']", y ofrece como ejemplo un fragmento de las *Comedias* de Lope de Vega. Con posterioridad a este testimonio, Pedrell anota esta sílaba musical en su *Dicc. técnico,* donde se lee: "tercera nota de la *escala tipo* ó de *do mayor,* el signo que la representa y en algunos instrumentos la tecla,

contra [, en el caso del órgano], cuerda, piston, cilindro, etc., que produce un sonido" (cf. *op. cit.*, p. 285); *"comme les autres noms des notes (à l'exception de* do *et de* si), *il fut introduit par Gui d'Arezzo. Dans les pays allemands, anglo-saxons et slaves, la note est au contraire désignée par la lettre E"* (cf. *Encyclopédie de la Musique, op. cit.*, p. 494).

MINISTRIL, MENESTRIL, MENISTRIL

Del fr. ant. *menestril* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* hace constar el vocablo entre los derivados de MENESTER, del lat. MĬNĬSTĔRĬUM 'servicio', 'empleo', 'oficio', derivado de MINISTER, -TRI, 'servidor', 'oficial' (...); el sustantivo derivado *ministril* figura como tomado del fr. ant. *menestriel* íd., duplicado de *menestral* (a veces se halla *menestril* o *ministrer* en fr.), del lat. MINISTERIALIS (cf. IV, 37).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 71-72, 1077: "¿(...) a do los rryssos, a do el plaser,/ a do menestriles, a do los juglares?".

Ent. 1445-1474, Antón de Montoro, *Cancionero,* vv. 5-9, 327: "¿(...) o mariposa o lagarto,/ o tanboril o tronpeta,/ o menestril o faraute,/ o tañedor de burleta,/ o cantador de cosaute?".

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 96f-h, 34: "y después que conçertaron/ sus cantos y menistriles,/ primero luego adoraron".

1511, *Canc. General,* II, 234: "allí viérades canciones/ discantadas á empuxones/ de perfetos menestriles".

Siglos XV-XVI, Asenjo Barbieri, *Cancionero Musical,* 452, vv. 21-22: "Nunca esperan menestriles/ Ni tampoco añafiles".

El término empieza a documentarse en los textos literarios cuando surge la necesidad de reemplazar al de *juglar,* es decir, a partir de la segunda mitad del siglo XIV; nótese al respecto, la coexistencia de ambos vocablos en el *Canc. de Baena* (cf. cont. cit.). No se recoge ningún testimonio lexicográfico del término hasta la redacción del *Dicc. de Autoridades,* donde se anota su vertiente polisémica: "ministriles se llaman los instrumentos Músicos de boca: como chirimias, baxónes, y otros semejantes, que se suelen tocar en algunas processiones y otras fiestas públicas" (acep. 2); "se llama también el que toca los instrumentos llamados ministriles" (acep. 3 y última).

Este valor polisémico del vocablo aparece posteriormente rectificado por Pedrell, que asegura que se llamaban antiguamente en España *ministriles* ó *menistriles* "los que tocaban en las iglesias las chirimías, bajones, bajoncillos, serpentones, cornetas tuertas, etc., ejecutando música compuesta *ad hoc* (tocatas de ministriles) ó doblando las partes vocales de las composiciones litúrgicas. Quieren otros autores que la voz se ha de tomar por el que toca el instrumento músico del mismo nombre. Pero ¿han existido, en realidad, instrumentos músicos llamados *menistriles* ó *ministriles?* Creemos que no. De toda esta absurda confusión, se ha hecho cómplice la Academia Española, en su *Diccionario,* suponiendo erradamente que hubo instrumento músico llamado *ministril,* siendo lo cierto que este nombre nunca ha significado otra cosa que *tocador* ó *tañedor"* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 282); hoy día, el *Diccionario académico* no recoge otra equivalencia para este vocablo que la de "músico", "tañedor" (1992); no obstante, el contexto citado del *Cancionero* de Fray Íñigo de Mendoza atestigua que el término también debió emplearse por extensión de significado —y en sentido genérico— como un colectivo equivalente al 'conjunto de instrumentos que tocan los ministriles'; el hecho de que esta acepción se haya documentado solamente en Mendoza declara un uso poco frecuente de la misma, ya que en el resto de los contextos registrados, el vocablo designa siempre el músico propiamente dicho como quiere Pedrell.

El musicólogo catalán, añade además que "hubo gran confusión, que duró bastantes años, entre los nombres de *ministril* y *juglar.* Pero ya en el siglo XVI desapareció por completo, conservando solamente el nombre de *ministriles* los artistas tocadores de instrumentos y el de *juglares* los que, aunque tocaran alguno, se distinguían principalmente como verdaderos rapsodas, cantores ó recitadores ambulantes, equilibristas, prestidigitadores, bufones, danzantes, histriones, etc." (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 286). La palabra ministril fué especialmente celebrada durante los ss. XIV-XV para señalar a los músicos instrumentistas adscritos al servicio palaciego en las Cortes reales de Europa y de los municipios. (...) Desde los ss. XV-XVI aparecen los ministriles en las catedrales y templos principales de España en el sentido de músicos instrumentistas que acompañaban al canto doblando o supliendo alguna voz cantante o tocaban solos en procesiones y actos solemnes de la Iglesia; en los ss. XVI-XVII aparecen ya formando como pequeñas orquestas en las diputaciones y ayuntamientos (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 1537).

La variante moderna *ministril* se ha registrado en dos rúbricas del *Canc. General* que pertenecen a la misma obra (Costana, I, § 131, pp. 320 y 322), aunque *menestril,* es la variante que se ha documentado con regularidad; desde el punto de vista morfológico, el vocablo se recoge casi de forma sistemática en

número plural marcándose así su sentido colectivo, condicionado éste por la propia naturaleza del referente. La voz *menestral* de la que es duplicado el término que nos ocupa, debe entenderse como sinónimo de 'artesano' (cf. *Canc. de Ixar,* v. 329, 488; *Canc. General,* I, 185), pero no evoca ninguna connotación musical.

MISA, MISSA (v. *ALELUYA, QUIRIE, GLORIA, CREDO, SANCTUS, BENEDICTUS, AGNUS DEI*)

Del b. lat. *missa,* 'envío, despedida' (*DRAE* de 1992), término sacado de la fórmula final de la misa: *ite* ('marchaos'), *missa est,* donde figura el verbo *mittere* en el sentido de 'soltar, mandar salir'. (...) Gramaticalmente hay que sobreentender *congregatio fidelium,* o bien quizá se trate del sustantivo tardío *missa* 'acción de enviar o despachar' ('marchaos, esto es el despido') (cf. *DCECH,* IV, 61, texto y nota 3).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 380b-d, 381a-d: "más que por oír la missa nin ganar de Dios perdón:/ quieres la missa de novios sin gloria ë sin razón,/ coxqueas al dar ofrenda, bien trotas al comendón.// Acabada ya la missa rezas atan bien la sesta,/ qu'a la vieja que te tien a la tü amiga presta/ comienças: *'In verbum tuum',* e dizes tú äd aquesta:/ *'Factus sum sicut utér,* por la grand missa de fiesta".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 1235a-d: "Levantóse el otro día,/ sus gentes fizo llamar,/ missa de Santa María/ el buen rey fizo cantar".

Ent. 1385-1403, P. L. de Ayala, *Rimado de Palacio,* 228c, 164: "quando él canta la misa,/ ella le da el oblada".

1511, *Canc. General,* II, 76: "Si echare la Bendicion/ el que la Missa cantare,/ en pago del galardon,/ guardad para mi passion/ la parte c'os alcançare".

1550, *Cancionero de Romances,* 223: "diziendo missa este dia/ el arçobispo cantada".

A finales del siglo XV, el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija hace constar: "missa, res diuina, sacrificium christianum; missa en griego, liturgia, -ae; missa dezir, rem diuinam facio". El cultismo se define en Covarrubias como el "sacrificio incruento del Nuevo Testamento y ley de gracia, que el sacerdote ofrece a Dios Padre de su sacratíssimo Hijo Jesu Christo, Redentor nuestro, en remissión de

nuestras culpas y pecados (...)" (cf. *Tesoro*); igualmente se registra la voz en el *Dicc. de Autoridades.*

Pedrell recoge las soluciones *misa, missa* (lat.), *messa* (it.), *messe* (fr.), y define el tecnicismo como el sacrificio incruento de la Nueva Ley, en que la iglesia ofrece á Dios, por las manos del sacerdote, el cuerpo y la sangre de J. C. bajo las especies del pan y del vino; recibe también el nombre de *misa,* la composición musical de este nombre, que consta de varias piezas compuestas sobre ciertos textos que entran en esta ceremonia, como son el *Introito,* las invocaciones *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison,* cada una de las cuales se repite tres veces, el *Gloria,* el *Credo,* el *Offertorium,* el *Sanctus,* el *Benedictus* y el *Agnus;* como su nombre indica, *misa cantada,* es la que se celebra con canto y solemnidad (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 287).

En síntesis, la *misa* es el acto principal y el centro de la liturgia católica; se distinguen la misa cantada *(Missa cantata)* y la misa rezada *(Missa lecta* o *Missa privata).* Desde los ss. II hasta el V de la Era Cristiana, la misa constaba de oraciones, cantos y lecturas; para su celebración pronto se necesitaron diversos libros: el *Sacramentarium* para el sacerdote celebrante, el *Antiphonarium* para los cantores, el *Lectionarium, Evangeliarium* para los lectores, subdiácono y diácono. La parte cantada de la Misa se divide en dos partes, el *Proprium* y el *Ordinarium.* La primera abarca textos y cantos que cambian cada día y en cada fiesta *(Introitus, Graduale, Alleluia* (o *Tractus*), *Offertorium, Communio*); la segunda contiene cantos, cuyos textos son siempre fijos e inalterables *(Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* con el *Benedictus y Agnus Dei).* No todas las misas tienen *Gloria* y *Credo;* ello depende de la mayor o menor solemnidad de las fiestas, lo cual señala el *Directorium chori* (o Calendario eclesiástico). (...) Diversas partes del *Proprium* se cantaron polifónicamente ya, a lo menos desde el s. XI; cosa que cayó en desuso durante el Ars Nova del s. XIV, si bien desde el s. XV se acostumbró de nuevo a cantar alguna parte del *Proprium* con polifonía, y esta costumbre que había caído en desuso, a lo menos en España, ya desde mediados del s. XVI, ha sido de nuevo introducida en algunas partes de Alemania desde principios del siglo actual. El canto polifónico del *Ordinarium* empezó ya en el s. X *(Kyrie, Sanctus, Agnus),* y s. XI *(Gloria),* muchas veces adornados con su tropo respectivo; el *Ordinarium* completo en polifonía empezó en el siglo XIV (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 1539).

MISSALE:

1550, *Cancionero de Romances,* 116: "sacramento tiene hecho/ sobre vn libro missale/ de jamas boluer en Francia"; 124-125: "El Conde desque esto oyera/ grandes mer-

cedes le haze/ diziendo juramento ha hecho/ sobre vn libro missale/ de jamas se quitar las armas/ ni con la condessa holgare".

Del b. lat. *missālis,* de 'misa' (*DRAE* de 1992); el cultismo derivado se documenta en el *DCECH* desde Berceo (cf. IV, 61). La variante ortográfica registrada, *missale,* con *-e* paragógica, obedece a la reposición sistemática de esta vocal final en el *Romancero* (v. *romance*).

Nebrija anota: "missal, rerum diuinarum codex" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*); el *Tesoro* de Covarrubias define la voz derivada como el "libro por donde se dize la missa", pero el término se aplica tanto al libro que contiene los rezos, el orden y modo de celebrar la misa, como a la recopilación de cantos propios de la misa para uso del culto católico. Pío V publicó en 1570 el *misal* con las reformas pedidas por el Concilio de Trento, pero posteriormente, reinando Clemente VIII en 1604 se dió á luz otra edición revisada y una tercera y una cuarta en tiempo de Urbano VIII, año 1634. Estas reformas sirvieron de base á la novísima edición hecha bajo los auspicios de Leon XIII el año 1884 (cf. Pedrell, *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 287).

MISERERE

Del imperat. lat. *miserēre,* 'ten compasión' (*DRAE* de 1992); la voz aparece consignada en el *DCECH* como procedente del lat. *mĭserēre* 'apiádate', imperativo de *miserarī,* palabra con la cual empieza un salmo; el término figura como derivado de MÍSERO, tomado del lat. *mĭser, -ĕra, ĕrum,* 'infortunado, desdichado' (cf. IV, 88).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 376c, d: *"laudes, aurora lucis,* dasle grandes gracias;/ con *miserere mei* mucho te lë engracias".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 38-40, 404: "mas quien guarda bien su grey/ cante *miserere mey,*/ commo leal esmerado".

Alfonso de Palencia registra el término en el *Universal Vocabulario,* donde se lee: "(...) que sea miserari plañir el daño de otri e misereri aliuiar los casos de otri con misericordia, assi que en lo vno consiste acçion: y enlo otro passion (...) diremos miseramur quando solamente consolamos alguno e mostramos condolernos del (...)"; posteriormente, no vuelve a recogerse el vocablo hasta la edi-

ción del primer diccionario académico, el *Dicc. de Autoridades,* donde figura como "la fiesta ò función que se hace en Quaresma à alguna imagen de Christo, por cantarse en ella el Psalmo [L] que empieza con esta voz".

Pedrell subraya la amplia polisemia del término en su *Dicc. técnico,* donde se lee: "primera palabra del quincuagésimo salmo de David, *Miserere mei, Deus.*- La función que se hace en cuaresma por cantarse en ella el salmo indicado.- Nombre que se dá á toda composición de música inspirada en el texto de dicho salmo. Son famosos en la historia de la producción musical los *Miserere* de Allegri, [Palestrina, Lassus], que suelen cantarse todos los años en Roma durante los Oficios de la Semana Mayor" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 288). Desde el s. XV, y [más] en concreto desde el XVI, se esforzaron los compositores en dotar a la Iglesia con un repertorio polifónico digno de tal salmo, que se reza y canta muchísimo en la liturgia católica (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 1540). Brenet añade que "este salmo se canta, [principalmente] al final del oficio de Horas, durante el miércoles, jueves y viernes de Semana Santa" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 325; cf. Corominas, *LBA,* ed. cit., rúb. cont. cit.: AQUÍ FABLA DE LAS ORAS QUE REZA DON AMOR (...), p. 189).

MODO, MUEDO

Del lat. *modus* (*DRAE* de 1992); en el *DCECH* el vocablo se anota como tomado del lat. *mŏdus* 'medida para medir algo', 'moderación, límite', 'manera, género' (...) La forma hereditaria *muedo* se empleó en los ss. XIII y XIV en el sentido de 'compás, tono en la música' (cf. IV, 99-100); asimismo, el término figura en el *Glosario sobre Juan Ruiz,* donde se lee: "MUEDO < *motum* p. p. de *movere* > *mover,* aire musical" (cf. J. Mª Aguado, *op. cit.,* p. 475).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1001a-d: "de fazer el altibaxo/ e sotar a qualquier muedo/ non fallö alto nin baxo/ que me vença, segund cuedo".

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 154a-d, 54: "Vílos claros como el rayo,/ y al muedo de sus cantares,/ ¡a la he!, dexé el mi sayo/ y bailé sin capisayo".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Poemas religiosos,* XXI, vv. 6-8, 183: "todos loan tus bondades/ en conformes voluntades,/ cantando por dulces modos"; I, *Bucólicas,* Égloga VIII, vv. 112-114: "mis caramillos y modos/ no te agradan de buen rejo,/ con mis cabras tienes yra"; III, *Villancicos,* vv. 69-70, 335: "con muy gran solenidad,/ con dulces cantos y modos".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Viaje a Jerusalén,* vv. 829-830, 215: "do los jacobitas exercen su canto/ con ceremonias, maneras y modos".

Primera mitad del siglo XVI, *Poesías castellanas completas,* Égloga II, vv. 1157-1160: "(...) soltá todos/ mi lengua en dulces modos y sotiles,/ que ni los pastoriles ni el avena/ ni la zampoña suena como quiero".

De los diversos significados que abarca el término durante el periodo de tiempo que se extiende desde el siglo XIV al primer Renacimiento —'palabra', 'melodía, música, canto', 'manera'— lo cierto es que, en el conjunto de los textos literarios consultados, éste se ha constatado prácticamente con el mismo índice de frecuencia, bien como tecnicismo musical, bien como parte integrante del léxico general.

La voz aparece ya anotada en el *Universal Vocabulario* de Palencia, en 1490: "los modos dela arte musica son ocho: lidio, hipolidio, frigio, hipofrigio, dorio, hipodorio, mixolidio, hipomixolidio"; en Nebrija no figura recogido el término, y no vuelve a quedar constancia del mismo hasta principios del siglo XVII con la publicación del *Tesoro* de Covarrubias, en 1611, que dice así: *"Latine modus, temperatio, mediocritas, ratio;* en castellano vale manera o forma, como dezir: Desse modo, etc.". El *Dicc. de Autoridades* define la acepción musical del término señalando que "en la Música es una idéa y determinada disposicion de harmonia. Llámase tambien Tono Músico" (acep. 7ª y última). Además de las acepciones arriba indicadas, el término también era sinónimo de 'medida (musical)' en el marco histórico-literario que nos ocupa, y este sentido concreto, se expresaba a través de la locución *modos rítmicos* (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 291).

Las acepciones musicales, 'melodía', 'música', 'medida', 'canto', se distribuyen de la siguiente manera en los contextos que han registrado la voz: el *LBA* consigna el vocablo con el significado de "tono o modulación musical" (cf. Corominas, ed. cit., 392, nota 1001b) entendiendo en este caso la *modulación* como "suavidad, harmonia y variedad de la voz en el canto" (cf. *Autoridades* y Pedrell: *Dicc. técnico, ibíd.*). El *Canc. de Baena* recoge el término, por lo general, con el significado de 'manera, maneras, palabras', dándose un sólo caso de acepción musical (cf. *Repertorio de contextos, Canc. de Baena,* vv. 73-76, 417; en otro lugar de dicho *Cancionero,* se lee: "e deue baylar syn miedo", v. 4, 216, pero la edición de Brian Dutton sigue el ms. y anota "sin muedo": "modo musical"; cf. B. Dutton y Gónzalez Cuenca: *Cancionero de J. Alfonso de Baena,* ed. cit., v. 4, 134).

Hacia 1500, el término se recoge en J. del Encina con el significado de 'melodías pastoriles' (cf. cont. cit., I, *Buc.,* Égloga VIII; III, *Vill.*), como sinónimo

de 'canto, canción' (cf. cont. cit., I, *Poemas religiosos,* XXI), y finalmente, con la acepción concreta de 'música, melodía' (cf. cont. cit., II, *Viaje a Jerusalén*). En el *Cancionero* de Fray Íñigo de Mendoza el vocablo se anota con el significado de "tono" (cf. J. Rodríguez-Puértolas, ed. cit., p. 359), aunque a juzgar por la aportación semántica del contexto, parece más prudente interpretar aquí el término como sinónimo de 'ritmo musical': 'bailé sin capisayo al ritmo de sus cantares'. En la primera mitad del siglo XVI, la voz se traduce igualmente en Garcilaso como sinónimo de 'melodía', y así figura en la edición de E. L. Rivers (cf. *Garcilaso de la Vega, PCC,* ed. cit., nota 1159, 170: "los pastoriles: los modos, o melodías, pastoriles, que se asociaban con la flauta de avena y la zampoña"), y en el *GVoc.* (cf. R. Jammes y Marie T. Mir, ed. cit., p. 470).

MÓDULO, MODULO:

Primera mitad del siglo XV, J. de Mena, *Laberinto de Fortuna,* vv. 253-255, 218: "Aspira ya, Phebo, pues, de tu doctrina/ módulo tanto, que cante mi verso/ lo que allí vimos del orbe universo".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

De *mŏdŭlus* íd., de uso meramente culto, propiamente diminutivo de *modus; módulo* en J. de Mena no se trata del presente del verbo *modular* (cf. *DCECH,* IV, 100); en la edición del *Laberinto* de J. G. Cummins, se anota: "módulo: el modo de variar la voz para cantar con suavidad y harmonía (*Aut.*)" (cf. *Juan de Mena. Laberinto de Fortuna,* Madrid, 1984, p. 70, nota 254); el *Canc. de Ixar* registra este mismo contexto, como sigue: "Febo y espira, pues, de tu dotrina/ modulo canto, que cante mi verso/ lo que alli vymos del orbe vniuerso" (cf. vv. 253-255, 347), y en Foulché-Delbosc, "Febo, ya espira, pues, de tu dotrina/ modulo tanto, que cante mi verso (...)" (cf. ed. cit., NBAE, 19, p. 155); las cuatro versiones consultadas parecen indicar que se trata de una forma adjetivada, que expresa la 'variación suave de matiz en los sonidos musicales'.

En relación con la conjunción de términos, *módulo* y *melodía* (cf. J. del Encina, cont. cit.), Ana Mª Rambaldo arguye que son nombres de instrumentos musicales de los que no ha encontrado noticia alguna (cf. J. del Encina, II, ed. cit., p. 128, nota a pie de página); no obstante, parece más acertado interpretar *módulos* en este verso, como el 'conjunto de variaciones que produce la voz en el canto', e incluso por extensión, como sinónimo de 'cantares', lo cual no está en desacuerdo con *melodía,* entendida entonces como el resultado acústico de estas

'variaciones', o bien, como la 'línea de altitudes sonoras y de ritmos diferentes' producida por los instrumentos musicales que cita J. del Encina, o en última instancia, aquí la *melodía* podría entenderse en su doble sentido *vocal* e *instrumental* (v. *melodía*).

MODULAÇION:

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Sonetos,* vv. 4-8, 322: "Con agros sones é fieras cançiones/ Á la batalla: é del mesmo leo/ Los retornava con modulaçiones/ É dulçe cármen d'aquel tal meneo,/ Este possava los sus coraçones"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 1361-1364, 151: "cuyas ondas muy suaves/ façen son,/ é dulçe modulaçion/ con los cantos de las aves".

El término es derivado de *modular,* y éste a su vez de *modulari,* 'regular', 'someter a cadencia, modular' (cf. *DCECH,* IV, 100). La voz se define en el *Dicc. de Autoridades* como la propiedad de la "suavidad, harmonia y variedad de la voz en el canto. Lat. *Modulamen".* Además del sentido moderno que tiene el vocablo, que obviamente no puede aludirse en el caso que nos ocupa, y que en síntesis, puede resumirse como la 'técnica de la armonía que consiste en pasar de un tono a otro', Pedrell señala que *modulación* también es la "facilidad en la voz para variar y ductilizar los sonidos con suavidad" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 291).

MONICORDIO, MONACORDIO (v. CLAVICORDIO)

Del gr. μονόχορδον (*DRAE* de 1992); el *DCECH* recoge el término como compuesto de μόνος, 'uno', 'solo' (cf. IV, 128), y χορδή 'cuerda musical' (II, 273).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 35-40, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan,/ harpas e escaques que mas acordauan/ con el monicordio, que bien paresçia,/ de si la calandria tal son les façia/ que de otras cossas muy menos curauan".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

Nebrija hace constar en su *Vocabulario Esp.-Lat.* que *monacordio* es "monachordum instrumentum", es decir, instrumento musical inicialmente compuesto sólo por una cuerda; la misma definición que recoge el lexicógrafo hacia 1494, obra en la edición posterior de Sevilla (cf. *Voc. Rom. Lat.,* 1516). La voz aparece consignada más tarde en el *Tesoro* de Covarrubias como "instrumento músico conocido, el primero en que ponen las manos los que han de ser organistas, y por quanto ay diferentes instrumentos de tecla, como clavicímbano, claviórgano, etc.; a este instrumento simple, por ser de solas cuerdas, le llamaron monacordio".

En *Autoridades,* el término se define como "especie de clavicórdio pequeño ò espinéta, con quarenta y nueve ò cincuenta teclas y setenta cuerdas, colocadas en cinco puentecillas, y desde la primera hasta la última vá baxando en proporcion. Tiene las cuerdas cubiertas con un paño para apagar el sonído, y que se oiga poco, por lo qual algunos le llaman Espinéta sorda ò muda. Sirve por lo regulár para aprender el órgano". Pedrell recoge en su *Dicc. técnico* las variantes ortográficas *manocordio, manicordio, manucordio, monacordio, manicordion, manichordion,* y las soluciones, *manicorde* (fr.), *monochordium* (lat.), *manicordo* (it.), y coincide con *Autoridades* en la descripción del vocablo: "instrumento de teclado, variante de la *Espineta,* del *Clave* ó del *Clavicordio,* de los cuales fué un nuevo perfeccionamiento. Las cuerdas que eran de laton y acero se hacían vibrar por medio de una simple laminilla ó planchuela de metal colocada verticalmente al estremo de la tira de madera á la cual correspondía la tecla. El *Manocordio* era algo mayor que el instrumento congénere llamado *Espineta.* Tenía apagadores compuestos de retacitos de paño (...) Los apagadores ahogaban los sonidos y por esto fué llamado también *Espineta sorda* ó *Sordina"* (cf. *op. cit.,* p. 271). Pedrell subraya que no debe confundirse el *monacordio* o *monicordio* con el *monocordio* que "se componía de una caja prolongada de resonancia con una regla dividida en distintas partes sobre la cual se disponía una sola cuerda de tripa ó de metal que se afinaba por medio de uno ó varios puentecillos movibles colocados en cualquiera de los grados dispuestos en aquella regla por medio de líneas horizontales y las letras del antiguo alfabeto musical" (*ibíd.,* p. 293); así, su uso era meramente didáctico y experimental.

Mª del Rosario Alvarez en un extenso apartado que dedica a este tipo de instrumento, afirma que "a lo largo de la Edad Media la palabra *monocordio* sirvió para designar tres instrumentos diferentes, pero estrechamente ligados entre sí: el instrumento didáctico que se punteaba con los dedos, el de arco, que posteriormente recibiría el nombre de 'trompeta marina' y el de teclado (cf. cont. cit., *Canc. de Baena),* también llamado 'manicordio' o 'clavicordio'; estos dos últimos, el de arco y el de teclado, derivan a su vez del monocordio didáctico (...). A este

primitivo monocordio medieval, a partir del s. XIV se le añadirá una, dos o tres cuerdas que tenían diferente longitud (...) Aunque poseía ya más de una cuerda se le seguirá llamando monocordio (...). El término culto clavicordio convivió durante bastante tiempo con el primitivo vocablo 'manicordio', ['monicordio'] o 'monocordio', aplicado en el s. XIV al instrumento recién inventado (...)" (cf. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos* (tesis doctoral), Madrid, 1982, cap. VII, pp. 480 y ss.).

Es lógico pensar que, en concreto, el instrumento musical citado en el *Canc. de Baena* pueda referirse a cualquiera de los tres tipos citados dada la fecha en que se escribe dicho *Canc.*, teniendo en cuenta los instrumentos musicales aportados por el contexto en que se encuentra ("harpas e escaques"), y sobre todo, considerando la aseveración de C. Sachs: "el teclado existía sin duda en 1323" (cf. *Historia universal de los instrumentos musicales, op cit.*, p. 315). No obstante, parece posible descartar que se tratara del monocordio primitivo o del de arco, a juzgar por los siguientes hechos: a) la variante ortográfica recogida, *monicordio,* b) el calificativo que reciben los instrumentos citados "los estormentos que dulçe tocauan", ya aludido por Pedrell en su *Organografía* (cf. *op. cit.*, pp. 69-70), y por último, c) el testimonio de Arnault de Zwolle que ya en la primera mitad del siglo XV y ant. a 1440, describe así el clavicordio: *"il doit y avoir neuf paires de cordes (...) sauf pour les dernières notes aiguës où la corde sert pour cinq touches, les cordes servent pour trois ou quatre touches (...) la largeur des demi-tons sera la moitié de la largeur d'une touche"* (cf. *Instruments de musique, op. cit.*, fol. 129v, texto y nota 4, 17-18).

El *clavicordio,* cultismo que coexistió con la denominación de *manicordio* o *monicordio,* reemplazando posteriormente a este término, "fue la evolución del monocordio policórdico (...) instrumento de cuerda con teclado, de construcción sencilla. En una caja pequeña y chata, sin soporte ni patas, se tendían las cuerdas desde las clavijas afinadoras en el extremo derecho, hasta los botones de fijar, insertos en el extremo izquierdo (...) Sobre la tabla de armonía había uno o más puentes. Una *tangente* vertical de metal sobre el extremo posterior de cada tecla tocaba dulcemente la cuerda correspondiente y producía un sonido notablemente suave, hasta pobre" (cf. C. Sachs: *Historia universal de los instrumentos musicales, op. cit.*, pp. 314 y ss.; para la ilustración del monocordio primitivo experimental destinado, en definitiva, a establecer las relaciones entre la longitud de la cuerda y la altura del sonido, cf. *Encyclopédie de la musique, op. cit.*, p. 507); en la edición conjunta de Brian Dutton y González Cuenca el instrumento musical se anota simplemente como "tipo de cítara" (cf. *Canc. de Baena,* ed. cit., p. 267, nota al margen).

MOTETE

Del fr. *motet* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* lo hace constar como vocablo tomado de oc. ant. *motet* íd., y aparece documentado en el segundo tercio del siglo XIV; el sustantivo masculino figura como derivado de MOTE, tomado del oc. y fr. *mot* 'palabra', 'sentencia breve', y éstos del lat. vg. MŬTTUM (cf. IV, 168-169).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1232b, c: "con sonajas de açófar fazen dulce sonete;/ los órganos y dizen chançones e motete".

El *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija todavía no recoge la acepción musical del término a finales del siglo XV: "mote o motete, epigramma, -atis", es decir, 'inscripción, epitafio', y dicha entrada figura sin ninguna modificación en la edición de Sevilla (cf. *Voc. Rom. Lat.,* 1516); en 1611, Covarrubias recoge la voz en su *Tesoro,* donde sostiene que es "compostura de vozes, cuya letra es alguna sentencia de lugares de la Escritura. Cántase en las yglesias catredales los días de domingo y festivos, teniendo consideración a que la letra sea del rezado de aquel día. (...) se dixo motete, sentencia breve y compendiosa, dando a entender a los maestros de capilla que la letra ha de ser breve, y no han de componer a modo de lamentaciones". En *Autoridades* el término se anota como "breve composición música para cantar en las Iglesias, que regularmente se forma sobre algunas claúsulas de la Escritura. Lat. *Breve canticum".*

Pedrell distingue en su *Dicc. técnico* las dos acepciones relevantes que tenía el vocablo en la Edad Media: "era á la vez el título de una composición y el de una voz del discanto. La voz *tenor* formaba la parte grave del discanto, *motete* la segunda, *triplum* la tercera y *quadruplum* la cuarta. Motete en la Edad Media era además uno de los géneros de *discanto,* como el *rondeau,* el *conductus* y el *hoquet.* La composición *Motete* podía ser á tres ó cuatro voces como en todos los géneros de *discantus.* El *tenor* cantaba un trozo eclesiástico repetido varias veces; la parte *motete* ejecutaba una canción popular ó una melodía compuesta en lengua romana por algún trovador; las partes *triplum* y *quadruplum* cantaban en distinta letra que la del *tenor* y el *motete"* (cf. *op. cit.,* pp. 294-295).

Los órganos, que eran portátiles, ora a mano, ora en acémilas, y se hacían sonar mediante el aire de un fuelle movido por una de las manos del mismo que tocaba el teclado o por otra persona diferente, eran instrumento de sala y de capilla, propio para acompañar *chanzones* y *motetes,* como dice el Arcipreste (cf. M. Pidal: *Poesía juglaresca y juglares, op. cit.,* p. 70); tras la publicación de esta obra

—editada por primera vez en 1924— J. Mª Aguado anota sucintamente el término en su *Glosario sobre J. Ruiz,* donde se lee: "motete: chançones de órgano" (cf. *op. cit.,* p. 474); así, el contexto de J. Ruiz y el testimonio de Pidal y Aguado, confirman la existencia —en la época del Arcipreste— del acompañamiento de órgano en el *discanto,* y en este caso en el *motete.*

MUDANÇA

De *mudar,* y éste a su vez del lat. *mutāre* (*DRAE* de 1992), 'cambiar'. *1ª doc.:* orígenes del idioma (...) De uso general en todas las épocas y común a todos los romances, aunque ha restringido fuertemente su área semántica desde el latín. Ac. arcaica es 'mover' (...) El derivado mudanza no se documenta como 'figura de baile' hasta el s. XVII, *Quijote* (cf. *DCECH,* IV, 178-179).

Autoridades:

Ant. a 1521, J. del Encina, *Triunfo de Amor,* vv. 1072-1075, 125: "Y dançaron tales dançaș,/ con tal ayre y tal saber,/ que miraglo era de ver/ verles hazer las mudanças".

Explica Covarrubias en su *Tesoro* que *mudanza,* "algunas vezes sinifica, en los bayles, las diferencias dellos"; *Autoridades* define la acepción musical del término como "cierto número de movimientos, que se hace en los báiles y danzas, arreglado al tañido de los instrumentos. Lat. *Saltatoria mutatio, varietas",* y ofrece como cita el testimonio de Cervantes, que se recoge igualmente en el *DCECH:* "Cerv. Quix. tom. 2. cap. 20: Comenzaba la danza del Cupido, y habiendo hecho dos *mudanzas,* alzaba los ojos (...)" *(ibíd.).*

Con anterioridad a la edición del *Dicc. de Autoridades* se publica en París, a principios del s. XVIII, el tratado de danza de Feuillet, en cuyo capítulo titulado *"De la mutation des Positions"* se señalan ciertas características genéricas de las mudanzas: *"La mutation des Positions est le mélange ou le changement des unes aux autres, tant des bonnes que des fausses, comme de la première à la seconde, de la seconde à la troisiéme, de la troisiéme à la quatriéme, et c. La mutation des Positions se fait de deux manieres, en sautant et en tortillant. La mutation des Positions qui se fait en sautant est, quand on saute d'une Position pour retomber dans une autre, et la mutation des Positions tortillées se fait terre à terre, en tortillant les deux pieds, ou separément, tant sur les pointes que sur les talons. (...) Positions, est ce qui marque tous les differens endroits où on peut poser les pieds en dançant"* (cf. R. A. Feuillet: *Choregraphie ou l'art de dècrire la dance,* Paris, 1701, pp. 26 y 2).

El tecnicismo no se recoge en Pedrell como parte específica de la *danza,* sino referido al 'sistema de solmisación por mudanzas', que no es la acepción que aquí nos ocupa (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 296); lo mismo sucede en la obra de M. Brenet (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 340).

MUSA

Del lat. *musa* y éste del gr. μοῦσα (*DRAE* de 1992); en el *DCECH* se establece la primera documentación del término con Juan de Mena, Alfonso de Palencia y Nebrija (...) El derivado *museo* está tomado del lat. *mūsēum* 'lugar dedicado a las Musas', 'biblioteca', 'museo'; la acepción moderna de *museo* aparece en el bajo Renacimiento, por alusión al centro de alta cultura creado en Alejandría por Tolomeo I, y a las grutas abiertas en villas griegas y adornadas con conchas y piedrecitas, lugares consagrados a las musas (cf. IV, 194).

Autoridades:

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *La comedieta de Ponza,* vv. 665-666, 282: "Aquí Caliope, Melpomone y Clio/ Y las otras Musas, pues voy comediando"; J. de Mena, *Coplas de los pecados mortales,* vv. 1-2, 305: "Canta tú, cristiana musa,/ la más que çevil batalla".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga VII, vv. 44-45: "que a las musas plaze assí/ cantar el canto a vegadas"; Égloga X, vv. 177-180: "Musas bienaventuradas,/ baste ya lo que ha cantado,/ vuestro poeta, sentado/ texe cesticas chapadas".

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 346: "las palidas Musas del gran Elicon,/ con su fatidica voz delectable,/ deben callar en aquesta cancion".

Primera mitad del siglo XVI, J. Boscán, *Obras completas,* Libro III, vv. 1-3, 414: "Canta con boz süave y dolorosa,/ ¡o Musa!, los amores lastimeros,/ que 'n süave dolor fueron criados".

Teniendo en cuenta el marco histórico que nos ocupa y desde el punto de vista estrictamente morfológico se observa que, cuando el término se expresa en número singular debe entenderse por regla general en sentido figurado, con el significado de 'canto', 'poesía, poema', 'numen, inspiración', mientras que el uso plural de dicho vocablo, se utiliza generalmente para designar las 'diosas de la poesía, de las ciencias y de las artes'; en consecuencia, únicamente se consideran los

contextos literarios donde el sentido de la voz aparece vinculado de forma explícita, a los condicionantes de la música vocal y/o instrumental.

El término aparece ya recogido en el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia, que dice así: "Musam, desta causa dixeron algunos llamada de moys: por quel son dela musica mayor mente e qualquier sonable boz se faze mediante agua e ayre e que por ende fingeron ser IX musas: por que la boz humana se faze mediantes IX ofiçios (...) los antiguos quisieron que fuessen IX musas antepuestas a IX facultades, por que cada vna se anteposiesse a vn artifiçio, en esta manera: Clio a historia, Euterpe alas flautas e a otros instrumentos musicos, Thalia alas comedias, Melpomene alas tragedias, Thersicore alos affectos, Erato ala geometria, Polimia ala retorica, Vrania ala astrologia, Caliope ala metrificatura e poesia"; a finales de la misma centuria, el vocablo aparece documentado igualmente en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, donde se lee: "diosas delos poetas, musa, -ae; -ae, -arum, comoenae".

Explica Covarrubias en su *Tesoro* que "los poetas fingieron aver nueve ninfas, hijas de Júpiter y de la Memoria, las quales presidían a la música y a los poetas (...) De musa se dixo música y músico". El *Dicc. de Autoridades* otorga dos acepciones al término, en singular y en plural respectivamente: "el numen ò ingenio Poético. Suele extenderse al numen para las otras ciencias y artes liberales"; en plural (2ª acep.), la voz se define como "fabulosas deidades de la antigüedad, que los Poetas hacen habitadóras del Monte Helicon ò Parnáso, presididas del Dios Apolo, y les atribuyen el influxo en las Ciencias y Artes liberales, especialmente en la Poesia. Son en número nueve, sus nombres Clio, Melpomene, Thalia, Euterpe, Tersichore, Erato, Caliope, Urania y Polymnia, con los quales las invocan los Poétas al princípio de sus Poesias".

La polisemia del término se recoge exhaustivamente en el *Dicc. técnico* de Pedrell, donde se lee: "el numen ó ingenio poético.- En plural, metafóricamente: las ciencias y artes liberales.- Cada una de las Diosas alegóricas de la mitología pagana.- Nombre de cada una de las tres Diosas adoradas primitivamente en el monte Helicona: *Melete* (la meditación), *Mueme* (la memoria) y *Avidé* (el canto).- Cada una de las nueve musas mencionadas por Homero en la Odisea, representadas como Diosas del canto, que habitaban en el Olimpo realzando con su voz divina los festines de los Dioses, etc.- Musa es también el nombre latino de un instrumento de viento anterior al siglo XIII, confundido, quizá, con la cornamusa, la antiquísima *tibia utricularis"* (cf. *op. cit.*, p. 297). Una síntesis de conjunto sobre el tema se expone en el *Atlas de Música* de U. Michels: "las nueve musas, originalmente ninfas de las fuentes y diosas del ritmo y del canto, hijas de Zeus y de

Mnemósine (Memoria), vivían en los montes *Helicón* y *Parnaso.* Representan los diferentes aspectos de la *música,* la lengua, la danza y la ciencia: Clío (historia, epopeya), Calíope (poesía, canción narrativa), Melpómene (tragedia), Talía (comedia), Urania (poesía didáctica, astronomía), Terpsícore (poesía coral, danza), Erato (canción amatoria), Euterpe (música, flauta), Polimnia (cantos, *himnos*)" (cf. *Atlas de Música,* I, *op. cit.,* p. 171).

MUSETA:

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 686-689, 27: "el sueño qu' es quebrantado/ por fuerça de la tronpeta,/ non por flauta nin museta,/ aquel deue ser loado".

El *Diccionario académico* no recoge el término (*DRAE* de 1992), como tampoco se consigna en el *DCECH;* la voz derivada funciona como un italianismo con sufijo en *-eta,* que no ha pervivido en castellano y que tan sólo se ha documentado en la fuente citada.

Pedrell registra este instrumento musical en su *Dicc. técnico,* donde además se recogen las soluciones en fr. y en it.: *"musette ó mose, musetta,* respectivamente; este era el término con que se designaba durante la Edad Media una variante de la cornamusa ó *tibia utricularis* de los latinos (...) La *musette,* que fue un instrumento que tenía entrada en las cortes y en los salones de los magnates, difería de la cornamusa en que el depósito de aire era más pequeño y, como se comprende, no ejercía tanta presión, resultando el sonido mucho más dulce que el de la cornamusa" (cf. *op. cit.,* p. 297; para la ilustración del instrumento musical, cf. M. Brenet, *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 341).

MÚSICA, MUSYCA, MUSICA, MÚSMICA, MÚSICHA:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 41-44, 238: "Los ynoçentes cantes chanzonetas/ dando loores a Ssanta Marya/ en musyca fyna, dulçe melodia,/ mudando bemoles en primas o quintas".

Primera mitad del siglo XV, Santillana, II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 119-120, 164: "yo vos puedo demostrar,/ ni de la músicha Orfeo".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 361-362, 194: "La grant fuerça de Sanson,/ nin la musyca de Orfeo"; vv. 17-20, 680: "Qual musica cantara,/ Virgen Maria,/ tus loores, no podria/ nin sabra".

Ant. a 1479, J. Manrique, *Poesía,* vv. 199-201, 159: "¿Qué se hizo aquel trobar,/ las músicas acordadas/ que tañían?".

1511, *Canc. General,* I, 302: "Yo las coplas y canciones,/ yo la música suaue".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 332-333, 201: "En las músmicas que oymos/ ¡dome a Dios! lo conoscimos".

Primera mitad del s. XVI, J. Boscán, *Obras Completas,* Libro I, vv. 76-80, 117: "Yo, estando sin más consierto,/ llévanme súpitamente/ en una nuve cubierto,/ no con música plaziente/ mas con obsequias de muerto".

Ant. a 1544, C. de Castillejo, *Diálogo de mujeres,* vv. 2746-2749, 154: "porque essas sus cantilenas/ y músicas yo las llamo/ los cantares del reclamo/ o cantos de las serenas".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, (pie de página), 394: "y otras músicas suaues/ con que en instrumentos gozes".

Del lat. *musĭca* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* documenta por primera vez el vocablo h. 1250 y señala que aunque *música* falta en las principales fuentes medievales, y en esta época solían expresarse sus principales acs. con la voz *son,* se halla ya en varias del s. XIII (cf. IV, 194-195, texto y nota 1).

La voz se define ya a finales del s. XV en el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia, donde se anota como "arte o enseñança de adulçir la boz, por son en cantando e deriuase delas musas (...) Ca por ellas segund pensaron los antiguos se inquire la razon e consonançia dela boz (...) Dela musica son tres partes: Armonica, que distingue enlos sones lo agudo e lo graue, Metrica que por razon probable enseña la medida de diuersos metros, et Rithmica que requiere qual suene bien e qual mal". El término aparece recogido, más tarde, en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, donde se lee: "musica arte de cantar, musica, -ae". La voz se recoge asimismo en el *Tesoro* de Covarrubias, en la entrada léxica correspondiente a *musa (vid. supra),* —y lo mismo sucede con *músico*— pero hasta la edición del *Dicc. de Autoridades,* no se registran ambos derivados en un artículo independiente: *música* es la "ciencia physico-mathemática que trata de los sones harmónicos, y consiste en el conocimiento científico de los interválos de las voces, que se llaman consonancias y dissonancias"; la segunda acepción del vocablo hace referencia al "concierto de instrumentos y voces".

Pedrell consigna el valor polisémico del término en su *Dicc. técnico,* donde se lee: "Teoría de este arte, ó ciencia de los sonidos considerados bajo el aspecto de la melodía, la armonía y el ritmo.- Práctica, producción de este arte, ó sea composición musical.- Arte de componer ó de ejecutar la música.- Ejecución de la música con la voz ó con los instrumentos musicales.- Compañía de músicos de profesión que acostumbran á tocar ó cantar reunidos.- Por antífrasis, el ruido muy

desagradable.- Colección de papeles, cuadernos ó libros en que están escritas las composiciones musicales: por ejemplo: *en esta papelera se guarda la música de la capilla"* (cf. *op. cit,* pp. 297-298).

De entre las múltiples definiciones que se han dado sobre la música, se presenta aquí una breve selección de las mismas: "La música es el arte por el que se expresan, mediante sonidos bellos, sensaciones y estados de ánimo. Es superior a la literatura, que sólo es capaz de representar estados de ánimo susceptibles para la inteligencia, ya que la música expresa sentimientos y barruntos absolutamente inexplicables" (Pierre y G. Schilling: *Léxico Universal de la Música,* recogido por E. Hanslick, *De lo bello en la música,* Buenos Aires, 1947, p. 21). *"Ommes affectus spiritus nostri pro sua diversitate habent propios modos in voce, atque cantu, quorum oculta familiaritate excitantur"* (San Agustín, recogido por Pedrell, *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 299); *"Musicam arbitror ad correctionem morum Reipublicae pertinet"* (Platón, *ibíd.,* p. 300). Remontándonos a la herencia griega y a las teorías de Platón y Aristóteles, conviene recordar que "la palabra *música* tenía para los griegos un significado mucho más amplio que el que tiene para nosotros [*sic*]. Era una forma adjetivada de *musa,* palabra que, en la mitología clásica, designaba a cada una de las nueve diosas hermanas que presidían determinadas artes y ciencias. Esta relación verbal sugiere que los griegos pensaban que la música era algo fundamental para las actividades concernientes a la consecución de la verdad o de la belleza" (cf. D. J. Grout y C. V. Palisca, *Historia de la música occidental,* I, *op. cit.,* p. 20).

MUSICAR:

Siglos XV-XVI, Asenjo Barbieri, *Cancionero Musical,* 392, vv. 33-36: "Iréla yo a musicar/ con la gaita y caramillo/ con la frauta y zaramillo/ cada noche á despertar".

El término no se recoge en el *Diccionario académico* (1992), y en el *DCECH* figura como voz catalana, que no encierra la acepción musical propiamente dicha, *musicar* 'labrar (madera) entallándola con un dibujo', hablando sobre todo de los pastores (cf. IV, 195); si bien, en el contexto que nos ocupa el vocablo debe interpretarse como sinónimo de las expresiones perifrásticas 'tocar música para', 'tañer con un instrumento', 'acompañar a alguien con música', y en este caso, a una *pastora.*

Pedrell consigna el vocablo como un italianismo, *musicare,* que abarca el significado primario de "cantar música [o poner en música]", y en segunda acepción figura como la acción de "ejercitarse en la música" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 304).

MUSSYCADO:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 125-126, 502: "que oy boses muy asonssegadas,/ angelicales e mussycado canto".

El participio pasivo derivado en *-ado,* no se recoge en el *DRAE* (1992), pero conserva el mismo significado que su raíz verbal de origen, *musicar,* y desempeña una función meramente adjetiva calificando así al sustantivo *canto.*

MÚSICO, MUSICO:

1460-1463, *Canc. de Stúñiga,* 75: "É vi al músico Orfeo/ Andar sonando la lira".

Ent. fin. s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 811-815, 88: "Como teclas bien tocadas/ del músico tañedor/ causan voces concertadas,/ suaves, bien entonadas,/ en órganos de dulzor".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1117-1118, 128: "Fue la música muy alta/ y los músicos sin cuento".

Ant. a 1551, *Canc. de Ixar,* v. 1056, 850: "vi al gran musico Orpheo".

Del lat. *musĭcus,* y éste del gr. μουσικός (*DRAE* de 1992), que significa 'poético', 'músico'; la primera documentación se establece a finales del siglo XV (cf. *DCECH,* IV, 194); esta voz derivada se ha consignado en los contextos literarios consultados con valor sustantivo, si bien puede desempeñar igualmente una función adjetiva. El uso del vocablo en sentido figurado se ha registrado en J. Boscán, en un pasaje del *Libro III* (vv. 819-820, 437: "Los vientos son los músicos continos,/ que a medianoche siento a mis ventanas"), donde los *músicos* son 'sonidos (musicales)'.

A finales del siglo XV, Nebrija anota el término después de la entrada dedicada a *música:* "musico enseñado en esta arte, musicus, -i" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*). El concepto renacentista del mismo se recoge en el tratado ya citado de J. Bermudo, donde se anota: "el musico comparado al cantor, dize Guido Aretino, es como quien comparasse el corregidor al pregonero. El corregidor dita, o dize, y el pregonero con boz alta pregona, lo que el corregidor le dixo. (...) En esta materia mas estrechamente habla Stapulense en el segundo prologo de su musica. La differencia, dize, que ay entre el orador y el rhetorico, essa mesma dezimos auer entre el cantor y el musico. Ninguno merece ser dicho orador, si primero no es rhetorico: assi ninguno merece el nombre de cantor, si primero no fuere musico. (...) El que compone no sabiendo las causas delas consonancias, y el origen delos primores, mas sabe el effecto que le suena bien, yen Musica por este processo pone

cosas delicadas, llamarse ha este tal cantor en la segunda manera de proceder, que es cognoscer la Musica por el effecto del harmonia musical. Solo el theorico es dicho musico" (cf. J. Bermudo: "Que differencia ay entre cantante, cantor y musico" en *Declaración de instrumentos musicales, op. cit.*, Libro I, cap. V).

El sustantivo masculino *músico,* se define en *Autoridades* como "el que sabe y exerce el arte de la Música"; Pedrell añade: "el que hace profesión de componer ó de ejecutar la música" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 304). De acuerdo con la clasificación arraigada en la tradición medieval, los músicos se agrupan en tres categorías: a) *les musiciens jouant des hauts instruments, plus communément nommés musiciens de l'écurie; ils suivent leur maître dans tous ses déplacements;* b) *les musiciens jouant des bas instruments ou musiciens de chambre; ils participent à tous les divertissements dans le château ou le palais, rythment les danses; ce sont les plus habiles;* c) *les musiciens de la chapelle, rehaussent de leur talent les offices religieux, ils jouent de l'orgue et des bas instruments* (cf. J. Jamin: *De la lyre d'Orphée à la musique électronique, op. cit.*, p. 24).

Una valiosa síntesis desde el punto de vista semasiológico, se ofrece en el artículo de O. Jander, donde se lee: *"the medieval distinction between a self-trained amateur musician and a professionally trained 'musicus' was carried over into the original usage of the Italian word 'musico'. (...) but in the common parlance of the 17th and 18th centuries its meaning changed a good deal. First it was applied to any professional musician, especially one associated with secular music; then to a musician associated with the opera; to an operatic singer; to an operatic singer of mediocre talent; and finally to a castrato usually with derogatory implications. Pier Francesco Tosi, who was himself a castrato, referred to singers in his Opinioni de cantori antichi e moderni (1723) by such respectful terms as 'cantore', 'soprano', 'maestro', and even 'professore'; when he used 'musico', which he did rarely, he implied a mediocre singer"* (cf. S. Sadie, ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, op. cit.*, vol. 12, p. 835).

N

NONA (v. HORAS)

Del lat. *nona,* 'hora novena del día entre los antiguos' (*DRAE* de 1992); en el *DCECH* la primera documentación del término se establece con Berceo, hacia el segundo cuarto del siglo XIII, tomado del lat. *nōnus* íd. (cf. IV, 246).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 382d-383a-d: "Ella te diz —*¡quam dulcia!*— recudas a la nona// Vas a rezar la nona con la dueña loçana:/ *'¡Mirabilia!'* comiençes; dizes de aquesta plana:/ *'gressus meos diríge';* responde doña Fulana:/ *'¡Justus es, dominé!';* tañe a nona la campana".

1511, *Canc. General,* II, 76: "Rezareys rezando Nona/ las oras de los finados".

El vocablo se documenta ya en el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia, que hace constar: "nona, se dixo al alua del dia"; igualmente se anota posteriormente la voz en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, donde se lee: "nono o noveno en orden, nonus, -a, -um".

En el *Tesoro* de Covarrubias el término se define como "una de las horas canónicas, que rezándolas puntualmente venía a ser a las tres de la tarde, que los antiguos llamavan *nona,* de nueve". El *Dicc. de Autoridades* consigna las dos acepciones del vocablo, y así, *nona* es "una de las horas en que dividian los Romanos el dia, y equivale al tiempo de las tres de la tarde" (1ª acep.) (cf. *LBA,* 981b, 1056a; *Canc. de Baena,* v. 6, 261); en segunda acepción, es "la última de las horas menóres, que se dice antes de Visperas" (cf. *LBA,* cont. cit.). *Nona* es la hora litúrgica

que sucede a *sexta,* "novena hora = 15 horas" (cf. "Canto gregoriano" en *Atlas de Música,* I, *op. cit.,* pp. 114-115).

La voz figura asimismo en el *Dicc. técnico* de Pedrell, donde se define como parte del rezo eclesiástico, en concreto, "la última de las horas menores que se dice antes de vísperas y después de *sexta"* (cf. *op. cit.,* p. 313); la locución latina *ad nonam,* tomada en su sentido literal, significa 'a la hora del crepúsculo' (cf. Randel: *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* p. 350).

NOTA, ÑOTA (v. *UT,* RE, MI, FA, SOL, LA)

Del lat. *nota* (*DRAE* de 1992), 'mancha', 'signo', 'señal', 'nota'; la primera documentación del término se establece a mediados del s. XIII, fecha en que se recoge con el significado de 'número, guarismo' (cf. *DCECH,* IV, 240).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1229a: "el rabé gritador, con la sü alta nota".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 393-396, 123: "Daros he priscos, vellotas,/ madroños, ñuezes, mançanas,/ y auellanas,/ y cantar vos he mill ñotas".

A finales del siglo XV el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija hace constar, entre otras diversas acepciones: "notar señalando, noto, -as -avi"; entre finales del siglo XVI y principios del XVII, Covarrubias incluye la voz en la redacción de su *Tesoro* sin precisar aún su acepción específicamente musical, y dice así: "la señal de qualquiera cosa, del nombre latino *nota.* Tómase por el buen estilo en la escritura. También sinifica infamia en alguna persona. Notas, cerca de los autores, son las advertencias marginales".

A finales del primer tercio del s. XVIII, el vocablo aparece ya registrado en su acepción propiamente musical en el *Dicc. de Autoridades,* donde figura bajo el epígrafe *notas ò puntos musicales,* y "son ocho charactéres de que usan los Músicos en la practica del cantar, que tienen diferente valor en la Música figurada, esto es tienen diferente duracion, por haberse de detener mas la voz en unos que en otros. Sus nombres son Máxima, longa, breve, semibreve, mínima, se[mi]mínima, corchéa y semicorchéa (...) Modernamente se ha añadido otra que llaman Fusea, y vale la mitád de la semicorchéa. Lat. *Musicae notae"* (acep. 8ª y última). *Notes in music, are characters which mark the sounds, the elevations and fallings of the voice, and the swiftness and slowness of it's motions. In general, under Notes are compre-*

hended all the signs or characters used in music. But in propriety the word only implies, the marks which denote the degrees of gravity and acuteness to be given to each sound (cf. J. Grassineau: *A musical Dictionary, op. cit.*, p. 160).

En suma, el término se define en el *Dicc. técnico* de Pedrell como "signo ó caracter de música que sirve para designar y determinar el sonido, su entonación (según su colocación en el pentagrama), su duración (según su figura) y su efecto expresivo (según el matiz que lo precisa).- Tómase en abstracto por el nombre de un sonido que se puede representar con un signo" (cf. *op. cit.*, p. 313). La primera estrofa del himno de San Juan Bautista, *Ut queant laxis,* de donde procede el nombre de las siete sílabas musicales (v. *fa*), "ha ejercitado el numen poético de varios autores, entre los primeros el de un docto músico italiano llamado Berardi, que floreció en el siglo XVII y escribió este curioso dístico: *Cur adhibes tristi numeros cuntumque labores/* Ut re*velet* mi*serum* fa*tum* sol*itosque* la*bores.* (...) Arrigo Boito escribió un himno á Guido de Arezzo en el cual se leen estos versos italianos: Ut *il di Guido* re*gola superna/* Mi*suratrice* fa*cile d'suoni,/* Sol*enne or* la*ude a te stessa intuoni/* Si*llaba eterna"* (*ibíd.*, p. 485).

O

ODA

Del lat. *oda,* y éste del gr. ᾠδή (*DRAE* de 1992); el *DCECH* precisa que la voz está tomada del lat. tardío *ōda* (lat. cl. *ode*) íd., y éste del gr. ᾠδή 'canto', derivado de ἀείδειν 'cantar' (cf. IV, 263).

Autoridades:

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 287-288, 621: "sus laudes en odas pierias contaran,/ su gloria eternaran con cultas dicçiones".

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 417: "Con cantos celestes, y odas sagradas/ fue recibido en la Corte divina".

En palabras de Alfonso de Palencia, "oda [es] *ode,* en griego, por que se canta despues de compuesta" (cf. *UVoc.*); asimismo, la voz se recoge en Covarrubias como sinónimo de *cantus,* "como las odas de Horacio" (cf. *Tesoro*). *Oda* es, según el *Dicc. de Autoridades,* "canto ó poesía, que se hace para cantar". De acuerdo con el testimonio de Pedrell, la *oda* en su origen era el nombre dado por los griegos y latinos á toda composición poética destinada al canto y á ser acompañada con la lira, y hoy se llama así una composición lírica que admite varias formas y se divide, por lo común, en partes ó estrofas iguales (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 323).

Explica M. Brenet que en la poesía cantada de la antigua Grecia, las odas eran "cantos en honor de los dioses, que se componían de tres partes: estrofa, antiestrofa y épodo, cantándose las dos primeras con una misma melodía, y el

épodo con otra. La antiestrofa era, pues, la repetición de la melodía de la estrofa, con otra letra, y a veces ejecutada por otro grupo de cantores. El grupo *estrofa-antiestrofa-épodo,* forma introducida por Stésichore, podía reproducirse varias veces. (...) Los poetas latinos, y particularmente Horacio, escribieron, bajo el nombre de *oda* y de *épodo,* obras puramente literarias que imitaban más o menos al tipo griego y que intentaron musicar varias veces los melodistas de la Edad Media y los polifonistas del Renacimiento" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 373); en efecto, en el siglo XVI, las odas de Horacio eran puestas en música con frecuencia en un estilo estrictamente de acordes y en ritmo dictado por el metro poético. No obstante, la palabra *oda* en su primera acepción debe entenderse como poema, tanto en la poesía grecolatina como en la moderna, en estructura libre de metro y verso, frecuentemente dirigido a una deidad. Desde el siglo XVII las odas se componen generalmente en forma libre, semejante a la de la cantata, con inclusión de varios movimientos o secciones para el coro, los solistas y la orquesta; en su segunda acepción, y referido el término al canto bizantino, es una de las nueve secciones del *kanon,* cada una de ellas escritas en imitación de un cántico de las Escrituras (cf. *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* p. 349).

ODREZILLO, ODREÇILLO, ODRESYLLO, ODRESILLO

Del lat. *uter, utris* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* anota que aunque *cuero, pellejo, boto* y *zaque* [< ár.,] le han hecho fuerte competencia, ha sido al menos voz bien conocida en todas las épocas, y heredada por todos los romances, salvo el francés. Su empleo hubo de pasar fuerte crisis en el s. XVI a juzgar por una declaración de J. de Valdés *(Diálogo de la Lengua,* 113.19), pero en tiempo de Cervantes volvía a ser palabra de uso común (cf. IV, 266).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1233c: "el francés odrezillo con éstos se compón"; 1516c: "cítola e odrezillo no aman çaguil hallaco".

Los manuscritos del *Libro* del Arcipreste recogen las siguientes variantes: *odreçillo,* 1233cS y 1516cS; *odresyllo,* 1233cT y 1516cT; *odresillo,* 1233cG y 1516cG (cf. Criado de Val y E. Naylor, ed. cit., pp. 381 y 510). De acuerdo con la edición crítica de Corominas, el término debe entenderse en J. Ruiz como "instrumento semejante a la gaita" (cf. *LBA,* ed. cit., 464, nota 1233c), y así estaríamos ante un caso de sinécdoque, ya que se ha utilizado la parte de un todo

—en este caso el *odre* de la gaita, generalmente hecho de piel de cabra— para expresar la totalidad a que se hace referencia, es decir, el instrumento musical; así, se ha asignado al término *odre* "un contenido más amplio del que corrientemente presenta" (cf. Dubois, *DLing.*, Madrid, 1992, p. 570). El empleo del sufijo diminutivo *-illo,* añadido a la adjetivación de origen, "el francés odrezillo", puede sugerir que se trate de la *musette* (fr.), el 'tipo medieval más pequeño que la gaita' que se describe brevemente en el apartado correspondiente al término (v. *museta*).

Corominas añade que siendo el *odrezillo* instrumento de música popular de la familia de la gaita y propio del norte de España, se comprende que "cítola e odrezillo" no convengan para tocar la canción o género arábigo llamado *çaguil hallaco* (*ibíd.*, 566, nota 1516c). El vocablo se encuentra asimismo en J. Ruiz con el significado de 'preparar el odre para hacer manteca', "fazer el odrezillo" (cf. *LBA,* 1000d), aunque J. Mª Aguado sostiene la lectura "tañer el odrecillo", y así, también aquí le concede al término una acepción musical, pero el contexto aportado por el verso anterior, ("sé maçar e fazer natas": 1000c), hace muy difícil esta posibilidad (cf. *Glosario sobre Juan Ruiz, op. cit.*, p. 484).

A finales del siglo XV, el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija hace constar: "odrezillo odre pequeño, utriculus, -i". En el artículo dedicado a *francés odrecillo,* correspondiente al minucioso estudio sobre la enumeración instrumental en el Arcipreste de Hita, Pedrell argumenta que "la palabra odrecillo acusa uno de los instrumentos europeos compuestos de un depósito de aire y tubos conocido con los nombres de cornamusa (el nombre más generalizado), *bagpipe* (Inglaterra), *dudelsack* (Alemania), *piva ó zampogna* (Italia), *musette* (Francia), *cheng* (China), etc. La palabra cornamusa (la *tibia utricularis* romana) designa los instrumentos con receptáculo de aire (ordinariamente un odre ó pellejo) alimentado por el soplo con ayuda de un tubo insuflador, en tanto que la voz francesa *musette* se aplica á los instrumentos cuyo depósito de aire se alimenta por medio de un fuelle interior movido por el brazo del ejecutante. Conocieron ambos instrumentos los pueblos de Asiria y Babilonia, los hebreos y fenicios, lo mismo que los de la India, Persia y Arabia" (cf. *Organografía musical antigua española, op. cit.*, p. 62).

El término *cornamusa* se describe en una extensa entrada de su *Dicc. técnico,* donde se anota como "instrumento pastoril de sonidos nasales, uno de los más antiguos y más generalmente esparcidos por todas las naciones. Un odrecillo en el cual el aire depositado se acumula por la insuflación del que toca y que se introduce por medio de un tubo, alimenta varios tubos provistos de lengüetas,

por lo regular tres, el mayor de los cuales se llama *bordón.* Produce éste una nota grave, la dominante de ésta otro *bordón* de menores proporciones, confiándose la parte cantábil al tubo más pequeño provisto, ordinariamente, de tres agujeros. Los sonidos de los dos bordones graves, afinados á la tónica y á la dominante, forman el acompañamiento constante y propio de este instrumento (...) En francés, *cornemuse* ó *musette;* en italiano, *cornamusa,* como en español, *piva* ó *zampogna* (...) Este instrumento de viento es conocido en castellano por gaita gallega [, pues la voz *cornamusa* es un préstamo del fr. *(DRAE)*] (...) La boga de la cornamusa fue extraordinaria durante la Edad Media y persistió sobre todo en Escocia, y por eso se cree, erróneamente, que es de origen gaélico" (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 116-117).

Por último, y a modo de síntesis de todo lo anteriormente dicho, conviene citar la nota de Henry B. Richardson: "odreçillo, *sort of bagpipe"* (cf. *An etymological vocabulary to the Libro de Buen Amor of J. Ruiz, Arcipreste de Hita,* New Haven, 1930, p. 162).

ÓRGANO, ORGANO

Del gr. ὄργανον , a través del lat. *orgănum* (*DRAE* de 1992); según el *DCECH* el vocablo está tomado del lat. *ŏrgănum* 'herramienta', 'instrumento musical', 'órgano (instrumento)', y éste del gr. 'herramienta', 'instrumento', 'órgano fisiológico' (...) Ya es frecuente en la Edad Media. Hasta Nebr. inclusive sólo se encuentra como nombre del instrumento músico; en la ac. 'órgano fisiológico' aparece desde el s. XVI (cf. IV, 296).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1232c: "los órganos y dizen chançones e motete".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 441-442, 513: "E esto diçiendo, oy espirar quanto/ commo de organos, pero mas suaue".

Ent. 1385-1403, P. L. de Ayala, *Rimado de Palacio,* 1166c, d, 352: "el tínfano e el órgano allí luego pareçen;/ mas después en un punto, muy aína feneçen".

Ent. fin. s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 811-815, 88: "Como teclas bien tocadas/ del músico tañedor/ causan voces concertadas,/ suaves, bien entonadas,/ en órganos de dulzor".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

La voz aparece ya recogida en el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia donde figura como "nombre general de instrumento musico, aunque ya de costumbre se toma por el que soflan con fuelles, pero tambien se pueden dezir las flautas e las trompetas que con soplido del resollo se tañen"; igualmente se registra el vocablo en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, donde se lee: "organo instrumento musico, organum, -i; organo en griego, psalterium, -ii"; en la edición posterior, se anota en dicha entrada: "psalterion" (cf. *Voc. Rom. Lat.,* 1516).

El término se describe por extenso en el *Tesoro* de Covarrubias, donde se explica que es "instrumento músico de cañutería, que se tañe con el aire, de que particularmente usan en las yglesias para los días festivos. (...) Los órganos de viento se llaman pneumáticos, como si dixésemos espirituales, por tañerse con el viento. (...) Órgano de voz se dize de los cantores, como metal de voz. Organista, el que tañe los órganos. Maestro de hazer órganos, el que haze la fábrica dellos. Organizar, disponer el instrumento, y a su semejança dezimos cuerpo bien organizado, naturalmente bien compuesto"; en el *Dicc. de Autoridades* el vocablo se encuentra minuciosamente descrito como "instrumento músico pneumático, famosisimo, y mui antiguo, compuesto de varios cañónes de estáño, madéra ù otra matéria, y ordenado en varios registros, que le quitan ù dexan libre la voz, quando con el teclado se les cierra ò abre el agujéro por donde entra el viento, que forma el sonido, y se le dá con unos fuelles. Es instrumento mui conocido por el uso que tiene en las Iglesias. Viene del Griego *Organon,* que significa instrumento".

El tipo de órgano citado en las fuentes literarias medievales consultadas es el *órgano portátil* (cf. M. Pidal: *Poesía juglaresca y juglares, op. cit.,* p. 70) llamado también *órgano de mano,* y poseía el siguiente mecanismo: "una correa pasada por el cuello del ejecutante, sostenía comunmente el instrumento dejando libres las manos; la izquierda hacía funcionar los fuelles y la derecha movía las teclas de un teclado necesariamente restringido. Si el teclado exigía el concurso de las dos manos un ayudante movía los fuelles. Los primeros órganos portátiles de la Edad Media solo tuvieron cinco, seis ó siete teclas. La forma era casi siempre idéntica: una caja ó cofre de diversas hechuras (que era el secreto que sostenía los tubos), un tecladito y un fuelle (...) A veces el órgano portátil tenía dos hileras de tubos dispuestos en escala, y dos tubos algo mayores en los extremos destinados á los bajos"; en relación con el órgano neumático, "se conserva en España un ejemplar de fines del siglo XV existente en la catedral de Toledo; los tubos van dentro de

aquella especie de celosía de madera y detrás los fuelles. La extensión del teclado no pasa de dos octavas" (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.*, pp. 336-337, texto e ilustraciones; v. también la ilustración de un órgano portátil en la sobresaliente obra de J. Ribera: "Los músicos de Las Cantigas" en *III. La Música de Las Cantigas, op. cit.*, núm. XX).

El *órgano portátil* se conoce desde el siglo X (cf. Pedrell: *Organografía musical antigua española, op. cit.*, p. 77, nota 1); este instrumento musical aparece clasificado por Pedrell en el grupo de instrumentos de viento (Clase III, apart. D), bajo el epígrafe *Instrumentos polífonos que suenan por medio de un depósito de aire:* sección e) *Instrumentos provistos de un depósito de aire, tubos y teclado:* "colócase aquí el órgano justamente llamado el rey de los instrumentos á causa de su majestad, variedad de timbres e inteligente combinación de todas sus partes (...) Fue inventado por Ctesibio de Alejandría, 250 años a. C. (...) Aparte del órgano de iglesia, durante toda la Edad Media existían órganos portátiles, que se tañían con una mano mientras la otra manejaba el fuelle. Los órganos de regalía eran órganos portátiles de tres ó cuatro octavas; estos órganos, muy usados durante los siglos XV y XVI, se colocaban sobre una mesa, y exigían la ayuda de un entonador para mover los fuelles" (*ibíd.*, pp. 22 y ss.). Las ventajas que este tipo de órgano —*regalía*— ofrecía eran patentes en el acoplamiento instrumental de la danza y de toda clase de cantos profanos o religiosos, ya que "permitían al tañedor del instrumento la triple operación de dar aire a los fuelles, tañer las teclas y, en casos, cantar su parte vocal" (*ibíd.*, p. 128, § 61). Según M. Brenet, este órgano portátil o regalía era buscado en el siglo XV para el servicio de los príncipes, que viajaban mucho en aquella época (cf. *Dicc. histórico, op. cit.*, p. 392).

Curt Sachs atestigua que estos órganos de *regalía* o *realejos* "eran pequeños órganos de lengüetería. Sus tubos tenían la forma de los picos cilíndricos de los clarinetes; las lengüetas batientes eran de metal (...) El origen del nombre realejo o regal puede remontarse a través del inglés *rigol* hasta el francés *rigole,* o 'artesa', a causa de la forma del tubo. (...) La clase de realejo predominante era el *bible-regal* bávaro que, una vez plegado y empaquetado dentro de los fuelles en forma de libro, parecía una gran biblia" (cf. *Historia universal de los instrumentos musicales, op. cit.*, pp. 293-294, texto y fig. 86).

P

PANDERO

Del lat. *pandorĭum* (*DRAE* de 1992); según el *DCECH* es probablemente del lat. tardío PANDORIUS, variante de PANDŪRA, tomados del gr. πανδούριον, πανδούρος, 'especie de laúd de tres cuerdas', pero aplicado también a otros instrumentos musicales. *1ª doc.:* J. Ruiz. (...) Del mismo origen es el gall.-port. *pandeiro,* ya documentado en el s. XVI (...). Desde luego me parece preferible esta etimología a la que considerase *pandẹro* derivado de PANDĔRE 'extender, poner tirante', pues entonces no se explicaría el sufijo *-ero,* que no forma derivados postverbales (...). La evolución de PANDŌRIUS en **panduero* y luego *pandero* es tan regular en castellano como la de -TORIUS en *-d(u)ero* (cf. IV, 366-367).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 705d: "muchos panderos vendemos que non suenan las sonajas"; 1003c, d: "e dame un bel pandero/ e seis aniellos de estaño".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 10-11, 820: "ssy este pandero non ronpe nin raja,/ yo le fare tunbar la sonaja".

A finales del siglo XV, Alfonso de Palencia señala que *pandero* es "nombre de su inuentor, usauan tocar este instrumento los gentiles" (cf. *UVoc.*); este instrumento musical y su correspondiente nombre de oficio —masc. y fem.— aparecen registrados más tarde en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, que dice así: "pandero para tañer, tympanum, -i; panderetero que lo tañe, tympanistres, -ae ("tympanistes [graece]", ed. de Sevilla, 1516); panderetera que lo tañe, tympanistria, -ae".

Entre finales del siglo XVI y principios del XVII el *pandero* era "instrumento muy usado de las moças los días festivos, porque le tañen una cantando y las demás bailan al son; es para ellas de tanto gusto, que dize el cantarcillo viejo: *Mas quiero panderico, que no saya.* Entiéndese ser instrumento muy antiguo. Al principio devió de ser redondo; después los hizieron quadrados y guarnécense con sendas pieles adelgaçadas en forma de pergaminos; dentro tienen muchas cuerdas, y en ellas cascavelillos y campanillas [(i. e., "sonajas", *vid. supra, LBA,* 705d)] que hazen resonar el instrumento, como si fuessen muchos (...) se tañe con ambas manos, como lo insinúa Ovidio (...)" (cf. Covarrubias, *Tesoro*).

La voz figura en el *Dicc. de Autoridades* como "instrumento rústico, de que suelen usar en los báiles en las Aldeas, formado de un quadro de madéra, cubierto de pergamíno, ò piél mui lisa, por ambos lados, y en el hueco están unas cuerdas cruzadas, y en ellas cascabéles ò sonajillas, que le hacen resonar mucho". Pedrell cita en parte a Covarrubias y añade que "los panderos cuadrados, algunos en forma de baldosa, estaban pintados y adornados con cintas y moños (...) es un simple aro de madera sobre el que se estiende una piel, llevando en el espesor del círculo cascabeles y sonajas colocadas en hendiduras distanciadas entre sí (...) se agita, se golpea con la mano; se deslizan uno ó varios dedos por la piel produciendo cierto redoble vibratorio ó se sostiene sobre un solo dedo por la parte del parche haciéndole girar rápidamente lanzándolo al aire" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* 345). En la *Organografía musical antigua española* este instrumento musical se clasifica en el grupo de *instrumentos de membranas* (Clase II), donde se consigna bajo el epígrafe *instrumentos de membranas percutidas,* y en concreto, "ruidosos": subdivisión aa) los que se componen de una sola membrana extendida sobre un cuadro ó un círculo (...) el tipo más difundido es el pandero *(tympanum).* En su sencillez primitiva aparece en todos los pueblos, remontándose su invención al antiguo Egipto (cf. Pedrell, *Organografía, op. cit.,* pp. 20-21).

El instrumento musical aparece utilizado en sentido figurado en el *Libro de Buen Amor* de J. Ruiz, 729d ("yo lo pienso en mi pandero muchas veces que lo toco"), i. e., 'yo lo pienso en mi cabeza, cada vez que cavilo' (cf. *LBA,* ed. cit., 282, nota 729d); otro uso figurado del término se encuentra en los *Proverbios Morales* de don Sem Tob (vv. 149-153, pp. 56-57: "aún aqueste lasso/ renovará esprito;/ este pandero canso,/ aún el su retinto/ sonará..."); A. García Calvo traduce con estas palabras la comparación hecha por don Sem Tob: "todavía ha de renovar este espíritu fatigado; aún el retumbo de este pandero maltrecho resonará..." (cf. García Calvo: *Don Sem Tob. Glosas de sabiduría o Proverbios Morales y otras Rimas,* Madrid, 1983, pp. 56-57, notas 149-153); "el 'esprito lasso', así como la imagen del 'pandero canso' (los mss. escriben *manso,* pero se trata seguramente de una trivial eli-

minación de la palabra *canso* sentida como inusitada; pudiera también pensarse en *casso,* con el sentido de 'roto'), revelan bien que la decisión de don Sem Tob de ponerse a hablar y ganar notoriedad con sus razones es tardía en su vida" (cf. "Comentarios" en ed. cit., vv. 149-153, pp. 166-167).

PANDERETE:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1232a, b: "dulce canón entero sal, con el panderete/ con sonajas de açófar fazen dulce sonete".

El instrumento designado por el sustantivo masculino diminutivo en *-ete,* debió ser de mayor tamaño que la *pandereta,* es decir, que su correspondiente diminutivo femenino; *Autoridades* anota sucintamente el vocablo como "pandero pequeño" y se registra igualmente su sinónimo *panderillo.* El *DCECH* subraya que "aquí y en *pandereta,* el sufijo *-ete,* como en otros casos, parece ser de procedencia mozárabe" (cf. IV, 367, nota 7).

PARTIDA

De *partir* (*DRAE* de 1992); en el *DCECH* el término se documenta por primera vez con Berceo, en el segundo cuarto del siglo XIII [(no ac. musical)]; figura como uno de los derivados de *partir,* del lat. PARTIRI 'dividir, partir, repartir'; de uso general y común a todos los romances de Occidente; la ac. 'ponerse en camino' es aplicación especial de la de 'separar' y de ahí que en la Edad Media este sentido aparezca siempre en la forma *partirse* (...)" (cf. IV, 414-415).

Autoridades:

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga II, vv. 1403-1404: "de vírgines un coro está cantando,/ partidas altercando y respondiendo".

El término no se anota en la edición citada de E. L. Rivers (cf. *Garcilaso de la Vega, PCC,* 178), como tampoco se encuentra documentado en su edición de las *Obras Completas con comentario* (cf. *Garcilaso de la Vega,* ed. cit., pp. 388-389); a lo largo de la Edad Media, según indica Cejador, la voz se traduce con el significado de "región, parte" (cf. *Voc. MCast., op. cit.,* p. 298).

A juzgar por el marco sociocultural del contexto en que se encuentra el término, no parece propio pensar que se trate aquí de las *obras partidas para órgano* (acepción que explica Pedrell con detalle en su *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 349),

sino que es forma anticuada de *parte* (*Aut.*), y en el caso concreto que nos ocupa es 'parte musical', expresión que debe entenderse como "trozo, porción de música perteneciente á cada una de las voces ó instrumentos que concurren á formar el todo de una pieza y así se dice: la parte de tenor, la parte de violín, etc., que en este caso es sinónimo de *papel* confiado á la voz de tenor (...)" (cf. Pedrell, *ibíd.*, p. 348); huelga decir, que ninguno de los repertorios lexicográficos consultados recogen la acepción específica que se consigna en el contexto de Garcilaso, el único autor donde se ha documentado el tecnicismo.

PASSO (v. MUDANÇA)

Del lat. *passus* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* hace constar el término como procedente del lat. PASSUS, -ŪS, 'paso, movimiento de cada uno de los pies cuando se va de una parte a otra', derivado de PANDĔRE 'extender'. *1ª doc.:* Berceo (cf. IV, 420).

Autoridades:

1511, *Canc. General,* I, 390: "dançaré, mas no sin vicios,/ los passos desconcertados/ del color de mis cuydados".

El vocablo se encuentra en este *Cancionero* bajo la rúbrica *Comiençan las obras de Rodrigo Daualos,* que engloba a su vez al epígrafe: *Otras suyas, porque su amiga le mandó dançar* (I, 385-390). Es sustantivo de formación postverbal, de *pasar* (cf. S. Fernández Ramírez: *La derivación nominal, op. cit.,* § [I.] 3. Sustantivos postverbales en *-o* procedentes de verbos en *-ar,* p. 19).

En el *Tesoro* de Covarrubias la voz se anota bajo la variante *passo* y se define como "el espacio de tres pies"; particularmente se menciona la acepción musical *passo de garganta,* que es "inflexión de la voz ò trinádo en el cantar" (*Aut.*). La acepción concreta que nos ocupa, *paso de danza,* no aparece registrada entre las 26 que se recogen en el *Dicc. de Autoridades,* excepción hecha de los giros o frases proverbiales; *paso* es "en el baile cualquiera de las mudanzas que se ejecutan, diferentes de las anteriores" (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 351, 3ª acep.).

COMPÁS, COMPAS:

Entre 1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 37-40, 267: "porquel reze en el Homas/ e le canten con buen son/ vna huynna, vn pysmon,/ bien plañidos por compas"; vv. 12-18, 365: "por lo qual ya mis cantares/ non tienen dono nin sal;/ pero bien examinados,/

por sus puntos niuelados,/ fallarlos ha intrincados/ por compas en general,/ tan claros como vn christal".

1511, *Canc. General,* I, 323: "y luégo les rogué más/ que de mi mal se doliendo,/ tañesen muy sin compás".

El término se consigna en el *Diccionario académico* como procedente de *compasar,* y éste a su vez, del lat. *cum,* con, y *passus,* paso (1992); *compás* es derivado postverbal (cf. *DCECH,* IV, 420). Nebrija anota: "compas instrumento de hierro, circinus, -i" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*). Covarrubias en su *Tesoro,* describe gráficamente el contenido semántico de esta acepción musical, señalando que "en la música llaman compás el tiempo que ay en baxar y levantar la mano el maestro de capilla o el que rige el canto. Ay compás mayor y compasillo. Hale de llevar regularmente, o sea de espacio o sea de priessa; y si se yerra o le atraviessa, desbarata toda la música". *Autoridades* añade además, que el compás "divídese en Binário y Ternário, el Binário consta de dos partes iguales, una al dar, y otra al alzar: el Ternário de tres, una al dar, y dos al alzar". Cejador no recoge la acepción musical del vocablo, y lo define únicamente como "espacio, duración" (cf. *Voc. MCast., op. cit.,* p. 105).

Dado el periodo en el cual se han acotado los contextos literarios, sería erróneo aplicar aquí la acepción moderna de *compás musical,* entendida como "la unidad métrico-musical del tiempo" (cf. Pedrell, *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 104), que aparece registrada igualmente en el *Dicc. histórico* de M. Brenet, y en Randel: "grupo de medidas o ritmos (unidades de tiempo musical) señalados en la notación musical por medio de líneas divisorias" (cf. *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* p. 114); conviene además destacar la observación de U. Michels: "la barra de compás surgió en el siglo XVI. A partir del siglo XVII significa, a la vez, que la primera nota inmediatamente posterior al mismo configura un centro de gravedad, el cual se reitera en correspondencia con la indicación de compás" (cf. "Partitura" en *Atlas de Música,* I, *op. cit.,* pp. 68-69). El significado del término, tal como lo recogen los contextos, hace especial incidencia en el 'ritmo con el que se tocaba o cantaba al son de algún instrumento', y esta acepción se recoge sucintamente en el *Diccionario académico,* donde se lee: "ritmo o cadencia de una pieza musical" (1992, acep. 11).

CONTRAPÁS:

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 515-520, 152: "-¿Quieren, pues hay tañedores,/ que andemos un contrapás?/ -¿Contrapàs? No per la fe/ qu'en ell no'm sé dar maña./ -¿Y en la dança de Alemaña?/ -Exa sí./ -Pues Ioan, tañé".

El *DCECH* anota la voz derivada como procedente del fr. *contrepas* (cf. IV, 420); el contexto citado muestra además la solución del catalán con acento grave, *contrapàs* (v. 517). El vocablo no se recoge en los repertorios lexicográficos hasta la edición del *Dicc. de Autoridades,* donde se define como "cierto género de passéo en la danza", y se ejemplifica su uso con la obra de la autoridad cervantina titulada *La Ilustre Fregona:* El huesped que oyó la ignorancia del mozo, dixo: Hermano mozo, *contrapás* es un baile extrangéro, y no motéjo de mal vestido.

Pedrell aduce que *contrapás* es "parte característica del baile catalán llamado sardana que sirve de introducción al mismo, durante la cual los danzantes, puestos en corro y á la ronda, se dan mutuamente las manos cogidos por dos ó tres dedos solamente, colocados á la altura del pecho. Cuando la música empieza á tocar la sardana, lo que se conoce por la señal ó *contrapunt* (contrapunto) que ejecuta el *fluviol* o caramillo, empiezan también los danzantes á entretejer los enrevesados pasos cortos ó largos de que se compone el citado baile" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 112; cf. asimismo la valiosa monografía de A. Capmany: *El ball popular a Catalunya: el contrapàs,* Barcelona, 1922). Cataluña, muy poco marcada por el Islam, ha debido preservar los lazos muy antiguos que la unen a las civilizaciones griega y latina. Un sentido innato del rito preside sus creaciones musicales y coreográficas, de las cuales la más representativa es la *sardana,* heredera del *contrapás* (cf. Ch. Le Bordays: *La música española,* trad. de G. Garrido, Madrid, 1990, p. 27); la voz se define sucintamente en el *Diccionario académico* como "danza. Cierta figura o paseo en la contradanza" (1992).

PATER NOSTER, PATER

Del lat. *pater* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* establece la primera documentación del término hacia 1100, orígenes (...) Es general en todas las épocas y común a todos los romances (salvo el rumano, el rético y el sardo) (...) la forma *padrenuestro* o *paternóster* se registra como un compuesto (cf. IV, 335-336).

Autoridades:

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 204-205, 619: "qual carta, ni copla, con dulçe armonia,/ vn *pater,* vn *ave,* vn *salue,* quier via".

1511, *Canc. General,* II, 75: "El *Pater Noster* direys,/ la mano ante la boca".

En las fuentes literarias consultadas el vocablo se recoge con mayor índice de frecuencia con el significado expreso de 'oración' y sólo se cita en plural en los casos indicados (cf. *Canc. de Baena,* v. 7, 132; *Canc. General,* I, 307, pl.; *Rimado de Palacio,* 183d, 153; 539a, 223); por otra parte, se registra únicamente un ejemplo en que la voz debe interpretarse con el sentido de 'cuenta del rosario' o 'piedra gruesa del collar' (cf. *Canc. de Stúñiga,* 321, pl.); asimismo, el término se documenta en varias rúbricas (cf. *Canc. General,* I, § 23, 41; *ibíd.,* II, 75; Fernández de Heredia, *Poesías,* 231).

Este cultismo se registra con la variante ortográfica *paternoster* en el *Dicc. de Autoridades,* donde se lee: "lo mismo que Padrenuestro", pero en el artículo de Amunátegui, se expone que *Paternóster* es un "empréstito innecesario desde que existe en castellano el sustantivo *padrenuestro* para designar la oración dominical (...) La misma dificultad que en la formación del plural se presenta en el vocablo *paternóster* ocurre también en otras voces exóticas, cuyas desinencias son raras o no existen en castellano" (cf. "En la puerta de la Iglesia" en *BRAE,* VIII (1921), 401 y ss.).

En la acepción que nos ocupa y teniendo en cuenta el contenido semántico-musical que el vocablo designa, Pedrell anota que el 'canto del Pater noster' tiene "dos melodías del *modo segundo,* la festiva y la ferial, ésta para los días litúrgicos de este nombre, las fiestas comunes, las misas de difuntos y las votivas que no tienen carácter solemne" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 353); el *Paternoster* ocupa un lugar destacado en la celebración de la Eucaristía: "a la aclamación (Sanctus con *Benedictus*) y la consagración del pan y del vino que se reza en voz baja (Canon missae), le siguen el Padrenuestro (Pater noster) y las preces (Libera nos)" (cf. U. Michels: *Atlas de Música,* I, *op. cit.,* pp. 128-129).

PÉÑOLA, PÉNDOLA (v. VIHUELA)

Del lat. *pennŭla,* 'pluma' (*DRAE* de 1992); según el *DCECH* el derivado *péñola* se encuentra ya en *Alex., Gr. Conq. Ultr.,* Nebr. (...) al principio 'pluma de ave viva', después especializado en 'pluma de escribir'; del lat. PĬNNŬLA, diminutivo de PINNA 'almena', 'pluma'; con tratamiento semiculto, se conservó primero la *nn* geminada y después se diferenció en *nd,* de donde *péndola* (cf. IV, 479).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1229d: "la viyuela de péñola con aquéstos y sota".

La edición crítica de Corominas anota sucintamente: "péñola, pluma o plectro con que se tocaba esta variedad de vihuela" (cf. *LBA,* ed. cit., 460, nota 1229d); en la edición de J. Joset se anota la grafía *nd,* "... de péndola" (cf. ed. cit., II, 139). Nebrija recoge "peñola o pendola, penna, -ae" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*), pero esta entrada léxica se omite en la edición posterior (cf. *Voc. Rom. Lat.,* Sevilla, 1516); en el *Tesoro* de Covarrubias la voz *péndola* o *péñola* "vale pluma con que se escrive, *latine calamus";* ambos términos *péndola* y *péñola,* figuran en *Autoridades* en dos entradas distintas pero con la misma descripción semántica: "lo mismo que pluma"; el vocablo no se consigna en el *Dicc. técnico* de Pedrell.

M. Pidal alude a la confusión que generó a mediados del siglo XIV *(Crónica General de 1344)* la expresión *de péñola,* referida en concreto a los juglares; este término específico, *juglares de péñola,* podía designar 'juglares que tañían con la pluma o plectro instrumentos de cuerda'; se distinguían de los *juglares de boca* o *de voz,* es decir, 'juglares que acompañaban la voz con la vihuela de arco o rasgueando las cuerdas del instrumento [sin pluma]' (cf. *Poesía juglaresca y juglares, op. cit.,* pp. 52 y ss.); así la *vihuela* que cita J. Ruiz, que era tocada con plectro, estaba en manos de un *juglar de péñola.*

PLETRO (v. LAÚD)

Del lat. *plectrum,* y éste del gr. πλῆκτρον (*DRAE* de 1992), derivado de la raíz verbal de acción 'golpear', según consta en el *DCECH,* donde el término se registra como cultismo y se documenta desde la segunda mitad del siglo XVI con Herrera y Fr. L. de León (cf. III, 720). La variante que se registra en el contexto citado puede deberse a un influjo del italiano *plettro.*

Autoridades:

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 27-28, 614: "que laudes de eroycos señores por canto,/ con pletro muy lindo, con lira muy pura".

Este vocablo polisémico —de uso restringido en los textos literarios consultados— abarca un doble significado en el marco literario-musical que nos ocupa; por una parte, es sinónimo de 'poesía, inspiración, estilo', y por otra, se trata de un 'pequeño utensilio que sirve para tocar ciertos instrumentos de cuerda' sustituyendo así a las yemas de los dedos; en este sentido, y en el contexto sociocultural del siglo XIV el *plectro* se conocía con mayor frecuencia a través de la voz *péñola* o *pluma (vid. supra).*

El *Dicc. de Autoridades* extiende el sentido del término a cualquier objeto susceptible de hacer sonar las cuerdas del instrumento, y así anota que sirve "para herir y tocar las cuerdas de la lyra, cíthara ù otro instrumento músico. Fué de varias formas en la antigüedad: y ahora se puede aplicar à la pluma con que se tocaba la cithara, y à las varillas con que se tañe el tímpano, y al arco de cerdas con que se hace sonar los violines y violónes"; en palabras de Pedrell, el *plectro* consiste en un "pequeño aparato en forma de uña, corazón, etc., de marfil, hueso, concha, madera o pluma que sirve para puntear las cuerdas de algunos instrumentos, haciéndolas resonar apartándolas de su línea de reposo y cuyo aparato sirve para producir un sonido más estridente que el que se obtiene de ordinario al puntear las cuerdas con la yema de los dedos" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 372).

En cuanto al peculiar efecto acústico condicionado por el uso del *plectro,* J. Ribera relata el siguiente fragmento hablando de la distinta sonoridad del laúd tocado con las yemas o con plectro: "(...) su pulsación rítmica, sus vibraciones suaves, dulces, misteriosas, que permiten variados matices, según se pulsa levemente con las yemas de los dedos, o vigorosamente con el plectro, gimiendo o temblando las cuerdas al ser oprimidas con los dedos de la mano izquierda conmovida, le hacen compañero insustituible para la voz humana (...)" (cf. "Caracteres artísticos de la música árabe oriental: armonía, ritmo y expresión" en *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española, op. cit.,* p. 130; v. ilustración de un *plectro* o *plektron* griego en *Atlas de Música,* I, *op. cit.,* p. 172, fig. D).

PRIMA

Del lat. *prima,* 'primera' (*DRAE* de 1992); el vocablo figura en el *DCECH* como derivado de PRĪMUS 'primero', de donde, figuradamente, 'de primera calidad' (...) La primera documentación del término se establece a finales del siglo XV con Nebrija que señala la *'prima* en la viuela' como forma sustantivada de *primo* (cf. IV, 648-649).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 377a, b: "En saliendö el sol comienças luego prima:/ *Deus, in nomine tuo,* ruegas a tu xaquíma".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 41-44, 238: "Los ynoçentes cantes chanzonetas/ dando loores a Ssanta Marya/ en musyca fyna, dulçe melodia,/ mudando bemoles en primas o quintas".

Ant. a 1479, J. Manrique, *Poesía,* vv. 3-6, 109: "tanto daña y desconcierta/ la prima falsa que tiene/ pues no aprovecha templalla,/ ni por ello mejor suena".

1511, *Canc. General,* II, 73: "A Prima quando amanesce/ rezá la *Salue Regina*".

El contexto equívoco de J. Manrique es comentado por V. Beltrán en nota a pie de página, donde se lee que el poeta juega con dos sentidos de la palabra *prima:* 'relación de parentesco' y 'primera cuerda de un instrumento musical', "acompañada de la derivación léxica entre *concierta/ desconcierta.* Obsérvese cómo mantiene el paralelismo hasta una decisión resolutoria en ambos sentidos. Es lo que Gracián llamó una 'agudeza por paridad conceptuosa'" (cf. Beltrán: *Jorge Manrique. Poesía,* Barcelona, 1993, [22], 109, nota); el mismo contexto se recoge también en el *Canc. General* (I, 403).

La polisemia del término hace referencia, por un lado, al perfil organográfico de un instrumento musical de cuerda, de las cuales la primera (contadas de derecha a izquierda), se llama *prima* y es 'la cuerda más aguda' de todas; el vocablo se encuentra con esta acepción en el *Canc. de Baena* (cf. cont. cit.), en el *Canc. de Ixar* (vv. 79-82, 770; v. *Repertorio de contextos*), y en la rúb. *à una prima de vihuela* (cf. *Canc. General,* I, § 567, 579); en italiano, esta cuerda recibe el nombre de *cantarella* (cf. *DCECH,* I, 812). Por otra parte, el término designa también 'una de las horas canónicas que se canta la primera del día' *(vid. infra),* como su nombre indica (cf. contextos citados, *LBA,* 377a; *Canc. General,* II, 73); ya a finales del siglo XV, Nebrija recoge estas dos acepciones musicales en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* que dice así: "prima enla viuela, nete, netes; prima enlas oras, hora prima".

La voz se registra con entradas independientes en el *Tesoro* de Covarrubias, donde se lee: "prima en los instrumentos de cuerdas, como vihuela y guitarra, la cuerda primera y más delgada. (...) Prima, en los oficios divinos, la hora que se sigue a las laudes"; en relación con esta acepción, el *Dicc. de Autoridades* señala: "llámase assi porque se canta en la primera hora de la mañana"; con posterioridad a esta documentación, Pedrell establece así el orden de acepciones: "una de las partes en que los romanos dividian el día artificial y era la de las tres primeras horas.- Una de las primeras horas canónicas que se dice despues de *laudes.* Llámase así porque se canta en la primera hora de la mañana.- En algunos instrumentos de cuerda, la que es primera en orden y la más delgada de todas, que forma un sonido agudo" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 377).

En síntesis, la primera hora de los oficios divinos es *maitines* (cf. Pedrell, *ibíd.,* p. 269), es decir los 'cantos nocturnos antes de amanecer'; después sigue *laudes* que se canta al rayar el día, y *prima* recibe este nombre porque es la 'primera

hora que se canta por la mañana después de laudes y a la luz del día'. O. H. Green llama a la *prima "the second of the canonical hours* (...) *at 6 a.m.",* puesto que *"lauds, usually sung with matins is a sort of* apéndice de los Maitines'", y según esta observación *maitines* y *laudes* computan como una misma hora (cf. art. cit., "Juan Ruiz's parody" en *HR,* XXVI (1958), p. 25 y 27).

PROSA

Del lat. *prosa* (*DRAE* de 1992), propiamente femenino del adjetivo *prōrsus* o *prōsus, -a, -um,* 'que anda en línea recta'. (...) En latín se oponen los adj. *pro(ve)rsus* y *versus: prorsa et vorsa oratio* en Apuleyo. El primero designa el texto escrito seguido y sin interrupción, o sea *en prosa;* si Berceo y J. Ruiz, toman *prosa* justamente por verso, no es por una extraña confusión sufrida por un vocablo culto, sino por una evolución cumplida a través del bajo latín. Ahí *prosa* valía 'secuencia', 'prosa o verso que se dice en ciertas misas después del gradual'. Al parecer la secuencia se escribiría primero en prosa, y luego se admitiría también el verso, de donde vino el que *prosa* se empleara en el sentido de 'texto religioso para ser cantado' y pasando al romance, donde tales textos eran siempre en verso, 'composición poética según el género religioso ilustrado por Berceo' (cf. *DCECH,* IV, 663).

Autoridades:

1330-1343, J Ruiz, *L. de Buen Amor,* 11b, c: "el que nació de virgen, esfuércenos de tanto/ que siempre lo loemos en prosa ë en canto".

Primera mitad del siglo XV, J. de Mena, *Poesía amorosa,* vv. 3-5, 31: "por modos tanto diversos,/ cantan en prosas e versos/ de su mal".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 262-265, 109: "Oy las almas glorïosas,/ con gozo muy infinito,/ cantavan, a voz en grito,/ muy dulces ynos y prosas".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1078-1080, 125: "y cantavan los cantores/ con muy cónsonos dulçores/ muy dulces prosas y versos".

La voz se encuentra ya en J. Ruiz utilizada con el sentido de 'himno religioso' y así lo atestigua J. Joset en su edición crítica del *LBA* (cf. ed. cit., I, 15, nota); aunque la palabra se anota también en Berceo con esta acepción musical, en el siglo XIII la ac. general de *prosa,* era 'composición poética escrita en verso'; en otro pasaje del *Libro de Buen Amor* (33e, *Gozos de Santa María*), Juan Ruiz vuelve a consignar el término con el significado de 'verso', y en 1631b, con el de

'composición poética', lugar donde se documenta la variante *plosa* según el ms. *T* (cf. Criado de Val y E. Naylor, ed. cit., p. 552).

El *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia define la voz como "oraçion suelta dela ley del metro. Los antiguos dizian prosum alo produzido. Assi que la prosa quiere dezir produzida. Otros piensan ser dicha prosa por ser profusa, o que espaciosa mente se extienda sin algund termino necessitado (...)". Covarrubias incluye el vocablo en la redacción de su *Tesoro,* donde se lee: "la oración suelta, a diferencia del verso, *latine prosa, oratio soluta quasi profusa";* no obstante, la acepción musical del término no se recoge en los repertorios hasta la edición del *Dicc. de Autoridades,* que en el primer tercio del siglo XVIII hace constar: "en la Missa se llama la seqüencia, que en algunas solemnidades se dice ò canta despues de la Epistola; y se la dá este nombre, porque no está ajustada à la ley del metro" (acep. 3ª y última).

Así, *prosa o secuencia,* o *prosae sequentiae* es el nombre de "ciertos cantos litúrgicos usados en algunas festividades de la iglesia. Las más antiguas son del siglo IX. Justificábase su nombre en la antigüedad, pues, en las prosas primitivas no se nota metro de versificación ni igualdad en el número de las sílabas, ni cesura ni ritmo en la mayor parte de ellas. Las secuencias ó prosas se regularizaron, más tarde, presentando la medida regular, la variedad de ritmos y disposiciones adecuadas en variados órdenes" (cf. Pedrell, *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 380). Brenet precisa que la prosa es una "forma de canto religioso derivado de la secuencia, y que consistía en un desarrollo añadido de letra y música que se ponía a un canto. (...) Sólo cinco prosas se han conservado en el Misal romano y en el Gradual Vaticano: *Victimae paschalis* (s. XI); *Veni, Sancte Spiritus* (s. XIII); *Lauda Sion* (ss. XII-XIII); *Dies irae,* obra de Tomás de Celano (ca s. XIII); *Stabat Mater,* cuya letra es de Jacopone de Todi, y de la cual se han hecho muchas melodías, siendo la más extendida la que se fijó a fines del siglo XIV con todas las estrofas sobre el mismo tema. Las prosas *Inviolata* (s. XI) y *Ave Verum* (s. XIII), salidas ya desde antiguo de los libros oficiales, son de uso general en todas partes" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 437).

No obstante, el término se ha documentado de forma menos profusa en la ac. general 'composición poética en verso destinada al canto' (cf. contextos citados, J. de Mena, *Poesía amorosa;* J. del Encina, *Triunfo de Amor*); en la expresión concreta, "prosas e versos", se aúna la macroestructura poético-musical frente al elemento generador de la misma, el *verso,* en este caso.

PUNTO (v. NOTA)

Del lat. *punctum* (*DRAE* de 1992), 'punzada, herida de punta', 'punto, señal minúscula', derivado de PŬNGĔRE 'punzar'. *1ª doc.:* orígenes del idioma (...) la acepción musical del vocablo,'tono, modulación', se documenta por primera vez con Berceo, *Mil.; Apol.,* J. Ruiz (cf. *DCECH,* IV, 693-694).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1228a-d: "allí sale gritando la guitarra morisca,/ de las bozes agúda è de los puntos arisca;/ el corpudo alaút, que tien punto a la trisca;/ la guitarra ladina con éstos së aprisca".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 409d, 410: "con la farpa de don Tristan/ que da los puntos doblados/ con que falaga el loçano/ e todos los enamorados/ en el tienpo del verano".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 19-20, 535: "que quando non canta el punto/ el ssano se falla manco".

Ant. a 1496, J. del Encina, *Cancionero II,* Égloga de Cristino y Febea, vv. 567-568, 244: "¡Qué bien caes/ punto por punto en el son!".

Primera mitad del siglo XVI, J. Boscán, *Obras Completas,* Libro II, vv. 5-8, 375: "Agora empieça Amor un nuevo canto,/ llevando assí sus puntos concertados,/ que todos, de 'star ya muy acordados,/ van a dar en un son sabroso y santo".

Primera mitad del siglo XVI, G. de Cetina, *Sonetos y madrigales completos,* vv. 1-3, 330: "No es sabrosa la música ni es buena,/ aunque se cante bien, señora mía,/ si de la letra el punto se desvía".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 1268-1271, 176: "El re mi fa sol declara/ cuál es de los dos señores,/ con puntos, que son peores/ que si fuessen por la cara".

A finales del siglo XV, el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia anota: "(...) dizese punctum por que punge es señal assi muy breue que careçe de espaçio (...)"; posteriormente, Nebrija hace constar, entre otras, la siguiente acepción: "puntada o punto, punctum, -i" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*).

Covarrubias anota en su *Tesoro* la acepción *punto por letra,* que es "término músico, de la compostura breve que en cada punto señala una sílaba". Esta voz —que se ha registrado con mayor frecuencia en número plural en los textos lite-

rarios— se consigna en su doble vertiente significativa en el *Dicc. de Autoridades:* por una parte es "en los instrumentos músicos el tono determinado de consonancia, para que estén acordes. Lat. *Consonantiae tonus",* y por otra, el vocablo se recoge como sinónimo de *nota,* y en este sentido recibe la denominación específica de "'puntos musicales'. Vease nota" *(ibíd.).* De acuerdo con el testimonio de Pedrell el *punctum* (lat.) "era el elemento principal que servía de base á todo el sistema de los antiguos neumas musicales, y generador por excelencia de la notación, de la nota. Él formó la palabra *contrapunto,* simple contracción de *punctum contra punctum,* y es el prototipo de las notas de que nos servimos actualmente" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 381-382).

Concretamente en el contexto citado de J. Ruiz el término está empleado en dos versos contiguos, pero con distinto significado: "(...) è de los puntos arisca" (1228b), hace referencia a que la guitarra *árabe* o *morisca* es 'áspera en sus notas', es decir, su registro se compone fundamentalmente de agudos; en cuanto al verso siguiente, "(...) que tien punto a la trisca" (1228c), según Corominas se refiere aquí el Arcipreste a que el laúd "acompaña a (consuena con) la danza rústica así llamada" (cf. *LBA,* ed. cit., 458, nota 1228c); por otra parte, la edición conjunta de Brian Dutton y González Cuenca, anota en su "Glosario" final que *punto* es "tono, melodía" (cf. *Canc. de Juan Alfonso de Baena,* ed. cit., p. 920).

PUNTAR:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 70a-d: "De todos estrumentes yo, libro, só pariente:/ bien o mal, qual puntares, tal diré, ciertamente;/ quál tú dezir quesieres, y faz punto, y tente;/ si puntarme sopieres siempre me abrás en miente".

El *DCECH* señala que con este derivado verbal J. Ruiz quiere referirse al hecho de 'marcar los puntos musicales' (cf. IV, 694). Corominas anota en su edición crítica que las formas verbales, "puntares", "puntarme sopieres", según la ed. de Mª Rosa Lida, hacen referencia a la acción de "cantar según los puntos ('notas musicales') y, metafóricamente, es interpretar" (cf. *LBA,* ed. cit., 88, notas 70b, d).

PUNTADA:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1231a-c: "la viyuela dë arco faz dulces devailadas,/ adormiendö a vezes, muy alto a las vegadas,/ bozes dulces, sabrosas, claras e bien puntadas".

Ent. 1445-1474, Antón de Montoro, *Cancionero,* vv. 140-144, 204: "trobar cantar con gritillo,/ vos sentado en vuestras gradas,/ y menudillo el puntillo,/ dando veinte cabeçadas/ al echar de las puntadas".

1511, *Canc. General,* I, 14: "Guarda qu'en esta balada/ ay muchas espiraciones,/ diminuida, puntada,/ por bemol y bequadrada/ sobre todas las canciones".

En el contexto de J. Ruiz, la forma femenina de este participio pasivo en *-ada,* de marcada función adjetiva, debe entenderse según Corominas como sinónimo de 'entonado', y así las "devailadas" o baladas son "bozes dulces" y 'bien entonadas' (cf. *LBA,* ed. cit., 462, 1231c); en el caso de Montoro, el "echar de las puntadas" hace referencia al 'canto de las notas', y aquí el derivado rima con 'gradas' y 'cabeçadas'.

Por lo general, dicho derivado conserva el mismo significado que *puntar,* tema de infinitivo de donde procede (para la acepción concreta del *Canc. General* (I, 14), v. *desminuydo*).

PUNTILLO:

Ent. 1445-1474, Antón de Montoro, *Cancionero,* vv. 140-144, 204: "trobar cantar con gritillo,/ vos sentado en vuestras gradas,/ y menudillo el puntillo,/ dando veinte cabeçadas/ al echar de las puntadas".

La voz derivada, de género masculino, formada merced al sufijo *-illo,* debe entenderse en su sentido genérico, es decir, en el verso citado "y menudillo el puntillo", el sustantivo derivado alude al 'conjunto de las notas musicales', y el empleo del sufijo responde a un caso de terminación analógica condicionada por la rima versal.

Q

QUADRIVISTA, QUADRUVISTA, QUADRUNISTA (v. ARTE LIBERAL)

Este cultismo léxico se ha formado a partir de una raiz latina y un sufijo romance, por lo que figura en el *Diccionario académico* (1992) con la grafía moderna *cuadrivio;* el término *quădrĭvĭum* es un compuesto formado por *quattuor* y *via,* que literalmente significa cuatro vías o caminos, *"quatre chemins"* (cf. Gaffiot: *Dictionnaire Latin-Français,* Paris, 1934, p. 1288).

Autoridades:

Primera mitad del siglo XV, J. de Mena, *Laberinto de Fortuna,* vv. 926-928, 245: "aquí citaristas, aquí los profetas,/ astrólogos grandes, aquí los poetas,/ aquí quadrivistas, aqui sabidores".

La variante *quadrunista,* se ha registrado en la versión del *Laberinto* de J. de Mena recogida en el *Canc. de Ixar* (vv. 926-928, 368: "aqui çitaristas, aqui los profetas,/ astrologos grandes, aqui los poetas,/ aqui quadrunistas, aqui sabidores"); en la edición de J. G. Cummins, se anota *quadruvista* (cf. *Juan de Mena. Laberinto de Fortuna,* ed. cit., v. 928, p. 110).

El sufijo invariable *-ista* designa el correspondiente *nombre de oficio,* pero no se registra este caso de derivación en el estudio de S. Fernández Ramírez, dado que este sufijo entre otros, no fue incluido en el texto redactado por el autor (cf. "Prefacio" en *La derivación nominal, op. cit.,* p. 15); *quadrivista* era, por tanto, el que en la Edad Media se instruía en las cuatro artes matemáticas del *Quadrivium,* a saber: Aritmética, Música, Geometría y Astronomía.

QUINTA, QUINA

Del lat. *quinta,* terminación femenina de *-tus,* 'quinto' (*DRAE* de 1992); según el *DCECH,* la forma de masculino se registra en un documento de 1115, y entre las acepciones del femenino *quinta* no se recoge la propiamente musical (cf. II, 84-85).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 25-28, 172: "Pero sy vos plase que d' esto dependa,/ que tangan las tronpas e los atabales/ e yo suba quintas en boses tunbales,/ de vuestra madexa quebrada es la cuenda"; vv. 41-44, 238: "Los ynoçentes cantes chanzonetas/ dando loores a Ssanta Marya/ en musyca fyna, dulçe melodia,/ mudando bemoles en primas o quintas".

Ant. a 1516, J. del Encina, III, *Villancicos pastoriles,* vv. 102-103, 361: "-¿Tocaste las quintas/ de tu caramillo?".

El vocablo se anota en el *Canc. de Baena* con dos acepciones musicales: en el primer contexto citado se trata del 'intervalo de quinta', mientras que en el segundo el término desempeña una función de contraste con la 'prima o primera cuerda musical', ya que hace referencia a la 'quinta cuerda' del instrumento. En cuanto al contexto de J. del Encina, éste se ha consignado bajo la variante *quina,* en la edición crítica de R. O. Jones y C. R. Lee; en este caso, el significado de *quinta* obedece a la primera acepción referida anteriormente, es decir, al 'intervalo de quinta', aunque también pudiera tratarse de una "sinécdoque por 'notas' en general" (cf. *Juan del Encina. Poesía lírica y cancionero musical,* Madrid, 1975, p. 180, nota).

Nebrija recoge la voz en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* donde se lee: "quinto en orden, -us, -a, -um". Covarrubias subraya en su *Tesoro* la expresión *ponerse en quintas,* "que es hazer a otro punta y oposición, y trae origen de los que echan contrapunto sobre algún canto llano, que se van poniendo en quintas, una de las consonancias de la música" (v. *Índice de refranes*). *Autoridades* explica que esta consonancia es "en la música un interválo que consta de tres tonos y un semitóno mayor ['diatónico'], y subiendo se encuentran cinco voces, como del *ut* al *sol:* porque del *ut* al *re* hai un tono: del *re* al *mi* otro tono: del *mi* al *fa,* un semitóno, y del *fa* al *sol* un tono. Tambien se forma del *re* al *la.* Es consonancia mui apacible y consiste en la razón sesquiáltera, como 3 à 2. Llámase tambien Diapente" (acep. 4ª y última).

En palabras de Pedrell, la *quinta* es el "nombre del intervalo de cuatro grados diatónicos que resulta entre una nota dada y su quinta superior ó inferior. La *quinta,* la *cuarta* y la *octava* son los principales intervalos del sistema musical. La nota *diapente* de los griegos era la *quinta* (...)" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 385). La edición conjunta de Brian Dutton y González Cuenca no registra el significado del tecnicismo en el "Glosario" final (cf. *Canc. de Juan Alfonso de Baena,* ed. cit., p. 920, sin nota). La prohibición de las *quintas paralelas,* consecutivas, solamente data de principios del s. XVI, aunque hay que reconocer que la dureza y pobreza que se atribuye a las *quintas seguidas* tiene mucho de subjetivo. El intervalo de quinta es el intervalo oratorio por excelencia, y hablan de él los retóricos antiguos como del intervalo que con mayor naturalidad producimos, cuando hablamos o hacemos discursos (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 1820).

QUIRIE, QUIRO [KYRIE]

Del gr. κύριε , vocativo de Κύριος , Señor (*DRAE* de 1992); el helenismo *kirieleisón,* se registra en el *DCECH* como 'imploración a Dios, al principio de la misa', tomado de la frase gr. κύριε , ἐλέησον 'Señor, apiádate'. (...) la pronunciación de la η griega como *i* es la usual en toda la Edad Media. Muy usual ha sido siempre la abreviación *kirie,* en Berceo *quirio.* Como la palabra *kirie* se pronuncia repetidamente en el ritual litúrgico, se ha empleado *los kiries,* junto con varios verbos, para indicar una acción repetida muchas veces o realizada copiosamente (cf. III, 543).

Autoridades:

1511, *Canc. General,* II, 74: "Por vos y por mí rezá/ los Quiros por lo que dizen,/ porque males me atizen".

La variante *Quirie* se consigna en la edición del *Canc. castellano del siglo XV* de Foulché-Delbosc (cf. NBAE, 22, ed. cit., p. 479); por otra parte, la rúbrica que encabeza la estrofa que se inicia con los versos del contexto citado, para ilustrar una de las partes de la *misa cantada,* se registra con la variante *Quiro* en el *Canc. General* (II, 74), y *Quirie* en la edición citada de Foulché-Delbosc *(ibíd.).* La fórmula litúrgica *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison,* aparece utilizada en sentido figurado en la *Égloga de Plácida y Victoriano* de J. del Encina (cf. R. Gimeno: *Segunda producción dramática,* ed. cit., vv. 2083-2085, 401), a modo de invocación en petición de misericordia.

Alfonso de Palencia anota por primera vez la voz en su *Universal Vocabulario,* donde se lee: "Kirie eleyson, assi como los latinos lo pronuncian segund que los griegos, y en otra manera no se podría pronunciar si se escriuisse con la letra c; siempre se escriue con K, ante dela i; conuienele su interpretaçión, Kirie señor, eleyson aue merçed; señor aue merçed, vsa de tu misericordia con nos"; con posterioridad a este testimonio, Covarrubias aduce que, de la letra K, que llaman los griegos *kappa,* no ay uso cerca de los latinos, fuera de dos diciones suyas, que son *kalendas* y *kiries;* y éstas, quando se escriven en nuestra lengua castellana, se forman y pronuncian con CH, chiries, y calendas con sola C, la qual haze el mesmo oficio que la K, y ésse tiene también la Q, salvo que se le sigue siempre U. (...) y el *Kirie eleyson* vale tanto como *Domine miserere.* San Gregorio Magno instituyó que en la missa se dixessen los kyries (cf. *Tesoro,* letra K). El término se recoge en número plural en el *Dicc. de Autoridades,* si bien no es un caso de lexicalización, y se define como "aquella parte de la Missa en que se repite varias veces la voz Kyrieeléison; y assi se dice, *Están en los Kyries";* entre los ejemplos citados a continuación se encuentra el testimonio de Calderón, *Autos:* "(...) y leer en él/ varios Psalmos, hasta tanto/ que entóna el choro los Kyries".

Pedrell señala que los *Kyries,* voz que por lo común se utiliza en plural, son piezas esencialmente suplicatorias que forman parte de varios rezos litúrgicos y especialmente de las Missas; es además, el título de la composición musical de este nombre (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 250). El diseño melódico de esta parte de la Misa, se detalla por extenso en el estudio de Brenet, que dice así: *Kyrie eleison,* es la exclamación o súplica religiosa, usada en las liturgias cristianas desde los primeros siglos, introducida en el texto del Ordinario de la misa inmediatamente después del *Introito* y ordenada por el papa San Gregorio el Grande bajo la forma que ha conservado, esto es, dividida en tres partes: la primera y la tercera repiten tres veces la palabra *Kyrie eleison* y la segunda otras tres veces las palabras *Christe eleison.* Las diferentes versiones melódicas de esta plegaria que figuran en los libros de canto litúrgico conservan esta división atribuyendo a cada parte un dibujo especial, siendo el último *kyrie eleison* ordinariamente más desarrollado, más adornado y terminado a veces con largas vocalizaciones. Desde los comienzos de la polifonía vocal los compositores han conservado la tradición de un contraste melódico y armónico entre las tres partes del *Kyrie eleison.* Frecuentemente, entre los antiguos maestros el *Christe* es tratado a dúo, siendo siempre el segundo *kyrie eleison* de un tejido contrapuntístico particularmente rico y tupido. De las obras de Josquin Després, Ockeghem, y sus émulos hasta Palestrina, que escribieron copiosamente sobre estas sencillas sílabas exclamativas, se desprende una expresión intensa de adoración y de imploración, que en la época moderna no ha sido

apenas utilizada más que para la exhibición de una técnica vocal brillante. El *Kyrie eleison* constituye el primero de los cinco fragmentos de que se compone una misa musicalmente (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 284).

Por último, y a modo de síntesis, el esquema melódico con que se canta tres veces cada una de las tres invocaciones ya referidas, es el siguiente: aaa bbb ccc' (c' indica una extensión o variante de c); o bien, aaa bbb aaa' (cf. *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* p. 259); no obstante, este esquema puede detallarse, para mayor precisión, como sigue: "1) A A A *(gleiche Gestaltung aller 9 Anrufungen nach dem Litaneiprinzip);* 2) A B A *(melodische Eigenständigkeit der Christe eleison-Gruppe gegenüber den beiden K.-Gruppen);* 3) A B C *(gleiche Melodie für jeweils 3 Anrufungen), wobei zusätzlich die mittlere Anrufung jeder Gruppe mit eigener Melodie versehen sein kann* (a x a - b y b - c z c)" (cf. H. H. Eggebrecht, ed.: *Riemann Musik Lexikon: Sachteil,* Mainz, 1967, p. 500).

R

RABÉ, RRABE, ARRABÉ

Del árabe ربّ *rabāb,* 'rabel', pero esta variante ortográfica no se documenta en los textos medievales consultados; la raíz bilítera, en forma segunda ربّ *rabba,* origina el derivado verbal *"résonner comme le rebab"* (cf. Dozy: *Suppl.,* I, p. 498). El arabismo se registra en el *Glossaire* de Dozy y Engelmann, donde se define como *"violon à une ou à deux cordes"* (cf. *Gloss., op. cit.,* p. 328); Eguílaz documenta además las variantes "*rabel* cast., *rabela,* gall.; *rabell,* cat. y val.; *rabil, rebel, arrabil,* port." (cf. *Glosario etimológico, op. cit.,* pp. 476-477).

La vocal inicial del artículo árabe en la variante *arrabé* muestra una de las fases de la adaptación del arabismo al romance, provocada por la coincidencia de las dos consonantes solares, que en este caso origina posteriormente la pérdida de la vocal átona inicial (no así en *añafil*): *arrabāb* > *arrabé* > *rabé.* El *DCECH* establece la documentación de la variante *rabel* hacia 1570 [*sic*], pero la consonante final de esta variante ortográfica, quizá se explique por analogía con la voz francesa *rebelle* que se documenta ya en textos fr. del siglo XV, fr. mod. *rebec* (cf. IV, 743); para la correcta datación de la variante moderna *rabel, vid.* D. Fasla: "Etimología, significado y referente de los arabismos *rabel* y *rebeb* (contribución al estudio del léxico musical)" en *AEF,* XX (1997), pp. 115-116.

Por último, cabe añadir que el arabismo se recoge asimismo en el estudio de Wijk, donde se anota: *"le* rabel, *rebec: ancêtre du violon, à* 3 *cordes (< ar. rabâb)"* (cf. H. L. A. van Wijk: "L'élément arabe en espagnol" en *Neophilologus,* XXXIII (1949), p. 18).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1230a: "medio canón e harpa, con el rabé morisco".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 9-12, 319: "Laud, rrabe, nin vyuela/ non he ojos de tañer,/ antes he tal desplazer/ que nada non me consuela".

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 147a, b, 52: "Yo tañeré mi arrabé/ que tengo en la mi hatera".

Ant. a 1498, J. del Encina, *Glosas e ciertas coplas,* III, vv. 11-12, 313: "El rrabé ni caramillo/ no lo ahuzio ni lo quiero".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 61-62, 135: "Ya ño quiero churumbella,/ los albogues ni el rabé".

Nebrija registra el término en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* donde se lee: "rabe instrumento musico", pero ya en el *Tesoro* de Covarrubias se documenta la variante moderna *rabel:* "instrumento músico de cuerdas y arquillo; es pequeño y todo de una pieça, de tres cuerdas y de vozes muy subidas. Usan dél los pastores, con que se entretienen, como David hazía con su instrumento (...) El francés le llama *rebec,* del mesmo origen"; con esta misma grafía se recoge la voz en *Autoridades,* donde se define como "instrumento músico-pastoril, pequeño, de hechura como la del laúd. Componese de tres cuerdas solas, que se tocan con arco, y forman un sonido mui alto y agudo".

Pedrell añade que "rabel, rebec, *rebelle* ó *rebeble* (fr.), *ribeba* ó *ribeca* (it.), etc. son nombres europeos del *rabab* oriental. Cuando fué introducido en los países de occidente, transformóse su caja, presentándose oblonga [, i. e., 'forma de pera alargada',] y bastante pequeña con los bordes ligeramente cintrados para facilitar el juego del arco sobre las tres cuerdas de que constaba al principio. Fueron aumentadas hasta cuatro y más, durante el siglo XVI" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 388); "Jerónimo de Moravia, en su *Tractatus de musica* (aprox. 1280), describe el *rubeba* ['rabel'] como instrumento de dos cuerdas afinadas a una quinta de distancia y tocadas con un arco. (...) en Francia lo emplearon hasta fines del siglo XVIII violinistas callejeros a quienes se les prohibía tocar el violín" (cf. *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* p. 405; para contrastar la sutil diferencia entre el *rabāb,* instrumento árabe, y el *rabel* o *rebec,* v. ilustración, *ibíd.,* p. 535, figs. 18 y 14 respectivamente).

Pero lo cierto es que el instrumento árabe *rabab* generó dos tipos de instrumentos musicales de indiscutible parecido, lo cual lleva a confundirlos a menudo

en un solo instrumento, o a considerar a uno de los dos como una variedad de su semejante: estos dos instrumentos son el *rabel* o *ravel,* y el *rebec,* que aparecen ilustrados y diferenciados minuciosamente en la *Encyclopédie de la Musique:* "rabel *ou* ravel, *dans la tradition espagnole, instrument cordophone, joué avec un archet, dérivant du rebab arabe (...) Il possède une ou deux cordes: quand il y en a deux, l'une est utilisée pour la mélodie, l'autre fait fonction de bourdon. L'archet est très courbe. (...) Le rebec c'est un instrument médiéval, cordophone, à archet et à plusieurs cordes, typique des troubadours et des ménestrels, probablement introduit en Europe au VIIème siècle par les Arabes, à travers l'Espagne. (...) le type le plus courant était formé d'une caisse de résonance faite dans une pièce unique, allongée, piriforme et munie d'un manche court épousant le profil de la caisse (...) il a deux secteurs, de matériaux différents, que l'on retrouve dans le rabab arabe, d'ou est issu également le nom de rebec"* (cf. *op. cit.,* pp. 638 y ss.). Quedan, pues, diferenciadas con este testimonio ambas variedades instrumentales, correspondientes a las dos grafías castellanas que Pedrell anota como sinónimos, *rabel* y *rebec (vid. supra);* en suma, el étimo árabe originó dos soluciones en castellano dando lugar a un *doblete léxico* que designa los dos instrumentos anteriormente diferenciados (*vid.* a este respecto, D. Fasla: "Etimología, significado y referente", art. cit., pp. 104 y ss.).

A juzgar por las variantes ortográficas registradas en las fuentes literarias consultadas, y por el marco lúdico-pastoril que en este caso las identifica, el instrumento citado en ellas es, sin duda alguna, el *rabel, rabé* o *arrabé,* de construcción más tosca y menos cortesana que el *rebeb.* El *rabé morisco* que señala el Arcipreste "sería el usado en el siglo XIV por los moros de Granada" (cf. *Poesía juglaresca y juglares, op. cit.,* p. 67).

RABILERO:

Ant. a 1500, J. del Encina, *Cancionero,* II, Égloga de Plácido y Victoriano, vv. 1179-1181: "-Deve ser algún gaytero/ -Mas cuydo que rabilero/ o sones de caramillos".

El nombre del instrumentista que toca el *rabel* es el correspondiente sustantivo derivado en *-ero,* que no se documenta en el *Tesoro* de Covarrubias ni en *Autoridades;* este derivado no heredado del latín (v. *albogue*), se ha formado por adición de un sufijo romance al arabismo ya existente, *rabel* > *rab(e)lero* > *rabilero,* a lo cual ha sucedido un fenómeno de disimilación de la vocal pretónica por la vocal tónica que en este caso forma parte del sufijo; el derivado en árabe se recoge en Dozy: رَبَابِيّ *rabābiyya, "joueur de rebab"* (cf. *Suppl., op. cit.,* I, p. 499).

RE, RRE, RÉ (v. NOTA)

V. *fa* (*DRAE* de 1992).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da*/ que el rre mi ut rre e la sol mi fa/ a par paresçia de arte difiçiente".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 1232-1235, 175: "Señor ut, re, mi, fa, sol,/ Joan Fernández sin par,/ hogaño os podrán pescar/ en la mar por verderol".

El *Dicc. de Autoridades* anota el término como voz de la música, la segunda de las seis del hexachordo, que sube un punto mas que el ut". Pedrell define este sonido como "segunda nota de la escala tipo ó de do mayor, es también el signo que la representa y en algunos instrumentos la tecla, contra, cuerda, pistón, etc.., que produce su sonido" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 390); la *Encyclopédie de la Musique* añade además que *"dans les pays germaniques, anglo-saxons et slaves, on désigne cette note par la lettre D"* (cf. *op. cit.,* p. 647).

REDOBLE

De *re* y *doble,* y éste del lat. *duple,* adv. de *duplus,* 'doble' (*DRAE* de 1992). *Doble* se documenta desde los orígenes del idioma. (...) es dudoso si la voz castellana y el port. *dobre* proceden de DŬPLUS íd., o de su sinónimo DŬPLEX, -ĭCIS (ambos compuestos en latín con la raíz de PLICARE 'plegar, doblar'), aunque es más probable lo primero: aquél es el único que ha dejado descendientes en los demás romances (it. *doppio,* frprov. *doblo, doublo, droblo*), pero no explica bien la *-e* hispánica, pues no es muy verosímil un mero cambio de clase flexiva como el ocurrido en *libre,* y menos puede admitirse un provenzalismo o catalanismo, en palabra de esta clase. (...) me inclinaría a creer en una ley disimilatoria especial que cambiaría *doblo* en *doble* (de donde analógicamente *triple* o *treble,* y *simple* (cf. *DCECH,* II, 519).

Autoridades:

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 1543-1547, 187: "-De este caballero noble,/ yo soy su procurador,/ él es un gran tañedor,/ quitado que dé un redoble,/ tiene muy poco primor".

Nebrija anota: "redoblar, reduplico, -as, -aui" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*). Ambos tecnicismos, *redoblar* y *redoble,* se recogen en el *Tesoro* de Covarrubias, donde se definen en primera acepción como "término de músicos de vihuela, quando redoblan los golpes sobre una mesma cuerda"; la voz *redoble,* se registra igualmente en *Autoridades,* donde se lee: "repeticion del golpe que se dá sobre una cuerda, en la guitarra, ù otro instrumento. Lat. *Reduplicatio*".

Pedrell señala que en la antigua técnica de las glosas ó adornos, *redoble* significaba lo que hoy el *gruppetto* de cuatro notas. Los antiguos vihuelistas daban también el nombre de redoble al *gruppetto* y á veces al *trino* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 392). Al margen de la acepción que nos ocupa, *redoble* en música significa también el toque de caja ['percusión'] usado hasta hace poco en la infantería para que la tropa ponga atención á una voz de mando, para que cese el fuego, para que la banda toque ó deje de tocar, y otras funciones similares *(ibíd.).*

REPICAR (v. CAMPANA)

De la onomatopeya *pic* y del prefijo lat. *re-* que significa repetición (*DRAE* de 1992). La voz *picar* es común a todos los romances de Occidente, de creación expresiva. *1ª doc.:* Cid. Desde antiguo pueden documentarse las varias acs. fundamentales (...) *picar* los cuartos 'sonar la campana' quizá sea de origen regional español. La onomatopeya se creó dos veces en latín y romance: una primera vez, con -c- sencilla, de donde el lat. PĪCUS, el cat. *pigot* 'pico (pájaro)', el cat. dial. y gasc. *pigassa* 'hacha', etc.; otra segunda vez con -cc-, o con consonante sencilla pero no afectada por la sonorización, a causa del carácter onomatopéyico de la palabra: a este segundo tipo pertenecen la gran mayoría de las formas castellanas. (...) El término derivado *repicar* se documenta en la 2ª mitad del siglo XIII (cf. *DCECH,* IV, 518-519).

Autoridades:

Ant. a 1496, J. del Encina, *Cancionero,* II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 558-560, 244: "Mira cómo lo repico;/ yo te juro y certifico/ que los pies tras él se van".

Ant. a 1516, J. del Encina, *Villancicos pastoriles,* vv. 53-55, 374: "Solía, quando más moço,/ bien lo sabes tú, Juanillo,/ repicar mi caramillo".

En el primer contexto citado de J. del Encina *repicar* hace referencia a la acción de 'repetir el mismo sonido musical' varias veces seguidas, lo cual incita a proseguir la danza pastoril: "los pies tras él se van"; por tanto, el uso transitivo

de este verbo, obedece a dos planos semánticos: 'repicar el sonido musical' y 'repicar un instrumento', en este caso el *caramillo pastoril.*

A finales del siglo XV Nebrija registra el término como neologismo en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "repicar con campanas, crepito, -as, novum; repique assi, cymbalorum crepitus, novum"; también lo recoge Covarrubias en su *Tesoro,* donde se lee: "este término comúnmente sinifica tañer las campanas con son alegre". *Autoridades* explica la acepción musical del término, como la acción de "tañer las campanas en sonido alegre y de fiesta; y por extensión se dice de otras qualesquiera cosas, con que se pueda formar harmonía". El sustantivo derivado en *-e, repique,* aparece recogido en el *Dicc. técnico* de Pedrell donde se define en segunda acepción como el "toque de campanas que se hace en señal de fiesta ó regocijo"; la primera acepción, responde a la acción verbal: "para repicar las campanas con toque vivo y rápido, se utiliza una cuerda terminada en gancho que se adhiere al badajo, sin voltear las campanas. Los campaneros diestros repiquetean dos campanas á la vez" (cf. *op. cit.,* p. 396).

REPICADO:

Ant. a 1498, J. del Encina, *Bucólicas,* I, Égloga VII, vv. 177-180: "que Coridón, Coridón/ me semeja buen garçón,/ porque canta repicado/ le tengo mucha afición".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 887-888, 162: "Pues cantemos repicado/ y entonado".

La forma de participio pasivo femenino *-ada,* se documenta desde la segunda mitad del siglo XIV, 1374, según el estudio de B. Pottier, que alega el contexto musical 'a campana repicada' (cf. 'Picar' en "Recherches sur le vocabulaire hispanique, III", *BHi,* LVIII (1956), p. 362). El uso transitivo de este derivado verbal en *-ado,* se encuentra en el dialecto pastoril a finales del siglo XV con el significado concreto de 'tocar repetidamente y en son de fiesta las campanas u otro instrumento' (cf. Mª J. Canellada: *Farsas y Églogas,* ed. cit., p. 331).

RESPONSO, RRESPONSO, RRESSPONSO (v. SALMO)

Del lat. *responsum* (*DRAE* de 1992); el término se documenta ya en *Apol.,* con el significado de 'respuesta', y a finales del siglo XV figura en Palencia como 'palabra o verso que se repite muchas veces', tomado del lat. *responsus* 'respuesta' (cf. *DCECH,* IV, 887).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 90-92, 707: "El deuoto Sant Alyfonso,/ arçobispo de Toledo,/ canta d'ella en rresponso".

1511, *Canc. General,* I, 483: "y cantándole vn responso/ calándrias y ruyseñores".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 3369-3372, 110: "con voz ronquita, cansada,/ aquel romance entonando,/ como en responso cantando,/ por sus finados".

A finales del siglo XV, Alfonso de Palencia registra por primera vez el verbo *respondere* que "es quando a vezes se fazen semeiantes obras alas reçebidas (...) Et responsorio es palabra o verso que muchas vezes se repite, como retruecano. Los italianos introduxeron los responsos, como los griegos las antiphonas, dizense porque dexando el otro de cantar aquello mesmo responde el otro. Hay esta diferençia del responsorio alas antiphonas, que enlos responsorios vno dize el verso, y enlas otras a vezes han de alternar los coros" (cf. *UVoc.*); más tarde, Nebrija anota el término en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* donde se lee: "respuesta, responsum, -i".

El vocablo figura asimismo en el *Tesoro* de Covarrubias donde se define como "cierto verso que se dize en fin de cada lición en el oficio eclesiástico; díxose assí porque diziéndolo uno le responden los demás. Responso, el que se dize a los difuntos antes que el preste diga la oración. Responsorio, en las lecciones"; en *Autoridades responso* es el "responsório que, separado del rezo, se dice por los difuntos (...) se compone el responsorio de ciertas preces y versiculos, que se dicen en el rezo, al fin de las lecciones en los Maitines, y de las capitulas de otras horas".

Pedrell parafrasea a *Autoridades* interpolando la acepción musical del término: "responso, dícese vulgarmente del responsorio, que separado del rezo se dice por los difuntos. El *responsorium, -ii* (lat.), responso ó responsorio, son las preces y versículos que se dicen ó se cantan en el rezo después de las lecciones de maitines y después de los capítulos de otras horas canónicas" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 397). Brenet añade que el *responso* o *responsorio* es "una de las partes cantadas del oficio divino. Desde el principio de la liturgia se observan tres maneras principales de distribuir el texto de los salmos y cánticos entre el lector y el coro [(responsorial, solista y antifonal)]. La primera manera consiste en hacer repetir por el pueblo o por los chantres las palabras pronunciadas por el lector o el chantre. Es lo que se llama propiamente *responder* o contestar, y los cantos basados sobre este primer procedimiento se llaman *responsos* o *responsorios* (...) Se distinguen los responsos *graduales,* los *breves* y los de *aleluyas"* (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 455).

RESPONSAL:

Ent. fin s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 421-424, 141: "En sus honras funerales/ serviste de sacerdote,/ y por cantos responsales/ hiciste llantos reales".

El término es un derivado en *-al* (adj.) de la base léxica *responso,* y conserva el mismo significado, i. e., "cantos responsales" son los 'cantos entonados por difuntos'. En relación con este sufijo en *-al,* de acentuación aguda, Salvador Fernández Ramírez concluye en su estudio que "es bastante productivo, especialmente en la formación de nombres adjetivos. La base derivativa es casi siempre un sustantivo" (cf. *La derivación nominal, op. cit.,* § [100], pp. 74-75).

RETINIENTE, RRETINIENTE

La forma verbal *retiñir* se documenta en el *Diccionario académico,* como procedente del lat. *retinnīre,* 'resonar' (1992), 'volver a retiñir', derivado de TINNIRE 'retiñir'. *1ª doc.:* h. 1300 (cf. *DCECH,* IV, 892); la forma de participio activo, que no se recoge en el *DCECH* se documenta ya en el *Canc. de Baena* en su acepción musical propiamente dicha.

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 63-64, 1076: "¿(...) a do peñas grisses, a do peñas veras,/ a do las ssonajas que van rretinientes?".

A finales del siglo XV, Alfonso de Palencia anota en su *Universal Vocabulario:* "tinnire, retiñir, agudamente sonar (...) Ca tintinnare se dize por sonar de son agudo, donde se dizen tintinnabula cascauales"; Nebrija recoge la acepción "retiñir el metal, tinnio, -is, tinniui, -ire": *"faire entendre des sons"* (cf. *Voc. Esp.-Lat.;* Gaffiot, *Dict. Lat.-Fr., op. cit.,* p. 1577); tras el testimonio de Nebrija la voz no vuelve a consignarse en los repertorios lexicográficos hasta la edición del *Dicc. de Autoridades:* la forma verbal *retiñir,* de donde procede el adjetivo derivado en *-ente,* aparece definida como la acción de "sonar el metál ò resonar, herido ù tocado de algun modo".

Este sufijo forma un extenso grupo de nombres adjetivos, menos veces sustantivos, con base derivativa casi siempre verbal. En este caso el nombre aparece relacionado con un infinitivo, del que se deriva, infinitivo que unas veces es latino, otras español, otras veces se encuentra en las dos lenguas (cf. *La derivación nomi-*

nal, op. cit., § [90], 63-64). En el caso que nos ocupa, el adjetivo *retiniente* se forma a partir de un infinitivo español en *-ir,* que a su vez, se deriva de un infinitivo latino de la 3ª conjugación: *retinnīre* > *retiñir* (+ *-ente*) > *retiñente* > *retiniente,* que es la variante moderna que se ha documentado en la edición de Brian Dutton y González Cuenca (cf. *Canc. de J. Alfonso de Baena,* ed. cit., p. 400).

El verbo *retiñir* que figura con la variante ortográfica *reteñir* en el *LBA,* de J. Ruiz (cf. 505 (506)c), se registra en esta obra en la acepción 'sonar el dinero', es decir, el Arcipreste se refiere al 'ruido que se hace cuando se cuentan las monedas'.

RETINTO:

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 97-99, 178: "E la farpa tan sonosa,/ que tal retinto tenía,/ en sierpe se convertía".

El *DCECH* señala que es 'acción de retiñir', antiguo participio formado según el modelo de *tinto* junto a *teñir;* más tarde cambiado en *retinte* por analogía de *tinte* (cf. IV, 892); en el contexto que nos ocupa, el derivado es participio antiguo del tema de infinitivo, *retiñir,* en su acepción musical; en relación con el uso del término en sentido figurado: 'suspiro, aliento', éste se ejemplifica en los *Proverbios Morales* de don Sem Tob (vv. 151-153, 56-57: "este pandero canso,/ aún el su retinto/ sonará") (v. *pandero*).

Palencia consigna la voz en su *Universal Vocabulario,* donde hace contar: "tinnitus, retinto, son de pandero, que retinne". Nebrija asimismo la anota en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* aunque no en su acepción musical: "retinte de moneda, tinnitus, -us"; posteriormente, Covarrubias sostiene en su *Tesoro,* que *retinte* es el "sonido que dexa la campana en los oydos, o que se causa después del golpe, por su concavidad"; añade *Autoridades,* que en este sentido "vale lo mismo que retintín. Lat. *Tinnitus".*

ROMANCE, ROMANÇE, RROMANCE

Del lat. *romanĭce,* en románico [término aplicado al habla de los romanos y a la lengua hablada por las naciones romanizadas, de donde se deriva el sustantivo romance que en su significado primario es lengua derivada del lat., y posteriormente pasó a designar la composición poética, acep. que aquí nos ocupa] (*DRAE* de 1992); en el *DCECH,* el vocablo figura como derivado del lat. ROMA-

NUS 'perteneciente a Roma', y se documenta por primera vez en el *Cid;* Berceo registra las variantes *romance, roman(z)* (cf. V, 58).

Autoridades:

Primera mitad del siglo XV, J. de Mena, *La Coronación,* vv. 456-458, 201: "las quales, cantando enante/ el romançe de Atalante,/ çircundaron su persona".

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 99g-j, 36: "acabado el canto todo,/ cantaron muy dulçemente/ este romançe seguiente/ en un muy suabe modo".

1511, *Canc. General,* II, 94: "y vn romançe por cancion,/ que publica la passion/ de la muerte d'Alixandre".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 1404-1407, 182: "Quieren las señas que dan,/ porque mejor las creyesse,/ que cantando las oyesse/ en un romance galán".

El término se encuentra citado con menor frecuencia en el *corpus* de los textos literarios consultados, que como título de la composición poética así llamada; en este sentido, el vocablo se registra a modo de rúbrica, entre otras fuentes, en el *Canc. de Stúñiga* (cf. *Romance,* con tres coplas finales que obedecen al siguiente esquema métrico: abab : cccb, 321; *Romance de Carvajales,* que lleva como *Fyn* una quintilla, abaab, 364), en Mendoza (cf. *Cancionero,* 100, rúb., 36; 1, rúb., 134), en el *Canc. General* (I, § 448, 540, *Romance con villancico*) y en J. Boscán (cf. *Obras Completas, Romance viejo,* con glosa, 202); en todos estos casos se verifica la rima asonante en los pares.

Los comentarios en prosa de *La Coronación* de J. de Mena, explican el texto (cf. *supra,* primer contexto citado) como sigue: *"las quales cantando enante el romançe de Atalante:* dize aquí la copla que aquellas donzellas, que eran las quatro virtudes, cantavan el romançe de Atalante. Deste romançe de Atalante fabla Virgilio en el su primero libro *Eneidos.* E porque Atalante fue muy grand astrólogo e fabló de los movimientos de los çielos e de los fechos de arriba, dixeron que aquel fablar fue romançe qu'el juglar ponía en la cítola en las bodas de Eneas con la reina Dido de Cartago. E yo dixe que estas donzellas con aquel cantar o romançe troxieron la corona, esto es con los pensamientos de las cosas çelestiales que son verdadero romançe, en las quales cosas fazen a los omnes virtuosos contenplar las virtudes, que se entienden por aquellas donzellas" (cf. M. A. Pérez Priego: "Poesía" en *Juan de Mena. Obras Completas,* ed. cit., p. 202).

Nebrija recoge a finales del siglo XV las siguientes acepciones del término: "romance lengua romana, sermo romanus; romance esta mesma lengua, sermo latinus; rumançar, in sermonem romanum uerto; romançar, in sermonem latinum uerto; romance cantar, carmen heroicum" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*); no obstante, en la edición posterior del *Vocabulario de romance en latín,* se lee: "romance lengua romana, sermo romanus, sermo latinus; romançar, in sermonem romanum verto" (Sevilla, 1516). Covarrubias recoge la voz únicamente en el sentido de lengua derivada del latín al igual que "la toscana y la francesa" (cf. *Tesoro*); más tarde, en el *Dicc. de Autoridades* la voz se anota además, como "composición de la poesía española, en que se observan alternativamente los mismos assonantes, en todos los segundos y quartos versos de cada copla de las que le componen. El que consta de versos de ocho sylabas se llama Romance llano, ù Romance absolutamente, y el que consta de versos de once sylabas Romance heróico, real ò endecasylabo" (2ª acep.); en palabras de Pedrell, *romance* es la poesía que consta de versos de ocho sílabas donde se repite el mismo asonante en todos los versos pares, y éstos pueden ponerse en música; esta clase de romances versan sobre fábulas de los antiguos paladines, las contiendas con los moros, las acciones de los príncipes, los hechos de la vida feudal, lo sencillo de la vida privada ó la pastoril (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 400).

En la lengua común el vocablo se aplica a "cada una de las lenguas modernas derivadas del latín, como el español, el italiano, el francés, etc." (*DRAE* de 1992, 1ª acep.); el sentido poético del término se recoge en cuarta acepción: "combinación métrica de origen español que consiste en repetir al fin de todos los versos pares una misma asonancia y en no dar a los impares rima de ninguna especie"; es también "composición poética escrita en romance" (*ibíd.,* 6ª acep). En el estudio diacrónico que Navarro Tomás expone en su *Métrica española,* observa que "por influencia del octosílabo trovadoresco y por mayor comodidad de la lectura, los romances se escribieron desde el siglo XV en líneas de ocho sílabas (...) Rasgos que revelan el parentesco métrico de los romances con las series monorrimas de los antiguos cantares son: a) la falta de rima en sus versos impares correspondientes a los primeros hemistiquios de los versos épicos; b) la rima uniforme y sostenida de los versos pares equivalentes a los segundos hemistiquios y la libre mezcla en este punto de asonancia y consonancia, contra el uso general en la poesía culta; c) la medida fluctuante de los versos, resto atenuado de la antigua ametría juglaresca; d) la adición de la *e* paragógica al fin de las rimas agudas; e) la correspondencia entre métrica y sintaxis a base de proposiciones que ocupan dos o cuatro hemistiquios, con ausencia de toda forma de estrofa; f) la inclinación al desarrollo de modalidades rítmicas poco corrientes en el tipo ordinario del octosílabo románico (...) La

versificación juglaresca reunió formas de tradición indígena, mozárabe y románica. Sus testimonios se documentan desde los siglos X y XI. Sus composiciones estaban dedicadas al canto" (cf. "Juglaría" en *Métrica española, op. cit.*, p. 69 y 78); "los romances empezaron a ser admitidos en los cancioneros desde la segunda mitad del siglo XV. (...) Entre los compuestos al fin del presente período, es rasgo corriente de influencia culta la sustitución de la asonancia tradicional de los versos pares por la rima uniformemente consonante de esos mismos versos" (cf. "Gaya ciencia" en *op. cit.*, p. 175; v. ejemplo de esta influencia culta en el *Canc. General*, I, Mosen Juan Tallante, § 11, *Romance con villancico por dessecha*, p. 21).

ROTA (v. CINFÓNIA)

El término se consigna como cultismo en el estudio de J. J. de Bustos Tovar, de *rŏtam*, 'arpa pequeña' (cf. "Glosario" en *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval, op. cit.*, p. 667); el *Diccionario académico* no recoge el vocablo como instrumento musical (1992), y tampoco se registra con esta acepción en el *DCECH*.

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor*, 1229b: "cab' él el orabí tañiendo la su rota"; 1230c: "la rota dice con ellos más alta que un risco".

La voz aparece citada por Simonet como uno de los "instrumentos de música usados por los Moros españoles" (cf. "Estudio sobre el dialecto hispanomozárabe" en *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes*, 2 vols., Madrid, 1982; I, p. LXXXIV); "Al-Maccarī e Ibn Al-Jathíb lo anotan como nombre de un instrumento músico de cuerda, usado entre los Moros de Andalucía; antiguo cast. y prov. *rota;* antiguo fr. *rote*, bajo latín *rocta, rota* y *rotta*" (*ibíd.*, II, p. 495); Covarrubias y *Autoridades* no documentan el término.

Pedrell asegura que éste es el nombre que dieron los escritores de la Edad Media y los trovadores á una especie de salterio de forma redondeada (...) Parece ser que la modificación de la forma del salterio, que en vez de la antigua triangular se redondeó allá por el siglo XIII ó quizá el XII, dió el nombre de rota *(instrumentum rotundum)* á dicho salterio de forma redondeada al cual se adaptó, andando el tiempo, una rueda [< RŎTA(M),] con el mecanismo conocido convirtiéndose en el instrumento llamado *vielle* [o *vielle à roue*, 'viola de rueda']" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 402).

El origen de este instrumento musical de cuerda se menciona en la obra ya citada de Menéndez Pidal, donde se lee que era "de procedencia británica o céltica" (cf. *Poesía juglaresca y juglares, op. cit.*, p. 66, texto e ilustraciones del instr. con seis y tres cuerdas; el juglar de rota se cita en otro lugar del estudio; *ibíd.*, p. 249). Según Randel, este instrumento medieval se menciona asimismo en numerosas fuentes literarias de los ss. VIII al XIV (cf. *Dicc. Harvard de Música, op. cit.*, p. 429; una notable ilustración se encuentra también en esta obra, p. 277, fig. 5, rota de seis cuerdas). De todo lo antedicho se deduce que la *rota,* cuyo origen primitivo era un arpa (Pidal) o salterio (Pedrell) de dimensiones reducidas, fue la forma culta que sirvió para designar a la *cinfonia* (hoy *zanfoña*), y puede considerarse, por tanto, como sinónimo culto de este instrumento medieval.

RRONDEL, REDONDEL

Del fr. *rondel* (*DRAE* de 1992), en concreto, del fr. ant. *reondel,* hoy *rondeau,* de donde en otro sentido el cast. *rondó; rondel* se documenta en la Acad. desde 1817 (cf. *DCECH,* IV, 835).

Autoridades:

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 441-448, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas,/ claronías e bonbardas/ facían distintos sones:/ las baladas e cançiones/ e rrondeles que fazían/ bien atarde los o[í]an los turbados coraçones".

La variante trisílaba *redondel* se registra en la edición de Foulché-Delbosc (cf. Santillana, NBAE, 19, ed. cit., p. 540). El poeta declara en su *Proemio e carta,* que "Michaute [, i. e., Guillaume de Machaut, músico, poeta y canónigo de la catedral de Reims desde 1337,] escriuió asy mismo un grand libro de baladas, canciones, rondeles, lays, virolays, e asonó muchos dellos" (cf. Durán: *Poesías completas,* II, ed. cit., p. 215; v. *asonar*).

El vocablo no se recoge en Covarrubias ni en el *Dicc. de Autoridades,* tal y como confirma el *DCECH (vid. supra).* Se trata de una composición de ordinario á tres partes vocales muy en uso en el siglo XIII, también conocida por *rondels;* estas piezas eran cantadas en representaciones litúrgicas compuestas, regularmente, en honor de la Virgen María; se escribían en versos octosílabos de los cuales se repetían los dos primeros al medio de la estrofa y los tres primeros al fin. El carácter melódico de estas composiciones era el de la *complainte* francesa (cf.

Pedrell, *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 401). El sentido circular de este tipo de piezas [, de ahí el nombre de *rondel* o *rondellus*], radica en que una melodía *lo más bella posible,* con o sin texto, pasa y vuelve a pasar, de una a otra de las dos o tres voces. Es el germen del canon, cuyos ejemplos más antiguos llevan este nombre (cf. Brenet, *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 460).

La edición crítica de M. Durán anota sucintamente: "rondeles: canciones para bailar, de forma métrica variable, con un refrán de dos a ocho versos, colocado al principio y repetido dos veces" (cf. *M. de Santillana. Poesías completas,* I, ed. cit., p. 195, nota).

RUIDO, RRUIDO, RUYDO

Del lat. *rugĭtus* (*DRAE* de 1992), 'rugido', que en latín vulgar tomó ya el sentido de 'estruendo'; el verbo correspondiente RŪGIRE se conservó en el cast. ant. y judesp. *ruir* 'susurrar', ast. *ruxir* 'hacer ruido'. *1ª doc.: roído,* Cid (...) La forma con *u* ya aparece en mss. de J. Ruiz y J. Manuel, y gana terreno en el s. XV, pero de momento el vocablo sigue siendo siempre trisílabo: Garcilaso de la Vega, Fr. L. de León (cf. *DCECH,* V, 91).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 41-42, 240: "Este grant ruydo syn muchas trompetas/ ya es rretraydo fasta en Lonbardia"; vv. 11-12, 897: "nin porque me syento por muy conquistado/ del mucho rruido de vuestras trompetas".

Dado que esta voz constituye un caso límite del área terminológica estudiada, se han descartado aquí los contextos que registran el uso metafórico del vocablo, y que por tanto, contribuyen a la musicalidad semántica del verso; en este caso, dicha voz se encuentra formando parte integrante del *locus amoenus,* tópico que identifica a menudo la lírica del primer Renacimiento, y el *ruido* se concibe como una sensación delectable y agradable al oído (cf. Garcilaso, *Poesías castellanas completas,* ed. cit., Égloga II, vv. 13-15; vv. 64-66).

El término no se consigna en ninguna de las dos ediciones consultadas de Nebrija (cf. *Voc. Esp.-Lat.; Voc. Rom. Lat.,* 1516); ya en el *Tesoro* de Covarrubias la voz *ruido* se define como "el estrépito que se haze, porque es propio sonido de la cosa que se cae o el que haze el viento"; en consecuencia, y siguiendo a Covarrubias, el "ruido de las trompetas" mencionado en el *Canc. de Baena* hace referencia al estrépito por ellas producido, es decir, al 'timbre característico' de este

instrumento de viento; en *Autoridades,* el término se define en su primera acepción como "estruendo y sonido que destempla, altéra y dessazona el oido", pero "vale tambien sonído, aunque sea apacible y no moleste" (2ª acep.).

Pedrell explica la frontera que separa el campo nocional de ambos términos reconociendo que "no es fácil determinar la diferencia entre el *sonido* y el *ruido,* siendo ambos producto de vibraciones que hieren nuestro oido. Determínase, sin embargo, la diferencia en este sentido, á saber: que el *sonido* resulta de vibraciones que tienen cierta duración y cuyo valor se puede precisar musicalmente, en tanto que el *ruido* es producto de vibraciones cuya duración es demasiado corta para que puedan apreciarse, ó bien de *sonidos* cuya mezcla discordante afecta desagradablemente á nuestro oido" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 403). Brenet añade que "corrientemente se califica de *ruido,* en sentido peyorativo, a toda música desprovista de significado artístico, o que tiene una intensidad sonora excesiva" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 462).

S

SACABUCHE

Del fr. *saquebute* (*DRAE* de 1992); este término compuesto se documenta en el *DCECH* en el último tercio del siglo XV, 1470, tomado del fr. ant. *saqueboute* 'lanza armada de un hierro ganchudo que se empleaba para sacar del arzón a los jinetes enemigos' [, s. XIV], compuesto de *saquer* 'tironear' y *bouter* 'arrojar'; en los ss. XV y XVI pasó a aplicarse al sacabuche o trombón, por los movimientos de alargamiento y acortamiento que caracterizan este instrumento musical (...) En cast. se cambió la terminación extranjera y sin sentido por *buche,* por etimología popular, alusiva a los carrillos hinchados del tocador de sacabuche. (...) Es casual la semejanza con el lat. *saccibuccis* 'carrilludo', compuesto de *saccus* y *bucca* 'carrillo', voz por lo demás rara. De la misma procedencia francesa son port. *sambuxa,* mozár. *sacabúche,* ingl. *sackbut,* cat. *sacabutxo* (cf. V, 119 y ss., texto y nota 21).

Autoridades:

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 820-823, 128: "Sacabuches, chirimías/ y aquellos claros clarines,/ cherubines, serafines/ haziendo mil melodías".

En el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija el término figura como neologismo, y se define como "tuba ductilis, novum"; según Covarrubias es "instrumento de metal, que se alarga y recoge en sí mismo; táñese con los demás instrumentos de chirimías, cornetas y flautas. Díxose assí, porque qualquiera que no estuviesse advertido le parecería, quando se alarga, sacarle del buche" (cf. *Tesoro*).

Autoridades consigna la voz como "instrumento músico à modo de trompéta, hecho de metál, dividido por medio, à el qual suben y baxan por la parte de abaxo, para que haga la diferencia de voces, que pide la Música"; con posterioridad a esta documentación, Pedrell atestigua que "es el nombre del primitivo trombon de varas que formaba el bajo de las antiguas orquestas de capilla, compuestas de cornetas tuertas, oboes, chirimías, etc. Durante la Edad Media este instrumento se llamó, también, *estive mesnable"* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 404); subraya Brenet que éste fue "junto con la corneta, el primer instrumento que entró en la Iglesia. Su participación en una misa ya se menciona en 1503, en la ciudad de Innsbruck" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 463).

El trombón fue el primero de los instrumentos de la orquesta moderna que apareció en su forma presente. Evolucionó en el siglo XV partiendo de una trompeta grande (de ahí su nombre de *trombón,* o sea *tromba* grande) con la adición de una vara corredera; y sus primeras representaciones, en pinturas de fines del siglo XV, muestran todas las características esenciales del presente instrumento. (...) El nombre medieval del trombón era *sackbut* (derivado del antiguo *sacabuche* español, o del antiguo francés *sacqueboute.* Durante todo el siglo XVI los trombones se emplearon comúnmente en las bandas ceremoniales de príncipes y de ciudades grandes, así como en las iglesias. Su mecanismo de varas les permitía la ejecución de música artística, en una época en que los cornos y trompetas se limitaban aún a la ejecución de toques militares (cf. *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* pp. 508-509); *sacabuche* designa tanto el instrumento musical como el instrumentista que lo toca (*DRAE* de 1992).

SALMO, PSALMO

Del lat. *psalmus* (*DRAE* de 1992), pero el *DCECH* precisa que es del lat. tardío, 'canto con acompañamiento de salterio', 'salmo', y éste del gr. ψαλμός 'melodía tocada en una lira, o sin acompañamiento de canto', 'salmo', derivado de ψάλλειν 'arrancar pelos', 'tocar las cuerdas de un instrumento músico'. *1ª doc.:* Berceo. (...) aun cuando *Aut.* todavía insiste en la grafía *psalmo,* siempre ha predominado en cast. la simplificada *salmo;* en la lengua hablada, de un modo absoluto (cf. V, 140).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1181c: "vos oïredes missa, yo rezaré los salmos".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 73-75, 417: "E asi acabaron fasta fyn del salmo,/ e las otras donzellas luego siguiente,/ *Benedictus qui venit* en modo tan alto".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 1577-1580, 301: "Otros doze monasterios/ fizo este rey excelente,/ donde salmos e salterios/ se cantan deuotamente"; vv. 2290-2292, 321: "este rey, que atribulo/ a su padre e asi ligio,/ como el salmo ha cantado".

1511, *Canc. General,* II, 73: "A los Maytines rezad/ los Salmos de penitencia,/ en pago de mi verdad".

A finales del siglo XV el término se documenta en el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, donde hace constar: "salmo, carmen, oda, psalmus". Covarrubias consigna la voz en su *Tesoro,* donde se lee que "vale tanto como cántico, del verbo *psallo.* Latino y griego *psalmus,* el vulgo quítale la P". El término se define en *Autoridades* como la "composicion ò cántico, que contiene loóres y alabanzas de Dios", y más tarde, Pedrell recoge igualmente la voz sin anotar extensiones de significado (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* 405).

El componente hereditario de la liturgia católica, que en este caso procede de las fuentes judías, se revela en el testimonio de Gastoué, recogido en el *Dicc. histórico* de Brenet, donde se lee: "himno hebraico cantado en los oficios divinos del templo de Jerusalén y que, bajo la forma de traducción, pasó a las diferentes iglesias cristianas. El salmo está formado de versículos o estrofas, compuestos generalmente de dos versos, y de tres en ocasiones. Desde los primeros siglos del cristianismo se fijaron simultáneamente dos maneras de cantar los salmos; una de ellas es sencilla: el salmo lo recita primeramente un solo lector; después de una división, o un salmo o una serie de salmos, el coro canta *aleluya;* de este género salió la salmodia a dos coros, pues las estrofas las dicen alternativamente cada uno de ellos, después de lo cual ambos coros reunidos repiten el aleluya o bien otro refrán o antífona. La otra manera es más adornada: el salmo se distingue por un canto muy melódico, y entonces el lector o chantre sólo dice una o algunas estrofas, de las que el coro repite todo o parte de la primera contestando al lector, lo cual es el responso" (cf. *op. cit.,* p. 464).

En el *Dicc. Harvard de Música* se pone de manifiesto la relevancia musical de este tecnicismo, pues "los salmos son, con mucho, los textos más importantes empleados en el Canto gregoriano. En los primeros días del culto cristiano el servicio consistía únicamente en el canto de salmos, y a pesar de los muchos cambios fundamentales que ocurrieron en los siguientes siglos, los salmos conservaron su posición dominante en la liturgia romana" (cf. M. Randel: *op. cit.,* pp. 433-434).

La edición del *LBA* de J. Joset anota en el verso citado de J. Ruiz que puede aquí interpretarse el término con dos sentidos, pues "'saber su salmo' era expresión para indicar persona astuta" (cf. ed. cit., II, 118, nota 1181c); así lo sugiere también M. Morreale en su artículo ya citado (cf. "'Libro del Buen Amor', comentario literal" en *BRAE,* XLIII (1963), pp. 278 y 328).

SALMISTA, PSALMISTA, SSALMISTA:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 57-60, 285: "Mas deue sser perdonado/ quien por la verdat conquista,/ que assy lo pone el Ssalmista/ en vn salmo esstoryado"; vv. 41-42, 1145: "Él grand sabio Salomon/ e Dauid salmista santo".

Primera mitad del s. XV, J. de Mena, *Poesía de circunstancias,* vv. 78-80, 85: "mas lo que conviene a la tal conquista/ es el franco arbitrio, segund el psalmista,/ pues que de grand puerta nos fizo postigo".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 614-617, 24: "a ty mesmo me mostraste,/ dixo el Salmista cantor,/ quando en las obras, Señor,/ de tus manos me alegraste".

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 378: "que fue de la casa de aquel Citarista,/ que toco las cuerdas del vero psalmista".

Del lat. *psalmista* (*DRAE* de 1992); en el *Tesoro* de Covarrubias se anotan las dos variantes de la voz derivada, *salmista* y *psalmista,* término que se define como "el que compone salmos y por antonomasia se entiende el prophético rey David. Salmear, es cantar los salmos a coros, y salmistas los que particularmente están diputados para este ministerio".

El *Dicc. de Autoridades* consigna el vocablo bajo la variante *psalmista,* que es "el que canta ò compone Psalmos. Es epithéto que se dá al Real Propheta David, por haber compuesto los Psalmos de que usa nuestra Santa Madre la Iglesia"; en palabras de Pedrell, *salmista* es "el que compone salmos. Aplícase por antonomasia á David.- El que canta los salmos en las iglesias catedrales, colegiatas, etc." (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 405); el contexto citado de J. de Mena (v. 79), se recoge a su vez en el primer tomo del *Canc. General* (I, 620), donde se anota *aluedrío* por *arbitrio.*

SALTERIO:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 374b: *"cum his qui oderunt pacem,* fasta que el salterio afines"; 1170b: "visita las iglesias rezando el salterio"; 1229c: "el salterio con ellos, más alto que la Mota".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 407d, 408a, b: "el rabé con el salterio,/ la guitarra serranisca,/ estromento con razón".

1511, *Canc. General,* I, 178: "El rezar de los salterios/ y el dezir de las horas/ dexad á las oradoras/ qu' están en los monasterios".

Ant. a 1521, J. del Encina, *Triunfo de Amor,* vv. 1126-1129, 128: "Clavezínbalos, salterios,/ harpa, manaulo sonoro,/ vihuelas, laúdes de oro/ do cantavan mil misterios".

Según el *DCECH* la voz se documenta por primera vez en Berceo, con *ps-*, de *psaltērĭum,* gr. ψαλτήριον 'especie de cítara', derivado de ψάλλειν (cf. V, 140); en el *Libro de Buen Amor,* J. Ruiz utiliza el término *salterio* con dos acepciones: la que hace referencia al 'libro de salmos' (cf. *LBA,* cont. cit., 1170b), que también se documenta con este significado en otros pasajes (cf. *ibíd.,* 1307c, 1554c), y por otra parte, la acepción de 'instrumento musical', que se cita en otros lugares del *Libro* (cf. contextos citados, 374b, 1229c); dentro de la acotación del campo de estudio, es en el siglo XIV cuando se observa mayor profusión en el empleo de esta doble vertiente significativa del vocablo.

El instrumento musical se define en el *Tesoro* de Covarrubias en la entrada léxica correspondiente a *salmo,* donde se anota el testimonio de San Gerónimo, que "dize que el salterio antiguo era a modo de una rodela quadrada con diez cuerdas, y él mesmo, en la Exposición de los Psalmos, dize assí: *Psalterium proprie genus organi musici, melius sonans quam citara, similitudinem habet citarae, sed non est citara* (...) El instrumento que agora llamamos salterio es un instrumento que tendrá de ancho poco más que un palmo, y de largo una vara, hueco por dedentro, y el alto de las costillas de quatro dedos; tiene muchas cuerdas, todas de alambre, y concertadas de suerte que tocándolas todas juntas con un palillo guarnecido de grana haze un sonido apacible; y su igualdad sirve de bordón para la flauta que el músico deste instrumento tañe con la mano siniestra, y conforme al son que quiere hazer, sigue el compás con el palote; úsase en las aldeas, en las procesiones, en las bodas, en los bayles y dançaș. Díxose *a psallendo,* porque al son suyo acostumbravan cantar".

El *Dicc. de Autoridades* recoge la polisemia del término, y lo define en primera acepción como "el Libro canónico en que se contienen los ciento y cincuenta Psalmos, que compuso el Real Prophéta David"; en segunda acepción, la voz se anota como "el Libro de choro, que contiene solo los Psalmos", y por último, es también "instrumento músico, de que se hace mucha mención en la Sagrada Escritura, y se ignora totalmente su forma y hechúra. En algunas partes dan este nombre à una especie de clavicórdio de figura triangulár, que tiene trece hileras

de cuerdas, que se tocan con un alambre ò un palito encorvado: y en otras partes se llama assi à una especie de fláuta ò cornéta, con que se suele acompañar el canto en las Iglesias" (acep. 4ª y última).

Pedrell explica que se trata de un "antiguo instrumento de cuerdas fijas que se punteaban por medio de una especie de dedales en punta, con plectro ó directamente con las uñas de los dedos. Tenía la forma de un triángulo truncado por la parte superior ó más bien de un rombo. En la tabla superior de la caja sonora tenía oídos para que saliera el sonido más libre y fuerte. El número de cuerdas tendidas sobre esta caja era muy considerable pues cada nota solía estar duplicada, triplicada y, á veces, cuadruplicada. Había muchas variedades de *salterios* por lo que toca á la forma. (...) pero lo que, sobre todo, debe de hacer interesante su historia, es haber dado origen al *clavicordio* y más tarde al *piano,* que no es más que un salterio con teclado. Colgábase del cuello del ejecutante, cuando era pequeño y cuando no se apoyaba sobre las rodillas" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 406); pero este instrumento musical recibía también el nombre de *canticum* (*ibíd.,* pp. 67 y 380); no obstante, Pedrell registra igualmente la grafía *ps-*, y hace constar la doble vertiente significativa del vocablo, señalando que *psalterium* o salterio es también "el libro de los salmos" (*ibíd.,* p. 380).

La polisemia del término se recoge igualmente en M. Brenet, quien lo define en su primera acepción como "instrumento músico de cuerdas pulsadas de forma triangular [o trapezoidal] (...) estaba muy en auge en la Edad Media (...) se diferencia de la cítara en que esta no tiene fondo, mientras que el salterio tenía una tabla con un orificio debajo de las cuerdas". Brenet recoge el testimonio de J. Cellier *(Recueil de plusieurs singularités,* 1585), quien declara dos formas de tocar el salterio: "una con dos plumas (¿plectros?) y con ambas manos, y son los más imperfectos porque sólo pueden hacer dos acordes cuando más; y la otra, tocarlo con los dedos, pulsando, y son los más perfectos, porque se pueden pulsar tres o cuatro acordes, aunque no tan perfectamente fundidos como en la espineta"; la segunda acepción, hace referencia a la "colección del texto de 150 salmos, recopilados o compuestos en la época hebraica para el Templo de Jerusalén, y que, traducidos al griego, al latín o a la lengua vulgar, han pasado al uso privado y público de las diferentes confesiones cristianas. En los primeros siglos de la Iglesia, el canto, muy sencillo, de los salmos se transmitía por tradición oral, que se apoyaba sobre fórmulas melódicas de la antigüedad judía. El salterio más antiguo que se conoce, que contiene indicaciones musicales bajo forma de signos de divisiones y de siglas que marcan el lugar de los estribillos, es el *Salterio latino de Saint-Germain-des-Prés,* del siglo VI, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de París (lat. 11947)" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 466; la

ilustración de un salterio de caja trapezoidal puede verse en el *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* p. 102, fig. 4; cf. el ineludible parecido con el *salterio barroco* ofrecido en la *Encyclopédie de la Musique, op. cit.,* p. 625, donde se muestra además la posición de las manos del ejecutante).

SALMODIA (v. SALMO):

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 58-60, 672: "armonia,/ salmodia,/ toda dulçe melodia".

Este término compuesto se registra con *ps-* en Berceo, tomado del lat. tardío *psalmodia,* gr. ψαλμῳδία , compuesto con ᾄδειν 'cantar' (cf. *DCECH,* V, 140). La voz no aparece recogida en los repertorios lexicográficos con anterioridad a la edición del *Dicc. de Autoridades,* donde se define como "el conjunto de los ciento y cincuenta Psalmos de David"; este término polisémico, aparece anotado en segunda acepción como "el canto usado en la Iglesia para los Psalmos".

Según el testimonio de Pedrell, el concepto de *salmodia* abarca cuatro acepciones, a saber: "el canto de los Salmos ejecutado alternativamente por coros. Tienen cada uno su melodía peculiar. Constan de cierto número de *versos* ó *versillos,* y cada *verso* se halla dividido en dos miembros por un signo de esta forma * llamado *asterisco.* La melodía, que es igual para todos los versículos de un salmo se divide, también, en dos partes: una determinada por la cadencia hecha en las sílabas inmediatas al asterisco, llamada *mediatio* (mediación), y otra por la fórmula melódica con que termina el verso, llamada *finalis.*- El conjunto de los salmos de David.- El canto usado en la Iglesia para los salmos.- Familiar: canto monótono, sin gracia ni expresión" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 405).

SALUE REGINA, SALUE RREGINA, SALVE RESINA

Del lat. *salve,* 'te saludo', imper. de *salvēre,* 'tener salud', y *regīna* (*DRAE* de 1992); el infinitivo latino *salvēre* 'estar en buena salud', está tomado a su vez, del lat. SALVUS 'sano', 'salvo' (cf. *DCECH,* V, 143), y el sustantivo femenino *regīna,* se deriva de la raíz latina RĒX, RĒGIS (cf. *DCECH,* IV, 900-901).

Autoridades:

1348, *Poema de Alfonso XI,* 1551a-d: "'Salve Resina' ivan rezando,/ ricos omnes e infançones,/ de la tierra comulgando/ cavalleros e peones".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 217-218, 1055: "E rresando Salmos e Salue Rreginas/ con grant deuoçion, segunt pertenesca".

1511, *Canc. General,* II, 73: "A Prima quando amanesce/ rezá la Salue Regina".

El término se registra en su doble acepción en el *Dicc. técnico* de Pedrell, donde se define como "una de las más bellas y expresivas composiciones del repertorio litúrgico gregoriano.- La composición musical escrita sobre las palabras de la Salve" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 406). La *Salve Regina* (lat. 'Salud, Reina'), una de las cuatro antífonas marianas *mayores,* se canta en el Oficio desde las Vísperas de la Santísima Trinidad hasta el Adviento. Por el misticismo que rezuma y por su venerada antigüedad, es una de las más practicadas por doquier desde la Edad Media. El texto aparece ya en manuscritos de fines del s. XI y se canta con dos melodías: la simple y la solemne. (...) La Salve Regina fué practicada en el santuario mariano francés de Le-Puy-en-Velay, a fines del s. XI, razón por la cual fué conocida con el nombre de *Antiphona de Podio.* (...) La Salve Regina se practicó dentro de la liturgia como canto procesional hacia 1135, en el monasterio francés de Cluny; los cistercienses la cantaron diariamente desde 1218, después de Completas desde 1251; los dominicos la adoptaron asimismo muy pronto; durante los ss. XIV-XVI existieron fundaciones y cofradías para el fomento de la Salve Regina, y desde el s. XVI fue incluido por doquier en los breviarios. Algunos códices del s. XV aún escriben la cadencia salmódica al final de la Salve y la consideran como antífona del *Magnificat* o del *Benedictus* (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 1954).

El vocablo *antífona* se emplea para dos clases de cantos que generalmente no abarcan un salmo o cántico sino que son canciones independientes, de considerable longitud y complejidad. La primera clase incluye las antífonas procesionales, cantadas durante las procesiones en ciertas fiestas. En el segundo grupo figuran las cuatro antífonas *B.M.V. (Beatae Mariae Virginis)* o *B.V.M. (Bendita Virgen María); Alma Redemptoris Mater, Ave Regina caelorum, Regina caeli laetare* y *Salve Regina.* Esos cantos, conocidos también como antífonas marianas, se cantan al final de las Completas, una durante cada una de las estaciones del año (cf. *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* pp. 436 y 28-29).

La *Encyclopédie de la Musique* registra los siguientes datos en relación con la autoría y el tratamiento polifónico de esta antífona: *"attribuée soit à Hermannus Contractus (1013-1054), à Pierre de Compostelle (XIIème siècle) ou à Adhémar de Monteil (m. 1098); dans la première moitié du XIIème siècle, saint Bernard de Clairvaux y ajouta les trois invocations finales (O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria). Déjà répandu au XIIIème siècle, chanté sur une mélodie grégorienne d'une singulière*

beauté, le Salve Regina fut introduit dans la liturgie en 1350 et inclus dans le bréviaire du Vatican de 1521. A partir du XIVème siècle, le Salve Regina fut traité en style polyphonique par de nombreux compositeurs (Dunstable, Obrecht, Ockeghem, Josquin des Prés, Palestrina, T.–L. da Victoria, Morales, etc.) et servit également de base à de nombreuses compositions pour orgue (...)" (cf. *op. cit.,* p. 688). Toda antífona es una breve melodía repetida antiguamente, en el canto litúrgico, después de cada versículo del salmo, y en la actualidad solamente una o dos veces, al principio y al fin. La palabra antífona, derivada de los vocablos griegos *anti,* contra, y *phone,* canto, voz, sonido, significa, por consiguiente, *contracanto* o canto alternado, pues en su origen se cantaba por dos coros que se respondían alternativamente comprendiéndose bajo el nombre de antífona, todo lo que era cantado en la iglesia por dos coros: los himnos y los salmos. *Entonar* o *señalar* una antífona es cantar las primeras palabras para que las continúen los sochantres o el coro (cf. Brenet: *Dicc. histórico, op. cit.,* pp. 29-30).

Tanto en esta entrada léxica como en la siguiente el significado del verbo romance *rezar* abarca, en el contexto literario-litúrgico, tanto la lengua hablada como la cantada, mientras que el verbo *cantar* no implica necesariamente este marco eclesiástico. La locución *Salve Regina* figura asimismo en el *Canc. de Baena,* aunque con el valor exclamativo de una invocación donde conserva su significado estrictamente literal (cf. *op. cit.,* v. 10, 413).

SANCTUS, SANTO (v. *BENEDICTUS*)

Del lat. *sanctus* (*DRAE* de 1992), 'sagrado', 'santo', propiamente participio de SANCIRE 'consagrar, sancionar' (cf. *DCECH,* V, 154). El cultismo se recoge asimismo en una rúbrica del *Canc. General* (II, 75), que encabeza el contexto citado a continuación, con que se inicia la estrofa que describe una de las distintas partes de una *misa cantada,* el *Sanctus.*

Autoridades:

1511, *Canc. General,* II, 75: "Los *Santos* porqu'en el cielo/ cantan todos con porfía,/ rezaldos, señora mia,/ en memoria que en el suelo/ soys mi pesar y alegría".

El término se documenta ya en el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia, donde se anota: "sanctum, se dize lo que bien se confirma e se stableçe, e publicamente para cosa loable se intima para que no se corrompa, ponese siempre en buena parte. Sanctus, ta, tum, se dize lo que estableçe buenas cosas, y el

que castamente viuiendo se da a religion no corrupta". A finales de la misma centuria, Nebrija registra la entrada léxica, "santo e sagrado, sacrosanctus, -a, -um" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*); ya en Covarrubias el vocablo se aplica en primer lugar a lo que está "dedicado a Dios" (cf. *Tesoro*), y en *Autoridades* el significado del término comprende 21 acepciones, de las cuales ninguna hace referencia a la connotación litúrgica-musical del vocablo.

El *Dicc. técnico* de Pedrell consigna la voz en sus dos acepciones con la grafía culta *sanctus,* y ésta se define como "una de las partes de la misa que se reza ó se canta antes de la elevación y del *Benedictus.*- Título del fragmento inspirado en el texto de este nombre" (cf. *op. cit.,* p. 407). Es el "cuarto ítem del Ordinario de la Misa" (cf. *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* p. 437), que "sucede al prefacio eucarístico y que empieza con esta palabra. El *sanctus,* cantado por el coro, forma un todo (con la intercalación del *Hosanna in excelsis*) con el *Benedictus,* después del cual se repite el *Hosanna.* Los dos hosannas son, por lo común, parecidos; a veces también el segundo, que es la coda de toda la pieza, ofrece una variación más o menos desarrollada del primero" (cf. Brenet: *Dicc. histórico, op. cit.,* 467). Las melodías del *Ordinarium* son muy antiguas, en parte; su tradición se inicia en el siglo X (cf. U. Michels: *Atlas de Música,* I, *op. cit.,* 129).

El *Praefatio* cantado por el celebrante en la misa termina con las palabras *Sanctus, Sanctus, Sanctus* (...) Ello indica que el *Sanctus* es tan antiguo como el mismo *Praefatio,* y éste figura en todas las liturgias como una de las partes más antiguas de la misa. La melodía gregoriana del *Sanctus,* melódicamente forma una pieza con el *Benedictus.* El texto está tomado del cap. VI de Isaías, consta de cinco frases, pero dado que la tercera y la quinta son idénticas, el esquema melódico es ordinariamente: *a b c d c* (...) El *Hosanna in excelsis* que se repite tiene melodía idéntica en los *Sanctus* núms. 2, 3, 5, 10, 11, 12, 14, 15, 17 y 2 *ad líbitum.* Únicamente cambia del todo en los núms. 6, 9, 13, 18 y 1 *ad líbitum.* (...) Los polifonistas, a lo menos desde el s. XIII escribieron el *Sanctus* con polifonía; con la floración polifónica de los ss. XV-XVI, los compositores separaron ya el Sanctus del *Benedictus,* al cual consideraron como una composición nueva (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 1958).

En síntesis, la textura característica de esta parte concreta de la Misa se detalla en la *Encyclopédie de la Musique,* donde se describe como *"chant de louange à la liturgie chrétienne grecque et latine; dans le rite romain, il constitue une des parties de l'ordinaire de la messe. Appartenant aux plus anciens chants chrétiens, il prend, dans le chant grégorien, une forme responsoriale et mélodique, avec de riches mélismes"* (cf. *op. cit.,* p. 690).

SESTA (v. HORAS)

Del lat. *sexta* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* recoge el término como un cultismo, tomado del lat. *sĕxtus,* que a su vez deriva del lat. SĔX íd. (...) El derivado *siesta* documentado ya desde Berceo, se dijo de HORA SĔXTA 'la hora sexta del día, que correspondía a las 12', de donde 'hora del máximo calor' y 'sueño que se toma después de comer' (...) Igualmente port., cat. ant., mall. *sesta* ['siesta'] (cf. V, 192-194, texto y nota 2).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 381a-c: "Acabada ya la missa rezas atan bien la sesta,/ qu'a la vieja que te tien a la tü amiga presta/ comiençes: *'In verbum tuum',* e dizes tú äd aquesta".

1511, *Canc. General,* II, 76: "Aquella oracion de Dios/ rezad Sesta, porque os priue,/ por aquel *sicut et* nos/ lo que quereys para vos,/ quered para quien os sirve".

Alfonso de Palencia ya a finales del siglo XV, hace constar: "sex e septem vienen del griego, ellos dizen hex e hepta, nos seys e siete" (cf. *UVoc.*); más tarde, el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija, anota sucintamente: "sestear tener la siesta, meridior, -aris". Covarrubias consigna el término como 'una de las siete horas canónicas', de donde procede el derivado *sestear* recogido por Nebrija, que es "reposar a la sombra en la hora de sexta, que es la del mediodía" (cf. *Tesoro*).

El *Diccionario de Autoridades* define el vocablo en su primera acepción como "una de las horas en que los Romanos, y Hebreos dividian el dia artificial, è incluia tres de las nuestras, empezando desde las doce" (cf. *Canc. de Baena,* v. 7, 816; J. del Encina, *Canc.,* I, Égloga III, v. 51, 124; Montesino, *Canc.,* v. 263, 118, donde el contexto hace referencia únicamente a la 'hora del día, las doce horas'); siguiendo de nuevo a *Autoridades,* la segunda acepción del vocablo, dice así: "en el Rezo se llama una de las horas menores, que se dice despues de Tercia, y se llama assi, porque corresponde à essa hora en la division del dia".

Pedrell recoge el término en segunda acepción como una de las horas canónicas del rezo litúrgico (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* 417 y 223), que sucede a la Tercera [Tercia], y precede a la Nona; Sexta = 12 horas (cf. "Canto Gregoriano" en *Atlas de Música,* I, *op. cit.,* 114-115); *Ad sextam,* aprox. mediodía (cf. *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* p. 350).

SOL (v. NOTA)

V. *fa* (*DRAE* de 1992). *Tiré par Guid'Arezzo de la première syllabe du cinquième verset de l'Hymne à saint Jean* ('*Sol* ve polluti') (cf. *Encyclopédie de la Musique, op. cit.*, p. 736).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da*/ que el *rre mi ut rre* e *la sol mi fa*/ a par paresçia de arte difiçiente".

Siglos XV-XVI, Asenjo Barbieri, *Canc. Musical,* vv. 1-3 y 8-10 (estr.), 404: "Sol sol gi gi A B C,/ Enamoradico vengo/ De la sol fa mi ré".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 2186-2189, 209: "en vos haze presupuesto,/ de mi al sol, hay tercera,/ imperfecta especia y fuera de concierto para en esto"; vv. 2194-2197, 209: "Como se os ha puesto el sol/ no entendéis la compostura,/ que la llave de natura/ no se canta con bemol".

El *Dicc. de Autoridades* define el término como "voz de la música. La quinta del Hexachordo, que sube quatro puntos ['notas'] mas que el ut ['do']". Pedrell registra este sonido o sílaba musical como el "nombre de la quinta nota de la escala diatónica de Do" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 422).

En la partitura correspondiente, el verso final del contexto citado del *Canc. Musical,* que se repite dos veces a modo de estribillo, coincide con la letra y la melodía del tenor mientras que las otras dos voces hacen una variación melódica sobre estas notas; es decir, solamente en la parte de tenor los términos musicales "la sol fa mi ré" (cf. cont. cit.), que forman parte de la letra final del estribillo, coinciden con los correspondientes sonidos musicales en el pentagrama (cf. "Partituras" en A. Barbieri: *Cancionero Musical,* ed. cit., 404, compases 9-12 del tenor coincidentes con la letra del verso final del estribillo, cuya melodía se forma con las notas musicales expresadas en dicho verso, p. 565; v. *tenor*).

SONAR (verbo)

Del lat. *sŏnāre* (*DRAE* de 1992), de uso general en todas las épocas y común a todos los romances (cf. *DCECH,* V, 302).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* v. 36, 415: "duçaynas e farpas otrosy sonnauan".

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 65-68, 176-177: "E mas, vide que sonava/ en un gracioso estormente,/ no cuytoso, mas plaziente/ muy dulçemente cantava"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 33-34, 191: "Sonava tal melodía/ de voçes con estormentes".

1460-1463, *Canc. de Stúñiga,* 380: "Ganamos buena soldada,/ sonando mi caramillo"; 381: "Las trompas sonaban al punto del dia".

Ant. a 1498, J. del Encina, *Bucólicas,* Égloga VI, vv. 24-27: "aun los bosques hallará/ llenos de tus cantilenas,/ porque el canto en que tú suenas/ a Dios le contentará"; vv. 183-187: "estos albogues te dan/ con que cantes a sabor,/ tú los toma, sin temor,/ que muy bien te sonarán,/ su sonido es muy galán"; Égloga VIII, vv. 10-12: "el sonido que sonava/ de Damón y Alfesibeo,/ de lo qual quiero cantar".

1511, *Canc. General,* I, 258: "con vn gran estruendo que al cielo subia:/ clarones y trompas de nueuo sonaron".

Ant. a 1551, *Canc. de Ixar,* vv. 554-555, 835: "oyendo el cuerno sonar/ que le llama a la batalla".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 577: "preguntó á las donzellas (que tomauan/ sus instrumentos cada qual llorosa,/ con los quales tan dulce y bien sonauan)".

A finales del siglo XV, el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia hace constar: "sonare, lançar de si son, o fazerlo"; posteriormente, el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija recoge, entre otras, las siguientes acepciones del vocablo: "sonar quebrando, crepo, -as, crepito, -as; sonar como quiera, sono, -as, -aui". Covarrubias anota en su *Tesoro,* que *sonar* es "hazer son. Sonarse una cosa, vale divulgarse. Cosa sonada, la que se ha divulgado con mucho ruydo y admiración".

El término figura también en el *Dicc. de Autoridades,* donde se define como la acción de "tocar, ò tañer alguna cosa, para que suene con arte, y harmonia" (2ª acep.); pero posteriormente Pedrell especifica el complemento de dicho verbo, señalando que es "tocar ó tañer algún instrumento para que suene con arte y agrado" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 424).

SONADA:

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 581: "que mostreys la cancion, assí ordenada,/ á mis donzellas, para que comigo/ se quede, y de sus arpas sea sonada".

El *Dicc. de Autoridades* recoge el derivado como "participio pasivo del verbo *sonar* en sus acepciones" *(vid. supra);* desde el punto de vista morfológico, se ha documentado solamente la forma de femenino en *-ada* (v. *infra, sonada,* sust.).

SONANTE:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 898b: "vuestro atabor sonante,/ los sonetes que faz".

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *La Comedieta de Ponza,* v. 735, 287: "el sesto adormía con flauta sonante".

El estudio de C. C. Smith documenta por primera vez este derivado con función de adjetivo en 1433, E. de Villena, *Arte de trovar,* y así se recoge en la edición del *DCECH* (cf. "Los cultismos literarios del Renacimiento" en *BHi,* LXI (1959), p. 267; *DCECH,* V, 303), pero en la baja Edad Media el cultismo se encuentra ya en J. Ruiz.

A finales del siglo XV, Nebrija anota este derivado verbal en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* donde se lee: "sonante cosa, sonorus, -a, -um"; según el *Dicc. de Autoridades,* es "participio activo del verbo Sonar. Lo que suena; vale tambien lo mismo que sonóro".

SONARE (sust.):

1550, *Canc. de Romances,* 131: "el Marques que assi se vido/ su bozina fue a tomare/ a sus monteros llamando/ tres vezes la fue a tocare/ los monteros eran lexos/ por de mas era el sonare".

La forma verbal sustantivada con *-e* paragógica, adición sistemática en las rimas agudas de los romances (cf. Navarro Tomás, *Métrica española, op. cit.,* p. 69; v. *romance*), conserva el mismo significado que el verbo *sonar* en sus acepciones *(vid. supra).*

SON:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 899d: "escota joglar necio el son del atabor".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 25-28, 204: "Das tus dones a garçones/ e resçibes sy acaesçe,/ e con sones de chanzones/ dançcas do mal te paresçe".

Hacia 1440, *Canc. de Palacio,* vv. 5-8, 30: "Vila aconpanyada/ de muchos garçones,/ en dança reglada/ d'acordados sones".

Primera mitad del s. XV, J. de Mena, *Coplas de los pecados mortales,* vv. 669-670, 326: "Nin atiendo la liçençia/ del ronco son de la tronpa".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga V, vv. 39-40: "mientra cantas algún son,/ te guardará las cabrillas".

1511, *Canc. General,* I, 237: "quando las trompas acordes y juntas/ el ayre rompieron con muy nueuos sones"; II, 234: "Allí viérades los sones/ de tronpetas y añafiles".

Ant. a 1516, J. del Encina, *Villancicos pastoriles,* III, vv. 1-2, 341: "Daca, baylemos, Carillo,/ al son deste caramillo".

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga III, vv. 41-42: "Aplica, pues, un rato los sentidos/ al bajo son de mi zampoña ruda"; vv. 287-290: "y al son de las zampoñas escuchaban/ dos pastores a veces que cantaban/ Más claro cada vez el son se oía/ de dos pastores que venían cantando".

Primera mitad del siglo XVI, Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos,* vv. 9-11, 120: "Mas, ¿qué puedo hacer si amor me inspira?:/ cantar vuestro valor alto y divino/ al son desta vulgar, rústica lira".

1550, *Canc. de Romances,* 168: "con trezientos cascaueles/ al rededor del petral/ los ciento eran de oro/ y los ciento de metal/ y los ciento son de plata/ por los sones concordar".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 492: "como quando entre los sones/ se causa la consonancia"; 574-575: "Despues que escuchó vn rato á las hermosas/ donzellas, y sus cánticas oidas,/ dixo: -'¡Dios os perdone, que he perdido/ maytines por el dulce son que he oido!'".

Según el *DCECH* el término *son* y su plural *sonos* se documentan ya con el significado de 'música' en Berceo, pero *son* es la forma general desde *Apol.,* J. Ruiz, J. Manuel, probablemente tomado de oc. ant. *son* (lat. SŎNUS íd.) como término de la música trovadoresca; en rigor podría mirarse como postverbal cast. de *sonar,* pero entonces más bien esperaríamos **suen* (cf. V, 302).

A finales del siglo XV, el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia anota: "sonus, son, es qualquier cosa que se oye sensiblemente; son es mouimiento de ayre, hay tres linaies de son: de boz por la garganta, por soplido, como por trompeta, tocando como por laud o guitarra"; más tarde, Nebrija deja constancia en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* de las siguientes acepciones: "son o sonido, sonus, -i, sonor, -oris; son bueno, sonoritas, -atis, euphonia; son de trompetas, clangor tubarum"; y a reglón seguido se anota, "son de trompetas, taratantara", que es la

onomatopeya destinada a imitar el ruido de la trompeta, pero esta entrada se omite en la edición posterior del *Vocabulario de romance en latín* (Sevilla, 1516).

En los textos literarios consultados la polisemia del vocablo se ha registrado con cinco significados, 'sonido', 'ritmo', 'manera, modo', 'noticia', 'fama', pero en concreto, se observa una mayor frecuencia del uso del término en sus dos acepciones musicales: 'sonido' y 'ritmo'; en este sentido se recoge el término en el *Tesoro* de Covarrubias, donde se define como "qualquiera ruydo que percebimos con el sentido del oyr, largo modo se llama son y propiamente sonido; y el son dize cierta correspondencia a la consonancia música"; en *Autoridades,* el vocablo se registra en su primera acepción como "ruido concertado, que percibimos con el sentido del oido, especialmente el que se hace con arte, ò música".

Pedrell anota el tecnicismo como "movimiento, impresión ó conmoción causada por un sonido ó por una agregación de sonidos concertados que percibimos por el conducto del oído, especialmente los que se conciertan con arte. También ha dado esta voz materia para algunas paremias, entre otras: *bailar á cualquier son, bailar al son que se toca, bailar sin son, no viene el son con la castañeta (...)"* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 423). Además de las acepciones ya señaladas, en la literatura teatral española del siglo de Oro, la palabra *son* designa toda 'composición musical bailable', y en este sentido es sinónima de *baile* (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 2048).

En la edición de las *Obras Completas* de Garcilaso de la Vega, se indica que las dos primeras estrofas de la *Canción V (Si de mi baja lira),* hacen referencia probablemente a Orfeo (cf. E. L. Rivers, ed. cit., p. 205, nota); así lo atestigua E. M. Wilson, en su artículo "La estrofa sexta de la Canción 'A la flor de Gnido'", que se inicia explicando el sentido de estos primeros versos: "Garcilaso dice que si tuviera las dotes musicales de un Orfeo no cantaría las glorias de la guerra, sino la hermosura y la aspereza de doña Violante Sanseverino" (cf. art. cit., en E. Rivers, ed.: *La poesía de Garcilaso,* Barcelona, 1974, p. 121), por lo que en este contexto concreto, *son* debe entenderse como la 'fuerza de su ingenio poético, fig.' (v. *lira*).

SONADA (sust.):

Ant. a 1496, J. del Encina, *Cancionero,* I, Égloga VIII, vv. 507-508, 222: "cantemos de gran espacio/ alguna linda sonada".

De acuerdo con el *Tesoro* de Covarrubias, *sonada* es "el son o cantarcico que corruptamente llaman tonada, aunque se puede dezir de tono"; en el *Dicc. técnico* de Pedrell, este sustantivo derivado femenino se recoge en su segunda acep-

ción como sinónimo de "son ó sonido" (cf. *op. cit.*, p. 423); el término se ha documentado asimismo como rúbrica en las *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández: *Aquí tornan a cantar las tres Marias por la sonada sobredicha (...)* (cf. Mª J. Canellada, ed. cit., p. 220), y en las *Poesías religiosas* de A. Gato: *A la sonada de 'Nuevas te traygo Carillo'* (cf. Artiles Rodríguez: *Obras completas de J. Alvarez Gato,* Madrid, 1928, § 103, p. 158).

SONADOR:

1511, *Canc. General,* I, 309: "Como el sonador qu'engañen/ con dulçor á los sentidos,/ pero muestre bien si tañe,/ que con su templar no dañe/ la gana de los oydos".

El término se documenta ya desde la primera mitad del siglo XIV (cf. *DCECH,* V, 302), y desde el punto de vista morfológico, se deriva a partir del tema de infinitivo: *sona(r)* > *sona(dor)* (cf. Salvador Fdez Ramírez, *La derivación nominal, op. cit.,* § [106.], p. 81). La voz derivada se define en el *Dicc. de Autoridades* como "el que suena, y hace ruido"; igualmente se recoge en Pedrell (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 423).

SONAJA, SSONAJA (v. PANDERO):

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 705d: "muchos panderos vendemos que non suenan las sonajas"; 1232b: "con sonajas de azófar hace dulce sonete".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 10-11, 820: "ssy este pandero non ronpe nin raja,/ yo le fare tunbar la sonaja".

Al igual que *sonador,* el vocablo se documenta en el *DCECH* desde la primera mitad del siglo XIV (cf. V, 302); S. Fernández Ramírez recoge la voz derivada en su estudio, subrayando que "el sufijo *-aja,* forma un número muy reducido de sustantivos femeninos: *sonaja (sonar)"* (cf. *La derivación nominal, op. cit.,* § 38, 33).

Corominas explica que el material utilizado para hacer las sonajas es el latón (cf. *LBA,* ed. cit., 462, nota 1232b, y cont. cit. "sonajas de azófar"); en otro lugar del *Libro,* J. Ruiz hace referencia a las sonajas por alusión a la forma y al tipo de metal que las caracteriza (cf. *LBA,* 1003c, d: "e dame ün bel pandero/ e seis aniellos de estaño").

Nebrija incluye el término en la redacción de su *Vocabulario Esp.-Lat.,* donde se lee: "sonajas o sonageras, sonalium, -ii", y el texto no sufre ninguna modificación en la edición posterior de Sevilla (cf. *Voc. Rom. Lat.,* 1516). El vocablo se describe en el *Tesoro* de Covarrubias como "un cerco de madera, que

a trechos tiene unas rodajas de metal que se hieren unas con otras y hazen un gran ruydo (...) Los egypcios usavan destas sonajas en las fiestas y sacrificios que hazían a la diosa Isis". De forma más precisa lo define el *Dicc. de Autoridades,* donde se anota: "instrumento rústico, que usan en las Aldeas, hecho de una tabla delgada, ancha como de quatro dedos, puesta en círculo, y en ella unos agujeros mas largos que anchos con igual proporcion. En medio de ellos se ponen unos arambres con unas rodajas de azofar, para que dando unas con otras, hagan el son. Manejase regularmente con la mano derecha, y dán con ella sobre la palma de la izquierda".

Pedrell considera las dos acepciones musicales del término: "instrumento músico hecho de una tabla delgada y circular con unos agujeros más largos que anchos, que guardan la misma proporción, y en medio unos alambres en que se ensartan rodajas de metal, que suenan al dar unas con otras (...) Es un *pandero* sin membrana ó parche.- Dícese *sonajas* de los discos [de metal] que se colocan en los aros de los panderos" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 423). En suma, las *sonajas* que se citan en las fuentes literarias del bajomedievo, son los "discos ahuecados de metal delgado en forma de crótalos o pequeños platillos, que se colocan en los intersticios del aro del pandero o de otros instrumentos; al pandero sin parche se le llama sonaja" (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 2048).

SONECILLO, SONEZILLO:

Ant. a 1500, J. del Encina, *Cancionero,* II, Égloga de Plácida y Victoriano, vv. 1177-1178, 365: "Ora escucha, Gil Cestero,/ otea ¡Qué sonezillos!".

Ant. a 1516, J. del Encina, *Villancicos pastoriles,* III, vv. 49-50, 343: "y el caramillo llevemos/ para hazelle un sonezillo".

Según el *Dicc. de Autoridades, sonecillo* es "el son leve, ò que se percibe poco. Tómase mas freqüentemente por el son alegre, vivo, y ligero". Pedrell afirma que este término musical posee cuatro acepciones: "aplícase al son que se percibe dificilmente.- Con más frecuencia se dice del son vivo, alegre y ligero.- El ruido que se hace con los dedos tocando á compás.- Canto popular mexicano procedente de España" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 425). La variante moderna *sonecillo,* se ha registrado entre la selección de obras de Juan del Encina que se recoge en el *Cancionero Musical de los ss. XV y XVI* (cf. A. Barbieri, ed. cit., § 373, v. 50, p. 194); para la cronología del sufijo *-illo,* v. *agudillo.*

SONETE (v. SONSONETE):

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 898b: "vuestro atabor sonante, los sonetes que faz"; 1232b: "con sonajas de azófar hace dulce sonete".

En el *DCECH* el término se consigna con el significado de 'son', 'melodía', 'ruido', ant. y se documenta en la primera mitad del siglo XIV (cf. V, 303); Covarrubias y *Autoridades* no registran el vocablo.

Pedrell recoge esta voz derivada como forma anticuada de *sonsonete* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 425), que es "el son que resulta de los golpes rítmicos que se dan en alguna parte o golpeteo más ó menos regulado producido en alguna parte con los dedos ó un cuerpo cualquiera" (*ibíd.,* p. 426; nótese que en ambos casos (898b, 1232b), el 'tipo de sonido' designado por el término se cita en un contexto donde se encuentra en relación *causa-efecto* con un instrumento de percusión).

Corominas, no obstante, observa en su edición crítica que el sustantivo derivado en *-ete,* utilizado sarcásticamente en este verso, se comporta como sinónimo de "cancioncillas delicadas" (cf. *LBA,* ed. cit., 348, nota 898b), lo cual es difícilmente concebible, pues considerando que el *atabor* es un 'instrumento de percusión', y sobre todo, teniendo en cuenta la aseveración de Pedrell, es perfectamente deducible que el Arcipreste describe aquí el 'efecto acústico y rítmico del sonido percutido'; tampoco es exacta la versión de J. Joset, que traduce 'ruido' (cf. *LBA,* ed. cit., II, p. 9, nota).

SONETO:

Fin. s. XV-1550, C. de Castillejo, *Obras de conversación y pasatiempo,* vv. 221-227, 191: "En nuestras trovas caseras,/ Cantan otras forasteras,/ Nuevas a nuestros oídos:/ Sonetos de grande estima,/ Madrigales y canciones/ De diferentes renglones,/ De octava y tercera rima".

Del italiano *sonetto* íd., diminutivo de *suono* 'son, sonido' (cf. *DCECH,* V, 303); la voz italiana procede a su vez del lat. *sonus,* 'sonido' (*DRAE* de 1992); el *Dicc. de Autoridades,* define el término como "composición métrica de catorce versos de arte mayór, todos consonantes. Los ocho primeros concuerdan comunmente, primero, quarto, quinto, y octavo; y los otros quatro entre sí. Los seis últimos llaman tercetos, y concuerdan entre sí voluntariamente". Pedrell explica sucintamente que es composición poética que consta de dos cuartetos y dos tercetos (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 425), pero 'composición poética susceptible de ser cantada' según se infiere por el contexto citado, que por otra parte, es el único que ha documentado el término en este sentido.

Los sonetos que el Marqués de Santillana compuso a mediados del siglo XV no habían tenido divulgación. Tal precedente era ignorado en la época de Boscán y Garcilaso, efectivos introductores de esta forma métrica en la poesía española. Su modelo directo fueron los sonetos de Petrarca, que también Santillana había tenido presentes. La forma del soneto, constituida por la suma de dos partes, cuartetos y tercetos, que primeramente habían servido como estrofas distintas, aparece claramente definida en Italia desde principios del siglo XIII. La influencia de Petrarca hizo del soneto la forma métrica más extendida en las lenguas modernas.

Desde Boscán y Garcilaso hasta el modernismo el orden de las rimas de los cuartetos ha sido uniforme con raras excepciones, ABBA : ABBA. En cuanto a los tercetos, casi todos los autores emplearon varias combinaciones, mostrando más o menos inclinación por alguna de ellas. Las más frecuentes en los sonetos de Boscán son CDC : DCD, CDE : CDE y CDE : DCE. Garcilaso utilizó en primer lugar, CDE : CDE; en segundo, CDE : DCE; en tercero, CDC : DCD, y con menor frecuencia, CDE : DEC y CDE : EDC (cf. T. Navarro Tomás: "Renacimiento" en *Métrica española, op. cit.,* p. 205).

SONIDO (v. RUIDO):

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 9-10, 786: "Fasen clamores e syn sonido,/ van a la guerra e ya es pas".

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 90h-j, 32: "que nunca oyeron oídos/ en tan diversos sonidos/ cançiones tan acordadas".

Ant. a 1496, J. del Encina, *Cancionero,* I, Égloga VIII, vv. 349-351, 214: "¡O, qué gasajo es oyr/ el sonido de los grillos/ y el tañer los caramillos!".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga VIII, vv. 8-12: "y a los ríos , en oteo,/ sin correr hazía estar/ el sonido que sonava/ de Damón y Alfesibeo,/ de lo qual quiero cantar".

Ent. fin. s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 37-40, 228: "-¿Que habedes sentido/ en noche tan fría?/ -Señora, sonido/ de dulce armonía".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 604-605, 106: "La dulçura y armonía/ de aquel sonido gracioso".

El término figura en el *DCECH* como descendiente semiculto del lat. *sŏnĭtus, -ūs,* 'ruido', 'estruendo', en el cual el acento fue atraído a la *i* por influjo de *tronido* y demás sustantivos análogos en *-ido* (*silbido, chillido, chirrido* ..., y también *ruido*) (cf. V, 302).

Nebrija anota: "sonido, sonitus, -us, sonus, -i; sonido de trompetas, classicum, -i; sonido delos buchetes ['mejillas infladas', *DRAE*], stlopus, -i". Covarrubias no consigna el término en una entrada independiente sino que lo registra como sinónimo de 'son' *(vid. supra);* en *Autoridades,* el vocablo se define como "el especial movimiento, impressión, ù commoción del áire herido, y agitado de algun cuerpo, ù del choque, ò colusion de dos, ò mas cuerpos, y percebido por el órgano del oído".

Pedrell recoge las soluciones *suono,* it., *son,* fr., *soun,* ing.: "es una sensación producida en los órganos auditivos por la vibración de los cuerpos en un medio elástico, tanto sólido ó líquido como gaseoso. De esto resulta que el sonido no se propaga en el vacío. El aire ú otro agente elástico, es el vehículo que transmite al oido las vibraciones del cuerpo sonoro y nos las hace apreciar como sonido ó como ruido" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 425).

El término se registra en sentido figurado en el *Canc. General* (I, 14: "Es cantár celestial/ en tono alto subido,/ son tres bozes por ygual,/ tres sonidos y vn metal"), donde debe interpretarse como sinónimo de 'nombre', referido al misterio de la santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres nombres distintos y un sólo Dios verdadero.

SONORO, -A:

Ent. 1445-1474, Antón de Montoro, *Cancionero,* vv. 4-6, 154: "y los cantos muy sonoros/ con que la serena atierra/ poco oydos".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1126-1129, 128: "Clavezínbalos, salterios,/ harpa, manaulo sonoro,/ vihuelas, laúdes de oro/ do cantavan mil misterios".

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Trimphos de los doze apostoles,* 347: "La tuba sonora de nuestra doctrina/ entona su voz con aquel armonia,/ con que las voces dispares hacia/ acordes con una sustancia divina".

El vocablo se recoge como cultismo en el *DCECH* y se documenta desde la primera mitad del s. XV (cf. V, 303); en 1490, Alfonso de Palencia anota: "sonorus es bien sonante, o que retinen sonando" (cf. *UVoc.*). El *Tesoro* de Covarrubias define la voz como "lo que tiene buen son y suena bien a las orejas"; en *Autoridades* es "lo que suena bien à los oídos, ò suena mucho pero suavemente"; "(...) pero con relativa suavidad" (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 426).

Es voz adjetiva con la cual se designa la cualidad de aquello que suena mucho y agradablemente; por ej.: 'un instrumento sonoro' (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 2051).

SONOROSO, -A, SONOSA (v. SONORO):

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 97-99, 178: "E la farpa tan sonosa,/ que tal retinto tenía,/ en sierpe se convertía".

Ant. a 1511, *Canc. General,* I, 152: "con la harpa sonorosa".

Primera mitad del s. XVI, J. Boscán, *Libro III,* vv. 2248-2249, 477: "no huvo epitalámeos de poetas,/ ni tañer d'instrumentos sonorosos".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, (pie de página), 400: "La música de instrumentos/ de viento ó cuerdas tiradas,/ sonorosas".

El artículo de C. C. Smith registra este vocablo como cultismo que se documenta desde Santillana, luego Boscán, Montemayor, Fr. Luis de León, Aldana, etc.; es palabra característica del estilo pastoril (cf. art. cit., "Los cultismos literarios", p. 267); según el *Dicc. de Autoridades,* este adjetivo "vale lo mismo que sonóro, aunque tiene menos uso".

CONSONANTE (v. CONSONANCIA):

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Villancicos,* vv. 21-24, 59: "Por no les fazer turbança/ non quise yr más adelante/ a las que con ordenança/ cantaban tan consonante".

El participio activo se recoge en el *Dicc. de Autoridades* como derivado del tema de infinitivo en *-ar, consonar,* que se define como verbo neutro: "resonar acorde el instrumento músico ò bélico, ò el clamór de muchas voces unidas"; el participio activo (adj.) en *-ante,* se anota en sentido genérico, como "lo que corresponde, concuerda ò conforma con otra cosa".

Señala Pedrell que *consonante* se dice, en general, del sonido que puede formar consonancia con otro. *Consonante* es el intervalo que produce una consonancia; un acorde consonante, por la misma naturaleza de su constitución, se compone sólo de sonidos consonantes (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 109).

CÓNSONO, -A (v. CONSONANTE):

Primera mitad del siglo XV, J. de Mena, *Laberinto de Fortuna,* vv. 953-954, 246: "Demostróse Túbal, primero inventor/ de cónsonas bozes e dulce armonía".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1078-1080, 125: "y cantavan los cantores/ con muy cónsonos dulçores,/ muy dulces prosas y versos".

El *DCECH* documenta el cultismo desde la primera mitad del siglo XV, hacia 1435, *cónsono* o bien *cónsone,* ambos raros (cf. V, 303). Nebrija hace constar el vocablo latino en la quinta acepción de la raíz verbal: "sonar bien, consono, assono, persono"; y por otra parte añade, "consonar una cosa con otra, consono, -as" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*); en *Autoridades,* se registra esta forma adjetiva como "término de Música, que se aplica al instrumento que está acorde con otro, ò la cuerda que lo está con otra".

Con posterioridad a esta documentación, Pedrell recoge el vocablo como forma anticuada de "consonante, acorde" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 109).

CONSONANCIA (v. IMPERFECTA):

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 492: "como quando entre los sones/ se causa la consonancia"; 575: "y mirando, vée cerca de la fuente/ dos donzellas tañer muy dulcemente// Y aquellas consonancias tan sabrosas/ como en tiempo tan triste eran sentidas,/ sentíalas su alma muy penosas".

El cultismo se documenta con E. de Villena, en 1433, según el estudio de C. C. Smith (cf. art. cit., "Los cultismos literarios", p. 267), y así se registra posteriormente en el *DCECH;* el sufijo *-ancia* forma sustantivos femeninos cuya significación es muy variada, y viene determinada por la base derivativa: *-ancia,* base derivativa en *-ante, consonancia* (*consonante*) (cf. S. Fernández Ramírez, *La derivación nominal, op. cit.,* § [91.], *apart.* A, p. 65). El primer contexto citado (II, 492), que pertenece a Garci Sánchez de Badajoz, se encuentra recogido igualmente en el *Canc. castellano del siglo XV* (cf. Foulché-Delbosc, NBAE, 22, ed. cit., p. 649), donde el término se registra también con su variante moderna.

En 1481 Nebrija recoge el término *diatessaron* como "consonantia sesquitertia" (cf. "Glosario" en *Int. Latinae,* Salamanca, 1481), que es el "nombre dado por los griegos á la consonancia de cuarta, voz usada, todavía, en la nomenclatura del canto llano" (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 135-136), "la *diatesaron,* la consonancia divina de los griegos, es el segundo sonido de la lira de Mercurio, afinada, según se afirma, en 4ª, 5ª y 8ª (mi, la, si, mi)" (Pedrell, *ibíd.,* p. 124); igualmente, Nebrija anota la voz *diapason* como "consonantia dupla", es decir, en el contexto del canto llano es la "unión del diapente o intervalo de quinta con el diatessaron, la escala formada por una quinta mayor seguida de una cuarta menor" (cf. Pedrell: *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 134-135). Posteriormente, en la redacción de su *Vocabulario Esp.-Lat.,* Nebrija recoge dos acepciones del término *consonancia:* "consonancia de bozes, consonantia, -ae; consonancia en griego, harmonia, -ae".

En el primer tercio del siglo XVI, Baltasar de Castiglione declara la entrañable cualidad sonora de los instrumentos de tecla ya que permiten la simultaneidad de sonidos, que traen asimismo grande y gentil armonía, porque tienen las consonancias muy perfetas, y fácilmente se pueden hacer en ellos muchas cosas que a nuestros sentidos parecen dulces (cf. Castiglione: *El Cortesano,* ed. de R. Reyes Cano, trad. de J. Boscán, Madrid, 1984, Libro II, cap. I, p. 152); más tarde, Covarrubias anota en su *Tesoro* este sustantivo derivado junto con su correspondiente antónimo, *disonante,* y dice así: "no reparo en estos vocablos por ser clara y notoria su sinificación"; en *Autoridades,* el término se define como la "harmonía que resulta de la unión acordada de dos ò mas voces, ù del instrumento ò instrumentos bien templados, cuyos sonidos agradables divierten y deleitan" [1ª acep.]; por extensión significa "correspondéncia, concordáncia, conformidád entre persónas ò cosas". En esa misma centuria, y en concreto en la primera mitad del siglo XVIII, J. Grassineau hace constar: *"consonance is ordinarily used in the same sense with concord, viz. for the union or agreement of two sounds produced at the same time, the one grave, the other acute; which mingling in the air in a certain proportion occasion an accord agreeable to the ear"* (cf. *A musical dictionary, op. cit.,* p. 42).

Pedrell define el término *consonancia* como la "proporción que guardan entre sí los varios sonidos, y de la cual resulta el modo grato, delicioso y suave con que hieren el tímpano, sonando simultáneamente. Dada la etimología de la palabra es el buen efecto causado por dos ó más sonidos oídos á la vez. En la música hay intervalos cuya reunión forma consonancia, por lo apacible y suave del efecto causado: cuando chocan al oído forman *disonancias,* empleándose unas y otras en la armonía porque éstas sirven, especialmente, para hacer todavía más agradables aquéllas. (...) Las consonancias se dividen en *perfectas* é *imperfectas.* Son *perfectas* por excelencia la octava, la quinta y la cuarta" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 109).

DISONO, DÍSSONO:

Primera mitad del siglo XV, J. de Mena, *Laberinto de Fortuna,* vv. 1961-1962, 288: "Ya començava la invocación/ con triste murmuro y díssono canto".

El cultismo no se recoge en el *DCECH;* por el contrario, C. C. Smith documenta la voz en la primera mitad del siglo XV con J. de Mena (cf. art. cit., "Los cultismos literarios", p. 267). Este adjetivo cuyo sustantivo derivado es *disonancia,* se comporta como antónimo de *cónsono,* que a su vez es la forma adjetiva del término *consonancia (vid. supra).* A finales del siglo XV, Nebrija anota: "sonar mal, absono, -as, dissono, -as" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*).

En *Autoridades,* el término significa "lo mismo que Dissonante, y se usa freqüentemente en la Música"; el participio activo de *disonar,* se define como "lo que suena mal, sin concierto ni cadéncia"; el término también se recoge en plural, y así, *dissonantes* "en la Música se dice de aquellas espécies ò tonos, que por otro nombre se llaman Faltas, ù Dissonáncias, aprobadas por el arte" *(ibíd.).* Pedrell identifica esta voz como sinónimo de 'disón', es decir, "sonido áspero, desigual y sin asonancia" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 139); "'disono', dícese también, de todo intervalo reprobado por el oído y por las leyes de la melodía y la armonía" *(ibíd.).* La variante *disono* se ha registrado en la versión del *Laberinto de Fortuna* recogida en el *Canc. de Ixar* (cf. v. 1954, 401).

ASONAR, ASSONAR:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 7-10, 350: "que yo so bien çierto e sse/ qu' el vuestro alto cuydar/ sabe todo este cantar/ asonar".

1511, *Canc. General,* II, 132: "¡O alegre cancion mia!/ ¿ya cómo vos cantaré,/ pues el ayre y alegría/ yo no sé/ con la qual vos assoné?".

Del lat. *assŏnare* (*DRAE* de 1992), 'responder el eco con un son'; el vocablo se documenta desde principios del siglo XV y se recoge como cultismo derivado de *sonar* (cf. *DCECH,* V, 303). El término no figura en Palencia; tampoco consta en el *Voc. Esp.-Lat.* (1495) de Nebrija ni en el *Voc. Rom. Lat.* (1516); sí aparece, en cambio, en Covarrubias, quien lo define omitiendo la acepción musical del vocablo; igualmente sucede con esta entrada en *Autoridades,* si bien aquí se registra el derivado *assonancia,* que "en la música es quando muchos cantan à una voz".

En el *Diccionario académico,* el vocablo figura como transitivo antiguo con el significado de "poner en música" (1992, acep. 2; *DHLE,* acep. 4); la acepción moderna de esta voz se conoce más por la acción de "hacer asonancia o convenir un sonido con otro" (*DRAE, DHLE,* 1ª acep.); no aparece registrada en el *Dicc. Harvard de Música,* y en Pedrell figura como verbo anticuado de las mismas características que se citan en el *Diccionario académico* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 31).

ASONADO, -A, ASSONADO:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1515c, d: "Para los estrumentes estar bien acordados/ a cantares algunos son más apropïados;/ de los que he provados, aquí son señalados/ en quáles estrumentes vienen más assonados".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 1-4, 311: "Señor de Ual de Corneja,/ ssi uos plase, mis deitados/ e anexires asonados/ non son en cada calleja"; vv. 68-69, 532: "cantigas bien asonadas,/ artes nuevas esmeradas".

En el *Libro* de J. Ruiz (cf. cont. cit.), "assonados" debe interpretarse como sinónimo de 'acordar', es decir, el arte de "ensamblar armónicamente los sonidos de diferentes instrumentos [o bien, los sonidos de diferentes voces e instrumentos entre sí] (cf. Brenet, *Dicc. Histórico, op. cit.*, p. 17). Corominas en los versos c-d, traduce: "Aquí está señalado en qué instrumentos de los que tengo probados suenan mejor [los cantares]" (cf. *LBA*, ed. cit., 566, 1515c d).

Una acepción diferente de este participio pasivo en *-ado, -a(s),* se encuentra en el *Canc. de Baena* (cf. contextos citados), donde aparece utilizado para designar la manera en que estos "anexires" y "cantigas" se conciben, es decir, 'puestos en música', conservándose así el significado de la raíz verbal *asonar* (v. *anaxir, anexir*); en la edición conjunta de Brian Dutton y González Cuenca, los "anexires asonados" y las "cantigas asonadas", se consignan como "canciones musicadas" (cf. *Canc. de Juan Alfonso de Baena,* ed. cit., § 167, pp. 193 y 460).

ASONADA (sust.):

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 57-59, 215: "Señor, allende del puerto/ suenan vuestras asonadas,/ que faseys pocas vegadas".

Dado que según el estudio del *Canc. de Baena* anteriormente mencionado, "cantigas bien asonadas" hace referencia a "musicadas", en el verso aquí citado "suenan vuestras asonadas" habría que entender el derivado en *-ada,* como sinónimo de "alboroto, músicas" (cf. ed. cit., p. 134). La voz aparece recogida por Gili Gaya en su *Tesoro Lexicográfico,* donde se define como "toque de alarma con fines bélicos", omitiéndose la acepción musical, que sólo se ha registrado en este *Cancionero.*

RESONAR, RESSONAR (verbo):

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga VIII, vv. 76-78: "Ménalo tiene lugares/ de boscages que resuenan/ y pinos que buen son dan".

1511, *Canc. General,* I, 153: "los espantables cantores/ ressonauan sus clamores"; 155: "no ressonauan cantores,/ ni los altos tañedores".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 324: "Tú, la boz que resonaua".

El artículo citado de C. C. Smith (cf. "Los cultismos literarios", p. 267), documenta el cultismo desde la primera mitad del siglo XV con Juan de Mena [(no ac. musical)], y así lo registra el *DCECH* (cf. V, 303). A finales del siglo XV, Alfonso de Palencia anota ya el término en su *Universal Vocabulario,* donde se lee: "resonare es entonar cantico acordado, et otra vez sonar, y es murmurar"; más tarde, Nebrija hace constar: "sonar resurtiendo el son, resono, -as" (cf. *Voc.*

Esp.-Lat.), y en el *Tesoro* de Covarrubias se anota: "hazer sonido de recudida [, loc. adv. p. us. *de rebote, DRAE*] o sonar mucho".

En *Autoridades,* el término se define como la acción de "hacer sonído por repercussión, ò sonar mucho. Es compuesto de la particula Re, y del verbo Sonar, de quien recibe la misma anomalía". Pedrell describe la voz como acción que consiste en "volver á sonar, formar sonido por repercusión, sonar con fuerza" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 397).

RESONAR (sust.):

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga IX, vv. 231-234: "que desseo/ gozar de estar escuchando/ tu cantar y resonar/ ques asseo".

El vocablo conserva el mismo significado que el correspondiente tema de infinitivo a partir del cual se origina la sustantivación, y se ha documentado solamente en Juan del Encina.

SONSONETE:

Ant. a 1516, J. del Encina, III, *Villancicos pastoriles,* vv. 116-119, 349: "-Repullo mil chançonetes,/ húrtole mil remoquetes,/ hágole mil sonsonetes,/ cálcole mil çapatetas".

El término figura en el *DCECH* como voz compuesta (cf. V, 303), y así se recoge también en el estudio de S. Fernández Ramírez, entre los sustantivos que se forman con este sufijo: 1604, *sonsonete* (*son* + *son*) (cf. *La derivación nominal, op. cit.,* § [80.], p. 54).

Este vocablo compuesto se define en *Autoridades,* como "el son que resulta de los golpes pequeños, y repetidos, que se dán en alguna parte, imitando algun son de música. Lat. *Sonus iteratus. Crepitus";* en síntesis, es imitación de un son musical (cf. Brenet, *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 490).

SOTAR, SSOTAR

Del lat. SALTARE 'bailar', a veces 'dar saltitos, brincar, retozar', frecuentativo de SALIRE 'saltar'. (...) El tratamiento del grupo AL muestra influjo del habla de las clases superiores; rigurosamente popular es el duplicado *sotar* 'bailar' (cf. *DCECH,* V, 141).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1001a-d: "de fazer el altibaxo/ e sotar a qualquier muedo/ non fallö alto nin baxo/ que me vença, segund cuedo"; 1229c, d: "el salterio con ellos, más alto que La Mota;/ la viyuela de peñola con aquestos y sota".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 66-68, 155-156: "que veo en aqueste valle/ dueñas de muy lindo talle/ que bien sotan con viuela".

Corominas anota en su edición crítica que *sotar* es "bailar" (cf. *LBA,* ed. cit., 566, nota 1516d); es "vocablo ya anticuado por entonces, fuera del uso rústico, procedente de su sinónimo lat. SALTARE" (cf. *ibíd.,* 392, nota 1001b); en el segundo contexto citado de J. Ruiz (1229d) debe entenderse "'baila' o 'toca música bailable' (más bien que 'salta', que no es el sentido de *sotar* ni de SALTARE)" (cf. *ibíd.,* 462, nota 1229d).

J. Mª Aguado, recoge el término como sinónimo de *danzar* (cf. *Glosario sobre Juan Ruiz, op. cit.,* p. 583), y en la edición conjunta del *Canc. de Juan Alfonso de Baena,* de Brian Dutton y González Cuenca, se lee: "sotar: bailar" (cf. ed. cit., p. 927).

SALTEJÓN:

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 141g-j, 50: "como es día de domingo,/ harás tú, Juan, de los sones,/ que sabes de saltejones,/ y verás quál anda Mingo".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 735-736, 157: "ten medida,/ ño des tales saltejones".

El sustantivo aumentativo es un derivado de formación postverbal, que se origina a partir de la raíz del verbo en romance, y cuyo sufijo *-ejón,* aporta un "matiz desmesurado o ridículo" (cf. *Farsas y Églogas,* ed. cit., p. 335); el *DCECH* no lo registra.

La acepción propiamente musical del término figura en el "Glosario" del *Cancionero* de Fray Íñigo de Mendoza, donde se anota: "saltejones: 'saltos al compás de la música', 'bailes'" (cf. J. Rodríguez-Puértolas, ed. cit., p. 361).

SUBIR (v. QUINTA)

Del lat. *subīre,* 'llegar, avanzar, arribar' (*DRAE* de 1992), 'ponerse o venir debajo de algo', 'irse acercando a un lugar alto desde abajo' (...) Berceo vacila entre

subir y *sobir,* y algo análogo cabe decir de *Apol.,* J. Ruiz, Juan Manuel y muchos autores de los siglos XIII y XIV; más tarde (a no ser en algún diálogo villanesco) se impone la forma con *u,* que es la usada por Palencia, Nebr., etc. (...) En latín SUBIRE era palabra muy frecuente, cuyo sentido, aun en ciertos clásicos, se acerca ya bastante al castellano, general desde el *Cid* (...) SUBIRE triunfó solamente en cast. [, donde se documenta por primera vez su acepción musical en el *Canc. de Baena*], en el port. *subir,* y el rum. *suì,* cuyos usos son notablemente semejantes a los iberorromances (cf. *DCECH,* V, 322).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 25-28, 172: "Pero sy vos plase que d'esto dependa,/ que tangan las tronpas e los atabales/ e yo suba quintas en boses tunbales,/ de vuestra madexa quebrada es la cuenda".

En 1490, Palencia recoge la voz en su *Universal Vocabulario,* donde se lee: "subire, venir ante los oios, e suçeder, e entrar, e venir enla memoria (...) Subire, aggredi, llegar"; con posterioridad a esta documentación, Nebrija incluye igualmente el término en la redacción de su *Vocabulario Esp.-Lat.,* cuya primera acepción dice así: "subir, scando, -is, ascendo, -is, subeo, -is".

Covarrubias registra la acepción musical del vocablo pero ésta se define únicamente en sentido peyorativo, y por tanto, se enuncia en forma pronominal: "subirse en el canto, salir del tono, por dar más fuerça a la voz de lo necesario", en suma, 'desafinar' (cf. *Tesoro*). *Autoridades* señala que *subir* "en la Música es ir elevando la voz por grados, ò puntos. Lat. *Scandere, Ascendere*" (acep. 10ª y última; cf. Nebrija, *Voc.*).

Pedrell indica que *subir* es "elevar la voz ó el sonido, partiendo del grave al agudo", y en concreto, *subir la cuerda* es "afinarla subiendo" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 431); esta cualidad musical se anota de forma más explícita en Brenet: "elevar la voz o el sonido de un instrumento desde un tono grave a otro más agudo" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 494); así, en el contexto citado se especifica la altura del sonido y se limita esta elevación de la voz al *intervalo de quinta.*

T

TANBOR, ATABOR, ATAMBOR (v. REDOBLE)

Del persa *tabîr,* a través del árabe *tanbûr* (*DRAE* de 1992); el *DCECH* documenta el término por primera vez hacia 1140, *atamor, Cid; atambor,* 1251; *tambor,* 1615, poniendo de relieve que al pasar por el árabe, debió confundirse con *tanbûr,* s. XI, 'especie de lira o bandurria hecha con una piel tendida sobre un cuerpo hueco', palabra de origen diferente pero también persa (...) La forma *atamor* es muy frecuente en el *Cid* y en la *1ª Crón. Gral.; atambor,* que ya aparece en las últimas partes de esta obra, es también la forma de la *Gr. Conq. de Ultr.,* J. Ruiz, López de Ayala, Nebr. y todavía es de uso general en los clásicos, siendo la única que figura en C. de las Casas, Percivale, Oudin y Covarr., y la que predomina en el *Quijote* (cf. V, 396).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *Libro de Buen Amor,* 898b: "vuestro atabor sonante, los sonetes que faz"; 899d: "escota joglar necio el son del atabor"; 1227d: "con muchos instrumentos salen los atabores".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 813-814, 1188: "e por cortes los casaron/ con mill justas e tanbores".

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 19a-c, 240: "Atabales y trompetas,/ tamborinos y atambores,/ son las bozes muy perfectas".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1130-1131, 128: "atambores y atabales/ con trompetas y añafiles".

En 1495, Nebrija recoge por primera vez el vocablo en su *Vocabulario Esp.-Lat.*, haciendo constar: "atambor o atabal, timpanum, -i", pues no se registra en el *Universal Vocabulario* de Alfonso de Palencia. Más tarde, Covarrubias lo define como "atambor de guerra o caxa (...) con dos hazes y un sonido, que parece encienden los corazones de los soldados para pelear; de manera que los demás que tienen vna haz, serán atabales o atabalillos (...)" (cf. *Tesoro*). En *Autoridades, atambor* "es una caxa de madéra redonda, cortada igualmente por el haz y el embés, y cubierta por abaxo y por arriba con pergamino. Tócase con los golpes de dos palillos llamados vaquétas, que dán en uno de los pergaminos, llamados parches (...). Llámase más comunmente Tambór"; y en la entrada siguiente, se añade: *"atambor,* se llama tambien el que toca por oficio el tambór" (para un estudio detallado sobre las baterias del *tambor* (golpes rítmicos y redobles), *vid. Dicc. técnico* de F. Pedrell, *op. cit.*, p. 437).

El vocablo árabe *ṭanbūr* طَنبُور , forma vulgar de *ṭunbūr* طُنبُر nada tenía que ver con nuestro actual *tambor,* que consta en la primera acepción del *Diccionario académico,* como "instrumento musical de percusión, de madera o metal, de forma cilíndrica, hueco, cubierto por sus dos bases con piel estirada, y el cual se toca con dos palillos" (1992). Pese a mantenerse como un arabismo en nuestra lengua, este término originalmente significaba *pandore,* fr., y así aparece consignado en la *Encyclopédie de l'Islam: "la pandore peut en général être distinguée du luth par sa caisse de résonance plus petite et son manche plus long. Nous la voyons dans l'ancienne Egypte, l'Assyrie et la Perse (...). Le tunbur est le nom classique pour la pandore en Orient"* (cf. *Encyclopédie de l'Islam,* Suplemento, 1ª ed., Leide, 1913-1938, p. 269 y ss.).

La variante gráfica *atambor,* citada por Fray Íñigo de Mendoza en su *Cancionero,* y recogida por Tamarid en su *Compendio* (cf. *op. cit.*, p. 201), figura en el *Diccionario académico* como "masculino desusado, tambor" y procedente "de la raíz árabe *aṭ-ṭunbūr"* (1992); dicha variante debió mantenerse en nuestra lengua hasta finales del siglo XVIII coexistiendo con *atabor.* En este arabismo, la coincidencia de la consonante enfática reduplicada en posición implosiva, الطُّنبُر , *aṭ-ṭunbūr,* provocó posteriormente la pérdida del artículo árabe asimilado *a-*, contrariamente a la evolución del grupo de solares en *an-nafir,* que originó el correspondiente arabismo (v. *añafil*). Hoy día, el término *ṭunbūr* طُنبُر se conserva en la lengua árabe, como un neologismo de cuatro sílabas, importado de la raíz trilítera persa ṭ-b-r; el neologismo *tunbur* 'guitarrillo, tambor, cilindro', se origina en la raíz reduplicada *ṭanna* طَنَّ , que significa 'resonar, tintinear, zumbar'.

El arabismo se registra en sentido figurado en un poema de J. del Encina, donde no debe entenderse el término como instrumento musical propiamente

dicho sino como 'arma defensiva' de una mujer (cf. A. Mª Rambaldo, ed. cit.: *J. del Encina, III. Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular,* vv. 104-106, 105: "llevaréys por instrumentos,/ por trompetas y atambores/ mis verdaderos amores").

TANBORETE, TABORETE:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1230c, d: "la flauta diz con ellos, más alta quë un risco,/ con ella el taborete: sin él non vale un prisco".

Hacia el s. XIII, el *DCECH* documenta *tamborete* como derivado de *tambor* (cf. V, 397); se trata de un sustantivo masculino diminutivo formado merced al sufijo *-ete,* que forma en español algunos nombres sustantivos, una parte de los cuales son hipocorísticos (cf. S. Fernández Ramírez: *La derivación nominal, op. cit.,* § [80.], p. 54). El contexto citado de J. Ruiz atestigua la frecuente asociación de *flauta* y *tambor,* en cuyo caso el tamaño de este último ha de ser notoriamente más pequeño, y este rasgo semántico es denotado por el sufijo; según el estudio crítico de Corominas, "flauta y tamborino van siempre juntos" (cf. *LBA,* ed. cit., 462, nota 1230c).

El derivado no se registra en *Autoridades* en su acepción musical, y aunque figura en Brenet como m. d. de *tambor* (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 502), según Pedrell, *tamborete* es la "denominación antigua de la *pandereta*" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 438).

TANBORIL, TAMBORINO:

Ent. 1445-1474, Antón de Montoro, *Cancionero,* vv. 5-9, 327: "¿(...) o mariposa o lagarto,/ o tanboril o tronpeta,/ o menestril o faraute,/ o tañedor de burleta,/ o cantador de cosaute?".

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 19a-c, 240: "Atabales y trompetas,/ tamborinos y atambores,/ son las bozes muy perfectas".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1132-1134, 128: "clarines de mil metales,/ dulçaynas, flautas reales,/ tamborinos muy gentiles".

El *DCECH* señala que en *tamborino* y *tamboril* la forma sin *a-* es más antigua que en *tambor,* pues es ya la que encontramos en Góngora y en los léxicos del Siglo de Oro. (...) *Tamborino* se documenta ya en el s. XV, y *tamborín* en 1591 (Percivale), luego disimilado en *tamboril,* 1609 (cf. V, 397). El contexto citado de Montoro se recoge bajo la rúbrica *Montoro a un escudero que traya una ropa de muchas colores* (cf. Montoro, *Canc.,* rúb., CXIX, 327), y se inicia con los versos: "Dezid, amigo, ¿soys flor/ o obra morisca d' esparto,/ (...) o tanboril o tronpeta" (*ibíd.,*

vv. 1-2 y 6), originándose así una metonimia al llamar al *instrumentista* con el nombre del instrumento musical.

Covarrubias observa que "(...) los atabalillos, a cuyo son bailan en las aldeas con el sonido de la flauta, [se llaman] tamboriles" (cf. *Tesoro,* voz *atambor*); y en la entrada correspondiente a *tamborino,* se lee: "tamborino y tamboril. Atambores pequeños para fiestas y regozijos. Tamborilero y tamboritero, los que tañen estos instrumentos"; pero ya en el *Dicc. de Autoridades,* la voz *tamborino* se declara como anticuada: "tamborin ò tamborino es lo mismo que Tamboril"; este instrumento se define como "tambor pequeño, que sirve regularmente à las danzas" *(ibíd.).*

En las lenguas lemosinas, Pedrell recoge las soluciones *Tambourin, Tambori,* y *Tabalet;* en italiano *Tamborino* y en castellano *Temborino* ó *Tamboril;* pero no debe confundirse con su hermano mayor el *Tambor* ó *Atambor,* aunque ambos tienen el mismo origen. El *Temborino* ó *Tamboril* se cuelga del brazo izquierdo con cuya mano se toca la *Flautilla* ó *Pito, Silbo, Chistua, Chirula,* etc., y con la mano izquierda, provista de un palillo ó baqueta, se marca el ritmo en el tamboril (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* 438).

TAÑER, TANER, TANGER (verbo)

Del lat. *tangĕre* (*DRAE* de 1992), 'tocar'. *1ª doc.: Cid.* (...) *Tañer* desde el principio aparece con las acs. que luego han predominado; port. y gall. *tanger* 'tocar un instrumento, una campana'. Pero en latín TANGERE era 'tocar' en general, aplicado a cualquier cosa, y acs. más amplias que las actuales son frecuentes en la Edad Media (cf. *DCECH,* V, 408).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 515a: "Si sabes estrumentes bien tañer e templar"; 1222c: "tañiendo las campanas en deziendo la gloria"; 1537b: "non cuidan ver la ora que tangan las campanas".

1348, *Poema de Alfonso XI,* 406c, d: "los estormentos tanían/ por las Huelgas los jograles".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 46-48, 87: "assy lo propongo fazer en mi vyda/ con buenas enmiendas, temiendo la ora/ quando mandara tañer de acogida"; vv. 9-11, 274: "Pero non entendades que quero leyxar/ o mundo del todo para me morrer,/ mays quiero, amigos, cantar e tanger".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga I, vv. 281-282: "Ya no cantaré mis trobas/ ni tañeré caramillo".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, *Canc. de Ixar,* vv. 198-200, 789: "y porque vio dos cometas/ mando tañer sus tronpetas/ y tocar todos a la arma".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* v. 869, 161: "son tañé hazia el llugar"; vv. 600- 602, 210: "y oymos cantar,/ y oymos tañer,/ y entramos a ver".

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga III, vv. 283-285: "cuando sus oídos/ fueron de dos zampoñas que tañían/ suave y dulcemente detenidos".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 549-550, 153: "-¿Oíslo? Que no tañáis,/ que quieren bailar cantando".

Ant. a 1551, *Canc. de Ixar,* vv. 279-280, 827: "todas las oras del dia/ tane y canta esta canzon".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 574: "y mirando, vée cerca de la fuente/ dos donzellas tañer muy dulcemente".

Palencia consigna ya la voz en su *Universal Vocabulario,* donde se lee: "tangere, ferir, tocar, mouer (...) Tangere, tocar, tratar palpando e molestar"; más tarde, a finales del siglo XV, Nebrija anota en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "tañer, tango, -is, pulso, -as"; en el *Tesoro* de Covarrubias el término se define como la acción de "tocar algún instrumento, del verbo *tango, is,* aunque tiene sinificación más ampl[i]a en latín. Proverbio: *'El que las sabe las tañe'* [que se recoge en dos fragmentos en prosa de *La Celestina:* 'Alahé, alahé, la que las sabe las tañe' (cf. *op. cit.,* ed. de D. S. Severin, Madrid, 1991, p. 126); '(...) quien las sabe las tañe' (*ibíd.,* p. 172); ambas citas aparecen puestas en boca de Celestina]".

Con posterioridad a esta documentación, en la primera acepción del *Dicc. de Autoridades,* se anota: "lo mismo que tocar. En este sentido está antiquado; pero se usa freqüentemente por tocar acorde, y harmonicamente algun instrumento"; a renglón seguido, se explica el significado del refrán recogido ya por Covarrubias: *"Quien las sabe las tañe,* los maestros en qualquier arte son los que pueden dar voto, y no los que no las tratan, ni professan"; en la descripción de este vocablo, Pedrell hace una simple paráfrasis del *Dicc. de Autoridades* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* 441).

Brenet distingue dos locuciones que se forman a partir de este tema de infinitivo, a saber: "'tañer de fantasía', que es preludiar, tocar repentizando, según el vocabulario de los antiguos vihuelistas; y 'tañer de ocioso', en la caza de montería, significa avisar con la bocina, que está muerta la pieza que se perseguía" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 503). La locución *tañer de acogida,* que se recoge en el primer contexto citado del *Canc. de Baena,* es sinónima de la expresión "tocar a retirada" (cf. ed. cit. de Brian Dutton y González Cuenca, *Canc. de J. Alfonso de Baena,* p. 927); la misma expresión fija, figura en un verso del *Rimado de Palacio* (cf. *Repertorio de contextos,* P. L. de Ayala, *op. cit.,* 497d, 216).

Corominas subraya, en su edición crítica del *LBA,* que en el verso 1096c ("tañié much a menudo con este añafil"), J. Ruiz no menciona el instrumento musical (cf. ed. cit., 424-426, notas 1096b c; J. Joset, *LBA,* II, ed. cit., 92, nota), por lo que tampoco el verbo *tañer* puede interpretarse en su sentido recto, sino en sentido figurado: 'beber' (v. *añafil*).

TAÑER (sust.):

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 55-56, 1076: "¿(...) a do los rrymares de grant maestria,/ a do los cantares, a do los tañeres?".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 811-812, 127: "Aquel cantar de canciones,/ aquel tañer de instrumentos".

1511, *Canc. General,* II, 275: "ni ménos su discrecion,/ ni razon,/ y bien tañer d'un laud".

La forma sustantivada del verbo *tañer* se registra con menos profusión en los textos literarios consultados (cf. *Índice alfabético de frecuencias*), y por lo que se refiere a la acepción musical de dicho vocablo sustantivado, éste conserva en castellano el mismo significado que la correspondiente forma verbal; en gall. la acepción musical se encuentra en la forma sustantivada *tangueres,* 'los fuelles del órgano', aunque *tanguer* conservó la ac. general 'golpear, tocar, poner la mano y castigar (a alguno)' (cf. *DCECH,* V, 408, nota 1).

TAÑEDOR, TANEDOR, TANENDOR [TANNEDOR]:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 45-48, 89: "maestres de sala, aposentadores,/ e otrosy lloren los sus camareros,/ tanbien esso messmo los sus rreposteros/ d'estrados e plata, e sus tañedores".

Primera mitad del siglo XV, J. de Mena, *Laberinto de Fortuna,* vv. 957-958, 246-247: "mostrósenos Fíliris el tañedor,/ maestro d'Archiles en çitarizar".

Ent. 1445-1474, Antón de Montoro, *Cancionero,* vv. 1 y 8-9, 327: "Dezid, amigo, ¿soys flor/ (...) o tañedor de burleta,/ o cantador de cosaute?".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 115-117: "mira que Pan inventó/ y ordenó/ los albogues tañedores".

1511, *Canc. General,* I, 322: "oy que dulce tañian/ tres muy dulces tañedores".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 515-516, 152: "-¿Quieren, pues hay tañedores,/ que andemos un contrapás?".

El sustantivo derivado en *-or* se documenta en el *DCECH* desde el siglo XV (cf. V, 408), y se origina a partir del tema de infinitivo en *-er: tañe(r)* > *tañe(dor),* con un sufijo romance (cf. S. Fernández Ramírez: *La derivación nominal, op. cit.,* § [106.], p. 81).

A finales del siglo XV, la edición del *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija comprende las siguientes acepciones del término derivado: "tañedor de cuerdas, fidicen, -inis; tañedora de cuerdas, fidicina, -ae; tañedor de flautas, tibiicen, -inis; tañedor de flautas en griego, auloedus, -i; tañedora de flautas, tibiicina, -ae; tañedora assi en griego, auloedis, -idis; tañedor de laud, lyrice, -inis; tañedor de coro y flauta, choraules; tañedor de flautas en agua, hydraules; tañedor de gaita, utricularius, -ii; tañedor assi en griego, ascaules, -ae; tañedor de trompeta, cornicen, -inis; tañedor de añafil, tubicen, -inis; tañedor de atabal o atambor, tympanistres; tañedora de pandero o adufe, tympanistres; tañedora destos instrumentos, tympanistria; tañedor en mortuorio, siticen, -inis". La edición posterior de Sevilla, sólo observa la distinción de género femenino en la penúltima acepción: "tañedora destos instrumentos, tympanistria, -ae" (cf. *Voc. Rom. Lat.,* 1516).

La voz no vuelve a recogerse en castellano en ningún repertorio lexicográfico hasta la redacción del *Dicc. de Autoridades,* donde figura como "el que toca algún instrumento"; más tarde, Pedrell define el sustantivo derivado como "el que tañe ó toca" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 441); en suma, *tañedor* es "la persona que toca o tañe un instrumento musical cualquiera" (cf. Brenet, *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 503).

El contexto citado del *Cancionero* de Antón de Montoro se consigna bajo la rúbrica, *(...) a un escudero que traya una ropa de muchas colores,* de lo cual se puede deducir el tipo de atuendo con que se identificaba al instrumentista en la

sociedad castellana de la época bajomedieval. Este derivado en *-or,* se ha registrado asimismo en dos rúbricas del *Canc. de Palacio* (cf. *Martín tanedor,* CLVI, 161; *Un ermano de miçer el tanendor,* CLXX, 176, v. nota), y se recoge una sola muestra en el mencionado *Cancionero* de Montoro, donde aparece la variante moderna del vocablo: *Copla que fizo Antón de Montoro a Diego, el tañedor (...)* (cf. *Canc.* cit., CX, 318).

TAPA

Probablemente del gót. **tappa* (*DRAE* de 1992), equivalente del a. alem. ant. *zapho,* alem. *zapfen* 'tapón', 'tarugo, clavija', 'espita', 'piña', b. alem. med. y neerl. med. *tappe,* ags. *taeppa,* ingl. *tap* 'tapón', 'espita'. *1º doc.:* h. 1400, glos. de Toledo. (...) *Tapa* se encuentra con el mismo valor en cat. (el oc. mod. *tapo* es término náutico y quizá sólo sea catalanismo), *tapà* 'espita' en rumano; el gall-port. dice *tampa,* forma también usual en el cast. de Galicia (...) Es dudoso si hemos de considerar el verbo romance como denominativo o el sustantivo *tapa* como postverbal: como apoyo de esto último debe alegarse el hecho de que el tipo *zapho* está sólo documentado en germánico occidental, no en escand., y por lo tanto la existencia de una forma gótica en -A es dudosa (cf. *DCECH,* V, 408-409).

Autoridades:

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Poemas cultos,* vv. 163-164, 6: "Y una vihuela sin son,/ no con tapa ni clavija".

La voz no se recoge en Palencia ni en Nebrija, y posteriormente, Covarrubias no registra el término entre los que considera derivados del verbo *tapar* (cf. *Tesoro*); el *Dicc. de Autoridades* hace constar el vocablo, aunque sin precisar la acepción musical del mismo: "la parte superior, que cierra las caxas, cofres, vasos, ò semejantes cosas, regularmente unida à ellas con goznes, charnelas, encaxe, ò tornillo".

El tecnicismo se define en Pedrell como "la parte superior que cierra, por decirlo así, las cajas de ciertos instrumentos como el violín, la guitarra [, la vihuela], etc." (cf. Pedrell, *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 441); conviene señalar que el *Dicc. académico* no incluye la acepción musical del término en su última edición de 1992.

TE DEUM (LAUDAMUS)

La locución latina se anota en el *Diccionario académico* como una voz compuesta, *Tedéum,* de *Te Deum,* 'primeras palabras de este cántico' (*DRAE* de 1992).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 71-72, 417: "e seys a seys bozes en alto alternando,/ *Te Deum laudamus* todas concordantes".

De acuerdo con el testimonio de Pedrell, *Te Deum laudamus* ó (sencillamente) *Te Deum,* son las "palabras iniciales del cántico que usa la Iglesia para dar gracias por algún beneficio. Su invención se atribuye á San Agustin y á San Ambrosio"; la segunda acepción del término, alude al "título de la composición musical de este nombre" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 445). El *Te Deum* es el himno de alabanza más solemne de la Iglesia latina. A pesar de que atendiendo a su forma y sustancia pronto se adivina su origen oriental, se había atribuido durante varios siglos a S. Ambrosio de Milán. Hoy día se considera como autor probable a S. Nicetas de Remisiana, m. en 414; ciertamente era ya conocido a principios del s. V. (...) El *Te Deum* pertenece a los cantos más antiguos del cristianismo, y en el canto gregoriano tiene un papel muy importante por cuanto es una evolución del recitado y de la oración. Su melodía *(Tonus simplex y Tonus solemnis)* se divide en tres partes: la primera y segunda, salmódicas; la tercera es ya de construcción libre y compuesta en estilo de antífona. La entonación del *Gloria* de la *Missa XV* del *Kyriale Romanum,* de abolengo antiquísimo, es una recitación salmódica de IV modo, como acontece en varios versos del *Te Deum* (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. técnico de la Música, op. cit.,* p. 2100).

Esta locución latina que además se utiliza a modo de rúbrica con su enunciado completo en el *Canc. General* (I, § 40, 70), aparece registrada de forma explícita en el *Dicc. Harvard de Música: Te Deum laudamus* ('Te alabamos, Señor'), famoso canto de alabanza y regocijo, conocido también como el himno de gracias. (...) En la liturgia católica, generalmente remplaza al último responsorio de los Maitines en días de fiesta y domingos, y también puede cantarse como himno de gracias en diversas ocasiones. Muchos compositores han puesto música polifónica al *Te Deum,* entre ellos Purcell, Handel, Berlioz (cf. M. Randel, *op. cit.,* p. 488).

Una breve síntesis sobre la función que este cántico desempeña en la liturgia, se recoge en la *Encyclopédie de la Musique,* donde se lee: *"hymne en l'honneur de la Trinité, en usage dans la liturgie catholique et dans le culte protestant (elle*

commence avec les paroles Te Deum laudamus). Elle est également connu comme hymne ambrosienne, bien que l'attribution à saint Ambroise soit une légende. Dans l'Eglise romaine, le Te Deum est utilisé lors des matines, mais également comme chant de remerciement. Il était déjà connu au début du Ve siècle, et a partir du XVIe siècle, les compositeurs commencèrent à en traiter le texte polyphoniquement, en alternance avec la mélodie originale, ou en en prenant le thème comme base" (cf. *op. cit.*, p. 778). No obstante, Brenet puntualiza que "no están justificados los títulos que se le han dado de himno de San Ambrosio y de San Agustín. Parece proceder de las iglesias ilirias y datar del siglo IV" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.*, p. 505).

TECLA (v. TAÑEDOR)

Es voz de origen incierto; teniendo en cuenta que al principio significó 'teclado' y otras veces parece haber designado el clavicordio mismo, quizá se tomó del hipanoárabe *têqra* 'caja de boj o de madera'; el término no se documenta hasta 1529. (...) Son notables las expresiones "tañedor de tecla", "músico de tecla", "instrumentos de tecla", "obras para tecla"; pues lo que se dice es "tañedor de bihuela" o "músico de bihuela" y no **tañedor de traste,* y lo que se dice es "tañedor" o "músico de órgano" y no **tañedor de registro.* Sugiere esto que *tecla* tenía antiguamente un sentido diferente del actual. (...) a modo de conclusión provisional puede considerarse que *tecla* significó primero 'teclado' y aun quizá el clavicordio mismo; partiendo de este supuesto tendríamos una excelente etimología en el hispano-árabe *têqra* (...) El cambio de *r* en *l* está en regla en los arabismos, y tras consonante puede ser también una ultracorrección meramente romance (cf. *DCECH,* V, 445-448).

Autoridades:

Ent. fin. s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 811-815, 88: "Como teclas bien tocadas/ del músico tañedor/ causan voces concertadas,/ suaves, bien entonadas,/ en órganos de dulzor".

El teórico renacentista ecijano que fue organista en su ciudad natal, J. Bermudo, redacta su *Declaración de instrumentos musicales* —tratado publicado en 1555— donde dedica un extenso apartado al uso de las teclas negras en el teclado: "Algunos tañedores he oydo dezir, que al subir deuen yr por las teclas negras, y al abaxar por las blancas. Porque algun principiante vio una vez esto hazer: le parecio ponello por regla. Mas vezes daremos la dicha regla falsa que verdadera (...) Nunca la clausula de consonancia perfecta deue acabar en dos tonos, sino la una voz formara tono, y la otra semitono. Tambien podiamos dezir, que

nunca acabaran dos bozes en clausula de consonancia perfecta con semitonos, sino que necessariamente la una formara tono y la otra semitono. Toda esta regla se funda en lo que dizen comunmente los tañedores, que todo punto de clausula ha de ser tecla negra" (cf. "Quando tocaran en tecla negra" en *op. cit.,* libro IV, cap. XLVIII).

Covarrubias recoge la entrada léxica en singular pero define el vocablo como un colectivo: "llamamos teclas el juego del monacordio o del órgano, por estar en forma de tejuelas; y assí se dixeron teclas, *quasi tegulas"* (cf. *Tesoro*). La voz se anota posteriormente en *Autoridades* donde se describe como "una tablita de palo, ù marfil, en que se afirman los dedos para hacer sonar los cañones, ò cuerdas del órgano, clavicórdio, ù otro instrumento semejante"; además, se registra el derivado masculino *teclado,* que es "el compuesto de teclas del órgano, ù otro instrumento semejante, segun su orden, y disposición".

En 1752, P. Minguet e Yrol publica su tratado de *Reglas y advertencias generales,* donde bajo el epígrafe *Explicacion del clavicordio y organo,* se lee: "si alguno de los aficionados quisiesse aprender por si solo, y sin Maestro solfear, y acompañar con este instrumento, observarà lo siguiente: Primero, procurarà estudiar la escala primera en octava con tercera, y quinta; y para executarlo, pondrà el dedo pequeño de la mano izquierda en la tecla primera de la letra C ['do'], que es la voz mas baxa; el dedo pulgar en la otra C, y es su octava; el indice de la mano derecha en la letra E ['mi'], que es su tercera, y el anular en la G ['sol'], y es su quinta; y con los dichos quatro dedos se dàn quatro golpes en las dichas quatro teclas, y al mismo tiempo se canta *ut* ['do']. Despues se mudan los dichos dedos à la voz *re",* y así sucesivamente (cf. *Reglas y advertencias generales que ensenan el modo de taner todos los instrumentos mejores y mas usuales,* (Madrid, 1752), Genève, 1981, p. 65, 2ª col.; el epígrafe *Diapason del Clavicordio y Órgano,* constituye una ilustración didáctica del texto citado, p. 70, fig. 1).

Pedrell define el sentido colectivo del término como el "nombre de las hileras de piezas rectangulares prolongadas, *blancas* unas, y otras *negras,* más cortas éstas que aquellas, que reciben el impulso directo de los dedos del ejecutante para mover el mecanismo propio de los instrumentos de teclado, ó conjunto de las teclas de que se componen los instrumentos de este género [, es decir, sinónimo de *teclado*]"; por otra parte, señala que *tecla* es a su vez, "cada una de las piezas rectangulares prolongadas, de marfil (teclas blancas) y de ébano (teclas negras), éstas menos prolongadas y colocadas más alto que las primeras, en que con más o menos fuerza tocan, pulsan ó atacan los dedos para hacer sonar los tubos del órgano, las lengüetas del armonio, las cuerdas del piano, etc." (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 444).

No obstante, la ambigüedad semántica de este vocablo, que sirvió para designar tanto el 'teclado' como el mismo 'instrumento de tecla', y por extensión 'cada uno de los tejuelos o piezas que componen el teclado', se redujo con la documentación de dicho derivado, *teclado,* en el primer tercio del siglo XVII; el contexto citado de Montesino, que es anterior a 1512, recoge ya el significado de la tercera acepción citada, es decir, 'cada una de las piezas individuales rectangulares y alargadas que forman parte del teclado'.

Fray Ambrosio Montesino utiliza el tecnicismo musical no sólo en su sentido recto sino también en sentido figurado (cf. *Cancionero,* vv. 55-57, 188: "ellos tocando las teclas,/ ellas haciendo sonido/ de palabras muy más altas"), y así *tocar las teclas* debe interpretarse, en este caso, como el hecho de 'hablar de un asunto', locución que existe también en portugués desde 1597 (cf. *DCECH,* V, 446).

TEMPLAR, TENPLAR, TEMPRAR, TENPRAR, TENPERAR (v. AFINAR)

Del lat. *tempẽare* (*DRAE* de 1992), 'combinar adecuadamente', 'moderar, templar'. *1ª doc.: temprar,* Berceo (...) y las formas con *-r-* siguen siendo normales en toda la Edad Media (...) A finales del siglo XV hay ya ejemplos de las formas con *-l-,* y así *templar* como temprar aparecen en los mss. de J. Ruiz [(cf. *LBA,* 792c, no ac. musical)], de acuerdo con las preferencias dialectales de los varios escribas, pero como también se encuentra ahí *oblar, complar,* por *obrar, comprar* y análogos, esto no prueba que ya en tiempo de J. Ruiz tendiese a predominar la *-l-* en esta palabra. La forma con *-l-* se debe a una ultracorrección de la tendencia dialectal y vulgar a decir *pr* en lugar de *pl* (praça, prato, etc.); ultracorrección que ya se generalizaba en el s. XV, pues *templar* es la forma que adopta Nebrija (cf. *DCECH,* V, 457; *vid. infra*).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 515a: "Si sabes estrumentes bien tañer e templar".

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *La Comedieta de Ponza,* vv. 731-732, 286: "De tres pies tenía preçiosa corona/ Y alto esturmente templaua curoso".

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 129h-j, 47: "y tienpla bien tu guitarra,/ y yo con una piçarra/ començemos de bailar".

1511, *Canc. General,* II, 7: "Es vihuela que tempré;/ fué el tentar/ sin tañer y sin cantar".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 340: "la música y armonía/ que á Saul da en este dia/ con su harpa el Rey Dauid/ Con sólo templar conuierte/ al exemplar de quien saco/ labra Dios por esta suerte".

Tenplar es la forma que se documenta en el ms. *S* del *Libro,* 515a; en 515aG, se lee: "taner e tocar" (cf. Criado de Val y E. Naylor, ed. cit., p. 146). La variante ortográfica *tenperar,* se documenta en la edición de *La Comedieta de Ponza,* Santillana, recogida en el *Canc. de Ixar:* "e alto ynsturmente tenperaua curoso" (v. 732, 591).

En 1490, Palencia registra aún la variante ortográfica con *-r-:* "temperare, amansar, sosegar, halagar, egular peso, e moderar e conuenible mente mesclar vna cosa con otra" (cf. *UVoc.*); posteriormente, Nebrija hace constar en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "templar: tempero, -as, -aui", que utilizado como verbo transitivo significa *"garder la mesure, l'équilibre, être modéré"* (cf. Gaffiot: *Dict. Lat.-Fr., op. cit.,* p. 1551). La acepción musical del término aparece ya consignada en el *Tesoro* de Covarrubias, donde se lee: "vale acordar y poner en su punto las cuerdas de las bigüelas, los caños de los órganos y de los demás instrumentos" (1ª acep.); según *Autoridades,* "en la Música, vale poner acordes los instrumentos segun la proporción harmónica" (5ª acep.).

En palabras de Pedrell, y considerando una perspectiva onomasiológica, este verbo es forma sinónima de la denominación moderna *afinar,* es decir, "poner en consonancia algún instrumento ó uno con otro" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 447); y por último, Brenet anota sucintamente: "templar, tr. afinar" (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 507).

TENOR

Del it. *tenore,* y éste del lat. *tenor, -ōris* (*DRAE* de 1992), donde significa 'curso ininterrumpido', 'tenor, texto de una ley, etc.'. El sustantivo derivado latino procede a su vez de la raíz TĔNĒRE 'tener asido u ocupado', 'mantener', 'retener' (cf. *DCECH,* V, 461-462).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 11-13, 100: "en su dança muy onesta/ que fazian por sus tenores/ discores"; vv. 270-272, 507: "Yo onde mire e vi dueña polida/ so velo aluo e de gris vestida,/ tener el canto el tenor con ellas".

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Triunfete de Amor,* vv. 15-16, 166: "oí sones muy süaves/ triples, contras e tenores".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 646-647, 26: "non acordes nin tenores,/ nin contra nin fa bordon".

Ent. fin s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 23-28, 189: "do servían serafines/ de muy suaves cantores,/ diciendo *gloria in excelsis/* con tiples y con tenores,/ mas oid las contrabajas/ de armonía no menores".

Primera mitad del siglo XVI, J. Boscán, *Obras Completas,* Libro I, vv. 9-10, 192: "que el tenor está con tino/ si el discante desvaría".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, (pie de pág.), 400: "y para traer cantores/ á concierto, es menester/ más armonía/ que en sus tiples y tenores".

Palencia consigna la voz en su *Universal Vocabulario,* señalando que "tenor se toma por continuación" (2ª acep.); Nebrija recoge las siguientes acepciones: "tenor continuacion ordenada, tenor, -oris; tenor acento, tenor, accentus, -us" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*), y en 1611, Covarrubias anota el vocablo en su *Tesoro,* donde se define como "una de las vozes en la música concertada, dicha assí, *a tenendo,* porque ordinariamente tiene y sustenta la cuerda y el ton[o] y lleva el canto llano"; igualmente el tecnicismo se incluye más tarde en la edición del *Dicc. de Autoridades,* donde se recogen sus dos acepciones musicales: "una de las quatro voces de la Música, segun el tono natural, entre contraalto, y contrabaxo. Llamaronle tenór, porque regularmente se mantiene en un mismo tono" (2ª acep.); por otra parte, "se llama tambien el Músico, que lleva, y entona este género de voz. Lat. *Cantor medius, vel voce subgravi canens"* (3ª acep.).

Pedrell atestigua la evolución semántica que el término ha tenido en el marco de la música polifónica occidental, pues bajo su significado más antiguo el nombre de *tenor,* "significa la voz que *tenía, sostenía* la melodía principal del *Discantus,* combinación armónica á dos partes, cuya parte acompañante se llamó *discanto.* Andando el tiempo, la parte *tenor* recibió el aditamento de otras partes acompañantes, llamadas *Motet, Triplum* ó *Quadruplum,* según que se componían de tres ó de cuatro partes. Actualmente tenor es el nombre de la voz masculina propia del adulto, intermedia entre el contralto y el bajo [, pero la voz de tenor no empieza a adquirir importancia hasta finales del s. XVIII; hasta entonces viene a desempeñar un papel secundario al de los castrados]. Su extensión es casi igual á la de tiple, pero una octava más baja, de mi_2 á do_4. Su timbre viene del pecho y también lo tiene en la cabeza, en cuyo caso se llama *falsete";* por extensión, se

llama también *tenor* al "adulto que canta en el timbre propio de esta voz" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, pp. 448 y 505).

La concepción medieval del término se detalla en la *Encyclopédie de la Musique,* a la vez que se distingue y delimita la peculiar textura melódica de esta parte vocal: *"terme d'origine latine par lequel, vers le XIIe siècle, dans la pratique de l'organum, puis du discantus, on a défini la voix la plus basse, celle qui tenait la mélodie, généralement tirée du grégorien (réduite à une succession essentielle de notes longues d'égale durée), et servait de fil conducteur sur lequel se déroulait le déchant. Plus tard, à ces deux voix s'en ajoutèrent d'autres: le contratenor altus et le contratenor bassus (également appelées seulement altus et bassus) qui chantaient au-dessus et au-dessous du tenor. A partir du XIIIe siècle environ, le tenor pouvait être créé par le musicien, ou être tiré de chansons profanes ou encore être entonné par des instruments (...) A partir de la Renaissance, le tenor fut également appelé cantus firmus"* (cf. *op. cit.*, p. 779).

En cuanto a las acepciones que el término adopta en función del número en que éste aparezca expresado, singular-plural, la edición conjunta del *Canc. de Baena,* de Brian Dutton y González Cuenca, contempla los siguientes significados: "(sing.) 'sentido, modo, estado, razón'; (pl.) 'ritmos, significados, influjos'" (cf. ed. cit., p. 928); la forma de plural *tenores,* como sinónimo de 'ritmos', 'ritmo musical', se encuentra en el primer contexto citado de dicho *Cancionero* (cf. vv. 11-13, 100), y se utiliza además en sentido metafórico en otro lugar del mismo (cf. *Repertorio de contextos, Canc. de Baena,* vv. 33-34, 415).

Otra acepción musical del vocablo que no se ha consignado en los textos literarios, la encontramos en el artículo de I. Pope, que se inicia así: "conocemos la melodía con que se cantaba el antiguo romance del Conde Claros [(cf. ed. cit. *Canc. de Romances,* Anvers, 168 y ss.)] gracias al tratado de teoría musical de F. Salinas (1577)", y más adelante, en nota a pie de página, señala: "la palabra *tenor,* en esa época, podría referirse simplemente al tema dado: no siempre era el tenor quien llevaba la melodía principal" (cf. "Notas sobre la melodía del conde Claros" en *NRFH,* VII (1953), pp. 395 y 399, nota 13).

TERCIA (v. HORAS)

Del lat. *tertĭa* (*DRAE* de 1992), y éste a su vez de TRĒS íd.; pero, según el *DCECH,* el derivado no se documenta hasta princ. s. XVII (cf. V, 624).

Autoridades:

1511, *Canc. General,* II, 73: "Rezareys Missa mayor/ á Tercia, porqu'es la órden".

El *Tesoro* de Covarrubias recoge el derivado en su forma de masculino, y más tarde, el *Dicc. de Autoridades* consigna la voz como "una de las horas menores del Oficio Divino, la immediata despues de prima; y se llama assi por corresponder à essa hora del dia" (3ª acep.).

Pedrell anota la voz en su *Dicc. técnico,* haciendo constar: "una de las horas del rezo litúrgico.- La hora en que se canta" (cf. *op. cit.,* p. 449); el término se conoce también como sinónimo de *tercera,* y así figura en el *Atlas de Música* de U. Michels, donde se lee: "Tercera (tercera hora = 9 horas)" (cf. "Canto gregoriano" en *op. cit.,* I, pp. 114-115); *Tercia, ad tertiam,* aprox. 9 a.m. (cf. *Dicc. Harvard de Música, op. cit.,* p. 350).

El vocablo se cita igualmente como rúbrica en el *Canc. General,* para ilustrar la copla donde se recoge el contexto mencionado (cf. rúb., II, 73), y éste, tanto en la rúbrica como en el contexto, se registra con la misma variante ortográfica en el *Canc. castellano del s. XV, tercia* (cf. Nicolás Nuñez, Foulché-Delbosc, NBAE, 22, ed. cit., p. 478).

TERCERA (v. IMPERFECTA):

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 2186-2189, 209: "en vos haze presupuesto,/ de mi al sol, hay tercera,/ imperfecta especie y fuera/ de concierto para en esto".

Del lat. *tertiarĭus* (*DRAE* de 1992); el masculino derivado *tercero,* se documenta hacia 950, Glosas Emilianenses, nº 9; de TERTIARIUS 'que contiene una tercera parte', generalizado en cast. y port., y popular (junto con TERTIUS) en cat. y oc. (cf. *DCECH,* V, 624).

La voz se encuentra ya en Nebrija con especificación de los dos géneros: "tercero en orden, tertius, -a, -um; tercera parte, pars tertia" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*). En el plano semántico-musical que nos ocupa, el *Dicc. de Autoridades* concede cuatro entradas independientes al término, a saber: *"tercera* en la Música es la consonancia, que comprehende el intervalo de dos tonos y medio; *tercera* en la guitarra es una cuerda de las cinco, que componen su harmonía, que está en este orden; *tercera mayór,* es un interválo que consta de dos tonos, como *ut-mi* ò *fa-la.* Llamase tercéra mayór, porque subiendo por grados, naturalmente se tocan tres voces: *ut, re, mi,* ò *fa, sol, la.* Es mui agradable al oído, y consiste en la proporcion

sesquiquarta, como cinco con quatro"; y por último, *"tercera menór* [, i. e., el intervalo que aquí nos ocupa, formado por un tono y un semitono diatónico], es la distancia que hai entre ciertos puntos de la Música, como la que hai entre el *mi* y el *fa"* (cf. cont. cit.: "de mi al sol, hay tercera [menor]").

TÍNFANO (v. ATABAL)

El término, variante ortográfica de *tímpano,* se documenta en el *Diccionario académico* como proveniente del lat. *tympănum* (1992), 'pandero' (de donde la piel que cubre el pandero, etc.), y éste del gr. τύμπανον 'tambor', 'pandero'. (...) Es duplicado culto de 'témpano' que según C. C. Smith se documenta desde la primera mitad del siglo XV (cf. *DCECH,* V, 456); *"témpano,* ejemplo suelto en Mena, Yliada" (cf. C. C. Smith: "Los cultismos literarios", art. cit., p. 268).

Autoridades:

1385-1403, P. L. de Ayala, *Rimado de Palacio,* 1166c, d, 352: "el tínfano e el órgano allí luego pareçen;/ mas después en un punto, muy aína feneçen".

El término se recoge en el "Vocabulario General" del *Rimado de Palacio,* donde se define como "tímpano, instrumento músico" (cf. López de Ayala, art. cit., *Poetas anteriores al siglo XV,* BAE, LVI (1898), p. 596).

A finales del siglo XV, Nebrija anota: "tempano de corcho, tympanum, -i" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*). Covarrubias consigna en su *Tesoro* las dos soluciones de la voz latina, y dice así: "témpano vale la piel estendida, que puesta en algún haro, como de cedaço, tocándole haze cierto sonido, como atabalejo o pandero, y déste usavan los gentiles en los sacrificios de Cibeles, madre de los dioses; y por estar aquella piel tan estirada se llamó tímpano" (...); tímpano es "tamborín o género de pandero o atabal, que es lo más cierto. Descrívenle assí: *Instrumentum ex una parte planum, membrana clausum, intus vacuum quod vaculo pulsatur".*

En *Autoridades,* se anota sucintamente: "Tympano: lo mismo que Atabál". Pedrell señala que tímpano es "Atabal. (...) el Timbal ó Atabal cuya invención se atribuye á los persas y cuya etimología deriva del griego *Timbala* ó del latín *Tympanum.* En provenzal se llama *Timbala* y en castellano, como queda dicho, *Atabal* ó *Timbal,* figurando más generalmente en plural, *timpanos, timbales,* etc.

(...) Según opinión generalmente admitida, la introducción de estos instrumentos en la Europa occidental data de la invasión de los moros en España" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, pp. 455 y 454); igualmente se recoge el vocablo en el *Diccionario académico* (1992), donde se lee: "tímpano: atabal" (1ª acep.); "témpano: atabal" (2ª acep.).

En la *Ilíada en romance* de Juan de Mena, obra citada por C. C. Smith *(vid. supra),* el *tínfano* o *tímpano,* aparece acompañado de los siguientes instrumentos que se enmarcan en un contexto propiamente guerrero o bélico: "sonavan las harpas, los tínpanos y panderos, concordándolos con las bozes de las peanas cançiones [*DRAE: peán:* 'himno de guerra o de ciertas solemnidades en la antigua Grecia']" (cf. ed. cit. de M. A. Pérez Priego: "Obras en prosa" en *Juan de Mena. Obras Completas: Ilíada en romance,* cap. XXX, p. 371).

TIPLE, TRIPLE (v. CONTRA Y TENOR)

De or. inc. (*DRAE* de 1992), probablemente del antiguo *triple* de igual sentido, nombre que se dió a esta cualidad de voz, por la clasificación tripartita de las voces humanas en contras, tenores y tiples, de las cuales era ésta la más alta. El término se documenta desde el segundo cuarto del siglo XV con Santillana. (...) La reducción fonética de *triple* a *tiple* es sin duda algo chocante, pero es paralela a la de *tremblar* a *temblar* (...) nada se opone a que admitamos, como en *temblar,* que hubo primero una pronunciación vulgar o dialectal **tripre* reducida por disimilación a **tipre,* y luego *tiple* por restauración parcial de la pronunciación correcta (cf. *DCECH,* V, 502-503).

Autoridades:

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Triunfete de Amor,* vv. 15-16, 166: "oí sones muy süaves/ triples, contras e tenores".

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 320: "el qual con su canto, mezclado mi tiple,/ canto por las gentes el Verbo divino".

Ent. fin. s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 35-40, 190-191: "la primera jerarquía/ lo servía de tenores,/ la otra de contras altas,/ la tercera de menores,/ otros tiples de armonía/ enxerían en bemoles".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 2198-2201, 209: "Coplas de un tiple cantor,/ tal que a todos sobra en fama,/ mas fáltale lo mejor/ para servir una dama".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, (pie de pág.), 400: "y para traer cantores/ á concierto, es menester/ más armonía/ que en sus tiples y tenores".

Según el *Tesoro* de Covarrubias, "díxose assí, *quasi* triple, porque en rigor la música tiene tres vozes acordadas, baxo, tenor y superano ['soprano'], que es el tiple, y por ser tercera voz en orden se dixo triple". *Autoridades* define el término en su primera acepción, como "la tercera, y mas alta voz en la consonancia música, que se compone de las tres voces, baxo, tenór y tiple. Lat. *Vox acuta in musica";* por otra parte, *tiple* "se llama también la persona, que tiene este tono de voz sutíl, alta y aguda. Lat. *Acutus cantor"* (2ª acep.).

Pedrell señala que es lo mismo que *Soprano* (it.), nombre de la voz humana más aguda, que se encuentra sólo en las mujeres y los niños; la extensión del *tiple* o *soprano* abarca de re_3 á do_5 (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 456 y 505); "en la polifonía española, la palabra tiple aparece ya desde el siglo XV, en el sentido de *cantus* o *superius"* (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 2121); el término se utiliza igualmente para designar un 'instrumento musical, que representa la variedad más aguda de la familia de las *guitarras',* si bien los textos literarios consultados no han registrado esta acepción.

TOCAR, TOCARE (verbo)

De la onomat. *toc* (*DRAE* de 1992); según el *DCECH,* esta categoría verbal expresa imitativamente el son de las campanas y demás objetos golpeados o tocados: es onomatopeya común a todos los romances y al parecer ya heredada del latín vulgar (...) Indudablemente la aplicación inicial fué al toque de campanas y otros instrumentos de percusión, al de los metales que se aquilatan, etc.; también será muy antigua la ac. 'llamar a la puerta' (...) En general, desde 'golpear' se pasó a 'ejercer el sentido del tacto', la ac. más difundida, y luego a la de 'pertenecer', 'tocar en turno' y demás figuradas (cf. V, 520).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 384b: "todos los estrumentes tocas con artemanga".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 257-259, 443: "Sea sobre todos leal amador,/ e sepa en estormentos tocar delitoso;/ de todos los juegos sea sabidor".

Hacia 1440, *Canc. de Palacio,* vv. 113-116, 136: "fasta qu'el grant Jusgador/ mande tocar, en clamor,/ las tronpas que con remor/ los defuntos llamarán".

Ant. a 1474, Fray Iñigo de Mendoza, *Coplas de Mingo Revulgo,* vv. 53-54, 272: "ni por eso el caramillo/ nunca dexa de tocar".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 127-129: "no recibas por enojo/ ni cordojo/ tocar nuestro caramillo".

1511, *Canc. General,* I, 375: "Toca, toca caualgar/ estos trompetas clarones,/ desembueluan los pendones".

1550, *Canc. de Romances,* 118: "toquen toquen mis trompetas/ mi gente manden llegare"; 245: "a grandes bozes dezia/ toquense mis añafiles/ trompetas de plata fina".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 471: "ni necio gran trobador,/ avnque tocasse de loco".

A finales del siglo XV, Nebrija hace constar las siguientes acepciones musicales del término en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "tocar con mano o instrumento, tango, -is; tocar trompetas acometiendo, cano bellicum; tocarlas retraiendose, cano receptui"; tras este testimonio, Covarrubias recoge igualmente la acepción musical en su *Tesoro,* donde se lee: "tocar instrumentos, tañerlos"; en el *Dicc. de Autoridades,* el vocablo se define en tercera acepción como la acción de "hacer son en algun instrumento, hiriendo las cuerdas harmónica, y acordemente con los dedos, ù arco, segun su calidad"; asimismo, *tocar* significa "hacer seña, ò llamada con campana, ò cosa semejante, para avisar con la diferencia de toques determinados para cada cosa: como tocar à muerto, à recoger" (acep. 8).

Pedrell consigna el término como sinónimo de *pulsar:* "hacer sonar según arte algún instrumento", y observa además, que "la acción de tocar ó pulsar las cuerdas con los dedos ó por medio de un plectro, dió orígen entre los antiguos á dos locuciones relacionadas con esta manera especial de tocar, que para el primer caso se decía *foris canere* y para el segundo *intus canere"* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 458).

El empleo del vocablo en sentido figurado se recoge en el *Libro de Buen Amor,* 729d ("yo lo pienso en mi pandero muchas veces que lo toco"), donde debe

interpretarse como sinónimo de 'cavilar' (cf. *LBA,* ed. cit., 282, nota 729d; v. *pandero*); otro empleo figurado de esta voz se registra en el *Cancionero* de Fray Ambrosio Montesino (v. 55, 188: "ellos tocando las teclas"), donde *tocar* debe entenderse como sinónimo de 'hablar' (v. *tecla*).

TOCADA:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 65-68, 649: "Señor Rrey, desque las hases/ fueron todas ayuntadas/ e las trompetas tocadas/ fuyeron como rrapases".

La forma de participio pasivo, se ha documentado únicamente en femenino (cf. cont. cit., y *Repertorio de contextos*), y conserva el mismo significado que su raíz verbal de origen, i. e., *tocar,* en sus acepciones.

TOCAR (sust.):

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 818-819, 128: "con muy bivas aficiones,/ aquel tocar de trompetas".

El infinitivo sustantivado no se documenta en ninguna otra fuente literaria, y al igual que la forma verbal a partir de la cual se origina la sustantivación, puede interpretarse como sinónimo de *tañer (un instrumento),* sust.

TONO (v. MODO Y SONIDO)

Del lat. *tonus,* y éste del gr. τόνος , 'tensión' (*DRAE* de 1992); la voz griega es a su vez un derivado de τείνειν , hermano y sinónimo del lat. *tendere;* 'tono', del lat. tŏnus íd., y éste a su vez del derivado griego τόνος 'tensión de una cuerda', 'tono', 'acento', se encuentra en Quevedo con la variante *ton,* bajo el influjo de *son* (cf. *DCECH,* V, 461).

Autoridades:

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, *Canc. de Ixar,* vv. 79-80, 770: "tono de çiego que tañe/ la oraçion de San Leon".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, *Cancionero llamado Flor de enamorados,* 23: "Cantays tan philosophal/ que haueys tono de metal".

Ent. fin. s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 579-580, 143: "cantaban cantos amenos/ con gloria de nuevo tono".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 324: "y vos soys quien lo entonastes,/ que aunque el tono yo no sé,/ sé que es Dios el que cantastes".

A finales del siglo XV, Palencia recoge la voz en su *Universal Vocabulario,* haciendo constar: "tonus, tono que es spaçio limitado entre el son agudo y el graue. Tonus ea açento, son, consonancia de dos bozes, y quantidad que consiste enel açento, o tenor dela boz. El tono se faze con proporçion, pero dizense tonos los modos de todas las cantilenas: que son quatro tonos, e doblados se cuentan ocho"; con posterioridad a este testimonio, Nebrija anota en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "tono enla musica, tonus, -i".

Covarrubias señala que *tono* "vale sonido o acento, cerca de los músicos; le dividen en ocho, por ser tantas las diferencias del clausular, considerando lo que sube y lo que baxa el canto llano, en el empeçar y terminar. (...) Salir de tono, no continuar el modo y orden con que uno empieça, o a cantar o a razonar" (cf. *Tesoro*); en *Autoridades,* el término figura como "el sonido que hace la voz, quando se habla, ò se canta" (1ª acep.); la acepción específica de *tono músico* se define como "una idéa y determinada disposición de harmonía", y en este sentido, la voz es forma sinónima de *modo (ibíd.).*

Pedrell pone de relieve la polisemia del vocablo, señalando que "en la primera acepción, tono es *sonido* y unidad de comparación para calcular la distancia entre sonidos diversos. Tono, según esto, es también cierta cualidad general del sonido que hace distinguir un sonido de otro. Esta diferencia apreciada por la música de una manera rigurosa y precisa, ha dado lugar á la escala musical.- Tono en música expresa en pintura y en literatura una cosa muy parecida. El músico habla del *corte* de las frases, del *dibujo* y de las *líneas* de una sinfonía, del buen ó mal *colorido,* del *claroscuro;* y por su parte el pintor habla de *tonos* y de *toques* más ó menos *acentuados.*- (...) Tono es, además, el sonido que hace la voz cuando se habla ó se canta, ó el instrumento cuando se toca (...) Se dice que un instrumento tiene *buen tono* cuando está bien afinado ó tiene buen timbre" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 460).

ENTONAR, INTONAR:

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Trimphos de los doze apostoles,* 316: "luego mi santo Maestro precioso/ intona su tuba con flato prudente".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 93-94, 136-137: "¡ ... quién me vió entonar cantares,/ y a baylar cansar mugeres!"; vv. 484-486, 226: "muy dulcemente llorando,/ y entonando/ el canto qu'el cisne canta".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 3369-3372, 110: "con voz ronquita, cansada,/ aquel romance entonando,/ como en responso cantando,/ por sus finados".

A finales del siglo XV, Palencia anota: "tonare que es fazer o guardar tono, y por composiçion intonare" (cf. *UVoc.*); Nebrija recoge igualmente la voz en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* donde se lee: "entonar, intono, -as, in tonum redigo".

Según afirma Covarrubias en su *Tesoro,* de *tono* "se dixo entonar, cantar a tono, y entonado, que algunas vezes se toma en mala parte, por el fantástico"; en *Autoridades,* se lee: "cantar bien y ajustadamente, poniendo el punto en su lugar con todo primór y acierto: y assi del que afina bien y se ajusta al instrumento músico se dice que entona bien"; en la tercera acepción, la voz figura como la acción que consiste en "levantar los fuelles de los órganos, y con el aire que reciben y envian al secréto, toman espíritu los caños que el Organista destapa pulsando las teclas" *(ibíd.);* no obstante, esta acepción no se ha registrado en los textos literarios consultados.

La acepción musical que nos ocupa se anota, en el *Dicc. técnico* de Pedrell, como la acción de "cantar ajustado al tono, afinar la voz; dar determinado tono á la voz; empezar á cantar alguna cosa que los demás continúan en el mismo tono" (cf. *op. cit.,* p. 155); "en el canto litúrgico, entonar es cantar las primeras notas de una melodía que será continuada por el coro" (cf. Brenet: *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 189).

ENTONADO, -A (v. ENTONAR):

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, *Cancionero llamado Flor de enamorados,* 23: "Quant bien haueys entonado/ paxarico pintado".

Ent. fin. siglo XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 811-815, 88: "Como teclas bien tocadas/ del músico tañedor/ causan voces concertadas,/ suaves, bien entonadas, en órganos de dulzor".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 887-888, 162: "Pues cantemos repicado/ y entonado".

1550, *Canc. de Romances,* 315: "no teniendo esfuerço alguno/ para verme en tal estado/ yo los viendo de tal suerte/ comence muy entonado".

El participio pasivo, masc. y fem., se recoge en los textos literarios consultados con la misma acepción que la forma verbal *entonar,* a partir de la cual se origina, y se comporta como sinónimo de *afinado* (v. *afinar*); en suma, dado que los

correspondientes temas de infinitivo *entonar* y *afinar* pueden intercambiarse en el paradigma como voces sinónimas, 'cantar entonado' es 'cantar afinado' (cf. Lucas Fdez, cont. cit.). *Autoridades* consigna el derivado como "participio pasivo del verbo Entonar en sus acepciones".

ENTONACION:

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, *Cancionero llamado Flor de enamorados,* 16: "Soys vos el que con canciones/ a todas enmudescistes/ en verdad que las truxistes/ de lindas entonaciones".

El sustantivo derivado de formación postverbal no se recoge hasta la redacción del *Dicc. de Autoridades,* donde se anota la doble vertiente significativa del vocablo en el plano semántico-musical: en su primera acepción, la voz se define como "el efecto de dár el punto y tono à las voces, para poder cantar y afinar", y por otra parte, "significa también la propriedad con que se observa el modo de cantar y entonar" (2ª acep.).

Explica Pedrell que este hecho de producir un sonido musical con exactitud, se adquiere "por la costumbre de la audición unida á su correspondiente teoría; la entonación no puede comprenderse, pues, si no se oye de viva voz ó no se toma de un instrumento. Corresponde esta enseñanza al maestro y forman la base de este estudio las siguientes materias: 1. El conocimiento de la escala; 2. El de los intervalos; 3. El de los accidentes o alteraciones; 4. El de los modos ó fórmulas de escalas; 5. El de los tonos" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 155).

Según el estudio de S. Fernández Ramírez, el sufijo *-ción,* aparece en muchos derivados de la conjugación en *-ar,* con el significado de *nombres de acción* (cf. *La derivación nominal, op. cit.,* § [104.], p. 79).

TROMPA, TRONPA

De or. onomatopéyico (*DRAE* de 1992); según el *DCECH* es onomatopeya común a todos los romances de Occidente y a lenguas de otras familias. *1ª doc.:* h. 1295. (...) debemos admitir que así en romance como en germánico y en eslavo es una vieja onomatopeya TRRRUMP, que imita bien el ruido de las trompas (cf. V, 657).

V. García de Diego aduce que "la trompa 'instrumento músico' en sus formas *trompa, tromba, trumba,* es común a todas las románicas y a las lenguas germánicas y eslavas" (cf. "El trompo" en *Etimologías españolas, op. cit.,* p. 556).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1234a: "Trompas e añafiles salen, con atabales".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 13-14, 486: "tañieron tronpas a las orejas mias/ con esta querella e aqueste sermon".

Ent. 1445-1474, Antón de Montoro, *Cancionero,* vv. 7-8, 140: "y ante el son de las tronpetas/ tañer tronpa de París".

1511, *Canc. General,* I, 237: "Cessaron las trompas sus roncas gargantas,/ siguiósse el silencio y todos callaron".

Nebrija anota las siguientes acepciones del vocablo: "trompa o trompeta derecha, tuba, -ae; trompetero que la haze, tubarius, -ii" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*). Covarrubias no recoge el término en su acepción musical propiamente dicha, sino que se define como *trompo* grande, pero subraya que "la nariz del elefante llamamos trompa, *latine proboscis, dis,* por tener forma de la trompeta senzilla e igual, que no tiene bueltas" (cf. *Tesoro*); en *Autoridades,* la voz se consigna en su primera acepción como "instrumento marcial comunmente de bronce, formado como un clarin, con la diferencia de ser retorcido, y de mas buque, y vá en diminucion desde el un extremo al otro. Lat. *Tuba, -ae. Cornu. Buccina, -ae".*

Pedrell recoge 23 tipos de trompas diferentes, de las cuales, la que en buen latín se llamó *Tuba, Cornu* o *Buccina,* según la forma que tenía, es la trompa o *cor* (fr.): "instrumento de embocadura comprendido entre los llamados naturales. Son de los más antiguos pues remontan á la época mas remota del antiguo Egipto. Fueron usados por los hebreos, los griegos, los romanos y por la mayor parte de los pueblos de la antigüedad. (...) Las *Trompas* de la antigüedad cuya materia era el cuerno de búfalo ó de buey ó la caracola marina sólo podían producir uno ó dos sonidos, no muy agradables por cierto. (...) El tipo de los instrumentos de viento con embocadura de *bocal* ['boquilla'] es la *Trompa,* formada de un tubo cónico, contorneado en espiral y terminado por una amplia parte ensanchada que se llama técnicamente campana ó *pabellón"* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 472-474).

La *trompa de París* se identifica en el *Diccionario académico* con la *trompa gallega* o *birimbao,* y así aparece también insinuado por Salazar, que subraya el calificativo de instrumento *sotil* para la *trompeta de París,* lo que resulta pertinente si el instrumento era, realmente, la guimbarda o birimbao (cf. A. Salazar: "Sobre la trompa de París" en *NRFH,* VI (1952), p. 74). La primera documen-

tación escrita de este tipo concreto de *trompa,* se ofrece en el *Cancionero* de Montoro (cf. cont. cit.), y este mismo testimonio se alega igualmente en el artículo de J. E. Gillet (cf. "Algo más sobre la trompa de París" en *NRFH,* VI (1952), pp. 284-285); el contexto citado de Montoro *(vid. supra),* refrán que puede tomarse asimismo en su sentido literal, se recoge en la obra de Eleanor S. O'Kane, en el artículo correspondiente a *trompa* (cf. *Refranes y frases proverbiales de la Edad Media, op. cit.,* p. 223).

TRONPAR:

Ent. 1385-1403, P. L. de Ayala, *Rimado de Palacio,* 320c, d, 184: "veremos que vos piden o que quieren demandare,/ ca commo ellos tronparen asi conuiene dançare".

De *trompa* (*DRAE* de 1992); con la ac. de 'tañer la trompa' se documenta en el *Rimado de Palacio* (320d), pero es de uso antiguo (cf. *DCECH,* V, 658). Eleanor S. O'Kane recoge, entre otros, el testimonio de P. L. de Ayala (cf. cont. cit.) en su repertorio de *Refranes y frases proverbiales* (cf. *op. cit.,* p. 223).

TROMPETA, TRONPETA:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 1697-1698, 1219: "çesaran por esta guisa/ atabales e tronpetas".

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 441-442, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas".

Ent. fin. s. XV-princ. siglo XVI, *Canc. de Ixar,* vv. 198-200, 789: "y porque vio dos cometas/ mando tañer sus tronpetas/ y tocar todos a la arma".

1511, *Canc. General,* I, 375: "Toca, toca caualgar/ estos trompetas clarones,/ desembueluan los pendones".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 226-227, 218: "y trompetas y bozinas/ le tañían por detrás".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Triunfo de Amor,* vv. 1130-1132, 128: "atambores y atabales/ con trompetas y añafiles,/ clarines de mil metales".

1550, *Cancionero de Romances,* 176: "Tañan luego essas trompetas/ como quien va a caualgar"; 247: "mando tocar sus trompetas/ sus añafiles de plata/ porque lo oyessen los Moros".

El *DCECH* consigna el término como sustantivo derivado del fr. *trompette* [1339] o del cat. *trompeta,* documentado a finales del siglo XIV (cf. V, 658); en el *Diccionario académico* figura como diminutivo de *trompa* (1992), que posiblemente pueda considerarse como un caso de lexicalización.

Nebrija recoge el término derivado en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* donde se anotan las siguientes acepciones: "trompeta de bueltas, cornu, cornu; trompeta que tañe esta, cornicen, -inis; trompeta que tañe la otra ['la trompeta derecha', *vid. supra*], tubicen, -inis; trompeta que las tañe ambas, aeneator; trompetero que la haze, cornuarius", pero esta última acepción se omite en la edición posterior del *Vocabulario de romance en latín* (Sevilla, 1516). Covarrubias define el término en su *Tesoro* como "instrumento conocido bélico, de metal, y porque es bolteado se dixo assí del verbo francés *tromper,* que vale boltear alguna cosa. Trompeta, el mesmo que la tañe, *latine tubicen,* de *tuba,* que vale trompeta". *Autoridades* señala que es "lo mismo que Clarín, ò Trompa instrumento de guerra"; por otra parte, *trompeta* "se llama tambien la persona que la toca por oficio" (2ª acep.).

Según el pormenorizado estudio de Pedrell, la *trompeta* o *clarín* se distingue de los 32 tipos de trompetas que menciona, por ser instrumento de viento y embocadura (de los llamados *naturales*) con pabellón de metal, tubos y bombas para el cambio de diapasón de sus armónicos. La *Trompeta* lo mismo que la *Trompa* son los instrumentos más antiguos. Un cuerno sin punta ó una concha con un agujero en la parte puntiaguda fueron los primeros instrumentos de embocadura. Estos instrumentos que se designan con los nombres de *Trompeta* y *Trompa, Cor* ó *Trompette* eran muy distintos de los que hoy llamamos con estos nombres. (...) Los romanos conocieron la *Trompeta recta,* muy larga, llamada *Tuba* y la *Trompeta circular* llamada *Buccina.* La longitud de las *Trompetas rectas* romanas fué ya tan considerable que llegó á 3 metros 23 centímetros, sin contar la embocadura. Aumentó todavía la longitud de las *Trompetas rectas,* durante la Edad Media. Existían *Trompetas* de seis piés que para tocarse con comodidad requirían un apoyo en forma de horquillas, como la de los segadores, que se colocaba á la extremidad del tubo. De 1498 á 1515 durante el reinado de Luis XII un llamado Maurin ensayó el plegado del tubo en tres dobleces paralelas. Los bajo relieves de Lucca della Robia, muerto en 1463, prueban que á mediados del siglo XV ya se había ensayado en Italia el doblado del tubo para evitar su excesiva longitud.

En la época latina la trompeta se llamó *tuba, buccina, cornu, lituus,* y en la Edad Media se llamó *trompa, trompe, cor, corneta, bocina* o *buccina,* etc. Las

Trompetas sirvieron siempre para los mismos usos, para los combates, maniobras militares, ceremonias civiles y fiestas religiosas, pregones, proclamaciones, etc. Anunciaban el principio y fin de los mercados y la hora de abrir y cerrar las puertas de las ciudades. Y cuando los señores estaban á la mesa, servían, también, para *bocínar* ó *trompetear* los servicios del agua, del vino, del pan y de los platos más exquisitos. La *Trompeta* es un tubo cuya columna de aire es casi enteramente cilíndrica. El ensanchamiento del pabellón se inicia en el segundo tercio de su longitud. Gracias á esta construcción especial, favorecida por la forma de la embocadura y no á otra causa, la *Trompeta* posee el timbre admirable y altamente épico que tan gran papel desempeña en las orquestas modernas (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, pp. 474-475).

Relata M. Pidal que en las cortes de Castilla o de Aragón, había siempre asoldadados varios *tromperos* y *tamboreros,* constándonos esto desde el siglo XIII hasta los tiempos de Isabel la Católica, en que ya *a los antiguos tromperos habían sustituido los trompetas* (cf. *Poesía juglaresca y juglares, op. cit.*, p. 62, el subrayado es nuestro). En efecto, Pedrell aduce que en 1498, los oficiales de la casa de la reina católica tañían los siguientes instrumentos: "órganos, chirimías, flautas, rabelicos, vihuelas de arco, tiorbas, arpas, cornetas, saquebuches y trompetas" (cf. *Organografía musical antigua española, op. cit.*, p. 92).

Los textos literarios de la época documentan además dos variedades del instrumento musical: la *trompeta bastarda,* mencionada como lexía compleja por el Marqués de Santillana (cf. cont. cit. y *Repertorio de contextos:* Fray Íñigo de Mendoza, *Canc.*, 29a, 244) y la *italiana,* citada igualmente por Mendoza (cf. *Canc.*, v. 29b, 244). A este respecto, señala Pedrell que "según antiguas *Cartas de examen de trompeta bastarda* y de *trompeta italiana,* usábase ésta, especialmente, para los toques de guerra, al paso que la *trompeta bastarda,* á la cual se nombra tambien *española,* era instrumento más artístico y no empleado en la guerra. En dichas *Cartas de examen* se confunde ó se mezcla con la *trompeta italiana,* dando á entender que el tañedor de la *bastarda* podía igualmente, usar de la *italiana.* Nuestra *trompeta italiana* en cuestión sería la exclusivamente usada por los militares, y en este sentido se debe interpretar el pasaje del antiguo romance de *Claros,* atribuido al poeta ó refundidor Antonio Pausac, que dice: "Las *trompetas* y *bastardas*/ Comenzaron á sonar". La llamada *bastarda* y también *española,* sería la *trompeta artística* propiamente dicha, que en casos como el citado podrían unirse con las *italianas,* aunque su empleo usual era en los conciertos palacianos y en las solemnidades públicas" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 475).

Por último, debe señalarse que el término *trompeta* se recoge en sentido figurado en el *Cancionero* de Montesino (vv. 456-460, 120: "porque afeites a la dama,/ ¿qué le son sino ocasiones/ y trompetas con que llama/ al combate de su fama/ los varones?"; cf. *ibíd.*, vv. 556-560, 85).

TROVADOR, TROBADOR, TROUADOR (v. JUGLAR)

El término figura en el *DCECH* como sustantivo derivado del verbo 'trovar', y éste a su vez del oc. ant. *trobar* 'hallar', 'componer versos', voz hermana del fr. *trouver,* it. *trovare,* cat. *trobar* íd., que proceden probablemente de un lat. vg. *TRŎPARE, variante del lat. tardío CONTRŎPARE 'hablar figuradamente', 'hacer comparaciones' (derivado del grecolatino TRŎPUS 'figura retórica'), de donde 'inventar' y luego 'hallar' (cf. V, 667).

Autoridades:

1467-1508, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero,* 89c-d, 32: "las cançiones de loores/ de los dulçes trobadores".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 1-3, 247: "Coridón, siendo pastor/ trobador/ muy aficionado al rey".

Fin. s. XV-1549, J. Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 2455-2457, 218: "Mas que cuando las hazía/ ¿debía ser lo mejor,/ que cantaba el trovador?".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 471: "ni necio gran trobador/ avnque tocasse de loco".

Este sustantivo de formación postverbal, *trova(r)* > *trova(dor),* se manifiesta en los textos literarios con el significado de 'poeta', 'compositor', 'intérprete', por lo cual han sido descartados del estudio, los contextos que presentan el vocablo únicamente en su acepción poética; sucede así, entre otros casos, en el *Libro de Buen Amor* (92d: "más que yo fer podría, dë ello trobador"), donde el término se encuentra con el significado de 'poeta', y así lo confirman las dos ediciones consultadas (cf. ed. cit. de Corominas, 96, nota 92d; J. Joset, ed. cit., I, 44, nota); por otra parte, los testimonios literarios de la época, revelan que son minoritarios los casos en que el vocablo se manifiesta en su acepción propiamente musical, es decir, con el significado de 'compositor' o 'intérprete'. Excepcionalmente, se encuentra la voz como parte integrante de dos rúbricas (cf. *Canc. General,* II, 267, 282), pero en ambos casos se designa simplemente el marco poético que com-

prende el término, y debe entenderse como sinónimo de *poeta* o "conponedor" de versos (cf. *Canc. de Baena,* v. 33, 524).

A finales del siglo XV, Nebrija anota las siguientes acepciones del término: "trobador por hallador, inuentor, -oris; trobador por poeta, versificator, -oris" (cf. *Voc. Esp.-Lat.*); más tarde, a principios del siglo XVII, Covarrubias recoge la voz en su *Tesoro,* señalando que "'trobar' en nuestra lengua castellana antigua, sinifica hazer coplas y poetizar, y porque los poetas son inventores de nuevas cosas, los llamamos trobadores, conviene a saber inventores y halladores de nuevos conceptos y consonantes".

El vocablo se registra con la grafía culta *trovador,* imitada del fr. y el it. —según el *DCECH* (cf. V, 668)— en el *Dicc. de Autoridades,* donde se lee: "el que trova. En lo antiguo significaba el Poeta, ò componedor de versos". Señala Pedrell, que "trovador, *trovadore* ó *trovatore* (it.), *trouvère* ó *troubador* (fr.), son los nombres dados especialmente á los poetas de la lengua *d'oil* que florecieron desde el siglo XI hasta el XV. Representaron en cierto modo en los países latinos lo que los *maestros cantores* en Alemania. Tuvieron gran influencia en el desarrollo de la tonalidad moderna, gracias á sus viajes al Oriente en la época de las Cruzadas, y á la difusión de la música popular la cual propagaron de castillo en castillo, y por calles y encrucijadas. Había trovadores encopetados y de alta alcurnía, que no eran juglares: poetizaban por el honor, por su dama y por sus señores como poetas de elevada posición. Había también trovadores juglares que hacían del arte una profesión lucrativa como poetas de corte. Había, en fin, juglares que no eran trovadores, y á este número pertenecían los músicos callejeros nómadas, los saltimbanquis (...)" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 478). Brenet identifica el término con el poeta músico de la Provenza, y añade que las canciones de los trovadores son melodías cantadas a solo, acompañadas al unísono, con algunas dobles y triples cuerdas, por la viola, el arpa y el laúd (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* pp. 529-530).

Por qué la región francesa al sur del Loira y al oeste de los valles del río Ródano tuvo que ser el lugar de nacimiento de la canción vernácula, sigue siendo un misterio (...) no se puede negar que la historia de la poesía lírica en lenguas modernas en Europa Occidental comienza con los trovadores. (...) El súbito declive y desaparición de ese arte debe achacarse en gran parte a la llamada Cruzada Albigense contra los herejes del sur de Francia (1209). Esta mal llamada guerra entre el norte y el sur, uno de los episodios más famosos de la historia de la Cristiandad, destruyó completamente la civilizada sociedad en la que había florecido el movimiento trovadoresco. Con pocas excepciones, aquellos trovadores

que sobrevivieron encontraron protección y patronazgo en Sicilia, en el norte de Italia, y en las cortes de los reyes españoles. (...) Las melodías trovadorescas están a la par de los poemas en inventiva y diversidad de sus estructuras formales. Algunas melodías son continuas, con una frase musical diferente para cada verso del texto. Otras repiten una o más frases en una variedad de patrones que muchas veces tienen poco que ver con la estructura y el esquema de rima de los poemas. (...) en ámbito, dirección melódica, progresiones interválicas, y fórmulas cadenciales, las melodías trovadorescas difieren poco del canto gregoriano en general. (...) Se suele decir que los trovadores eran poetas aristocráticos que componían sus propias melodías pero dejaban la interpretación de sus canciones a los juglares (...) Los trovadores actuaban normalmente como poetas y como compositores, pero muchos hacían también de intérpretes, incluso cuando las biografías no mencionan la habilidad de cantar (...) Probablemente deberíamos aceptar que la mayoría de los trovadores sí cantarían, algunos con considerable destreza (cf. R. H. Hoppin: *La música medieval,* trad. de P. Ramos, Madrid, 1991, pp. 284-299, texto y mapa 4: Frontera entre la *langue d'oc* y la *langue d'oïl*).

La música trovadoresca, de carácter profano, generalmente se transmitía junto con sus cantares o canciones, refranes, leyendas y crónicas, cuya perfección formal debió estar sustentada por dicho acompañamiento instrumental; el florecimiento de la lírica provenzal, así como las peculiaridades básicas de las formas poético-musicales procedentes de la herencia trovadoresca, se ilustran por extenso en la *Encyclopédie de la Musique,* donde se lee: *"troubadour et trouvère ou trobador, tropator (faiseur de tropes, 'qui trouve texte et mélodie'), ou trouveurs (néologisme pour les deux termes) noms désignant les poètes-musiciens répandus respectivement en Provence et dans le nord de la France, de la fin du XIe siècle à la fin du XIIIe siècle, en pleine époque chevaleresque. Les troubadours utilisaient la langue d'oc, alors que la langue des trouvères, leurs imitateurs, était celle d'oïl, dont serait dérivé le français moderne. Ce n'était pas des artistes errants comme les goliards et les ménestrels, mais, surtout au début du mouvement, des seigneurs de haute lignée, des princes et des châtelains, des dames appartenant à de grandes familles féodales, qui s'adonnaient à la composition de chansons monodiques en révélant, pour la plupart, un goût raffiné, un plaisir vif et sincère de la vie, tout en célébrant la nature. Leurs compositions (pas toujours accompagnées de musique) sont recueillies en grande partie, dans des collections manuscrites appellées chansonniers (...) La tradition des troubadours commence avec Guillaume IX, 7e comte de Poitiers (1087-1127) (...) La majeure partie des chansons des troubadours et des trouvères sont des chants d'amour courtois et les formes particulières utilisées sont: l'alba, la pastorella, le planh, le partimen, le sirventes. En règle générale, les poèmes strophiques sont composés de 5 ou 6 stances et*

d'une demi-strophe fermée (tornada, *envoi*). *Les mélodies étaient probablement accompagnées à l'unisson; peut-être les instruments exécutaient-ils aussi de brefs préludes, des interludes ou des postludes (...) Étant donnée l'imprécision de la notation de l'époque, l'interprétation et la transcription rythmique des mélodies des troubadours et des trouvères est un problème ardu, encore ouvert, qui a donné lieu aux plus nombreuses hypothèses et propositions"* (cf. *op. cit.*, pp. 800-801).

TUBA (v. TROMPETA)

Del lat. *tuba,* 'trompeta' (*DRAE* de 1992); en el *DCECH,* el término figura como derivado del it. *tuba,* tomado del lat. *tŭba* 'trompeta', y éste a su vez del lat. *tŭbus* 'caño', 'conducto' (cf. V, 682).

Autoridades:

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 307: "Responde la Tuba con mistico son/ quando con huelgo divino la toca".

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 45-46, 615: "la tuba no çese, por el lacrimando,/ yspana, ca yspano el rey fue defunto".

Nebrija deja constancia en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* de que la *tuba* es el nombre latino que recibía la *trompa* o *trompeta derecha* a finales del siglo XV *(vid. supra);* así lo atestigua Pedrell en su *Dicc. técnico,* donde se lee: *"Tuba, cornu, buccina,* nombres latinos de la *trompa* según la forma que tenía", y en concreto, este tipo de trompeta era "una especie de *clarín* de bronce con tubo cónico y recto. Este ejemplar designábase ordinariamente con los nombres de *tuba* o *trompeta romana* [(obsérvese el calificativo que recibe en el contexto citado: "tuba yspana")]; parece que la *tuba romana,* que solía alcanzar un metro de longitud, y la *salpinx griega* eran instrumentos completamente idénticos" (cf. *op. cit.,* pp. 478-479 y 477). La *Organografía* del musicólogo catalán, recoge unos años más tarde el siguiente testimonio: *"Tuba primum a Tyrrhenis inventa... Adhibebatur autem non solum in praeliis, sed et in omnibus festis diebus propeter laudes vel gaudii claritatem"* (cf. Pedrell, *Organografía musical antigua española, op. cit.,* p. 83).

TUMBAL, TUNBAL

El *DCECH* recoge la variante ortográfica *tubal,* 'de sonido profundo', término que se documenta ya en J. Ruiz [, 1487a: "e la fabla, tumbal", aunque no

en su acepción musical] (cf. V, 682); *tumbal* no es un derivado de *tumba* con el sentido de '(voz) sepulcral', como dice Cejador [(cf. *Voc. MCast., op. cit.*, p. 398)], sino el b. lat. *tŭbalis* 'de son semejante a una trompeta o tuba' (...) se trata de voces o sonidos graves, más bien que 'retumbantes' como dice Mª R. Lida (cf. "Tumbal" en *RFH,* I (1939), 65). En efecto, no hay dificultad en reconocer ahí dicho adjetivo del latín de iglesia, aunque no hay por qué hablar de 'nasal infija' (especie que no existe en romance) ni es preciso admitir una contaminación de *trompa,* pues era más natural que *tubal* fuese alterado por el influjo del onomatopéyico *retumbar,* de sentido conexo (cf. IV, 896).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 25-28, 172: "Pero sy vos plase que d'esto dependa,/ que tangan las tronpas e los atabales/ e yo suba quintas en boses tunbales,/ de vuestra madexa quebrada es la cuenda"; vv. 129-130, 575: "Con vn grant laud tumbal/ asomo Juan de Ajufryn".

Mª Rosa Lida aduce que en este *Cancionero,* ambos contextos registran la voz en su sentido técnico musical (...) *Quasi tuba,* perífrasis de *tumbal* o *tubal,* es prueba de que el adjetivo romance vivía en la conciencia medieval con la acepción de 'a modo de trompa' (cf. Mª Rosa Lida: "Tumbal", art. cit., p. 66); así, el "laud tumbal" (v. 129, 575) hace referencia a la tesitura grave de este instrumento, y en relación con el primer contexto citado, el "Glosario" del *Canc. de Juan Alfonso de Baena,* anota: "tumbal: (voz) de bajo" (cf. Brian Dutton y González Cuenca, ed. cit., p. 930).

El sufijo *-al* (lat. *alis, -ale*) *de acentuación aguda,* es bastante productivo, especialmente en la formación de nombres adjetivos. La base derivativa es casi siempre un sustantivo (cf. S. Fdez Ramírez: *La derivación nominal, op. cit.,* § [100.], p. 74), si bien el adjetivo que nos ocupa es de formación latina.

TUMBAR, TUNBAR

El *DCECH* señala que *tumbar* ha existido en otro tiempo como verbo de sonido en la lengua castellana, si bien el vocablo se documenta solamente a principios del siglo XV, en el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* [(cf. cont. cit.)]; el término deriva de la raíz onomatopéyica *tumb-* que ha expresado el ruido resonante y el de un objeto que cae dando tumbos por lo que se ha aplicado a toda clase de ruidos fuertes (cf. IV, 895-896).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 10-12, 820: "ssy este pandero non ronpe nin raja,/ yo le fare tunbar la sonaja/ que suene mas alta que boz de pollino".

Covarrubias describe el vocablo en su *Tesoro,* haciendo constar que *tumbar* "es caer de alguna cosa alta desliçadera tumbada (...), y de qualquiera manera que un hombre cayga llamamos tumbar"; por otra parte, *Autoridades* define la primera acepción del término como el hecho de "hacer caer à alguno, ò derribar alguna cosa", pero la acepción musical del vocablo se omite igualmente en Pedrell.

Este verbo de sonido se consigna en Cejador con el significado de "golpear" (cf. *Voc. MCast., op. cit.,* p. 398), es decir, el contexto citado alude al 'efecto acústico del sonido percutido que se produce al golpear, con los dedos o la palma de la mano, sobre el parche del pandero'; en este sentido, *tumbar* sería sinónimo anticuado de *percutir.*

U

UT

V. *fa* (*DRAE* de 1992). *Ut queant laxis* figura como locución latina en el *Dicc. técnico* de Pedrell, quien sostiene que constituyen las "palabras iniciales de los hemistiquios de la primera estrofa del himno de San Juan Bautista, compuesto por Pablo Diácono (¿ - 673). Dice así la primera estrofa: Ut *queant laxis* re*sonare fibris*/ Mi*ra gestorum* fa*muli tuorum*/ Sol*ve polluti* la*bii reatum*,/ Sa*ncte Joannes*. Este himno tiene excepcional importancia para la historia de la música. Guido de Arezzo tomó de la estrofa citada la melodía para fijar en la imaginación de sus discípulos los intervalos de las primeras siete notas, que después dieron nombre á las actuales sílabas musicales (cf. *op. cit.*, p. 485).

Autoridades:

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da*/ que el *rre mi ut rre* e *la sol mi fa*/ a par paresçia de arte difiçiente".

Palencia registra la voz en su *Universal Vocabulario* sin mencionar la acepción propiamente musical, y Nebrija no recoge el término en niguno de los repertorios lexicográficos consultados (cf. *Int. Latinae,* 1481; *Voc. Esp.-Lat.,* 1495 y *Voc. Rom. Lat.,* 1516).

Tampoco se consigna la voz en el *Tesoro* de Covarrubias, y más tarde, en *Autoridades,* este sonido musical se define como "primera voz de la Música de las seis del hexachordo, y la mas baxa de todas. Lat. *Hexachordii prima vox*". Pedrell remite a la entrada léxica correspondiente a *do,* que dice así: "nombre de la primera nota de la escala y de la notación moderna propuesta por Doni ó por

Bononcini para substituir el *Ut* de la Edad Media, demasiado sordo para la pronunciación de los pueblos meridionales, conservado hasta no ha mucho por los franceses que han adoptado definitivamente el *do"* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* pp. 485 y 140).

En relación con la cronología de dicha sustitución léxica, la *Encyclopédie de la Musique,* hace constar: *"nom donné par Gui d'Arezzo au premier degré de l'hexacorde (gamme de six notes adoptée dans le système modal) et qui fut remplacé au XVIIe siècle par la syllabe do dans le pays latins. Il est encore utilisé dans certains pays pour désigner le do"* (cf. *op. cit.,* p. 807).

V

VIENTO (v. INSTRUMENTO)

Del lat. *ventus* (*DRAE* de 1992); es de uso general en todas las épocas y conservado en todos los romances (cf. *DCECH,* V, 806).

Autoridades:

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice (texto a pie de pág.), 400: "La música de instrumentos/ de viento ó cuerdas tiradas,/ sonorosas".

La locución *instrumentos de viento* no se recoge en las obras lexicográficas hasta la redacción del *Dicc. de Autoridades,* donde se lee: "los instrumentos Músicos, que se tocan à fuerza del áire respirado, ù del aliento. Lat. *Instrumentum musicum pneumaticum".*

Pedrell define el tecnicismo como el conjunto de los "aparatos ó mecanismos destinados á producir un orden de sonidos por el movimiento vibratorio del aire, movimiento obtenido por una corriente que obra sobre órganos especiales. Para que la columna de aire entre en vibración no basta soplar en un tubo: es necesario, además, excitar en una de las extremidades del tubo una sucesión rápida de condensaciones y dilataciones del aire, que se propaguen al interior provocando de esta suerte las vibraciones. Los aparatos de variada estructura dedicados á producir esta excitación, llámanse instrumentos de viento, grupo importantísimo de agentes sonoros cuyo principio se funda en la vibración de los tubos"; este tipo de instrumentos se clasifica a su vez en dos subgrupos, a saber: "'viento de madera' o 'viento-madera', en cuya construcción se emplea principalmente la madera, y 'viento de metal'

o 'viento-metal', en cuya construcción se emplea el metal" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 494).

VIÉSPERAS, BÍSPERAS, BISPRAS, BISPERAS

Del lat. *vespĕra,* 'la tarde' (*DRAE* de 1992); la voz figura en el *DCECH* como procedente del antiguo *viéspera,* y éste del lat. VĔSPĔRA 'la tarde y el anochecer' (...) Berceo y J. Ruiz emplean la forma *viésperas,* y siempre hablando del rezo canónico de este nombre. La conservación de la *-e-* postónica es normal, aun en voces populares, en esta combinación consonántica, comp. *áspero, níspero* (cf. V, 830-831).

Autoridades:

1330-1343, *L. de Buen Amor,* 384a-c: "Nunca vi sacristano viésperas mejor tanga:/ todos los estrumentes tocas con artemanga;/ la que viene a tus viésperas, por bien que se arremanga".

1511, *Canc. General,* II, 76: "Bísperas podeys rezar/ el salmo qu'es nuestra lumbre".

Nebrija registra en su *Vocabulario Esp.-Lat.,* la variante *bísperas:* "horae uespertinae"; se recoge asimismo el derivado *bisperadas:* "psalmi uespertini"; la variante ortográfica sin *-e-* postónica, *bispras,* se anota en la rúbrica del *Canc. General* que encabeza los versos del contexto citado (II, 76), que a su vez figura en el *Canc. castellano del siglo XV* con la variante *bisperas* (cf. Nicolás Nuñez, Foulché-Delbosc, NBAE, 22, ed. cit., p. 481). Covarrubias recoge en su *Tesoro* la variante ortográfica, *vísperas,* en el artículo correspondiente a *horas canónicas,* y en *Autoridades,* la voz se anota con esta misma variante, y se define como "una de las horas del Oficio Divino, que se dice despues de nona, y pertenece al Oficio del dia siguiente. Llamase assi, porque antiguamente se decia à puestas del Sol, ò en la hora de Vísperas" (acep. 5ª y última).

Así como las *laudes* representan para la Iglesia el 'canto de la aurora', así el 'canto de las vísperas' es el del anochecer; por lo que se refiere a su perfil histórico, durante el transcurso del tiempo, las *Visperae* fueron conocidas también con el nombre de *Agenda* o *Synaxis vespertina, Hora lucernalis, Lucernarium.* La forma primitiva de las vísperas contenía dos elementos primitivos fundidos en uno: a) la práctica judeo-cristiana de saludar ritualmente la luz, cuando al anochecer se

encendía la *lucerna,* que pronto fué el símbolo de Cristo, la luz indefectible del mundo, y daba principio en la vigilia dominical; b) la comida común del anochecer, llamada *ágapes* en los primeros siglos del cristianismo. El Oficio de los ágapes a principios del s. III comprendía tres fases: a) *Lucernarium,* o sea, el rito de encender la luz y de santificarla con una fórmula eucarística; b) la comida *agápica;* c) el canto de los salmos con sermón y oraciones. De estos tres elementos, el primero, que cayó en desuso, fué el *ágape;* los otros dos se mantuvieron unidos largo tiempo, hasta que el *Lucernarium* cayó asimismo en desuso y nació el Oficio vespertino propiamente dicho (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 2247).

Explica Pedrell el repertorio musical del que se componen las *vísperas,* término que —como plural lexicalizado— sirve para designar "una de las horas canónicas del Oficio Divino, que se dice después de Nona. Las fiestas, por lo común tienen dos clases de *vísperas:* las *primeras* en la tarde de la *vigilia* y las *segundas* en la de la fiesta. (...) Las vísperas se componen de 5 antífonas, que corresponden á otros tantos salmos, los cuales se toman ó del *psalterium,* del *propium de Tempore, de Sanctis* ó del *commune Sanctorum"* (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* 504). En este sentido, M. Brenet precisa que este oficio del anochecer (o de la tarde), en las liturgias cristianas se compone de salmos con antífonas intercaladas, un himno, y versículo *Deus in adjutorium,* y los salmos 109, 110, 111, 112, 113, 114 ó 116 (Vulgata), con las antífonas propias del día; un himno, seguido de un versículo; el cántico evangélico *Magnificat;* y por último, el versículo *Benedicamus* (cf. *Dicc. histórico, op. cit.,* p. 552); si bien, en la *Encyclopédie de la Musique,* se lee: *"le Magnificat est précédé et suivi d'une antienne"* (cf. *op. cit.,* p. 815).

VIHUELA, VIYUELA, VYHUELA, VYUELA, VIUELA, VIVUELA, BIHUELA (v. GUITARRA)

Del m. or. que *viola* (*DRAE* de 1992); en el *DCECH* el término figura como voz común a todos los romances, de origen incierto, quizá onomatopéyico; es probable que en todas partes se tomara del oc. ant. *viula* (a veces *viola*), derivado de *viular* 'tocar la vihuela o instrumento de viento', cuyo valor imitativo es claro. (...) *1ª doc.:* med. s. XIII, *Apol.* (...) La patria de la lírica romance sería también la patria del vocablo, que desde el sur de Francia se propagaría a todas las lenguas hermanas. Ya en lengua de Oc se encuentra (aunque menos frecuente) una variante *violar, viola,* fácilmente explicable por la mayor frecuencia de la termi-

nación *-olar* y *-ola;* esta variante es la que fácilmente encontró adaptación en cast. *vihuela,* port. e it. *viola,* fr. *viole* (cf. V, 812-813).

Autoridades:

1348, *Poema de Alfonso XI,* 407c, d: "la vivuela tañiendo,/ el rabé con el salterio".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 9-12, 319: "Laud, rrabe, nin vyuela/ non he ojos de tañer,/ antes he tal desplazer/ que nada non me consuela".

Primera mitad del siglo XV, J. de Mena, *La Coronación,* vv. 301-302, 175: "¡O tú, orfeica lira,/ son de febea vihuela, (...)!".

1482-1499, *Documento de desposadas y rezién casadas,* atribuido a J. del Encina, vv. 637-640, 182: "allá suelen ser juntados/ los galanes con vihuelas/ y fingen andar penados/ o que tienen mal de muelas".

Ant. a 1521, J. del Encina, II, *Poemas cultos,* vv. 163-164, 6: "Y una vihuela sin son,/ no con tapa ni clavija".

Primera mitad del siglo XVI, J. Boscán, *Obras Completas,* Libro III, vv. 1431-1435, 454: "y assí, con su vihuela desfogando,/ o a lo menos provando si podría/ desfogar su dolor por algún modo,/ a ti, dulce muger, cantando andava,/ retunbando su boz por las riberas".

A finales del siglo XV, Nebrija hace constar en su *Vocabulario Esp.-Lat.:* "viuela, lyra, -ae, barbitus, -i", pero en la edición posterior de 1516, se lee: "vihuela, lyra, -ae, barbitos" (cf. *Voc. Rom. Lat.*); conviene precisar que hacia el último cuarto del siglo XV, se observa en la frecuencia de aparición de dicho término, un predominio de casos registrados con la grafía *h,* bien como parte integrante del texto literario, bien en las rúbricas (v. gr. *Á una prima [primera cuerda] de vihuela,* cf. *Canc. General,* I, 579); no obstante, en la sección ant. a 1470 del *Canc. de Ixar* se encuentran todavía las variantes ortográficas *viyuela, viuela* (cf. v. 43, 239; v. 302, 555).

Al finalizar el primer tercio del siglo XVI, en 1534, se publica en Barcelona *El Cortesano* de Castiglione —traducido por J. Boscán— donde se relatan las excelencias del arte de tañer, mencionando entre otros instrumentos el que ahora nos ocupa: "(...) muy buena música, respondió miser Federico, me parece cantar diestramente por el libro; mas aun pienso que es mejor cantar con una vihuela. Porque toda la dulzura consiste casi en uno que cante solo, y con mayor atención se nota y se entiende el buen modo y el aire no ocupándose los oídos en más de una

sola voz que si se ocupan en muchas, y allí entonces se juzga más delgadamente un yerro por pequeño que sea, lo que no acaece si muchos cantan, porque el uno ayuda al otro. Mas por lo que yo estoy mejor con el cantar con una vihuela, es por lo que vulgarmente llamamos recitar, el cual da tanta gracia y fuerza a las palabras, que es maravilla. [En comparación con los instrumentos de tecla (v. *consonancia*)], no deleita menos una música de cuatro vihuelas de arco, porque es estrañamente suave y artificiosa. El cantar asienta muy bien en todos estos instrumentos; de los cuales bástele al Cortesano tener noticia, aunque cuanto más ecelente fuere en ellos, tanto mejor será (...) El tiempo en que más se pueden usar todas estas músicas pienso yo que sea cada vez que el hombre se halle con una compañía familiar de amistad, cuando no haya otros negocios. Será mejor y converná mucho más si fuere entre mujeres; porque en esto la presencia y vista dellas suelen ablandar y enternecer los corazones de los que están presentes, y los hacen más aparejados a que en ellos más hondamente penetre la suavidad de la música, y aun levantan el espíritu de quien la hace. (...) si el Cortesano fuere buen juez de sí mismo, sabrá bien conformarse con los tiempos y conocer la disposición y la gana de los que hubieren de escuchalle; juzgará su misma edad y hallará cuán desconvenible cosa y cuánta risa sería ver un hombre de alguna autoridad, viejo, cano y sin dientes, lleno de rugas, con una vihuela en las manos, tañendo y cantando entre damas, aunque lo hiciese razonablemente" (cf. *El Cortesano, op. cit.*, ed. de R. Reyes Cano, Libro II, cap. I, pp. 152-153).

La voz se recoge bajo la variante ortográfica *vigüela,* en el *Tesoro* de Covarrubias, redactado con posterioridad a la primera mitad del siglo XVI, por lo que se señala ya en dicha obra su anterior periodo de esplendor y la progresiva sustitución del mismo por la *guitarra:* "el instrumento músico y vulgar de seis órdenes de cuerdas, *latine dicitur lira et barbitus sive barbiton.* La invención della atribuyen a Mercurio, pero no acaban de concordar los autores si la lira de Mercurio tenía esta forma o otra. Díxose vihuela *a vigore,* por la fuerça que tiene la música para atraer a sí los ánimos de los hombres, y danle tanta que afirman autores antiguos aver en tiempos passados florecido músicos que con la armonía deste instrumento, o de otro tal, curavan enfermos, mudando los tonos hasta topar con el que era simpático a la complesión del enfermo, y con su sonido les reduzía sus humores a su natural estado y complesión. (...) Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha avido excelentíssimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y aora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra".

En el primer tercio del siglo XVIII, el instrumento musical se consigna en el *Dicc. de Autoridades* bajo la variante ortográfica *viguela,* y se define como "instrumento músico de cuerdas, que segun Covarr. era la lyra antigua; pero oy comunmente vale lo mismo que Guitarra. Dixose de la voz Vigór por la fuerza de la tensión de las cuerdas". A finales del s. XIX, señala Pedrell que "según el sentir del vulgo, es lo mismo que *Guitarra,* que es como más comunmente se dice en el día. La *vihuela* en su orígen era, sin embargo, una especie de laud, no en cuanto á la forma, que era casi la de la guitarra sino en cuanto á la disposición de las cuerdas en número de cinco, seis y hasta siete. (...) Los nombres de *Guitarra* y *Vihuela* no deben confundirse bajo una sola denominación, cuando se trata de los tiempos antiguos. La *guitarra* era entonces instrumento pobre y popular, que se tocaba *rasgueado,* y la *vihuela* rico y aristocrático que se tañía *punteado.* Andando el tiempo la guitarra fué poco á poco invadiendo el terreno de la *vihuela* y á principios del siglo actual [(s. XIX)] ya era un sólo instrumento, quedando relegadas al pueblo bajo en algunas provincias, las antiguas *guitarras, guitarros* ó *guitarrillos* casi en su estado primitivo. (...) La *vihuela* recibe en todos los tratados antiguos el nombre genérico de *vihuela de mano* para distinguirla de la llamada *vihuela de arco,* que era instrumento muy distinto" (*vid. infra* esta voz; cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 494).

Con posterioridad al testimonio de Pedrell, se publica en 1954 el *Diccionario de Musica* iniciado por J. Pena, donde se describe la anatomía organográfica de dicho instrumento, amén de su perfil histórico-diacrónico: "con el nombre de vihuelas tomado en sentido general, se designan en España únicamente y desde muy antiguo, instrumentos muy distintos (de arco, o bien punteados con plectro o con los dedos), pero todos ellos estrechamente emparentados con las violas, las cedras y las guitarras. (...) Los vestigios más antiguos de las primitivas vihuelas los encontramos en los códices *Beatus Comentari* de los ss. X al XII, y también en los capiteles y esculturas de esta época (...) Estos instrumentos medievales primitivos no son otra cosa sino los *fidels* europeos o violas de arco de los ss. X al XII, transformados en instrumentos, pulsados, ya con los dedos directamente, ya mediante un plectro. Su cuerpo, es generalmente de forma ovalada, sin aros y con fondo abombado. Esta transformación de convertir un instrumento de arco en instrumento punteado fué modalidad propia y exclusiva de los pueblos mediterráneos y se realizó en España antes que en ningún otro país (...) En el transcurso del siglo XV, en España, la cedra continúa su camino independiente; pero las guitarras y V. de péñola se refundieron de hecho en un sólo instrumento, bajo la influencia del laúd, y aparece ya la especie única de guitarra del tipo actual (aunque de forma antigua), con cuerpo estrangulado, con aros, fondo plano, roseta

central, cerrojo-cordal y clavijero de pala inclinado hacia atrás. También en esta época se fué perdiendo el uso del plectro para pulsarla, como el laúd, directamente con los dedos, pasando a llamarse desde entonces vihuela de mano. Ello puede ayudar a explicar la confusión que produce el ver la preferencia en el empleo del nombre de vihuela o de guitarra, durante el siglo XV, en las distintas Cortes de España, ya que en la mayoría de los casos se aludía (sin extremar la precisión), de hecho, a un mismo instrumento, prefiriendo unas veces el español guitarra al extranjerizado de vihuela. (...) De todo cuanto antecede se desprende que, en el período que abarca desde mediados del s. XV hasta mediados del s. XVII, además del significado concreto que pudo tener la palabra vihuela para designar la vihuela de mano, se usó indudablemente a la vez en sentido genérico, para aludir a cualquier instrumento de la especie de las violas o guitarras, y hasta quizás, extensivo algunas veces al mismo laúd. Nos encontramos, pues, con que a finales del s. XV, vihuela de mano y guitarra eran *un mismo instrumento,* diferenciándose por el número de órdenes (la vihuela tenía 5 ó 6, y la guitarra solamente 4), y quizá también por la riqueza de su construcción y por sus técnicas (...) En el siglo XVI encontramos ya casi siempre el nombre de vihuela de mano, para distinguir este instrumento de las otras vihuelas, (...) y vivió durante el s. XVI un brillantísimo período, desempeñando un papel importantísimo en la música de esta época, análogo al del laúd en el resto de Europa" (cf. J. Pena, Anglés y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 2228-2229).

La actividad literaria y musical a la que se entregaron los vihuelistas, sobre todo a partir del siglo XVI —y en concreto, en el lapso de tiempo comprendido entre Luis de Milán (ca 1500-1561) y Hernando (1541-1602), hijo de Antonio de Cabezón (1510-1566) con quien culmina la fructífera generación de los célebres vihuelistas españoles— se pone de manifiesto en el estudio de Daniel Devoto, donde se lee: *"non seulement une grande partie de la production des vihuelistes est de source vocale (en plus des pièces destinées au chant accompagné de vihuela, il y a quantité de* sonadas *et* diferencias *sur des chansons populaires), mais aussi plusieurs des vihuelistes étaient poètes en même temps que musiciens"* (cf. D. Devoto: "Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistes" en *AnMus,* IV (1956), p. 84).

En cuanto al papel de acompañamiento instrumental desempeñado por la *vihuela de mano,* sirva la aseveración recogida en el artículo de I. Pope: "en la literatura y en los documentos españoles de la Edad Media se encuentran muchas referencias a los tres tipos de vihuela: la vihuela de mano, la vihuela de péñola y la vihuela de arco. Aunque en el siglo XV escasean los testimonios escritos, en la pintura catalana de la época aparece a menudo la vihuela de mano, como aparecen también los otros dos tipos. La vihuela de mano se presenta siempre como

uno de los varios instrumentos que integran un conjunto musical, lo cual quiere decir que en ella se tocaba sólo una línea melódica, una de las voces de la polifonía. No se la encuentra como instrumento solista ni de acompañamiento para una voz sola" (cf. I. Pope: "La vihuela y su música en el ambiente humanístico" en *NRFH,* XV (1961), pp. 368-369).

VIHUELA D'ARCO, VYHUELA DE ARCO, VIYUELA DE ARCO, VIUELA DE ARCO

V. *vihuela* y *arco.*

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1231a: "La viyuela dë arco faz dulces devailadas"; 1516a: "Arávigo non quiere la viuela de arco".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 69-70, 500: "el son del agua en dulçor passaua,/ harpa, duçayna, vyhuela de arco".

1511, *Canc. General,* I, 322: "Desseo pienso sería,/ vihuela d'arco le ví".

En su edición crítica del *LBA,* Corominas anota sucintamente: "vihuela de arco, 'la que se toca con arco, como hoy el violín'" (cf. ed. cit., 462, nota 1231a); por otra parte, en el verso 1516a (cf. cont. cit.), explica que "arávigo" se refiere al 'cantar arábigo' (*ibíd.,* 566, nota 1516a), para el cual, según J. Ruiz, no es apropiado el empleo de la *vihuela de arco.*

Hasta principios del s. XVI se llamó con este nombre en España a la clásica fidula o viola medieval europea, pero a partir del año 1530 [(cf. la data del último cont. cit.)] se entendían en España, por *vihuelas de arco,* o violones, las ya caracterizadas *violas de gamba* (cf. J. Pena, Anglés y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 2227).

VILLANCICO, VILLANÇETE

De *villano* (*DRAE* de 1992), de un lat. vg. *VĪLLANŪS 'habitante de una casa de campo, labriego', que puede suponerse dada la persistencia del vocablo en todos los romances de Occidente, y éste a su vez de *villa. Villancico* y con el mismo sentido *villancete* o *villancejo* designaron primero al labriego mismo, abreviándose

luego el nombre *copla* (o *canción*) *de villancico;* formalmente derivan del arcaico *villán* (lo mismo que *ruincillo* de *ruin*) (cf. *DCECH,* V, 819).

Autoridades:

Primera mitad del siglo XVI, J. Boscán, *Obras Completas,* Libro I, vv. 1-4, 210: "Si el villancico no vino,/ Señora, la razón es/ que á tardado en el camino/ porque tiene floxos pies".

Fin. s. XV-1550, C. de Castillejo, *Obras de conversación y pasatiempo,* vv. 1287-1289, 230: "En el trabajo presente,/ Acuerdo, señor, cantaros/ El villancico siguiente".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 311: "El villancico é cancion/ no me haga perjuyzio,/ ni entren en el juyzio/ para mi condenacion".

Covarrubias no concede una entrada independiente al término en la redacción de su *Tesoro,* pero en el artículo dedicado a *villanescas,* se lee: "canciones que suelen cantar los villanos quando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Esse mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi".

Autoridades define la voz como "composición de Poesía con su estrivillo para la Música de las festividades en las Iglesias"; relata Pedrell que "desde los tiempos más remotos se acostumbraba en nuestras catedrales y especialmente durante la Edad Media, hacer ciertas representaciones teatrales, en que alternaban á menudo el canto y el recitado. Poníanse en escena los misterios de las principales festividades del año; y en las de Navidad era donde se desplegaba más lujo y mayor alegría. Representábase el portal de Belén, á donde acudían los músicos vestidos de pastores y los niños de coro de ángeles, y ante el Niño-Dios cantaban coplas alusivas (...) La voz *Villancico,* corresponde al *Nöel* francés y á los *Christmas carols* ingleses" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 495).

El tipo de villancico al que se alude en los textos literarios consultados, es el que se corresponde con el periodo lírico-literario relativo al primer Renacimiento; la primera documentación escrita del villancico en cuanto que 'composición poético-musical' se establece hacia mediados del siglo XV con el Marqués de Santillana, y las constantes que dicha composición reúne por entonces se mantienen con plena uniformidad prácticamente hasta finales del siglo XVI; si bien, todo ello arraigado en una tradición medieval como ya ha señalado el musicólogo catalán. La variante ortográfica *villançete,* se ha documentado únicamente en el *Canc. de Stúñiga,* en la segunda mitad del siglo XV (cf. rúb., *Canc. cit.,* p. 312).

Un análisis pormenorizado de la estructura formal del *villancico* se expone en el estudio de T. Navarro Tomás: "la cantiga de estribillo del período precedente se convirtió en el villancico del siglo XV. Hasta fines de este siglo, el nombre de villancico no parece haber sido corriente para designar la forma métrica a que desde entonces se ha venido aplicando. Si se dio tal nombre a la poesía compuesta por Santillana para que la cantaran sus hijas, no se hizo en relación con su forma métrica, sino teniendo en cuenta el carácter popular de los estribillos mismos (...) Los villancicos se hallan registrados con el nombre común de cantigas en el *Canc. Baena* y con el de canciones en el *Canc. Palacio.* La denominación de villancico con sentido propiamente métrico no aparece de manera regular hasta el *Canc. gral.* (...) Desde el *Canc. Baena* al de *Palacio,* la primera parte, tema o estribillo del villancico, consta en general de cuatro versos en orden de redondilla abba, rara vez abab. (...) La segunda parte, centro o mudanza del villancico, conservó la antigua forma de redondilla cdcd; pocas veces la combinación cdcd es sustituida por cddc en los villancicos del *Cancionero Baena.* (...) En la disposición de su tercera parte, formada por los versos de enlace y vuelta, el villancico ofrece mayor variedad de combinaciones que en las partes anteriores. En el *Canc. Baena,* ejemplos de Villasandino, Arcediano de Toro Diego de Valencia y Garcí Ferrández de Jerena responden regularmente a los esquemas abba : cdcd : deea y abab : cdcd : deeb. (...) En la representación escrita del villancico, el tema o estribillo se situaba al principio de la composición y las estrofas terminaban en sus respectivos versos de vuelta. Al cantar el villancico, el tema o estribillo se repetía después de cada estrofa, con lo cual se completaba la unidad de la copla" (cf. "Gaya ciencia" en *Métrica española, op. cit.,* pp. 171 y ss.); "en el siglo XVI, el villancico se convirtió en la forma más abundante de la canción lírica (...) Se mantuvo en lugar preferente la combinación octosílaba que ya se había destacado entre los poetas de la segunda mitad del siglo XV, formada por estribillo de tres versos, redondilla como mudanza y terminación con enlace, vuelta y represa del último verso del estribillo, abb : cddc : cbb. Otras variedades, con ligeras modificaciones de este modelo, tenían asimismo su precedente en el siglo XV. (...) Se empleaba igualmente el villancico en temas devotos y profanos. Entre estos últimos abundan los relativos a labriegos, pastores y zagalas en que se evoca el ganado, los prados, la sierra, el camino, la noche, la luna y el alba, además de la moza y de sus lindos ojos. Los villancicos de asunto religioso son en su mayor parte canciones de Navidad. Los de carácter cortesano, aunque de conceptos más complejos y elaborados, se sirven desde el punto de vista métrico de las mismas formas tradicionales" (cf. "Renacimiento" en *Métrica española, op. cit.,* pp. 235-236).

En el artículo dedicado al término en el *Diccionario de la Música* de H. Anglés y J. Pena, se esboza a modo de parca síntesis su estructura formal y su per-

fil diacrónico: esta composición poético-musical típicamente española está compuesta por un estribillo, a manera de refrán, seguido de la estrofa. En ésta, la mudanza 2ª repite generalmente la melodía de la mudanza 1ª; la segunda parte de la misma (= vuelta y repetición) repite la misma tonada del estribillo. La forma normal, pues, del villancico es: AB c c ab AB (las letras mayúsculas significan el refrán o estribillo) (...) Durante el s. XVI se estiló cantar villancicos sagrados en el templo, que se ejecutaban principalmente durante las fiestas de Navidad, en estilo polifónico entre los responsorios de Maitines. (...) Son relativamente raros los villancicos conservados con texto vulgar sagrado con su música; no podemos decir si ello obedece a la influencia negativa que tuvo el decreto de Felipe II al prohibir, en 1596, el canto de los mismos en su Real Capilla, decreto que abolió Felipe IV. Históricamente, a pesar de todo, se puede demostrar que los villancicos sagrados, cantados en vulgar en las mismas funciones litúrgicas, continuaron siendo de uso corriente hasta el s. XVIII en todos los templos de la Península. (...) Según se ha expuesto anteriormente, el villancico religioso cantóse en España ya desde el s. XVI, pero su estructura en este siglo era muy diversa de aquel otro de los ss. XVII-XVIII, que se cantaba con acompañamiento de instrumentos. (...) Por lo que se refiere al villancico polifónico profano, podemos decir que los primeros ejemplos aparecen en el *CMP.* Aquí vemos cómo continúa el esquema musical del virelai medieval. (...) Modernamente se entiende por villancico una canción del folklore tradicional, de carácter pastoril, que suele cantarse por Navidad entre el pueblo y en los conventos de religiosos y religiosas, con acompañamiento de instrumentos populares (cf. J. Pena, Anglés y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* pp. 2231-2232).

A. Sánchez Romeralo alega en su estudio la conocida aportación de S. Miklos Stern, que en 1948 descubrió veinte cancioncillas en lengua mozárabe o andalusí, jarchas que servían de remate a moaxajas hebreas, y que presentaban singulares puntos de contacto con el villancico y la cantiga; con ellas pareció haberse hallado el más viejo eslabón de la cadena, dado que la más antigua de estas cancioncillas se remontaba a los comienzos del siglo XI, anterior pues, a los comienzos de la poesía provenzal. Dámaso Alonso y M. Pidal, entre otros, se apresuraron a divulgar el descubrimiento y a señalar su significación, insistiendo en la tesis de que los villancicos castellanos, las cantigas de amigo galaico-portuguesas y las cancioncillas mozárabes eran tres ramas de un tronco común: el tronco de la lírica tradicional peninsular (cf. *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI),* Madrid, 1969, pp. 25-26). No obstante, el origen árabe de esta composición poético-musical es aducido ya por Salinas, en cuyo tratado publicado en el último tercio del siglo XVI, 1577, se lee: "(...) también pienso que se han tomado de ellos [, de los árabes,] muchos otros cantos especialmente algunos muy anti-

guos y muy usados, que llaman villancicos y son de ocho tiempos ['sílabas']" (cf. F. Salinas: *Siete libros de música,* trad. de I. Fernández de la Cuesta, libro V, cap. XII, p. 447).

La relevancia que este tipo de composición debió adquirir ya a finales del siglo XV y en los albores del Renacimiento lo muestran las rúbricas que se documentan con profusión en las *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández, que atestiguan no solamente su implicación con la música vocal polifónica sino también la existencia de una coreografía propia para este tipo de composiciones (cf. rúbs.: (...) *Y finalmente se van todos a le adorar cantando el villancico que en fin/ es escrito, en canto de órgano,* p. 165; (...) *cantando y/ vaylando el villancico en fin escripto en canto de órgano,* p. 189; *Villancico cantado y vaylado,* p. 208; *Villancico para se salir cantando y baylando,* p. 209; *Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento cantando esta canción y villancico en canto de órgano,* p. 235; la expresión *canto de órgano,* ya mencionada anteriormente (cf. *ibíd.,* pp. 165 y 189), alude al 'canto polifónico' por contraposición al 'canto llano o monódico'). Así pues, "el villancico —junto con el romance— se convierte en el género poético más cantado y repetido por todos los españoles, villanos y no villanos, letrados e iletrados. Y este reinado del villancico dura hasta fines del siglo XVI (...) El villancico es la canción popular del Renacimiento, de origen e historia inciertos o ignorados, conservada por la tradición popular, y estilísticamente ajustada a los modos expresivos del pueblo. Así, cuando hablamos de *estilo popular,* entendemos no sólo el estilo propio de las canciones que constituyen el caudal lírico popular, sino también el *estilo propio del pueblo"* (cf. A. Sánchez Romeralo: *El villancico, op. cit.,* pp. 84 y 125); en otras palabras, "el villancico es la piedra preciosa, que por su concentradísima brevedad necesita ser engastada" (cf. D. Alonso: "Cancioncillas 'de amigo' mozárabes (primavera temprana de la lírica europea)" en *RFE,* XXXIII (1949), p. 334).

VIYUELA DE PÉÑOLA, VYUELA DE PENDOLA, VYYUELA DE PEÑOLA

V. *vihuela* y *péñola.*

Autoridades:

1330-1343, *L. de Buen Amor,* 1229d: "la viyuela de péñola con aquéstos y sota".

Esta variedad de vihuela documentada solamente en el bajomedievo por Juan Ruiz, se registra con las siguientes variantes ortográficas en los manuscritos del *LBA: vyuela de pendola,* 1229dS; *viyuela de peñola,* 1229dT; *vyyuela de peñola,*

1229dG (cf. Criado de Val y Naylor, ed. cit., p. 379); señala Pedrell que "las voces anticuadas *péndola* ó *péñola* significan 'pluma', y así, pluma, péndola ó péñola están tomadas aquí en el sentido de plectro, el que se usaría sin duda para tañer una cítara ú otro instrumento congénere, que por corrupción ó extensión se llamaría *vihuela*" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, p. 495).

Al margen de la síntesis propuesta por el musicólogo catalán, lo cierto es que ya en los ss. XI y XII vemos cómo se intenta tocar como instrumento *punteado,* mediante un plectro, la primitiva fidula con arco. Esta nueva modalidad de ejecución parece propia y específica de los pueblos mediterráneos, y así esta fidula punteada fué transformándose para adaptarse a las necesidades de la nueva técnica, instrumento éste que se llamó cedra o cítara en España; pero al lado de estas cedras fué manteniéndose otro tipo de fidula 'punteada', cuya forma siguió siempre fielmente a la de la fidula con arco, aunque en su evolución posterior fué adaptándose, desde luego a la modalidad de la técnica del punteado (cuerdas dobles, sin el cordal; agujero único central, en lugar de los oídos...). Dicho instrumento, que encontramos ya citado en el siglo XIV con el nombre de *vihuela de péñola, conservó constantemente una estricta dependencia de forma con la clásica fidula o vihuela de arco.* Si bien este nombre de vihuela de péñola se perdió completamente en el transcurso del s. XV [(y así lo prueba el hecho de que dicho término no se documente en los textos literarios posteriores al siglo XIV)], el instrumento, aunque convenientemente evolucionado, siguió subsistiendo en toda Europa, con los nombres de *chittara battente,* it.; *guitarre en bateau,* fr.; *Schlaggitarre,* al. y guitarra toscana, cast., durante los ss. XVII y XVIII, gozando de gran favor entre las clases nobles y aristocráticas (cf. J. Pena, Anglés y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.*, p. 2228; el subrayado es nuestro).

VOZ, BOZ, BOÇ, VOS, BOS (v. CANTAR)

Del lat. *vox, vocis* (*DRAE* de 1992), 'sonido producido por el aire expelido por los pulmones al hacer vibrar las cuerdas vocales' (...) Es corriente desde el *Cid* hasta Nebr. la grafía *boz,* aunque *voz* es también muy corriente ya en la Edad Media (cf. *DCECH,* V, 845).

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1228a, b: "allí sale gritando la guitarra morisca,/ de las bozes agúda è de los puntos arisca"; 1441a: "començó a cantar, la su boz a erzer".

1351-1445, *Canc. de Baena,* vv. 71-72, 417: "e seys a seys bozes en alto alternando,/ *Te deum laudamus* todas concordantes"; vv. 125-126, 502: "que oy boses muy asonssegadas,/ angelicales e mussycado canto".

Hacia 1440, *Canc. de Palacio,* vv. 70-71, 338: "levóme así por la grant foresta/ leda e cantando su voç muy honesta".

1460-1463, *Canc. de Stúñiga,* 381: "Las trompas sonaban al punto del dia,/ En són de agüeros sus voses mostraban".

1467-1508, Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 90g-j, 32: "y sus bozes conçertadas,/ que nunca oyeron oídos/ en tan diversos sonidos/ canciones tan acordadas".

Ant. a 1498, J. del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 133-135: "Tengo una flauta muy buena/ que bien suena/ de siete diversas bozes"; Égloga V, vv. 176-178: "porque mejor le alabemos/ cantiquemos/ boz en grito ¡por tu fe!"; Égloga VII, vv. 9-10: "y en cantar bozes parejas/ como arcadios respondientes".

1511, *Canc. General,* I, 92: "oy triste cantilena/ c'una tal boz pronunciaua"; 507: "Es la boz de mi cancion/ d'un dolor c'all alma toca".

Ant. a 1514, Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* vv. 598-599, 100: "-Pues no [e]stemos en quellotros,/ sus, cantemos voz en grito".

1550, *Cancionero de Romances,* 315: "daua bozes dolorosas/ salidas del coraçon/ con las quales acordado/ publicaua esta cancion".

Ant. a 1557, *Canc. General,* II, Apéndice, 558: "é de las manos se asieron,/ é grandes bozes cantaron"; 574: "gran parte de la noche era passada,/ quando vn estraño son cerca a sentido/ d'estruimentos con voz apasionada;/ la voz y el son concordes se sentian/ con las hondas del mar que alli batian".

Además de conservar su acepción etimológica, el vocablo se manifiesta en los textos literarios consultados con una doble vertiente significativa: a) 'voz humana', y por tanto, elemento integrador de la *música vocal,* bien sea formando parte de otras voces, bien con papel de 'solista', o bien como núcleo constitutivo de la ejecución *vocal-instrumental,* y b) 'voz o sonido musical (de un instrumento)'; por lo que se refiere a la primera acepción citada, y en concreto, a la facultad de la emisión de la voz, *"impossibile è l'enumerazione delle variabili, l'assommarsi e combinarsi delle quali costituisce la caratteristica strettamente individuale del 'modo' di esprimere il pensiero, di cantare la propria commozione"* (cf. VV. AA.: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti: Il lessico, op. cit.,* IV, p. 744).

A finales del s. XV, el *Vocabulario Esp.-Lat.* de Nebrija recoge, entre otras, las siguientes acepciones del término: "boz sonido de animal, uox, uocis; boz pequeña desta manera, uocula, -ae; bos grande, clamor, clamoris; bozes dar, clamo, -as, clamito, -as", y en la edición posterior de 1516, no se observa ninguna modificación relevante pero se omite la tercera acepción citada (cf. *Voc. Rom. Lat.*). Con anterioridad a la publicación del *Tesoro* de Covarrubias, y ya en el marco histórico correspondiente al segundo Renacimiento, F. Salinas abre con estas palabras el capítulo XIV de su tratado (1577): "(...) de cuanto hemos dicho creo que ha quedado bien de manifiesto cómo la voz humana es el instrumento más perfecto. Esto proviene —así hay que pensarlo— de la razón que posee el hombre entre todos los vivientes, según la cual tan sólo del hombre se dice que canta y que habla. Evidentemente, esto no se logra si no es educado para ello. Pero una naturaleza dotada de un buen oído, y bien educado, podrá emitir todas las consonancias perfectas (...)" (cf. *Siete libros sobre la música, op. cit.*, p. 260).

Al igual que en Nebrija, *boz* es también la variante ortográfica recogida por Covarrubias, que hace constar: "es propiamente el sonido que profiere el animal por la boca. (...) También atribuymos voz a las cosas inanimadas y artificiales, como a la vigüela y a los demás instrumentos dezimos tener buenas vozes. A los mesmos músicos llamamos vozes, y quando se ponen edictos de prebendas o partidos, dizen para una voz de tiple o de contrabajo, etc." (cf. *Tesoro*); en *Autoridades,* el vocablo se define en su acepción musical como "el sonido particular, ù tono correspondiente à las notas, y claves, ù en la voz del que canta, ò en los instrumentos"; por otra parte, la locución *a voz en grito* es "modo adverbial, que vale en alta voz, ù gritando" (*ibíd.;* v. *Índice de refranes y locuciones*).

El término se encuentra consignado en el *Dicc. técnico* de Pedrell, donde se anota: "voz, *voce* (it.), *voix* (fr.), *voice* (ing.): un cantor ó una cantante.- La acción de cantar.- Ruido, sonido, grito.- (...) El sonido particular correspondiente á cada nota y el que se produce cuando se canta ó se toca algún instrumento. (...) La *voz humana,* el más perfecto instrumento de música, clasifícase, aunque parezca raro, entre los instrumentos de lengüeta. Como todo sonido, tiene tres cualidades: 1ª.- elevación, que depende del número de las vibraciones; 2ª.- intensidad, que nace de la amplitud de la onda vibratoria, y 3ª.- timbre, determinado por los armónicos que produce el sonido principal. (...) Los nombres de las voces humanas con sus equivalentes en castellano, italiano y francés, son los siguientes:

VOCES DE MUJER: Tiple, *Soprano* (it.), *Premier dessus* (fr.); Medio tiple ó tiple segundo, *Mezzo soprano* (it.), *Second dessus* (fr.); Contralto, *Contralto* (it.), *Haute taille* ó *Haute contre* (fr.).

VOCES DE HOMBRE: Tenor, *Tenore* (it.), *Ténor* ó *Taille* (fr.); Barítono [*DCECH*, 1780], *Barítono* (it.), *Barìton, Concordant, Bas-ténor* ó *Basse-taille* (fr.); Bajo, *Basso* (it.), *Basse* (fr.) (cf. *Dicc. técnico, op. cit.*, pp. 505-507).

La *voz humana,* a la cual se asigna el papel de 'parte cantante' o 'ejecutante', tal como lo han documentado las fuentes literarias en su mayor parte *(vid. supra),* debe ser sometida a un estudio metódico para lograr de sí misma un efecto artístico, estudio que comporta los siguientes aspectos: 1. Estudio del ataque, del sonido y de la resonancia de las vocales propicias al ejercicio del canto. 2. Ejercicios de aspiración y de expiración, mediante los cuales se fortifican los órganos de la respiración, y en consecuencia también la voz misma. 3. Ejercicios de sonidos filados que permiten desarrollar a la vez los músculos correspondientes, las cuerdas vocales y el oído. 4. Modo de igualar el timbre de los diferentes sonidos. 5. Ejercicios encaminados a aumentar la extensión de la voz. 6. Flexibilización de la voz, comenzando por encadenar sólo dos notas lentamente para pasar de un modo gradual a las escalas, trinos, mordentes y otros ornamentos de agilidad. 7. Formación del oído mediante el cuidado en la entonación. 8. Ejercicios de dicción, aplicables al habla y a las melodías. Ejercicios de interpretación (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 2254).

El vocablo se registra en sentido figurado en el *Canc. General* (cf. I, 14: "Es cantar celestial/ en tono alto subido,/ son tres bozes por ygual,/ tres sonidos y vn metal"), donde se consigna con el significado de 'persona', es decir, 'tres personas y tres nombres distintos englobados en uno solo' (v. *sonido*).

Z

ZAMPOÑA, ÇAMPOÑA, ÇAMPÓÑA, ÇANPOÑA, ÇAPOÑA, ÇANPONA, ÇANPOLLA (v. CARAMILLO)

Del lat. *simphonĭa,* 'instrumento músico', y éste del gr. (*DRAE* de 1992). El *DCECH* señala que *zampoña,* junto con el it. *zampogna* íd., supone un lat. *SŬMPŌNĬA, forma vulgar en vez de la clásica SYMPHONĬA, gr. συμφωνία 'concierto', que en la baja época aparece como nombre de un instrumento músico análogo a la zampoña. *1ª doc.:* J. Ruiz (cf. *DCECH,* VI, 64).

Ambos términos, "zampoña" y "cinfónia", que proceden de la misma etimología, se documentan bajo estas dos variantes gráficas en los textos consultados, dándose así una distribución semántica, y especializándose la evolución más popular —la *zampoña*— para designar la *flauta pastoril,* mientras que la evolución más culta, la *cinfónia,* sirvió para denominar la *zanfona o zanfoña;* en concreto, la *zampoña* o *flauta pastoril* pertenecía al ámbito popular, contrariamente al caso de la *cinfonia, zanfonía* o *zanfoña;* Juan Ruiz cita ambos instrumentos en el *Libro de Buen Amor.*

Autoridades:

1330-1343, J. Ruiz, *L. de Buen Amor,* 1213b: "tañiendo su çampóña è los albogues, espera"; 1517a: "albogues e banduria, caramillo e çampoña".

Primera mitad del siglo XVI, Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* Égloga III, vv. 41-42: "Aplica, pues, un rato los sentidos/ al bajo son de mi zampoña ruda"; vv. 283-288: "...cuando sus oídos/ fueron de dos zampoñas que

tañían/ suave y dulcemente detenidos,/ tanto que sin mudarse las oían/ y al son de las zampoñas escuchaban/ dos pastores a veces que cantaban".

Primera mitad del siglo XVI, G. de Cetina, *Sonetos y madrigales completos,* vv. 7-8, 295: "y no miras que están mil hermosuras/ el son de tu zampoña deseando".

Los manuscritos del *Libro de Buen Amor* han documentado las siguientes variantes ortográficas: *çapoña,* 1213bS, *çanpona,* 1213bG; *çanpolla,* 1517aS, *çanpoña,* 1517aT, G; en 1213bT, se lee: *canpana* (cf. Criado de Val y E. Naylor, ed. cit., pp. 371 y 510). Corominas anota en su edición crítica: "çampoña, especie de flauta de pastor" (cf. *LBA,* ed. cit., nota 1517a, 566); igualmente, Menéndez Pidal sostiene que "el mismo Arcipreste (...) nombra como instrumentos pastoriles el caramillo, hecho de cañas [, en concreto, de caña de avena (1213c)], y la çampoña" (cf. *Poesía juglaresca y juglares, op. cit.,* p. 73).

La *zampoña* aparece registrada en el *Tesoro* de Covarrubias en la entrada léxica correspondiente a *çampoña,* y dice ser "instrumento pastoril, que algunos buelven sambuca, y de allí çampuca y çampoña. El padre fray Diego Ximénez, hablando de la sambuca, dize que era instrumento de cuerdas, y assí no concuerda con lo que tenemos recebido de la çampoña, que se entiende ser instrumento de boca. (...) Sánchez Brocense, çampoña, *forte corruptus a cicuta.* El padre fray Pedro de Palencia dize ser nombre babilónico, de los que se tocavan ante la estatua de Nabucodonosor". La *sambuca* mencionada por Covarrubias, especie de 'arpa provista de cuerdas desiguales', nada tenía que ver con la *zampoña* o *flauta pastoril.* En el *Dicc. de Autoridades,* el tecnicismo musical se anota en primera acepción como "instrumento rústico Pástoril à modo de flauta, ò compuesto de muchas fláutas".

La diferencia entre el *caramillo* y la *zampoña* debió basarse en el tipo de caña con que estaban hechos ambos tipos de flautas pastoriles, sentido en el cual, deben entenderse como sinónimos; esta diferencia organográfica permite a J. Ruiz citar ambos instrumentos en el mismo verso (cf. 1517a, cont. cit.); en el *Libro de Buen Amor,* se documenta textualmente que el caramillo estaba "fecho de cañavera" (cf. 1213c), y "cañavera" es, "disimilación de CANNA AVENA, luego contiene el nombre que nos es bien conocido, del caramillo pastoril en latín" (cf. Corominas, ed. cit., 456, nota 1213c). Por otra parte, a juzgar por el plano semántico aportado por los contextos literarios, la *zampoña* debía tener un registro de sonidos más graves, y ser de construcción más tosca y menos pulida (cf. Garcilaso de la Vega, *Égloga III,* v. 42, cont. cit.), frente al "sonído de tiple mui agúdo" del *caramillo* (cf. *Dicc. de Autoridades);* la adjetivación de Garcilaso, "bajo son" y "zampoña ruda" traduce palmariamente esta aseveración.

La edición crítica citada de las *Obras Completas con comentario* de Garcilaso de la Vega, recoge la siguiente nota, en los vv. 41-42: "según Herrera (H-775), algunos decían que aquí Garcilaso se abatía, o bajaba de estilo poético; él lo niega, diciendo que 'pide atención para el canto de los pastores, que es çampoña ruda, i no canto ilustre i noble como el passado', es decir, el de la Égloga II" (cf. E. L. Rivers, ed. cit., p. 422).

ZINBALO (v. ÇANBRA)

Del lat. *cymbălum,* y éste del gr. κύμβαλον (*DRAE* de 1992), 'especie de platillos, instrumento músico de los antiguos' (...) *1ª doc.: cínbalo,* Berceo, S. D, 456. Empléalo en 1444 Martínez de Toledo para 'campana' (...) La variante *cimbre* 'esquila que tocan los moros en lo alto de una torre', se documenta hacia 1300 en la *Gr. Conq. de Ultr.;* después no se halla *címbalo* hasta el Siglo de Oro (cf. *DCECH,* II, 77).

Autoridades:

Ant. a 1470, *Canc. de Ixar,* vv. 34-36, 615: "con fruente cruenta, muy noble matro[na],/ con zinbalo tyrico, vna fune por zon[a],/ palente su vulto, non pinta ni culta".

El contexto literario que nos ocupa recrea el tópico de la *Puella Gaditana,* célebre ya desde la época de Marcial, y esta constatación anuncia a su vez un tiempo renacentista (cf. la data del cont. cit.) con resonancias de tipo latino; este tópico se enmarca en la ciudad de Cádiz y se emparenta con la filiación fenicia de los bailes orientales traídos a dicha ciudad por este pueblo púnico; esta particular herencia cultural del mundo semítico, cuyos bailes gaditanos son famosos desde tiempos remotos (1000 a. C.) por su ritmo lascivo y lúdico al son de los címbalos, se entronca con la *zambra* y con los condicionantes específicos de los bailes orientales. El calificativo que recibe este instrumento musical, "tyrico" (cf. v. 35), alude a la ciudad de Tiro, célebre por sus bailarinas.

Desde el punto de vista morfológico, el término designa un objeto con dos partes simétricas pero separadas, término que originariamente se ha documentado en singular, *el címbalo,* y que por esta condición simétrica constituye un caso de *plural dual,* cuando dicho instrumento se expresa con la marca de número, *los címbalos;* en el *Dicc. de Autoridades* se registra únicamente una de las acepciones musicales que el vocablo adquirió a partir del siglo XVII, pero dado que el contexto en que se encuentra dicho vocablo es anterior a 1470, no procede aplicarle

dicha definición ya que resultaría un anacronismo; conviene, no obstante, reproducir aquí el texto: "cymbalo: instrumento de cuerdas de alambre con teclas, parecido à la espinéta; pero menór [, conocido igualmente por el tecnicismo de origen italiano, cémbalo]".

En relación con la acepción musical que nos ocupa, relata Pedrell que "en su origen se dió el nombre de címbalos á los platillos de metal (crotalum de los antiguos), que forman parte de las músicas militares y de las grandes orquestas. (...) Plinio dice que las damas romanas usaban gruesas perlas prolongadas que llamaban *crotalia* ó sea pequeños crótalos. Esta fué la primera muestra de las *Castañuelas.* (...) [En suma, los címbalos antiguos occidentales] se diferenciaban de nuestros platillos en que los bordes eran más pequeños y el hueco muy grueso, y esto hacía que los sonidos se produjesen aguda y secamente (...) [En concreto, los címbalos griegos] tenían una forma más cóncava y más pequeña que los de Oriente, antiguos y modernos" (cf. *Dicc. técnico, op. cit.,* p. 90). El sonido de este instrumento de percusión es invariable e indefinible y se prolonga largo rato después del choque, produciendo una resonancia chillona y muy vibrante. Cuando los címbalos han de marcar tan sólo el ritmo por medio de golpes breves y secos [, como sucede, sobre todo, en los bailes orientales], el instrumentista se ve obligado a detener las vibraciones contra su pecho. Estos platillos se usan por pares, haciéndolos chocar uno contra otro *(forte),* o rozar ligeramente *(piano)* (cf. J. Pena, H. Anglés, y col.: *Dicc. de la Música, op. cit.,* p. 512; véase la ilustración correspondiente en *Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie, (arts et métiers mécaniques), op. cit.,* pl. II, fig. 19).

CONCLUSIONES

CLASIFICACIÓN DE LAS VOCES QUE CONFORMAN EL ESTUDIO

I. *Atendiendo al periodo histórico-literario acotado (organología, formas poético-musicales, intérpretes, teoría y práctica musical, formas y expresiones músico-coreográficas, técnica interpretativa, repertorios):*

A) *Baja Edad Media* (ss. XIV-XV): albogón, anaxir, arco, asonada, axabeba, bacin, balada, bandurria, bequadrada, bombarda, bordón, canón, cantador, cante, canticador, cítola, compás, corneta, cosaute, çipotada, dançador, devailada, endechera, escaque, escritura, fabordon, falseta, farlique, galipe, [h]adedura, huynna, maitinada, modulaçion, motete, museta, odrezillo, panderete, passo, péñola, pletro, puntillo, retinto, rota, rrondel, ruido, salmodia, sonada, sonador, sonaja, sonete, tanborete, tínfano, vihuela d'arco, viyuela de péñola, zinbalo.

B) *Del bajomedievo al primer tercio del siglo XVI* (1330-1530): albogue, altibaxo, badajo, baldosa, cancioneta, cantadera, cantarcillo, cantico, cantiga, caramillo, cinfónia, citaredo, citarista, clavezínbalo, clavicordio, clavija, contra alta, contrabaja, çanbra, cherumbela, chirimía, dulcemel, dulzaina, entonacion, gaita, gaytero, guitarra, manaulo, módulo, monicordio, mudança, nota, oda, órgano, prima, prosa, quinta, rabé, rabilero, sacabuche, salmista, salmo, saltejón, salterio, sonecillo, sonsonete, tanbor, tanboril, tapa, tecla, trompa, tuba.

C) *Del bajomedievo al primer Renacimiento* (1330-1557): añafil, armonía, arpa, atabal, baylador, bayle, bemol, bocina, campana, canción, cancionero, cántica, cantilena, canto, cantor, cascabel, cítara, clarin, contra, copla, coro, cuerda, cuerno, dança, discante, endecha, fa, flauta, himno, juglar, la, laúd, lira, melodía, misa, mi, ministril, missale, modo, músico, pandero, punto, re, responso, romance, sol, son, sonido, tañedor, tenor, tiple, tono, trompeta, trovador, *ut,* vihuela, voz, zampoña.

D) *Primer Renacimiento* (de Juan Boscán a Gutierre de Cetina): acento, avena, consonancia, contrapás, facistol, llave, madrigal, redoble, soneto, tercera, villancico.

I. 1. a) *La enumeración instrumental en las fuentes literarias* (de Juan Ruiz a Gutierre de Cetina):

A) *Baja Edad Media:* albogón, axabeba, bacin, bandurria, bombarda, canón, cítola, corneta, escaque, [h]adedura, museta, odrezillo, panderete, rota, sonaja, tanborete, tínfano, vihuela d'arco, viyuela de péñola, zinbalo.

B) *Del bajomedievo al primer tercio del siglo XVI:* albogue, baldosa, caramillo, cinfónia, clavezínbalo, clavicordio, cherumbela, chirimía, dulcemel, dulzaina, gaita, guitarra, manaulo, monicordio, órgano, rabé, sacabuche, salterio, tanbor, tanboril, trompa, tuba.

C) *Del bajomedievo al primer Renacimiento:* añafil, arpa, atabal, bocina, campana, cascabel, cítara, clarin, cuerno, flauta, laúd, lira, pandero, trompeta, vihuela, zampoña.

D) *Primer Renacimiento:* [flauta de] avena.

I. 1. b) *Los intérpretes*

A) *Baja Edad Media:* cantador, canticador, dançador, endechera, sonador.

B) *Del bajomedievo al primer tercio del siglo XVI:* cantadera, citaredo, citarista, contra alta, contrabaja, gaytero, rabilero, salmista.

C) *Del bajomedievo al primer Renacimiento:* baylador, cantor, contra, juglar, ministril, músico, tañedor, tenor, tiple, trovador.

II. *Atendiendo a la categoría musicológica:*

ORGANOLOGÍA:

A) *Instrumentos musicales* (según la clasificación de Pedrell, aplicada al conjunto instrumental de los siglos XIII-XVI):

A. 1) *Cuerda:*

- *Instrumentos de cuerdas frotadas:* cinfónia, rabé, rota, vihuela d'arco.
- *Instrumentos de cuerdas punteadas y percutidas:* arpa, baldosa, bandurria, canón, cítara, cítola, guitarra, laúd, lira, salterio, vihuela, viyuela de péñola.

- *Instrumentos de cuerdas y teclado:* clavezínbalo, clavicordio, dulcemel, escaque, monicordio.

A. 2) *Viento:*

- *Instrumentos de viento y teclado:* órgano.
- *Instrumentos de viento y madera (o caña):* albogón, albogue, avena, axabeba, bombarda, caramillo, cherumbela, chirimía, dulzaina, flauta, manaulo, zampoña.
- *Instrumentos de viento y metal:* añafil [trompeta morisca], bocina, clarin, corneta, cuerno, sacabuche, trompa, trompeta [bastarda e italiana], tuba.
- *Instrumentos de viento* [*soplados*]: gaita, museta, odrezillo.

A. 3) *Percusión:*

- *Percusión de madera:* atabal, [h]adedura (albardana), panderete, pandero, tanbor, tanborete, tanboril, tínfano.
- *Percusión de metal:* bacin, campana, cascabel, sonaja, zinbalo.

A. A) *Lutherie y piezas de construcción:* arco, badajo, bordón, clavija, cuerda, péñola, pletro, prima, quinta, tapa, tecla.

B) *Fórmulas y locuciones litúrgicas:*

B. 1) *Misa:*

- *Proprium: Aleluya.*
- *Ordinarium: Quirie, Gloria, Et in* tierra paz [*Et in terra pax*], *Credo, Sanctus, Benedictus (qui venit), Agnus* [*Dei*].
- *Saludo de despedida: Ite Missa* [*Ite, Missa est*].

B. 2) *Antífonas: Ave Regina Celorum, Salue Regina.*

B. 3) *Himnos: Te Deum (laudamus), Magnificat.*

B. 4) *Oficios Divinos:* maitines, laudes, prima, tercia, sesta, nona, viésperas, completas.

B. 5) *Oraciones (cantadas): Ave* [*Maria gratia plena*], *Pater Noster.*

B. 6) *Salmos: Miserere.*

C) *Formas poético-musicales:* anaxir, balada, canción, cancioneta, cantarcillo, cántica, cantico, cantiga, cantilena, copla, devailada, endecha, farlique, himno, huynna, madrigal, motete, oda, prosa, romance, rrondel, soneto, villancico.

D) *Intérpretes:* baylador (bailadora), cantadera, cantador, canticador, cantor, citaredo, citarista, contra, contra alta, contrabaja, dançador, endechera, gaytero, juglar, ministril, músico, rabilero, salmista, sonador, tañedor, tenor, tiple, trovador.

E) *Teoría y práctica musical:* bemol, bequadrada, compás, consonancia, escritura, llave, nota (*ut,* re, mi, fa, sol, la), puntillo, punto, quinta, tercera, tono.

F) *Formas y expresiones músico-coreográficas:* altibaxo, bayle (baila), contrapás, cosaute, çanbra, dança, galipe, mudança, passo, saltejón.

G) *Técnica interpretativa* (la subdivisión que sigue se ha elaborado atendiendo a la documentación contextual aportada por las fuentes):

G. 1) *Vocal:* acento, entonacion, fabordon, falseta, modulaçion, módulo.

G. 2) *Instrumental:* çipotada, redoble.

H) *Repertorios:* cancionero, facistol, missale, salterio.

III. *Atendiendo a la categoría gramatical:*

A) *Sustantivos:*

• *Comunes:* acento, albogón, albogue, altibaxo, anaxir, añafil, arco, armonía, arpa, arte, arte liberal, artista, asonada, atabal, avena, axabeba, bacin, badajo, balada, baldosa, bandurria, baylador (bailadora), bayle (baila), bemol, bequadrada, bocina, bombarda, bordón, campana, campanario, canción, cancionero, cancioneta, canón, cantadera, cantador, cantarcillo, cante, cántica, canticador, cantico, cantiga, cantilena, canto, cantor, caramillo, cascabel, cinfónia, citaredo, citarista, cítara, cítola, clarin, clavezínbalo, clavicordio, clavija, compás, completas, consonancia, contra, contra alta, contrabaja, contrapás, copla, corneta, coro, cosaute, cuerda, cuerno, çanbra, çipotada, cherumbela, chirimía, dança, dançador, devailada, discante, dulcemel, dulzaina, endecha, endechera, entonacion, escaque, escritura, fa, fabordon, facistol, falseta, farlique, flauta, gaita, galipe, gay-

tero, guitarra, [h]adedura, himno, horas, huynna, instrumento, juglar, la, laúd, laudes, lira, llave, madrigal, maitines, maitinada, manaulo, melodía, misa, mi, ministril, missale, modo, modulaçion, módulo, monicordio, motete, mudança, musa, museta, música, músico, nona, nota, oda, odrezillo, órgano, panderete, pandero, partida, passo, péñola, pletro, prima, prosa, puntillo, punto, quadrivista, quinta, rabé, rabilero, re, redoble, responso, retinto, romance, rota, rrondel, ruido, sacabuche, salmista, salmo, salmodia, saltejón, salterio, sesta, sol, son, sonada, sonador, sonaja, sonecillo, sonete, soneto, sonido, sonsonete, tanbor, tanborete, tanboril, tañedor, tapa, tecla, tenor, tercera, tercia, tínfano, tiple, tono, trompa, trompeta, trovador, tuba, *ut*, viento, viésperas, vihuela, vihuela d'arco, villancico, viyuela de péñola, voz, zampoña, zinbalo.

B) *Adjetivos:* acorde, agudillo, agudo, -a, albardana, alto, -a, bajo, -a, bastarda, concorde, cónsono, -a, discorde, disono, flautado, grave, imperfecta, italiana, puntada, responsal, sobre acuto, sonoro, -a, sonoroso, -a, tumbal.

C) *Verbos:* acordar, afinar, alboguear, asonar, bailar, cantar, canticar, çitarizar, componer, concertar, concordar, chapar, dançar, desacordar, discantar, entonar, musicar, puntar, repicar, resonar, sonar, sotar, subir, tañer, templar, tocar, tronpar, tumbar.

• *Part. pasivo* (regular): acordado, -a, armonizado, asonado, -a, cantado, -a, canticado, -a, concertado, -a, concordado, -a, desminuydo, diminuida, discantada, encordado, entonado, -a, mussycado, repicado, sonada, tocada.

• *Part. pasivo* (irregular): concierto.

• *Part. activo:* concordante, consonante, retiniente, sonante.

D) *Locuciones y expresiones latinas, griegas y hebreas:*

Agnus [*Dei*], *Aleluya, Ave Regina Celorum, Ave* [*Maria gratia plena*], *Benedictus (qui venit), Credo, Et in* tierra paz [*Et in terra pax*], *Gloria (in excelsis), Ite Missa* [*Ite, Missa est*], *Magnificat, Miserere, Pater Noster, Quirie* [*Kyrie*], *Salue Regina, Sanctus, Te Deum (laudamus).*

CONSIDERACIONES SEMÁNTICAS Y SOCIOCULTURALES

I. El periodo histórico-literario estudiado, como se deduce de la clasificación anterior, ofrece un muestreo de términos musicales que se distribuyen en cuatro bloques: A) los vocablos que dejan de consignarse ya a finales de la Edad Media; B) los que se documentan en las fuentes literarias, con una cierta regularidad, desde el bajomedievo hasta el primer tercio del siglo XVI (h. 1530), coincidente con la fecha de fallecimiento del poeta salmantino, Juan del Encina; C) un tercer grupo, no necesariamente el más importante pero sí el más significativo, lo constituyen los términos que se registran con una absoluta continuidad desde el siglo XIV hasta el primer Renacimiento (1330-1557); y finalmente el grupo minoritario, D) comprendido por voces que se documentan por primera vez, y que por tanto, están en sintonía con las innovaciones renacentistas.

El conjunto de este caudal léxico aparece trabado por un fenómeno de contigüidad, condicionado en buena medida, por el uso social y por la evolución de la técnica instrumental; así, el *sacabuche* ['trombón'] reemplaza a la *bombarda* medieval, el empleo de objetos cotidianos para la producción de sonido queda únicamente relegado a la audacia del Arcipreste de Hita (v. gr., *bacin*), la *tuba* bajomedieval deja paso a las *trompetas* y *clarines,* y la evolución organológica que experimenta la *viyuela de péñola* a partir del siglo XV, se acompaña a su vez de una nueva terminología, *guitarra toscana,* que explica el hecho de que este tipo de vihuela deje de consignarse como tal, ya en la baja Edad Media.

En cuanto a las innovaciones que se presentan ya en los albores del Renacimiento *pagano,* el *villancico,* ensayado previamente por el Marqués de Santillana como forma métrica, pasa de documentarse como mera rúbrica a plasmarse en un marco contextual; pero esto no sucede en la producción poética anterior a Juan Boscán, quien se inicia en reflejar y exaltar así su valor musical, y le siguen Heredia y Castillejo: esta actitud denota una conciencia colectiva que asume su peculiaridad de *letra* para ser cantada. Conviene advertir, asimismo, que la mayor aportación léxica de este periodo, en cuanto a términos que se documentan por primera vez, corresponde en primer lugar a Juan Fernández de Heredia

(*contrapás, llave, redoble, tercera*), frente a Garcilaso (*acento, avena*), y a Castillejo (*madrigal, soneto*); por otra parte, el *acento prosódico* gana terreno e importancia condicionado por las implicaciones del acento musical en la *lengua cantada,* cuya función es cautivar al oyente, tema considerado ya por Garcilaso.

II. La enumeración instrumental que se recrea en estas fuentes literarias, testimonio de una época que se ubica en el advenimiento del *Ars Nova,* se despliega en un amplio abanico sonoro que abarca desde el rústico *caramillo* aldeano hasta el *laúd* y la *vihuela,* presentes en la corte; se conjugan así el plano culto y el popular, reflejado igualmente en el uso y en la adopción de los arabismos: *albogue* < *al-būq* (popular) ——> *laúd* < *al-'ūd* (cortesano). No obstante, el hecho de que un instrumento quede relegado a manos del pueblo, en función de sus virtualidades, implica no solamente su deleite en los coqueteos pastoriles sino también su consecución para fines bélicos, en cuyo caso se trata por lo general de *instrumentos de viento* (*cuerno, trompeta*), o *de percusión de madera.* En el supuesto de que dichos instrumentos sean de origen árabe, éstos han mantenido ulteriormente su función social, y el correspondiente término designativo —importado junto con la cosa— se ha incorporado como arabismo al sistema léxico de la lengua receptora merced a causas extralingüísticas, v. gr., *añafil, atabal, tanbor;* por otra parte, conviene subrayar como dato curioso, que el número de instrumentos árabes utilizados con esta finalidad bélica en la época medieval-renacentista es, con diferencia, cuantitativamente inferior al de los instrumentos autóctonos.

Se puede determinar con exactitud, que los instrumentos menos requeridos por la inspiración de los poetas de la época eran los *instrumentos de percusión,* poco aptos para las veladas amorosas e improcedentes para acompañar la línea melódica del canto, o en su caso, la del recitado, técnica ésta arraigada sobre todo en la tradición arábigo-andaluza; así, la enumeración de los mismos ocupa una mínima parte en el conjunto instrumental que se recrea en las fuentes literarias castellanas del bajomedievo al Renacimiento. Sin embargo, pese a que se muestran ya presentes los mecanismos más complejos de producción de sonido, en la aldea y en los cortejos pastorales predomina el *gusto popular* por la música vocal, mientras que en la corte se vive la música instrumental; en ambos casos está presente la función del *receptor,* pero frente a la corte, el público que participa en los deleites pastoriles idealizados es casi siempre un *auditorio activo.*

Otra enumeración léxica, menos profusa pero igualmente significativa, permanece íntimamente ligada a la anterior, ya que evidencia asimismo la variedad diastrática del idioma: se trata del conjunto de términos dedicados a caracterizar diferentes tipos de *danzas* y *bailes populares* (*altibaxo, contrapás, cosaute, çanbra*), bailados *por y para el pueblo* que se entretiene con sus *mudanças, passos* y *saltejo-*

nes, de donde se desprende un afán desmesurado por la estética coreográfica; la simultánea mención de estos cuatro términos evoca la austeridad de Castilla, la precisión rítmica y formal del folklore catalán —la región de menor influencia islámica— y por último, el sonoro regocijo nocturno de al-Andalus.

III. A la importancia que adquiere la conjunción entre *lengua hablada* y *cantada,* tal como se refleja en las ceremonias litúrgicas aludidas y muchas veces parodiadas en los textos literarios, habría que sumar el ineludible predominio de géneros, temas y motivos profanos sobre los religiosos (*cantico, himno, prosa*); esta forma de ridiculización de la liturgia, propósito que se incluye en la técnica poética, y que se acompaña a menudo de burlas sacras, es claro indicio de la progresiva desintegración del mundo medieval anclado hasta entonces en un teocentrismo inmutable.

Esta alternancia de *lengua cantada* y *hablada* se muestra de forma cristalina en el análisis contrastivo de las églogas del siglo XV y del primer Renacimiento (Juan del Encina, Lucas Fernández, Garcilaso de la Vega), que desvelan en este sentido una contigüidad en el tratamiento de la palabra; si bien, en el marco renacentista idealizado, prevalece el *canto amebeo* pastoril, frente al *canto de órgano* en Lucas Fernández, y *a dúo* en Juan del Encina.

IV. Se observa, por último, un absoluto predominio de sustantivos comunes (palabras *autosemánticas*) frente al empleo más escaso de verbos y adjetivos, categorías que además aparecen frecuentemente sustantivadas; en concreto, tanto los verbos como los adjetivos, se utilizan en la mayor parte de los casos, para hacer referencia a la *interpretación vocal, instrumental* y *músico-coreográfica,* y no añaden una información suplementaria considerable, sobre todo en el caso de los verbos, pues a menudo se documenta el correspondiente sustantivo postverbal (*cant-ar, cant-o*); se traban, por otra parte, parejas de sinónimos entre sustantivos, adjetivos y verbos, muchos de los cuales han persistido posteriormente en el idioma sin sufrir ningún cambio lingüístico, fonético o semántico (*cinfónia-rota; agudo-alto; grave-bajo;* [*percutir*]-*tumbar*), pero tanto en las parejas de sinónimos como en las de antónimos nunca interviene el empleo de arabismos.

Estos sustantivos se presentan en su mayor parte como términos de *organología* (71), de los cuales 60 son instrumentos musicales, y el conjunto restante se distribuye entre, *formas poético-musicales* (23), *intérpretes* (23), *teoría y práctica musical* (18), *formas y expresiones músico-coreográficas* (10), *técnica interpretativa* (8), *repertorios* (4); las *fórmulas y locuciones litúrgicas* se constatan a través de 16 locuciones, en su mayoría latinas, excepción hecha de los *oficios divinos* (8) que son sustantivos comunes también de procedencia latina.

TRATAMIENTO DEL LÉXICO EN LAS FUENTES LITERARIAS

El *corpus* total de términos registrados asciende a 287; de todos ellos, 194 son sustantivos comunes, que a excepción de los que penetran en el idioma con tal categoría constituyendo un grupo mayoritario, unas veces se forman por derivación léxica mediante sufijación, como es el caso de numerosos derivados que designan nombres de *intérpretes* (*citarista, endechera, gaytero*); otras, se trata de sustantivos postverbales (*bayle, canto, dança*), y raras veces, la base derivativa es un arabismo al que se ha añadido un sufijo romance (*albogón*).

I. *Restricción en el empleo de tecnicismos:*

Se observa un léxico musical restringido en el *Cancionero de Romances,* que a la vez se bifurca en dos niveles diferentes: el *plano instrumental,* en absoluto paralelismo con el *plano vocal,* pues dada la propia entidad de dicho *Cancionero,* documento representativo de una época, los instrumentos musicales que aquí se citan, son en su mayor parte, de *viento y metal,* es decir, instrumentos que están presentes de forma sistemática en el arte militar: en concreto, *clarines* y *trompetas* (v. gr., 115: "toquen toquen mis trompetas/ manden luego caualgare"; 245: "toquense mis añafiles/ trompetas de plata fina"; 247: "mando tocar sus trompetas/ sus añafiles de plata"; 301: "manda tocar los clarines/ y su cerco luego alçare").

Una segunda vertiente léxica la constituye el *plano vocal,* evocado éste por la frecuente reiteración del verbo *cantar* y de sus derivados; este campo léxico, junto al campo semántico anteriormente mencionado, caracteriza dos grandes temas en la tradición del romancero viejo que revelan una tácita implicación musical: *la condición del guerrero* y *la ambivalencia del goce lúdico-amoroso* (v. gr., 255: "diziendo viene vn cantar"; 291: "mas escuche su cantar"; 292: "con son de triste cantar"; 293: "aqueste cantar dezia"; 297: "me fuy con este cantar"; 300: "me cantaua al aluor"; 315: "publicaua esta cancion"; 317: "cantando esta cancion").

II. *Autores que documentan el término de forma exclusiva:*

Existe una relación profusa de voces que se consignan con exclusividad en un solo autor; sucede así con Juan Ruiz, P. López de Ayala, Santillana, Mena, Fray Íñigo de Mendoza, Juan del Encina, Juan de Padilla, Fray Ambrosio Montesino, Garcilaso de la Vega, Juan Fernández de Heredia y Cristóbal de Castillejo:

- *Juan Ruiz:* afinar, [h]adedura albardana, albogón, bacin, devailada, bandurria, cítola, endecha, galipe, maitinada, motete, odrezillo, panderete, péñola, puntar, rota, sonete, tanborete, viyuela de péñola.
- *P. López de Ayala:* tínfano, tronpar.
- *Santillana:* bombarda, endechera, modulaçion, retinto, rrondel, consonante.
- *Juan de Mena:* çitarizar, quadrivista, disono.
- *Fray Íñigo de Mendoza:* [trompeta] italiana.
- *Juan del Encina:* desacordar, alboguear, badajo, bordón, canticador, chapar, dulcemel, escritura, falseta, clavija, clavezínbalo, clavicordio, manaulo, mudança, repicar, sacabuche, sonada, sonecillo, sonsonete, tapa.
- *Juan de Padilla:* cantico, citaredo.
- *Fray Ambrosio Montesino:* contra alta, contrabaja, responsal, tecla.
- *Garcilaso de la Vega:* acento, avena, partida.
- *Juan Fernández de Heredia:* imperfecta, llave, contrapás, redoble, tercera.
- *Cristóbal de Castillejo:* madrigal, soneto.

Queda, pues, caracterizada la época literaria que nos ocupa, con este sucinto análisis diacrónico, que sitúa respectivamente a Juan Ruiz y a Juan del Encina, en dos momentos históricos claves: la crisis de la baja Edad Media —que culmina con la peste negra (1348-1350)— frente al talante de una época tardomedieval que anuncia un tiempo renacentista, cuya herencia léxica trasciende en su mayor parte a la modernidad y cobra un sabor incomparable a través de la personalidad enciniana.

III. *Consideraciones histórico-etimológicas:*

El periodo acotado, informado principalmente por el destello final de la civilización hispanoárabe en al-Andalus, que culmina con el periodo nazarí, así como por la pervivencia de la comunidad judía hasta su expulsión en 1492, testimonia los avatares de este panorama histórico en el tipo de léxico que se refleja en la producción poética de la época. Prueba palpable de ello son los 17 arabismos legados a la lengua castellana *(vid. infra),* registrados en dichas fuentes, que designan por lo general un instrumento musical (*albogue, axabeba, canón, guitarra, laúd, rabé, tanbor*), otras veces, una forma poético-musical (*anaxir*), o incluso, una danza (*çanbra*).

Arabismos:

A) *Baja Edad Media:* albogón, anaxir, axabeba, canón, escaque, [h]adedura (albardana), tanborete.

B) *Del bajomedievo al primer tercio del siglo XVI:* albogue, çanbra, guitarra, rabé, tanbor, tanboril, tecla.

C) *Del bajomedievo al primer Renacimiento:* añafil, atabal, laúd.

D) No se documentan nuevos arabismos a partir del primer Renacimiento dado que los que se consignan en esta época en los textos literarios, penetran en nuestra lengua ya en la baja Edad Media (cf. apartados B y C); esta pérdida progresiva de arabismos, que se advierte ya desde los albores del Renacimiento y que se comprueba igualmente en otros campos léxicos del castellano, testifica en buena medida, la pujanza de la civilización occidental.

En cuanto a la *relación de identidad* entre los significados árabe y español, una gran mayoría de los arabismos clasificados en los apartados A), B), C), a excepción de *albogue, albogón, escaque* y *tecla,* ha conservado su significado arábigo original al pasar al castellano, manteniéndose en este sentido una relación de igualdad entre los significados de ambas soluciones. Por lo que se refiere a la vía de transmisión, casi todos ellos pasan al romance directamente de la fuente árabe; no así en el caso de *canón* y *guitarra,* que en su paso al castellano, llegan al árabe procedentes del griego; de cualquier modo, lo cierto es que muchos de ellos se mantienen hoy día como tales junto a la realidad que designan (*laúd, guitarra, tanbor*).

Hebraísmos:

En relación con el número de voces de origen hebreo que se ha registrado, este componente ha sido exiguo, pues sólo pueden aducirse dos ejemplos suel-

tos (*Aleluya, huynna*), de los cuales el segundo se documenta en las fuentes como caso aislado; si bien, esta limitación —característica del léxico general, constituye una constante que se extiende, en consecuencia, a otras áreas terminológicas de nuestra lengua.

En este sentido, el análisis etimológico indica por una parte, que la aportación árabe y hebrea al léxico musical castellano del bajomedievo y del primer Renacimiento, es minoritaria frente al vasto caudal que ha supuesto la herencia grecolatina, y por otra, debe precisarse que la mayor parte de estos arabismos entraron en el idioma en época bajomedieval (ss. XIV-XV).

REPERTORIO DE CONTEXTOS

ACENTO

Primera mitad del s. XVI, **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Égloga I, vv. 372-375: "(...) y aquella voz divina,/ con cuyo son y acentos/ a los airados vientos/ pudieran amansar que agora es muda"; Égloga II, vv. 1164-1166: "en medio del camino se pararon/ los vientos y escucharon muy atentos/ la voz y los acentos".

ACORDAR

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 35-38, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan,/ harpas e escaques que mas acordauan/ con el monicordio que bien paresçia".

1511, ***Canc. General,*** II, 133: "mas con el mal de mi quexa/ vuestro son ya le olvidé:/ y el dulce canto que hazia/ el amor y su victoria,/ con las quales acordé".

ACORDADO, -A

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1515a, b: "Para los estrumentes estar bien acordados/ a cantares algunos son más apropïados".

Hacia 1440, ***Canc. de Palacio,*** vv. 38-39, 5: "¿Por qué fac buen son/ las cuerdas bien acordadas?"; vv. 5-8, 30: "Vila aconpanyada/ de muchos garçones,/ en dança reglada/ d'acordados sones".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 182: "Pos endecha los trebellos/ Cantando bien acordado".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 90h-j, 32: "que nunca oyeron oídos/ en tan diversos sonidos/ cançiones tan acordadas".

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 199-201, 159: "¿Qué se hizo aquel trobar,/ las músicas acordadas/ que tañían?".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** *Poemas religiosos,* VI, vv. 725-726, 125: "cantos muy bien acordados/ cantavan los cherubines"; vv. 811-814, 127: "Aquel cantar de canciones,/ aquel tañer de instrumentos/ de cien mil cuentos de cuentos,/ muy acordados sus sones".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 27-28, 202: "sospiros sonables, tristes,/ su canto más acordado".

1511, ***Canc. General,*** I, 413: "donde ví bien acordados/ muchos dulces ysturmentos"; II, 115: "Y díle que mis canciones/ y mi música acordada/ son tristes lamentaciones".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 597-598, 106: "que dentro della sentimos/ músicas muy acordadas"; vv. 1135-1136, 128: "El tañer con el cantar/ era muy bien acordado".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro II, vv. 5-8, 375: "Agora empieça Amor un nuevo canto,/ llevando assí sus puntos concertados,/ que todos, de 'star ya muy acordados,/ van a dar en un son sabroso y santo"; **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Égloga I, vv. 49-52: "él, con canto acordado/ al rumor que sonaba/ del agua que pasaba,/ se quejaba tan dulce y blandamente".

1550, ***Canc. de Romances,*** 315: "daua bozes dolorosas/ salidas del coraçon/ con las quales acordado/ publicaua esta cancion".

ACORDE

Segunda mitad del siglo XV, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 347: "La tuba sonora de nuestra doctrina/ entona su voz con aquel armonia,/ con que las voces dispares hacia/ acordes con una sustancia divina"; 348: "Cantemos acordes con lira sonante/ tu gloria muy grande, magnifico Padre".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 645-647, 25-26: "nin cançionetas de amores,/ non acordes nin tenores,/ nin contra nin fa bordon".

1511, ***Canc. General,*** I, 237: "quando las trompas acordes y juntas/ el ayre rompieron con muy nueuos sones".

DESACORDAR

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1105-1107, 127: "y al dicho Fyliridés/ junto con Japetidés,/ que en la boz no desacuerda".

DISCORDE

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 35-36, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan".

CONCORDAR

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 33-36, 415: "El rronper del agua eran tenores/ que con las dulçes aues concordauan,/ en bozes baxas e de las mayores/ duçaynas e farpas otrosy sonnauan".

1550, ***Canc. de Romances,*** 168: "con trezientos cascaueles/ al rededor del petral/ los ciento eran de oro/ y los ciento de metal/ y los ciento son de plata/ por los sones concordar".

CONCORDADO, -A

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 33-36, 200: "A mi mas me plaze oyr a Martyn/ quando canta o tañe algunas vegadas/ sus cantigas dulçes, muy bien concordadas,/ asy en castellano commo en lymosyn"; vv. 13-14, 449: "El quanto era dulçe con mucha alegrança,/ e bien concordado con plazer e rryso".

CONCORDANTE

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 71-72, 417: "e seys a seys bozes en alto alternando,/ *Te Deum Laudamus* todas concordantes".

CONCORDE

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 574: "la voz y el son concordes se sentian/ con las hondas del mar que allí batian".

AFINAR

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 374a, b: "Rezas las oras muy bien conos garçones golhines,/ *cum his qui oderunt pacem,* fasta que el salterio afines".

AGNUS [DEI]

1511, ***Canc. General,*** II, 75: "En los *Agnus* no se oluide/ mi dolor que no sossiega".

AGUDO, -A, ACUTO, AGÚDA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1228a, b: "allí sale gritando la guitarra morisca,/ de las bozes agúda è de los puntos arisca".

1511, ***Canc. General,*** I, 14: "Todo lo acuto y graue/ y sobre acuto, es vn canto/ d'una armonía suaue".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro III, vv. 232-234, 524: "oye los dulces cantos que las aves/ en la verde arboleda 'stán haziendo,/ con bozes aora agudas, aora graves".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 324: "Y fué el tono tan agudo/ de vuestras bozes perfectas,/ que luégo en sonando, pudo/ hazer propheta al que es mudo".

AGUDILLO, AGUDIELLO

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 140 i-j, 50: "un huerte son agudiello,/ que quiçá yo bailaré".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga II, vv. 82-85, 111: "Sonavan con gran dulçor/ unos sones agudillos/ de muy huertes caramillos/ al nacer del Redentor".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos pastoriles,* vv. 19-20, 342: "mira qué agudillo son/ para salto con gritillo".

SOBRE ACUTO

1511, ***Canc. General,*** I, 14: "Todo lo acuto y graue/ y sobre acuto, es vn canto/ d'una armonía suaue".

ALBARDANA, ALVARDANA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1232c, d: "los órganos y dizen chançones e motete;/ la [h]adedura albardana entre ellos se entromete".

ALBOGUE, ALBOGUER

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1213b: "tañiendo su çampoña e los albogues, espera"; 1517a: "Albogues e banduria, caramillo e çampoña".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 3-4, 534: "fasedes alto rressponso/ e tañedes vuestro albogue".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 140f, g, 50: "mas lleva tú el caramiello,/ los albogues y el rabé".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 115-117: "mira que Pan inventó/ y ordenó/ los albogues tañedores"; Égloga III, vv. 65-67: "Calla, calla, no te alabes,/ que de albogues tú no sabes,/ ni menos de caramillo"; Égloga VI, vv. 182-187: "Las ninfas, con mucho amor,/ estos albogues te dan/ con que cantes a sabor,/ tú los toma, sin temor,/ que muy bien te sonarán,/ su sonido es muy galán"; Égloga VIII, vv. 86-87: "aquél que no consintió/ los albogues ser sin arte".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Canc. de Ixar,*** vv. 149-151, 757: "y as perdido la cayada/ de traer la mano vsada/ de tañer sienpre el alboguer".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 61-62, 135: "Ya ño quiero churumbella,/ los albogues ni el rabé".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Glosas e ciertas coplas,* vv. 83-84, 309: "que más sienten de çençerro/ que no de buenos albogues"; *Villancicos pastoriles,* vv. 5-7, 333: "toma tu perro y çurrón,/ tu çamarra y çamarrón,/ tus albogues y cayado".

ALBOGÓN

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1233a: "Gaita e axabeba, e'l inchado albogón".

ALBOGUEAR

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga III, vv. 57-58: "que a Damón gané a cantar/ el cabrón albogueando".

ALELUYA, ALLELUYA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1240d: "Cantando '¡aleluya!' anda toda la villa".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 29-32, 407: "luego, luego abreuiado,/ desque cante alleluya,/ mi casa non se destruya/ seyendo leal prouado".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 370: "el que desea cantar alleluya,/ alli do se suele contino cantar".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 59-60, 103: "cantando con *aleluya,/ gloria yn excelsis deo";* vv. 927-928, 598: "cantad aleluya: que ya vos es presta,/ e non memoredes el tienpo pasado"; vv. 263-264, 620: "por grand tan parua *cantabo alleluya,/* sere tu canario en tu aula real".

ALTO, -A

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 375b: "'Domine, labia mea' en alta voz a cantar"; 771c: "vos cantat en boz alta, respondrán los cantores"; 1229a: "el rabé gritador, con la sü alta nota"; 1230a-d: "medio canón e harpa, con el rabé morisco;/ entrë ellos alégrase el galipe francisco;/ la flauta diz con ellos, más alta quë un risco,/ con ella el taborete: sin él non vale un prisco"; 1236d: "'¡Venite, exultemus!' cantan en alto grito".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 75-76, 417: *"Benedictus qui venit* en modo tan alto/ que sy nunca oyo aqui entre la gente"; vv. 35-36, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan"; vv. 3-4, 534: "fasedes alto rressponso/ e tañedes vuestro albogue"; vv. 5-6, 578-579: "e cantemos graçias en alto el amor/ a la su eterna real magestat".

1464-1509, **J. Álvarez Gato,** *Poesías religiosas,* vv. 11-12, 146: "a ty cantan dulçes cantos,/ en alto son deletable".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 29a-c, 244: "Sus bastardas, sus clarones,/ sus altas italianas,/ son los continuos pregones".

1511, ***Canc. General,*** I, 14: "Es cantar celestial/ en tono alto subido".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1117-1118, 128: "Fue la música muy alta/ y los músicos sin cuento".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 2182-2185, 209: "Muy alto queréis cantar,/ por alta voz que tengáis,/ tan alto punto tomáis/ que no

se puede alcançar"; vv. 2190-2193, 209: "Aunque os ponga sobresalto/ esta música, a mi ver,/ puntos gordos han de ser,/ por bajo, que no por alto".

ALTIBAXO, ALTYBAXO

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1001a-d: "de fazer el altibaxo/ e sotar a qualquier muedo/ non fallö alto nin baxo/ que me vença, segund cuedo".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 626-629, 101: "Çapatetas arrojemos/ repicadas por el cielo;/ mill altibaxos peguemos/ por acaronas del suelo".

CONTRA ALTA

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 31-40, 190-191: "los serafines muy altos/ aquí sirven de cantores,/ *gloria,* dicen, *in excelsis,*/ en concertados primores;/ la primera jerarquía/ lo servía de tenores,/ la otra de contras altas,/ la tercera de menores,/ otros tiples de armonía/ enxerían en bemoles".

ANAXIR, ANEXIR

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 1-4, 311: "Señor de Ual de Corneja,/ ssi uos plase, mis deitados/ e anexires asonados/ non son en cada calleja"; vv. 54-56, 363: "en la grant fumera todo esto sabran/ las sus antexias pauor e gemido,/ e sus anaxires pauor e gemido"; vv 27-30, 393: "vuestra persona ensalçada/ biua luengamente onrrada,/ porque yo vea en Granada/ cantar vn lindo anaxir".

AÑAFIL

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1234a: "trompas ë añafiles salen, con atabales".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 1647a-d: "Moros estavan tañiendo/ atabales marroquiles,/ de la otra respondiendo/ tronpas con añafiles".

ss. XV-XVI, Asenjo Barbieri, ***Canc. Musical,*** 452, vv. 21-22: "Nunca esperan menestriles/ ni tampoco añafiles".

1511, ***Canc. General,*** II, 234: "Allí viérades los sones/ de tronpetas y añafiles"; 247: "Tocarán los añafiles,/ saldremos por vn sendero".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** *Triunfo de Amor,* vv. 1130-1131, 128: "atambores y atabales/ con trompetas y añafiles".

1550, ***Canc. de Romances,*** 245: "a grandes bozes dezia/ toquense mis añafiles/ trompetas de plata fina"; 247: "mando tocar sus trompetas/ sus añafiles de plata/ porque lo oyessen los Moros".

ARCO

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1231a: "la viyuela dë arco faz dulces devailadas"; 1516a: "Arávigo non quiere la viuela de arco".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 69-70, 500: "el son del agua en dulçor passaua,/ harpa, duçayna, vyhuela de arco".

1511, ***Canc. General,*** I, 322: "Desseo pienso sería,/ vihuela d'arco le ví,/ y el vestido en carmesí,/ ropa con argentería".

ARMONÍA, ARMONIA, HARMONÍA

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 37-40, 191: "Inçessante el harmonía,/ conformados en un canto,/ deçian: 'Tú, solo Sancto,/ Osanna filii María'"; **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 47-48, 211: "y con armonía de aquel dulçe choro/ suplid cobijando mis inconvinientes"; vv. 953-954, 246: "Demostróse Túbal, primero inventor/ de cónsonas bozes e dulce armonía"; vv. 1599-1600, 273: "con armonía de estilo devoto/ respuso cantando por esta manera".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 347: "La tuba sonora de nuestra doctrina/ entona su voz con aquel armonia,/ con que las voces dispares hacia/ acordes con una sustancia divina".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 2894-2896, 94: "asy es la melodia,/ suaue e dulçe armonia,/ en la ora matutina"; vv. 204-205, 619: "qual carta, ni copla, con dulçe armonia,/ vn pater, vn ave, vn salue, quier via"; vv. 58-60, 672: "armonia,/ salmodia,/ toda dulçe melodia".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga IV, vv. 107-108: "Ni Orfeo ni Lino podría ygualar/ comigo tan dulces cantando armonías"; *Poemas religiosos,* VI, vv.

820-824, 128: "Sacabuches, chirimías/ y aquellos claros clarines,/ cherubines, serafines/ haziendo mil melodías,/ melodías y armonías".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 61: "con tu cantar y armonia/ sosiega tu cantilena".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 25-28, 189: "diciendo *gloria in excelsis*/ con tiples y con tenores,/ mas oid las contrabajas/ de armonía no menores"; vv. 35-40, 190-191: "la primera jerarquía/ lo servía de tenores,/ la otra de contras altas,/ la tercera de menores,/ otros tiples de armonía/ enxerían en bemoles"; vv. 37-40, 228: "-¿Qué habedes sentido/ en noche tan fría?/ -Señora, sonido/ de dulce armonía".

1511, ***Canc. General,*** I, 14: "Todo lo acuto y graue/ y sobre acuto, es vn canto/ d'una armonía suaue"; 262: "los cantos, los hymnos, los sones cessauan,/ con sus armonías atan singulares"; II, 132: "En boz de triste armonía,/ por contras graues quebrantos/ de dolor y firme fe,/ el tenor serán mis llantos".

Ant. a 1514, **Alonso de Proaza,** corrector de *La Celestina,* 344: "La harpa de Orpheo y dulçe armonía/ forçava las piedras venir a su son".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 604-605, 106: "La dulçura y armonía/ de aquel sonido gracioso".

Primera mitad del siglo XVI, **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Égloga II, vv. 67-69: "y las aves sin dueño,/ con canto no aprendido,/ hinchen el aire de dulce armonía"; **C. de Castillejo,** *Diálogo de mujeres,* vv. 2737-2739, 154: "y Safo con su armonía,/ y Leonçia, que sabía/ las siete artes liberales"; **G. de Cetina,** *Sonetos y Madrigales completos,* vv. 5-6, 330: "Mas si a lo que se canta, acaso suena/ la música conforme a su armonía".

1550, ***Canc. de Romances,*** 257: "el ruyseñor cantaua/ con muy dulce melodia/ cantauan mil paxaricos/ todos con grande armonia"; 305: "estando en esta arboleda/ donde tal musica auia/ dos mil aues diferentes/ que facen dulce armonia".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 340: "é vos, sentido,/ sentid/ la música y armonía/ que á Saul da en este dia/ con su harpa el Rey Dauid"; (pie de pág.), 400: "y para traer cantores/ á concierto, es menester/ más armonía/ que en sus tiples y tenores"; 607: "Orféo por sones de rica armonía/ entró las cauernas del baxo Pluton".

ARMONIZADO

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 591-593, 24: "si [cant]os armonizados,/ [melifl]uos e suaues/ que en las florescas las aves [cantan], son de nos amados".

ARPA, HARPA, FARPA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1230a: "Medio canón e harpa con el rabé morisco".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 409d, 410a-d: "con la farpa de don Tristan/ que da los puntos doblados/ con que falaga el loçano/ e todos los enamorados/ en el tienpo del verano".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 35-36, 415: "en bozes baxas e de las mayores/ duçaynas e farpas otrosy sonnauan"; vv. 257-260, 426: "E mas que Tristan sea sabidor/ de farpa, e cante mas amoroso/ que la Serena, e ssea jugador/ de todos juegos quando fuer oçioso"; vv. 37-38, 435: "harpas e escaques que mas acordauan/ con el monicordio que bien paresçia"; vv. 69-70, 500: "el son del agua en dulçor passaua,/ harpa, duçayna, vyhuela de arco"; vv. 17-18, 816: "Ferrand Manuel, tañer el farlique/ en harpa o guitarra echado de cuesta".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires,* vv. 1-4, 102: "Calïope se levant[e]/ e con la harpa d'Or[f]eo/ [las] vuestras virtudes cante,/ dona de gentil asseo"; *Decires narrativos,* vv. 97-98, 178: "E la farpa tan sonosa,/ que tal retinto tenía,/ en sierpe se convertía"; **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* v. 955, 246: "mostróse la farpa que Orpheo tañía".

1511, ***Canc. General,*** I, 152: "con la harpa sonorosa,/ que yo con tan dolorosa/ y feroçe melodía"; 322: "ell Aficion entra luégo/ con vna harpa en la mano".

Ant. a 1514, **Alonso de Proaza,** corrector de *La Celestina,* 344: "La harpa de Orpheo y dulçe armonía/ forçava las piedras venir a su son".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** *Triunfo de la Fama,* vv. 70-71, 45: "el gran edificio que hizo Anfión/ tañendo su harpa con un dulce son"; *Triunfo de Amor,* vv. 1126-1129, 128: "Clavezínbalos, salterios,/ harpa, manaulo sonoro,/ vihuelas, laúdes de oro/ do cantavan mil misterios".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 340: "é vos, sentido,/ sentid/ la música y armonía/ que á Saul da en este dia/ con su harpa el Rey Dauid"; 581: "que mostreys la cancion, assí ordenada,/ á mis donzellas, para que comigo/ se quede, y de sus arpas sea sonada"; 608: "La harpa que en serrio Orpheo traia,/ tres vezes en medio cessó del tañer".

ARTE

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da*/ que el *rre mi ut rre* e *la sol mi fa*/ a par paresçia de arte

difiçiente"; vv. 68-69, 532: "cantigas bien asonadas,/ artes nuevas esmeradas"; vv. 18-20, 776: "a los escolares las artes leyendo,/ e a los doctores la rrason vençiendo/ en filosofia e las siete artes"; vv. 1-2, 964: "Maestro señor, pues sodes perfeto/ en las siete artes de alto saber"; vv. 68-69, 1077: "a do las artes de los dançadores,/ a do los comeres, a do los manjares".

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 21-24, 183: "de arte de çiego juglar/ que canta viejas fazañas,/ que con un solo cantar/ cala todas las Españas".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga VIII, vv. 86-87: "aquél que no consintió/ los albogues ser sin arte".

1511, ***Canc. General,*** I, 259-260: "Yuan delante de las siete artes,/ con varias maneras tocando instrumentos"; 582: "He prouado quántas son/ las artes que aquí se aprenden,/ y de vos no me defienden".

Primera mitad del siglo XVI, **C. de Castillejo,** *Obras de amores,* vv. 1123-1125, 40: "Bailaban con gran primor,/ Cantando con gentil arte/ Sus cantares a sabor".

ARTISTA

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 91-92, 1162: "e remiren los artistas/ d'aquesta çiençia gaya".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 1-5, 77: "De tus virtudes, Baptista/ no hago largo proemio,/ porque dellas un 'artista/ no penetra nuestra vista/ ni las cala nuestro ingenio".

ARTE LIBERAL

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 6-9, 365: "seran quatro enamorados,/ porque asy todos juntados/ vos diguan, señor, que tal/ ess esta arte liberal"; vv. 147-150, 1164: "Yo ley de limosines/ sus cadencias logicales,/ de las artes liberales/ prosas, cantos e latines".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires,* vv. 3-8, 118: "con rreuerençia deuida/ se vos inclina vmilmente/ trasçendente/ en las artes liberales/ por metros filosofales/ vos quiero fazer pregunta"; *Preguntas y Respuestas,* vv. 5-8, 134: "Pues que soys tan trasçendente/ En las artes liberales,/ Por metros philosophales/ Vos quiero façer pregunta"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 1005-1007, 135: "Yo fuy bien prinçipiado/ en las liberales artes,/ é sentí todas sus partes".

Primera mitad del siglo XVI, **C. de Castillejo,** *Diálogo de mujeres,* vv. 2737-2739, 154: "y Safo con su armonía,/ y Leonçia, que sabía/ las siete artes liberales".

ATABAL, ATAUAL, ATANBAL

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1234a: "trompas ë añafiles salen, con atabales".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 1491a-d: "Al rey fuera grand mal,/ la color se le mudó,/ fizo dar al atabal,/ por las armas demandó"; 1647a-d: "Moros estavan tañiendo/ atabales marroquiles,/ de la otra respondiendo/ tronpas con añafiles".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 25-27, 172: "Pero sy vos plase que d'esto dependa,/ que tangan las tronpas e los atabales/ e yo suba quintas en boses tunbales"; vv. 127-128, 575: "ca los golpes que me dauan/ sonauan como ataual"; vv. 1697-1698, 1219: "çesaran por esta guisa/ atabales e tronpetas".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 19a-c, 240: "Atabales y trompetas,/ tamborinos y atambores,/ son las bozes muy perfectas".

1511, ***Canc. General,*** I, 60: "los ángeles yuan tañendo trompetas,/ y los atabales los Santos Profetas".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** *Triunfo de Amor,* vv. 1130-1132, 128: "atambores y atabales/ con trompetas y añafiles,/ clarines de mil metales".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 602: "como en atabal de guerra,/ ó como en real de enemigos".

AVE, AUE [MARIA GRATIA PLENA]

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 444-446, 513: "tales dulçes boçes nunca canto *aue;/* e vnas cantauan *Graçia Maria aue;/* e otras respondien: Ecce ançila".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 204-205, 619: "qual carta, ni copla, con dulçe armonia,/ vn pater, vn ave, vn salue, quier via".

AVE REGINA CELORUM, AUE REGINA CELORUM

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 370: "Ave Regina Celorum, cantaba/ con el serafico coro fulgente,/ que los salterios divinos sonaba".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 2983-2991, 96: "luego syn temor cantad:/ *Aue, Regina Celorum,/ Aue Domina Angelorum;/* seguid e continuad.// Dezit: *Aue, Radix Santa,/* de *qua mundo lux est ort[a],/ Virgo, felix, çeli porta;/* enxerit en esta planta/ boluet luego alli do can[ta]".

AVENA

Primera mitad del siglo XVI, **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Égloga II, vv. 1159-1160: "que ni los pastoriles ni el avena/ ni la zampoña suena como quiero".

AXABEBA, EXABEBA, AXABEUA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1233a: "Gaita e axabeba, e'l inchado albogón".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 408c, d, 409a, b: "la exabeba morisca,/ allá el medio canón,/ la gayta, que es sotil,/ con que todos plazer han".

BACIN, BAÇIN

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 374c: "dizes: 'ecce quam bonum' con sonajas e bacines".

BADAJO

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Poemas cultos,* vv. 208-211, 22: "Avrá tan grandes trabajos/ en Burgos por las mañanas,/ que sonarán las campanas/ si las tañen con badajos".

BAILAR, BAYLAR, BAYLLAR, VAYLAR (verbo)

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 408d: "vinö a él bailando la rana cantadera".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 77-80, 156: "el garçon que se aparta/ a bayllar es engañado/ con mi gula qu'es forçado,/ syluado a todos en arte"; vv. 37-38, 209: "e ved

a las vezes por mas gasajado/ baylar a graçiosa muger del trompeta"; vv. 1-4, 216: "Non sera de los de Buedo,/ nin de cuenta este badajo,/ mas de rybera de Tajo,/ e deue baylar syn miedo".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 129h-j, 47: "y tienpla bien tu guitarra,/ y yo con una piçarra/ començemos de bailar"; 140c-d, 50: "pues que tú fuiste a bailar/ quando te lo fui a rogar"; 140i-j, 50: "un huerte son agudiello,/ que quiçá yo bailaré"; 154a-d, 54: "Vílos claros como el rayo,/ y al muedo de sus cantares,/ ¡a la he!, dexé el mi sayo/ y bailé sin capisayo".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga VIII, vv. 188-189, 205: "Démonos a gasajado/ a cantar, dançar, baylar"; *Canc.,* II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 91-95, 222: "¿Cómo podrás olvidar/ y dexar/ nada destas cosas todas:/ de baylar, dançar en bodas,/ correr, luchar y saltar?".

Siglos XV-XVI, ***Canc. Musical,*** 392, vv. 53-55: "Alli me repicaré/ De sacalla entre todas;/ y conmigo bailará".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 16: "Dezid si soys vos galan/ el que lotro dia baylastes/ y baylastes y cantastes/(...)/ vos soys segun las razones/ a tan lindas apuntastes/ y baylastes y cantastes.// Soys vos el que no sabia/ baylar ni menos cantar/(...)/ vos soys mas yo juraria/ que muy bien os requebrastes/ y baylastes y cantastes/(...)/ vos soys pienso y no soñaua/ el que a todas nos cansastes/ y baylastes y cantastes".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 13-17, 213: "ni de ver plato en que vaya/ su cabeza por presente/ a Herodías, ciertamente,/ muy carnal,/ que la compra por bailar".

1511, ***Canc. General,*** 260: "con varias maneras tocando instrumentos,/ las ciencias baylando, hechas tres partes".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 214-216, 88: "-¿Qué cantar quieres cantar?/ -Uno que sea de vaylar,/ por que más nos reolguemos"; vv. 590-593, 100: "-Habrando no, son cantando/ vn cantar como serranos/ -Pues asíos por las manos/ y ir lo emos vaylando"; vv. 605-606, 101: "Demos tortas y vaylemos/ con gran gloria y gran plazer"; vv. 612-613, 101: "Ayna, Bras, tú y Beringuella/ salí, salí acá a vaylar"; vv. 93-94, 136-137: "quién me vió entonar cantares,/ y a baylar cansar mugeres!"; vv. 97-100, 137: "¿Quién me vió en las romerías,/ cantar, saltar y baylar,/ sin cansar/ regozijar cofradías?"; vv. 43-45, 167: "Pues en cantar y baylar,/ y el caramillo tocar,/ siempre so el mejor del hato"; vv. 552-553, 208: "Que nos praz, miafé, cantar,/ Pues también deuéys vaylar"; vv. 581-582, 209: "Ora pues ¡sus! no tardemos;/ cada vno vayle y cante".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos pastoriles,* vv. 1-2, 341: "-Daca, baylemos, carillo,/ al son deste caramillo"; vv. 57-60, 343: "-Pues tan bien me has de prestar/ el tu jubón colorado/ y el cinto claveteado/ para salir a baylar"; vv. 67-69, 347: "-Zagala de buen aliño/ es la mía más que todas./ Bayla muy bien en las bodas".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Poemas cultos,* vv. 76-77, 158: "los unos corriendo, los otros saltando,/ saltando, baylando, baylando, dançando".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro I, vv. 1-3, 74: "¿Qué testimonios son éstos/ que le queréys levantar?/ ¡Que no fue sino baylar!"; vv. 9-10, 74: "Yo te quiero aconsejar/ que no cures de bailar"; vv. 15-17, 75: "Esta le hizo caer/ mucho más, que no el saltar/ que hizo con el baylar"; vv. 19-24, 75: "mas por él padecerán/ todos los que bailarán/ como bailó el cavallero./ No lo tomen por agüero/ los que quisieren dançar,/ que no fue sino bailar"; vv. 25-31, 75: "En lo vedado tocó,/ y por esto es cosa clara/ qu ['']n el sudor de su cara/ bivirá, pues que bailó./ Malamente s'engañó;/ mas bien se pudo engañar/ que no fue sino bailar"; vv. 36-38, 76: "Si de ['']sto tiene dolor,/ yo le quiero consolar,/ que no fue sino bailar"; vv. 43-45, 76: "Soltástesos tanto cuanto,/ mas no fue sino saltar,/ y si no saltar, bailar"; vv. 49-53, 76: "que 'n los palacios del Rey/ bailó con una señora./ Desastrada fue tal ora,/ mas áse de perdonar,/ que no fue sino bailar"; vv. 56-60, 77: "mandó daros por sentencia/ que bailássedes, señor./ Dizen todos que 's rigor;/ que no es justo castigar/ a ninguno con bailar"; Libro III, vv. 816-822, 437: "No ay ver fiestas allí, ni otros plazeres,/ o de baylar o d' otros regozijos/ con que suele la gente alboroçarse./ Los vientos son los músicos contínos,/ que a medianoche siento a mis ventanas;/ las olas a su son andan baylando,/ saltando por las peñas tan si[n] arte; vv. 2250-2251, 477: "no huvo lumbres colgadas de los techos,/ ni ligero baylar con grandes saltos"; vv. 61-63, 528: "Dezí: si veys baylar no oyendo el son/ de los que baylan, ¿no 'staréys burlando/ y no os parecerá que locos son?"; **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 546-552, 153: "-Pues ¡sus! callarán los sones/ y bailarán a canciones./ -Sí, señor, per vostra vida./ -¿Oíslo? Que no tañáis,/ que quieren bailar cantando./ Nosotros bailar llorando,/ será mejor que digáis"; **C. de Castillejo,** *Obras de amores,* vv. 1108-1110, 40: "Un corro de moças bellas,/ Y esta traidora con ellas,/ Bailaban en unas bodas"; vv. 1123-1125, 40: "Bailaban con gran primor,/ Cantando con gentil arte/ Sus cantares a sabor"; vv. 1149-1153, 41: "Yo, que bailar la miraba,/ De que gran placer había,/ En la moça contemplaba,/ Y cada vuelta que daba,/ El coraçón me hería"; **G. de Cetina,** *Sonetos y madrigales completos,* vv. 7-8, 132: "ni galanes en sala aderezados,/ ni en cabello bailar tiernas doncellas".

1550, ***Canc. de Romances,*** 130: "quando ouieron yantado/ antes de baylar ni dançare".

BAILAR, BAYLAR (sust.)

Ent. 1464-1509, **J. Álvarez Gato,** *Poesías amorosas,* vv. 18-20, 68: "vuestro graçioso cantar,/ vuestro dançar y baylar/ vuestras manos; vuestro cuello".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 34g-i, 295: "no reprendo yo el dançar/ ni el bailar/ en el tiempo de las fiestas".

Ant. a 1496, **J. de Encina,** *Cancionero,* I, Égloga VII, vv. 117-118, 185-186: "Yo, miafé, la serviré/ con tañer, cantar, baylar"; *Canc.,* II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 531-534, 242-243: "¿El baylar has olvidado?,/ ¡Dios loado!/ Cuydo que no, compañón./ Hazme, por provar, un son"; III, *Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular,* vv. 225-228, 27: "de gentil ayre en andar,/ en el dançar y baylar/ desembuelta/ y en virtudes toda embuelta".

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 16: "Soys vos el que blazonaua/ del baylar y la cancion".

1511, ***Canc. General,*** I, 302: "Yo baylar en lindo son,/ yo las dançasy corsantes".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro I, vv. 65-67, 77: "Errastes lo que hezistes:/ no digo que fue el errar/ que errásedes el bailar".

BAYLE, BAILA

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga VIII, vv. 367-368, 215: "otros bayles y otras dançasdel palacio aprenderás".

Primera mitad del siglo XVI, **C. de Castillejo,** *Obras de amores,* vv. 1143-1148, 41: "'Madre, un escudero/ Que estaba en esta baila/ A cada vuelta/ Asíame de la manga./ Yo, como soy bonica,/ Teníaselo en nada'".

DEVAILADA, DE VAYLADA, BAYLARES, VAYLADA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1231a, b: "la viyuela dë arco faz dulces devailadas,/ adormiendö a vezes, muy alto a las vegadas".

BAYLADOR, BAILADORA

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 877-879, 161: "y la gayta y bayladores,/ los mejores,/ vendrán todos sin pereza".

Primera mitad del siglo XVI, **C. de Castillejo,** *Obras de amores,* vv. 1164-1166, 42: "Y díxele: 'A fe, señora,/ Que sois gentil bailadora;/ Dichoso quien os habrá'".

BAJO, -A, BAXO

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 33-36, 415: "El rronper del agua eran tenores/ que con las dulçes aues concordauan,/ en bozes baxas e de las mayores/ duçaynas e farpas otrosy sonnauan"; vv. 35-36, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan".

1511, ***Canc. General,*** II, 37: "porque amores dan dolor/ á vos que serie mejor/ cantar baxo vuestro Credo,/ y no dar la voluntad/ do pierde merescimiento".

Primera mitad del siglo XVI, **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Égloga III, vv. 41-42: "Aplica, pues, un rato los sentidos/ al bajo son de mi zampoña ruda"; **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 2190-2193, 209: "Aunque os ponga sobresalto/ esta música, a mi ver,/ puntos gordos han de ser,/ por bajo, que no por alto"; vv. 2202-2205, 209: "Mire bien que no se engañe,/ que el cantor enamorado/ que es que cante, si no tañe/ por lo bajo flaütado".

CONTRABAJA

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 23-28, 189: "do servían serafines/ de muy suaves cantores,/ diciendo *gloria in excelsis*/ con tiples y con tenores,/ mas oid las contrabajas/ de armonía no menores".

BALADA

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 441-448, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas,/ claronías e bonbardas/ facían distintos sones:/ las baladas e cançiones/ e rrondeles que fazían/ bien atarde los o[í]an/ los turbados coraçones".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 9-12, 680: "¿Qual balada e cançioneta/ bastaria/ a te loar con perfecta/ melodia?".

1511, ***Canc. General,*** I, 14: "Guarda qu'en esta balada/ ay muchas espiraciones,/ diminuida, puntada,/ por bemol y bequadrada/ sobre todas las canciones".

BALDOSA, BADOSA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1233b: "cinfónia e baldosa en esta fiesta son".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

BANDURRIA, BANDURIA, MANDURIA, MANDURRIA, VANDURRIA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1233d: "la neciacha banduria aquí pone su son"; 1517a: "albogues e banduria, caramillo e çampoña".

BASTARDA

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 441-444, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas,/ claronías e bonbardas/ facían distintos sones".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 29a-c, 244: "Sus bastardas, sus clarones,/ sus altas italianas,/ son los continuos pregones".

BEMOL

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 41-44, 238: "Los ynoçentes cantes chanzonetas/ dando loores a Ssanta Marya/ en musyca fyna, dulçe melodia,/ mudando bemoles en primas o quintas".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 35-40, 190-191: "la primera jerarquía/ lo servía de tenores,/ la otra de contras altas,/ la tercera de menores,/ otros tiples de armonía/ enxerían en bemoles".

1511, ***Canc. General,*** I, 14: "Guarda qu'en esta balada/ ay muchas espiraciones,/ diminuida, puntada,/ por bemol y bequadrada/ sobre todas las canciones".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 2194-2197, 209: "Como se os ha puesto el sol/ no entendéis la compostura,/ que la llave de natura/ no se canta con bemol".

BENEDICTUS (QUI VENIT)

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1239c, d: "todos manda que digan, que canten e que llamen:/ 'Benedictus qui venit ...'; responden todos: 'ámen'".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 73-76, 417: "E asi acabaron fasta fyn del salmo,/ e las otras donzellas luego siguiente,/ *Benedictus qui venit* en modo tan alto/ que sy nunca oyo aqui entre la gente".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Viaje a Jerusalén,* vv. 1430-1432, 235: "y a do el 'Benedictus' compuso su padre,/ y adonde la Virgen visitó a su madre/ y a do la 'Magnificat' fue a componer"; *Poemas cultos,* vv. 303-306, 253: "e a do el alto 'Benedictus'/ Zacharías fue a escrevir,/ y el 'Magnificat' la Virgen/ en su divino dezir".

BEQUADRADA

1511, ***Canc. General,*** I, 14: "Guarda qu'en esta balada/ ay muchas espiraciones,/ diminuida, puntada,/ por bemol y bequadrada/ sobre todas las canciones".

BOCINA, BOZINA

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 342: "Suena de presto su ronca bocina,/ incitadora de belica saña".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 226-227, 218: "Y trompetas y bozinas/ le tañían por detrás".

1550, ***Canc. de Romances,*** 131: "el Marques que assi se vido/ su bozina fue a tomare/ a sus monteros llamando/ tres vezes la fue a tocare".

BOMBARDA, BONBARDA

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 441-444, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas,/ claronías e bonbardas/ facían distintos sones".

BORDÓN

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga VIII, vv. 57-60: "sus cantilenas cantó/ bien assí, desta manera,/ sobre un bordón arrimado,/ boz en grito començó".

FABORDON, FA BORDON

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 646-647, 26: "non acordes nin tenores,/ nin contra nin fa bordon".

CAMPANA, CANPANA, CAPANA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 383d: "¡Justus es, dominé!; tañe a nona la campana"; 1222c: "tañiendo las campanas en deziendo la gloria"; 1537b: "non cuidan ver la ora que tangan las campanas".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 2082a-d: "A Sevilla fué llegar/ este rey de grand bondat,/ a las canpanas fizo dar/ e él salió de la çibdat".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** III, *Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular,* vv. 176-179, 55: "y taña tres a tres posas/ mi fatiga fatigada,/ campanas muy dolorosas,/ de quexas muy aquexosas".

1511, ***Canc. General,*** I, 568: "Campanario y campana/ que detrás d'aquestos ví,/ á lo que d'él conoscí".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Poemas cultos,* vv. 208-211, 22: "Avrá tan grandes trabajos/ en Burgos por las mañanas,/ que sonarán las campanas/ si las tañen con badajos".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 93-95, 8: "los plazeres me entristecen,/ las campanas de alegría/ de finados me parecen".

1550, ***Canc. de Romances,*** 222: "luego le haze su yglesia/ luego le pone campanas".

CAMPANARIO

1511, ***Canc. General,*** I, 568: "Campanario y campana/ que detrás d'aquestos ví,/ á lo que d'él conoscí,/ es su fe ser sacristana".

CANCIÓN, CANCION, CANÇION, CANÇIÓN, CANZIÓN, CANZON, CHANZON, CHANÇON

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1232c: "los órganos y dizen chançones e motete".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 29-32, 201: "deleyte es mirar la noble floresta/ naranjas e çidras, limas e limones,/ oyr cantar aues garrydos chanzones/ e ver su señora polyda e honesta"; vv. 25-28, 204: "Das tus dones a garçones/ e resçibes sy acaesçe,/ e con sones de chanzones/ dançaș do mal te paresçe"; vv. 3-4, 862: "las chançones e cançiones/ pierden ya su melodia"; vv. 9-10, 879: "Señor, entendidas las vuestras cançiones/ en breue respondo al vuestro mensaje"; vv. 60-64, 922: "repullones/ e baldones/ e chançones/ e cançiones/ ay! ay! ay! por mill rasones"; vv. 153-154, 1165: "e los montes de Torquia/ en cançiones florentines".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Villancicos,* vv. 7-8, 59: "Començó la una dellas/ esta canción tan honesta; *Decires,* vv. 25-28, 80: "Por música maestría/ cantava esta cançión,/ que fizo a mi coraçón/ perder el pavor que avía"; vv. 7-8, 80: "que vos ví, con tal canción/ ya de mí se ha despedido"; vv. 67-68, 95: "Pues non vos sea en olvido/ esta canción por finida"; *Canciones,* vv. 63-64, 99: "Que vos vi, con tal cançión/ Ya de mi se ha despedido"; *Respuestas,* vv. 104-106, 131: "Yo dubdoençerrarlas deçir nin cançion,/ Nin rimo nin metro de nuestra nasçion/ De grand trovador, por bien que las lime"; *Decires narrativos,* vv. 7-8, 139: "o[í] triste cantilena,/ que tal canción pronunciava"; vv. 43-44, 141: "tal cançión debe cantar/ jamás, pues le pertenece"; vv. 37-39, 175: "que las tres Furias cantaron/ con la tronpa de Tritón,/ e con tan triste cançión el mi sueño quebrantaron"; vv. 441-448, 195: Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas,/ claronías e bonbardas/ facían distintos sones:/ las baladas e cançiones/ e rrondeles que fazían/ bien atarde los o[í]an/ los turbados coraçones"; *Sonetos,* vv. 4-6, 322: "Con agros sones é fieras cançiones/ Á la batalla: é del mesmo leo/ Los retornava con modulaçiones"; **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 839-840, 242: "e vi que dezía tal triste canción/ en elegíaco verso cantando".

Hacia 1440, ***Canc. de Palacio,*** vv. 42-44, 22: "traeré por invençión/ aquesta crüel cançión,/ que de sí non me desecha"; vv. 5-7, 36: "reçebit esta cançión/ e veréys cómo me preçio/ de leal, maguera neçio"; vv. 4-6, 113: "vos plázia de contenplar/ en la trista canción mía:/ *non só ya quien ser solía";* vv. 7-10, 113: "Quien entiende mexoría/ en vuestra canción tomar,/ contemple que yo no poría/ en tal cosa ymaginar"; vv. 20-22, 113: "si bien quiere escuchar/ una triste canción mía:/ *no só ya quien ser solía";* vv. 39-41, 114: "mas toda mi alegría/ se me tornar en pesar/ en la triste canción mía"; vv. 58-60, 114-115: "si mientes quisiere parar/ en la trista canción mía:/ *no só ya quien ser solía";* vv. 25-

26, 116: "Faré un templo d'amores/ de mi canción, amadores"; vv. 35-36, 122: "salvo fazer con grant duelo/ tal canción qual yo vos digo"; vv. 3-4, 123: "quiérote recomendar/ esta canción bien sentida"; vv. 11-12, 170: "començé luego cantar/ esta canção en proviso"; vv. 1-2, 184: "Quando pienso en la canção,/ sepa quien saber quisiere"; vv. 1-2, 196: "Pues que por tu senyoría/ no faze canção pressona"; vv. 14-16, 302: "Pues con esquivo pesar/ me convïene cantar,/ esta canção cantaré"; vv. 33-34, 331: "Esta canzión por endecha/ cantaré, triste, penado"; vv. 3-4, 334: "esta canzión cantaré/ que me será conortoso".

1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 248-250, 269: "quando vos piden perdón/ ya cantastes la canção:/ 'quien una vez quiere bien'".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 182: "Elvira por su merçed/ Cantando la cancion esta"; 201: "Yo te envio esta cancion/ Escripta como alvalá"; 249-250 (estr., 3 veces): "En la triste cancion mia:/ Ya non so quien ser solia"; 284: "Aunque non digo de quién,/ Á este caso fas bien/ Esta copla de cancion".

Ent. 1464-1509, **J. Álvarez Gato,** *Poesías amorosas,* vv. 5-7, 9: "no erraua el coraçon/ quando dixe en mi canción:/ *Quiera Dios no me toqueis;* vv. 26-29, 29: "La locura por el seso,/ por palaçios tristes cuevas,/ por lindas cançiones nuevas/ los rromances de don Bueso"; *Poesías morales y políticas,* vv. 21-23, 77: "Y contame las naçiones/ de los cally se hallauan,/ las musicas y cançiones"; vv. 27-28, 125: "Las dulçes rrespuestas que days a desora,/ cançiones deuisas y motes bordados".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 81a-c, 29: "Eran todas las cançiones/ de aqueste suave canto/ humildes adoraçiones"; 81h-j, 29: "antes que ninguno cante/ ella comiença delante/ la su siguiente canção"; 85g-j, 30: "suavemente prosiguen/ en un son muy reposado,/ con dulce canto flautado,/ las canciones que se siguen"; 89c, d, 32: "las cançiones de loores/ de los dulçes trobadores"; 90h-j, 32: "que nunca oyeron oídos/ en tan diversos sonidos/ cançiones tan acordadas"; 91f-g, 32: "las cançiones que tenía/ sacadas del cancionero"; 96i-j, 34: "y tras esto començaron/ estas canciones gentiles"; 102a-c, 37: "Acabadas las canciones/ y ya çesados los cantos,/ hizieron dos proçesiones"; 153h-j, 54: "desnuyé la piel de cuero/ por correr asmo ligero/ a notar las sus canciones"; 346c-e, 118: "bien lo muestran las passiones/ que en sus coplas y canciones/ llaman dioses a las damas"; 9c, d, 302: "en una dulce canción/ que llaman salutación".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 346: "las palidas Musas del gran Elicon,/ con su fatidica voz delectable,/ deben callar en aquesta cancion"; 348: "con melodia muy dulce cantando/ la susequente devota cancion"; 351: "querria cantarlos en versos rimados,/ con la catolica santa cancion,/ que suelen los coros cantar ordenados"; 387: "Con estas y otras divinas canciones,/ y con el

dulzor que los hace beatos,/ mostraban sus rostros a Dios mucho gratos"; *Retablo de la vida de Cristo,* 435: "Tres cosas provocan a los corazones/ de los humanos a carnalidades:/ grandes riquezas, o grandes beldades,/ o canto suave de dulces canciones".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 710-712, 206: "alcançan los fuertes onbres/ estos perfectos renonbres,/ e non oyendo cançiones".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** III, *Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular,* vv. 46-48, 67: "hagamos permutaciones/ por canciones/ para andar ganar mi vida".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 94-96: "canto la mesma canción/ que Anfión/ quando llamava sus greyes"; Égloga V, vv. 183-185: "di tus trobas y canción/ que aun agora Stimicón/ te me acaba de alabar"; Égloga VIII, vv. 5-10: "oteando su canción/ de pacer se le olvidava,/ a las fieras espantava/ y a los ríos, en oteo,/ sin correr hazía estar/ el sonido que sonava"; *Poemas religiosos,* I, vv. 244-245, 42: "Fue loada y alabada/ en angélicas canciones"; vv. 550-552, 52: "Salomón en su canción/ claro muestra aver él visto/ esta Encarnación de Cristo"; VI, vv. 78-79, 104: "más alabanças y cantos,/ más prosas y más canciones"; vv. 424-427, 115: "Désta dixo Salomón,/ por sus gracias singulares,/ todos aquellos cantares/ de su muy dulce canción"; vv. 715-717, 124: "toda muy acompañada,/ y de arcángeles cercada,/ con ynos y con canciones"; vv. 811-812, 127: "Aquel cantar de canciones,/ aquel tañer de instrumentos".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Canc. de Ixar,*** vv. 71-72, 770: "alli estaua vn culebro bayo,/ alcaraban con cançion"; vv. 77-78, 777: "toda la noche cantaua/ la glosa d'esta cançion".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 7: "No fies de sus razones/ que canten dulces canciones"; 16: "Soys vos el que con canciones/ a todas enmudescistes/(...)/ Soys vos el que blazonaua/ del baylar y la cancion".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 196-199, 127: "lloren nuestros corazones/ lloros de tristeza larga,/ clamitando por canciones/ muy tristes lamentaciones".

1511, ***Canc. General,*** I, 14: "Guarda qu'en esta balada/ ay muchas espiraciones,/ diminuida, puntada,/ por bemol y bequadrada/ sobre todas las canciones"; 73: "mandó vuestra señoría/ que glossase esta cancion/ hecha á la Virgen María"; 192: "tan ciertas al peso, tan bien consonadas, que dubdo encerrallas dezir ni cancion"; 302: "Yo las coplas y canciones,/ yo la música suaue"; 307: "Pater nostres, que no motes:/ y el tosser que las canciones"; 308-309: "Vna cancion vuestra ví,/ el de Montoro eloquente/(...)/ Mas en tal cancion, Ropero,/ prima de los trobadores,/(...)/ en el trobar que trobastes,/ quando tal cancion hezistes/(...)/ Vuestra cancion, mi sentir/ hé temor de la nombrar"; 310: "Porque

muy mucho querria/ vuestra Cancion emendeys"; 313: "Si dezís por más primores/ quesiste hazer Cancion"; 323: "y el fin no acabado/ destas canciones tan tristes,/ tañen ellos de su grado"; 419: "Las aues andan bolando,/ cantando canciones ledas"; 442: "no erraua el coraçon/ quando dixe en mi cancion"; 452: "agradó aquel dulçor/ de la cancion del sentido"; 453: "la cancion va sentenciada,/ y no va tan bien glosada"; 461: "Y aquella *Copla y Cancion/* que tú, mi seso, ordenavas/ con tanta pena y passion"; 477: "Veys aquí van las liciones/ que mi mano trasladó/ d'aquellas tristes canciones"; 479: "vna cadena al pescuezo,/ de su cancion el empieço/(...)/ de Maçías padesciendo,/ su misma cancion diziendo"; 507: "Es la boz de mi cancion/ d'un dolor c'all alma toca"; 551: "consolaua el coraçon,/ puesta el allma en su cancion"; II, 38: "no pedir fauor á damas,/ no seruirlas con canciones"; 55: "Acordalde mis canciones/ que hize por su seruicio,/ las coplas y las razones/ en que digo las passiones"; 59: "escriuo por conclusion:/ Dios haga vuestra cancion"; 72: "Veys aquí, dama hermosa,/ la cancion que vos glosastes;/ no digo que la trobastes"; 87: "como vuestra Alteza en todo,/ con la cancion deste modo/(...)/ por cancion la Humildad,/ qu'es cantar de auer cobdicia"; 88: "á quien dello no s'esquiue/ la cancion que es de cantar/(...)/ y ell aue será vn açor,/ con una cancion garrida,/ muy discreta y muy sentida/(...)/ y la cancion dirá así,/ suauemente cantando"; 88-89: "y la cancion que dirés,/ hecha con passion agena,/ es aquella que sabés"; 89: "y cantarés por cancion:/ Ell amor quiero vencer"; 90: "cantando con lindo son/ la cancion de Biue leda/(...)/ y cantad esta cancion/ con la boz fauorescida/(...)/ tomarés, dama, vn castaño,/ con ell aue y la cancion"; 91: "y porque nueua passion/ no's aquexe con tristura,/ cantarés esta cancion/(...)/ y cantarés por cancion:/ *Para yo poder biuir/*(...)/ con la cancion que dirá:/ *Mi vista vos contaría;* 92: "con vna cancion estraña,/ hecha d'un Rey en leuante/(...)/ la cancion va temerosa:/ *Si en deziros mi querella/*(...)/ la cancion con gran tristura/ porque os haga más suaue/(...)/ y será vuestra cancion,/ dicha con boz lastimera"; 93: "la cancion que se os embia:/ *Por demas es la porfia/*(...)/ la cancion que digo en veros:/ *Tened mi fe por quereros/*(...)/ es muy justa la cancion:/ *En tal peligro me veo";* 94: "y vn romançe por cancion,/ que publica la passion/ de la muerte d'Alixandre"; 102: "c'á vuestra merced s'ofresce/ la glosa desta cancion"; 115: "y díle que mis canciones/ y mi música acordada/ son tristes lamentaciones"; 132: "¡O alegre cancion mia!/(...)/ ¡O alegre cancion mia,/ trocada lamentacion!"; 181: "fuyme adonde estoy perdido,/ cantando aquesta cancion"; 190: "y sacóle allí vn laúd/ y pússosele delante,/ y él con muy gentil semblante/ tañe y cante esta cancion"; 205: "trabajan mis manos de noche escribiendo,/ haziendo canciones de mi desuentura"; 217: "muy llagada su persona,/ con esta cancion sentona"; 218: "Y con graues sentimientos/ cantaua aquella cancion"; 234: "allí viérades canciones/ discantadas á empuxones/ de perfetos menestriles".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 543-545, 228: "y lamenta en nuestros días/ tus ansiadas profecías/ y clamorosas canciones".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Poemas cultos,* vv. 79-80, 158: "bordados y letras, romances, canciones,/ los unos tañendo, los otros cantando".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro II, vv. 451-453, 270: "Canción: si de muy larga te culparen,/ respóndeles que sufran con paciencia;/ que un gran dolor de todo da licencia"; vv. 170-172, 277: "Canción: bien sé dónde volver querrías,/ y la que ver desseas,/ pero no quiero que sin mí la veas"; vv. 106-108, 285: "Canción: ya puedes ir a quien tú sabes;/ y si al bolver me quieres hazer fiesta,/ no cures tú de darme su respuesta"; vv. 131-132, 291: "Canción: a mí me pesa/ d'aver hablado assí, tan duramente"; vv. 181-182, 310: "Canción: yo quedo muy peor que digo:/ sin coraçón para mandarte nada"; vv. 106-107, 321: "Canción: el alma tengo hecha un yelo,/ temiendo aquello que de temer no oso"; vv. 118-119, 350: "Canción: bien sabes cuantos/ días ha ya que agravios me son hechos"; vv. 145-146, 360: "Canção: tú vas peor que no mereces,/ desnuda y con tus llagas descubiertas"; vv. 136-138, 365: "Canción: tú puedes ir donde quisieres,/ que, aunque vas a peligro, siendo mía,/ irás bien yendo sin mi compañía"; vv. 151-153, 395: "Canción: aquí podrás comigo holgarte,/ que, pues tam buen camino has ya tomado,/ aquí 'stá quien te manterná en tu 'stado"; **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Canción I, vv. 53-54: "Canción, no has de tener/ comigo ya que ver en malo o en bueno"; Canción II, vv. 66-67: "Canción, yo he dicho más que me mandaron/ y menos que pensé"; Canción III, vv. 66-68: "Aunque en el agua mueras,/ canción, no has de quejarte,/ que yo he mirado bien lo que te toca"; Canción IV, vv. 161-163: "Canción, si quien te viere se espantare/ de la instabilidad y ligereza/ y revuelta del vago pensamiento"; Égloga I, vv. 408-410: "Nunca pusieran fin al triste lloro/ los pastores, ni fueran acabadas/ las canciones que solo el monte oía"; **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 3125-3126, 102: "-¿Vos venistes a burlaros/ del cantar de mi canción?"; vv. 546-550, 153: "-Pues ¡sus! callarán los sones/ y bailarán a canciones./ -Sí, señor, per vostra vida./ -¿Óislo? Que no tañáis,/ que quieren bailar cantando"; **C. de Castillejo,** *Obras de conversación y pasatiempo,* vv. 212-215, 190: "Y claramente burlaban/ De las coplas españolas,/ Canciones y villancicos,/ Romances y cosa tal"; vv. 221-227, 191: "En nuestras trovas caseras,/ Cantan otras forasteras,/ Nuevas a nuestros oídos:/ Sonetos de grande estima,/ Madrigales y canciones/ De diferentes renglones,/ De octava y tercera rima"; vv. 318-320, 195: "Veréis tales consonancias,/ Que Petrarca y sus canciones/ Queda atrás en elegancias"; vv. 605-606, 206: "Y decid esta canción,/ Llorando vuestro desastre".

1550, ***Canc. de Romances,*** 255: "Respondiole el marinero/ tal respuesta le fue a dar/ yo no digo esta cancion/ sino a quien conmigo va"; 315: "Pues auiendo yo acabado/ mi cancion de relatar/ todos juntos acordaron/ vna respuesta me dar/(...)/ daua bozes dolorosas/ salidas del coraçon/ con las cuales acordado/ publicaua esta cancion"; 317: "y cantando esta cancion/ le doy todo mi poder".

Ant. a 1551, ***Canc. de Ixar,*** vv. 279-280, 827: "todas las oras del dia/ tane y canta esta canzon"; vv. 338-340, 828-829: "abrasado en mil passiones/ cantaua aquestas cançiones/ para amanssar su porfia".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 311: "El villancico é cancion/ no me haga perjuyzio,/ ni entren en el juyzio/ para mi condenacion"; 349: "que si á ella por esposa/ la discanta Salomon,/ quien la hizo tan hermosa,/ á vos, vírgen gloriosa,/ cantó la mesma cancion"; 397: "las canciones de las aues,/ sus diuersas dulces boces/ al oydo"; 484: "Comencé luégo á cantar/ tal cancion,/ tal cancion lamentacion"; 531: "pues quedó d'esta victoria/ el galardon/ solamente en la memoria,/ como dize esta cancion"; 573: "enternecido, y d'esto se doliendo,/ compuso esta cancion, en fuego ardiendo"; 580: "en vna floresta que dezia/ vna cancion sabrosa y dulce en ella:/ preguntéle quién hecho la cancion auia/(...)/ Dos dias moré allí con mi cuydado/ hasta que la cancion vue aprendido"; 581: "que mostreys la cancion, assí ordenada,/ á mis donzellas, para que comigo/ se quede, y de sus arpas sea sonada/(...)/ que no estoy para auer gusto de nada;/ ménos para cantar tristes canciones/(...)/ En la capilla entró do l'escucharon/ la cancion las donzellas qu'él cantaua/(...)/ Las donzellas salieron y cantaron/ la cancion á la dueña que penaua"; 607: "Los filos sonoros, la dulce cancion,/ las cuerdas cantamos y el nérvio primero".

CANCIONERO, CANÇIONERO

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Preguntas y respuestas,* vv. 53-55, 129: "Lo qual mi cobdiçia non façe menor/ De aver vuestras obras en un CANÇIONERO,/ Siquiera por ser dellas pregonero"; vv. 125-126, 132: "Si mi CANÇIONERO se os ha detardado,/ Non fuera la cabsa quererlo tardar".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 91f-g, 32: "las cançiones que tenía/ sacadas del cancionero".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 890-893, 162: "-¿Quién empeçará primero?/ -Empiéçalo tú, zagal./ -Sacúdelo tú, Pascual,/ que sabes de cancionero".

Primera mitad del siglo XVI, **C. de Castillejo,** *Obras de amores,* vv. 1922-1926, 69-70: "Escuras las envió/ Sus coplas el caballero;/ Pero muy bien acertó/ En no dar el Cancionero/ Que vuesamerced pidió"; vv. 1967-1971, 71: "Y pues por esta razón/ El no dar el Cancionero/ Es prueba de mi intención,/ Condénese el caballero,/ Que su amor no es valedero"; vv. 2767-2771, 97: "Y ya que aquel caballero/ Quiso remediar sus males/ Con dar cosas generales,/ Enviara un Cancionero,/ Que cuesta cinco reales"; *Obras de conversación y pasatiempo,* vv. 16-18, 183: "Muy gentiles caballeros,/ Que por esos cancioneros/ Echan sospiros al viento".

CANCIONETA, CANÇIONETA, CHANÇONETA, CHANÇONETE

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1021a-c: "De quanto que me dixo e de su mala talla/ fize bien tres cantigas, mas non pud bien pintalla:/ las dos son chançonetas, la üna de trotalla"; 1241c, d: "Todas salen cantando, deziendo chançonetas:/ 'Mane nobiscum, domine, que tañen a completas'".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 45-48, 19: "Poetas/ te loan e loaran,/ e los santos cantaran/ por ty en gloria chançonetas"; vv. 41-42, 238: "Los ynoçentes cantes chanzonetas/ dando loores a Ssanta Marya".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 644-645, 25: "nin sonbra de los laureles,/ nin cançionetas de amores"; vv. 9-12, 680: "¿Qual balada e cançioneta/ bastaria/ a te loar con perfecta/ melodia?".

1482-1499, *Documento de desposadas y rezién casadas,* atribuido a **J. del Encina,** vv. 45-48, 174: "y, si queréys ser perfectas/ las donzellas retraydas,/ no curéys de chançonetas/ ni queráys ser requeridas".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga VII, vv. 149-152, 187-188: "Cantilenas, chançonetas/ le chaparé de mi hato,/ las fiestas de rato en rato,/ altibaxos, çapatetas".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga X, vv. 111-112: "Fylis, befas me daría,/ y Amintas, mil chançonetas".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 574-575, 209: "cantemos mill chançonetas/ y mill sones perchapados".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos pastoriles,* vv. 116-119, 349: "-Repullo mil chançonetes,/ húrtole mil remoquetes,/ hágole mil sonsonetes,/ cálcole mil çapatetas".

CANÓN, CAÑO

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1230a: "Medio canón e harpa, con el rabé morisco"; 1232a, b: dulce canón entero sal, con el panderete: con sonajas de açófar fazen dulce sonete".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 408c, d, 409a, b: "la exabeba morisca,/ allá el medio canón,/ la gayta, que es sotil,/ con que todos plazer han".

CANTAR, CANTARE (verbo)

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 91c, d: "algún triste ditado que ella podiés saber,/ que cantás con tristeza, pues la non podía aver"; 92a-d: "por complir su mandado de aquesta mi señor,/ fize cantar tan triste como este triste amor;/ cantávalo la dueña, creo que con dolor/ más que yo fer podría, dë ello trobador"; 375b: "'Domine, labia mea' en alta voz a cantar"; 385b: "cántasle 'laetatus sum', si allí se te detién"; 406b: "canta dulz, con engaño, al ave pone abeite"; 515b: "si sabes e auienes en fermoso cantar"; 770c, d: "dezirnos buena míssa è tomar buena yantar;/ pues que Dios vos aduxo, queredla öy cantar"; 771c: "vos cantat en boz alta, respondrán los cantores"; 773d: "dixo: 'Dióme el dïablo cantar missa ën formo'"; 1225d: "todos van recebir, cantando, al Amor"; 1236d: "'Venite, exultemus!' cantan en alto grito"; 1237d: "'Te Amorem, laudamus' le cantan, e non ál"; 1239c, d: "Todos manda que digan, que canten e que llamen:/ 'Benedictus qui venit ...'; responden todos: 'ámen'"; 1240d: "Cantando '¡aleluya!' anda toda la villa"; 1241c, d: "Todas salen cantando, deziendo chançonetas:/ 'Mane nobiscum, domine, que tañen a completas"; 1266d: "muchos dexan la cena por fermoso cantar"; 1438c: "más que todas las aves cantas muy dulcemente"; 1439c: "si agora cantasses, todo el pesar que trayo"; 1441a: "començó a cantar, la su boz a erzer"; 1670e: "Pues a ti, Señora, canto"; 1678c, d: "siempre dezir,/ cantar, de tus loores".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 398a-d: "Viera otros juegos estraños,/ cantar con alegría/ e vino andar por caños,/ tomávalo quien quería"; 400c, d, 401a-d, 402a, b: "ricas dueñas fazían dança,/ a muy gran plazer cantando.// E ívanles respondiendo/ donzellas de gran altura,/ el buen rey enobleçiendo,/ sseñor de buena ventura.// Cantando a gran ssabor/ dezían en ssu cantar"; 412a-d: "Así como el mes de mayo/ quando el ruisseñor canta/ responde el papagayo/ de la muy fermossa planta"; 1235a-d: "Levantóse el otro día,/ sus gentes fizo llamar,/ missa de Santa María/ el buen rey fizo cantar"; 1915a-d: "Las cruzes fizo sacar/ e fazer grand proçesión/ e muchas misas cantar/ en la çibdat de Aviñón"; 2457a-d, 2458a, b: "E fízola consagrar/ a religiosos perlados;/ misas fizo í cantar,/ í puso clérigos honrados,/ que cantasen por su alma/ en aquel santo logar".

Ent. 1385-1403, **P. L. de Ayala,** *Rimado de Palacio,* 228c, 164: "quando él canta la misa, ella le da el oblada"; 524c, d, 221: "después que Ihesu Christo en el pesebre estava,/ 'Paz sea a los onbres', el buen ángel cantava"; 861g, h, 291: "e en las cuitas e presura mía,/ mi coraçón sienpre sus loores canta"; 1845a, b, 478: "Aquí es buena rrespuesta, muy católica e santa,/ ca todo fuera verdat quanto el profeta canta".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 6-8, 17: "fue la tu grand omildat,/ que toda la Trenidat/ en ty seençierra,/ se canta"; vv. 45-48, 19: "Poetas/ te loan e loaran,/ e los santos cantaran/ por ty en gloria chançonetas"; vv. 2-4, 22-23: "los trobadores que estauan

callando/ abran sus bocas e canten, loando/ las altas proesas del gentil Infante"; vv. 8-9, 30: "en onesta melodya/ canto algunt dulçe canto"; vv. 4-6, 38: "un ruysseñor, que cantando/ estaua de amor, e cando/ vydo que tryste seya"; vv. 13-16, 55: "A Deus poderoso he grado/ que me pusso en talante/ que aya plaser e cante/ syn aver de amor cuydado"; vv. 9-12, 102: "Oy cantar de otra parte/ vn gayo que se enfengia:/ 'Amor, quien de ty se parte/ faz vileza e couardia (...)'"; vv. 21-22, 178: "de la Santa Virgen canta Salamon/ atantos loores tan syn egualança"; vv. 33-36, 200: "A mi mas me plaze oyr a Martyn/ quando canta o tañe algunas vegadas/ sus cantigas dulçes, muy bien concordadas,/ asy en castellano commo en lymosyn"; vv. 31-32, 201: "oyr cantar aues garrydos chanzones/ e ver su señora polyda e honesta; vv. 25-28, 205: "Por cantonnes con cortones/ cantas e non te fallesçe;/ tus sermones a montones/ dezis lo que non conteçe"; v. 35, 209: "oyd a Martyn quanto canta, tañe"; vv. 41-44, 238: "Los ynoçentes cantes chanzonetas/ dando loores a Ssanta Marya/ en musyca fyna, dulçe melodia,/ mudando bemoles en primas o quintas"; v. 35, 239: "avaryçia e cobdiçia, luxurya cantando"; vv. 37-40, 267: "porquel reze en el Homas/ e le canten con buen son/ vna huynna, vn pysmon,/ bien plañidos por compas"; vv. 25-28, 272: "Yo so muy contento de contynuar/ tu corte solepne e non arguyr/ contra los deleytes, cantar e rreyr,/ que lyndas personas desean vssar"; vv. 11-12, 274: "mays quiero, amigos, cantar e tanger,/ leer as estoryas, con aves caçar"; vv. 14-16, 289: "antes que passe el mayo,/ que oyessedes el gayo/ cantar ledo e syn renzilla"; vv. 17-20, 311: "Quantos cantan en la Igleja/ non son todos graduados,/ bien paresçen los tejados/ quando non les mengua teja"; vv. 5-8, 319: "juro a Dios e a su virtut,/ que non canto con paçiençia/ pensando en vuestra dolençia,/ nin puedo tocar laud"; vv. 35-36, 374: "Por los tales cantaran,/ los sapos rebentaran"; vv. 23-24, 391: "Rrey a par de enperador,/ non sey sy llore o sy cante"; vv. 27-30, 393: "vuestra persona ensalçada/ biua luengamente onrrada,/ porque yo vea en Granada/ cantar vn lindo anaxir"; vv. 38-40, 404: "mas quien guarda bien su grey/ cante miserere mey,/ commo leal esmerado"; vv. 29-32, 407: "luego, luego abreuiado,/ desque cante alleluya,/ mi casa non se destruya/ seyendo leal prouado"; vv. 31-32, 415: "cantauan lugaros a los rruyseñores,/ commo acostumbran al alua del día"; vv. 37-38, 415: "e oy personas que manso cantauan,/ mas por distançia non las entendia"; vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da*/ que el *rre mi ut rre* e *la sol mi fa*/ a par paresçia de arte difiçiente"; vv. 257-258, 426: "E mas que Tristan sea sabidor/ de farpa, e cante mas amoroso"; vv. 35-36, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan"; vv. 293-294, 445: "e otrosy plazeres e consolaçion,/ canten feçeninas e cantos rreales"; vv. 297-298, 445: "Cantenle camenas de dulçes amores,/ e faganle sienpre plazer señalado"; v. 11, 449: "en essa razon vy cantar un aue"; vv. 37-38, 496: "mas vay ruyseñor o di,/ cantando de flor en flor"; v. 134, 502: "cantauan manso cantares morales"; vv. 361-362, 510: "Cante Inpao, Çiçoreon, Fabriçio,/ e los que en Roma fueron tan çeuiles"; v. 399, 511: "e cantaran todas estas donsellas"; vv. 444-445, 513: "tales dulçes boçes nunca canto aue;/ e vnas cantauan: Graçia

Maria aue"; vv. 451-452, 513: "dame, poeta, que yo non sse ver/ como estas rossas canten este canto"; vv. 19-20, 535: "que quando non canta el punto/ el ssano se ffalla manco"; v. 36, 554: "nin de los que cantan en sus estornudos"; vv. 5-6, 578-579: "e cantemos graçias en alto el amor/ a la su eterna real magestat"; vv. 55-56, 580: "conuierte en virtudes, cantando loores/ a la magestad de Dios coronada"; vv. 109-110, 587: "traye dos espadas, muy brauo cantando/ a todas las partes, vn peso en la mano"; vv. 19-20, 679: "Estos trebellos cantey/ con coyta desd' aquel dya"; vv. 91-92, 707: "arçobispo de Toledo,/ canta d'ella en rresponso"; vv. 43-44, 780: "en mi cantan rruyseñores/ cantares mas de çiento"; vv. 9-10, 911: "Señor, esforçad alegando la prosa/ que dum steteris canta e rasona"; vv. 29-31, 923: "a todos muy franco, cortes, gasajoso,/ algunas vegadas cantando, tañiendo,/ con lyndos fidalgos folgando e rryendo"; vv. 25-26, 956: "Señor, con trabajo muchas vezes canto:/ algunos demuestran plazer que es llanto"; vv. 25-27, 996: "Calandras e rruyseñores/ en el cantan noche e dia,/ e fazen gran melodia"; vv. 29-32, 996: "e otras aues mejorés,/ papagayos, filomenas,/ en el cantan las serenas/ que adormeçen con amores"; v. 38, 1037: "e tener firme lo que la Yglesia canta"; vv. 33-36, 1115: "Debatiendose e cantando/ bolo e fuese su via,/ yo que vy con alegria/ quede triste e sospirando"; vv. 9-10, 1123: "de tu alabança/ la yglesia canta".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Serranillas,* vv. 8-9, 47: "ví serrana estar cantando:/ saluéla, segunt es uso"; *Villancicos,* vv. 21-24, 59: "Por no les fazer turbança/ non quise yr más adelante/ a las que con ordenança/ cantaban tan consonante"; vv. 27-28, 59: "pues las dos aveys cantado,/ a mí conviene que cante"; vv. 36-37, 60: "non soys vos el que buscamos,/ mas cantad, pues que cantamos"; *Decires,* vv. 25-28, 80: "Por música maestría/ cantava esta canción,/ que fizo a mi coraçón/ perder el pavor que avía"; vv. 1-4, 102: "Caliope se levant[e]/ e con la harpa d'Or[f]eo/ [las] vuestras virtudes cante,/ dona de gentil asseo"; *Decires narrativos,* vv. 19-20, 140: "[e] cantando ta[l] endecha/ con semblante atribu[la]do"; vv. 31-32, 140-141: "que jamás, en quanto viva,/ cantaré según veredes"; vv. 43-44, 141: "tal canción debe cantar/ jamás, pues le pertenece"; vv. 67-68, 142: "que mi vida es querellar,/ cantando según veredes"; vv. 14-15, 150: "e ví la gentil dïesa/ d' Amor, pobre de lïesa,/ cantar commo endech[era]"; vv. 37-38, 175: "que las tres Furias cantaron/ con la tronpa de Tritón"; vv. 65-68, 176-177: "E mas, vide que sonava/ en un gracioso estormente,/ no cuytoso, mas plaziente/ muy dulçemente cantava"; *La comedieta de Ponza,* vv. 491-492, 271: "Ca por bien que canten el sitio troyano/ Y pinten el día de Emathia más fiero"; vv. 927-928, 302: "Cantat ¡Alleluya! que ya uos es presta,/ Y non memoredes el tiempo passado"; vv. 949-950, 303: "Los quatro senyores, libres y plasientes,/ De quien mi 'Comedia' y processo canta"; *Sonetos,* vv. 9-10, 314: "Por que non cantan los vuestros loores/ É fortaleça de memoria dina"; vv. 3-4, 319: "En el adverso ledas cantilenas/ Cantan, é atienden al buen temporal"; vv. 5-6, 326: "El pastor, cuyo cármen todos dias/ La sancta esposa non çessa cantando"; II, *Poemas morales, políticos y reli-*

giosos, vv. 903-906, 131: "Demócrito se cegó,/ desseoso/ desta vida de reposo,/ é Homero çiego cantó"; vv. 1309-1311, 149: "Do cantando, tañe Orpheo,/ el saçerdote de Thraçia,/ la lyra con tanta graçia"; vv. 1369-1371, 151: "los unos con instrumentes/ é cantares/ cantan loores solares"; vv. 1434-1436, 154: "do cantando/ viviré, siempre goçando,/ do çessan todas mudanças"; vv. 169-170, 197: "É bien como los cantores/ çessan, quando el preste canta"; **J. de Mena,** *Poesía amorosa,* vv. 41-42, 18: "Solamente con cantar/ diz que engaña la serena"; vv. 3-5, 31: "por modos tanto diversos,/ cantan en prosas e versos/ de su mal"; *Poesía de circunstancias,* vv. 15-16, 64: "quien en mal tienpo confía,/ llore mostrando que canta"; vv. 65-68, 80: "Ante moros y judíos/ esta gran virtud se cante:/ entre todos tres gentíos/ cantarán los metros míos"; *La Coronación,* vv. 446-448, 199: "ca nunca del vulto solo/ del luzillo mauseolo/ se canta tan rica obra"; 456-458, 201: "las quales, cantando enante/ el romançe de Atalante,/ çircundaron su persona"; *Laberinto de Fortuna,* vv. 9-10, 209: "Tus casos fallaçes, Fortuna, cantamos,/ estados de gentes que giras e trocas"; vv. 253-255, 218: "Aspira ya, Phebo, pues, de tu doctrina/ módulo tanto, que cante mi verso/ lo que allí vimos del orbe universo"; vv. 839-840, 242: "e vi que dezía tal triste canción/ en elegíaco verso cantando"; vv. 1121-1122, 254: "Belígero Mares,/ tú sufre que cante/ las guerras que vimos de nuestra Castilla"; vv. 1503-1505, 269: "por que la vida de aqueste se cante/ jamás por el modo que nos cantaremos.// Primero su vida muy leda cantamos"; vv. 1599-1600, 273: "con armonía de estilo devoto/ respuso cantando por esta manera"; vv. 2295-2296, 300: "de los que de Martos ovo despeñado,/ segund dizen rústicos desto cantando"; *Coplas de los pecados mortales,* vv. 1-2, 305: "Canta tú, cristiana musa,/ la más que çevil batalla".

Hacia 1440, ***Canc. de Palacio,*** vv. 7-8, 21: "por tornar en su favor/ cantaré ya sin tardança"; vv. 67-68, 23: "e, por esto que sentí,/ cantaré, pues lo causaste"; vv. 78-80, 23: seré siempre de tu parte,/ pero, pues tan cedo parte,/ cantaré segum verás"; vv. 18-19, 47: "con gemido,/ cantaré, osaré cantar"; vv. 10-12, 123: "tal qual nunca padesçí,/ cantando, triste, por mí,/ tal canción con grande amor"; vv. 19-20, 123-124: "pasaré por onde mora/ mi senyora así cantando"; vv. 6-8, 126: "hun hombre desesperado/ cantando desaguisado/ un cantar con amargura"; vv. 19-20, 127: "mas por darme gualardón/ cantaré como forçado"; vv. 13-14, 148: "aunque sopiesse morir/ cantaría en toda parte"; vv. 21-22, 148: "cantaré por conclusión/ este cantar toda ora"; vv. 29-30, 148: "salvo en, si siempre leal,/ cantando con esperança"; vv. 37-38, 149: "enpero que cantaré,/ como aquel que vos adora"; vv. 11-12, 170: "començé luego cantar/ esta canción en proviso"; vv. 11-13, 171: "mas esta razón, por Dios,/ non vos sea entendida:/ yo cantó, luego cantós"; vv. 15-16, 189: "de tanto servir sin don,/ el mi triste coraçón/ se vos despide cantando"; vv. 26-28, 218: "e, cobriendo grant desmayo,/ aunque plaça canta Payo,/ de qu' está en su cabo, reza"; vv. 3-4, 302: "con doloroso cuydado/ cantaré este cantar"; vv. 14-16, 302: "Pues con esquivo pesar/ me conviene cantar,/ esta canción cantaré"; vv. 19-20, 306: "El començó

de cantar,/ entendí qu' esto dezía"; vv. 31-32, 306: "Respúsome: '-Mi senyora/ aquesto me faz cantar'"; vv. 15-16, 330: "el mi triste corazón/ se vos despide cantando"; vv. 33-34, 331: "Esta canzión por endecha/ cantaré, triste, penado"; vv. 9-10, 331: "pues canten et cantarán/ los que con amor cantaron"; v. 13, 332: "Cantaré por mi pecado"; vv. 3-4, 334: "esta canzión cantaré/ que me será conortoso"; vv. 3-5, 336: "hoy aüceles, hoy rosenyoles,/ cantos de amor dulçament et cantando"; vv. 70-71, 338: "levóme así por la grant foresta/ leda e cantando su voç muy honesta"; vv. 9-10, 360: "pues canten e cantarán/ los que con amor cantaran".

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 21-24, 183: "de arte de çiego juglar/ que canta viejas fazañas,/ que con un solo cantar/ cala todas las Españas"; vv. 94-95, 264: "si tres vezes canta'l gallo/ [ ] a quanto canta"; vv. 248-250, 269: "quando vos piden perdón/ ya cantastes la canción:/ 'quien una vez quiere bien'"; vv. 39-40, 311: "quando canta el siega-siega,/ quando vos pesa la ropa".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 182: "Pos endecha los trebellos/ Cantando bien acordado/(...)/ Elvira por su merçed/ Cantando la cancion esta/(...)/ Cantando en son de planto,/(...)/ Con gesto muy cordial,/ Cantando en esta manera"; 183: "La sennora de Vadillo/ Cantando muy mesurado"; 215: "La vida se nos destierra,/ Cantando de languxos/ Faré fin sobre la tierra"; 218: "Cantando de languxos/ Será mi fin sy no acorre/ Dios et vos en esta torre/ Con mis lágrimas por vos"; 257: "En esta semana Sancta/ Muchas con grand devocion/ Andan tristes con rason/ De la passion que se canta"; 283: "Donde fisieron grand llanto/ Otras vegadas cantaron/(...)/ Mas, ¿cómo puede excusar/ El sochantre de cantar?"; 311 (estr., 2 veces): "Faré como la serena,/ Que canta cum la fortuna/ Y en bonança sufre pena/(...)/ Quando lloro, quando canto,/ quando muero, porque vivo,/ Quando fago amargo planto"; 379: "Guirlanda traya de rama,/ Cantando alegre venía,/ É sy bien era villana,/ Fija de algo parescia".

Ent. 1464-1509, **J. Ávarez Gato,** *Poesías morales y políticas,* vv. 19-20, 105: "sy tal fuere el pobrezillo/ ally cante nuestra lengua"; *Poesías religiosas,* vv. 11-12, 146: "a ty cantan dulçes cantos,/ en alto son deletable".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 1i-j, 1: "a tu alta magestad/ se cante divina gloria"; 80a-b, 28: "Do fueron los conbidados/ a cantar, que no a yantar"; 81h-j, 29: "antes que ninguno cante/ ella comiença delante/ la su siguiente canción"; 88a-b, 31: "Cantad todos los humanos/ con esta corte del cielo"; 89a-c, 32: "Acabando los cantores/ de cantar desta manera/ las canciones de loores"; 97f-g, 35: "pues a todos nos envide/ a cantar y no acabar"; 99g-j, 36: "acabado el canto todo,/ cantaron muy dulçemente/ este romançe seguiente/ en un muy suabe modo"; 101ñ-o, 37: "has de pregonarte tanto,/ cantemos a su loor"; 122h-j, 44: "porque a tal hora lleguemos/ que todos juntos cantemos/ Gloria in exçelsis Deo"; 133c-e, 48: "llega el ángel relumbrando/ y coménço-

les cantando/ a dezir muy dulçemente"; 136d-e, 49: "que cantavan a porfía/ con çelestial dulçedumbre"; 137a-c, 49: "Y después que así cantaron/ muy gran gloria al Dios eterno/ y la paz nos predicaron"; 138c-d, 49: "que según éste nos canta/ alguna cosa muy sancta"; 139h-j, 50: "quando el ombre que bolava/ oiste cómo cantava/ quera Dios éste moçuelo"; 145a-b, 51: "¡O bien de mí, qué doncella/ que canta cabo el chequito!"; 145e, 51: "¡(...) aunque cante boz en grito!"; 151f-i, 53: "los zagales con la dueña/ cantavan tan huertemente/ que derramé so la peña/ el leche de mi terreña"; 152d-e, 54: "de somo las conejeras/ ví los ángeles cantando"; 153f-h, 54: "mas viendo cantar de vero/ con la gaita los garçones,/ desnuyé la piel de cuero"; 155a-d, 55: "Aún tengo en la mi mamoria/ sus cantos, asmo que creo/ unos gritavan vitoria,/ los otros cantavan groria"; 246i-j, 86: "deve, llorando, cantar: tan ásperas de sofrir"; 11d-f, 134: "por el parto de María,/ todos canten alabanças/ de tan miragloso día"; 1f-g, 150: "heme aquí prophetizada/ según este viejo canta"; 2a-b, 150: "Todos cantan mi plazer,/ todos mis gozos escriven"; 8g-h, 302: "embiando desde arriba,/ otro ángel para que cante".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 290: "Yo canto las armas de los Palestinos/ principes doce del Omnipotente"; 291: "pide mi lengua con rudo sermon/ porque se cante mi canto facundo/(...)/ Porque yo cante por verso rimado,/ y con la divina fiel melodia/ los inclitos hechos de tu compañia/ segun de tu vida los hobe cantado"; 294: "a Christo, de quien la su vida preciosa/ cante con mi lengua mortal y penosa/(...)/ Y como con esta promesa tu quieres,/ o digno maestro, que cante mi lengua"; 296: "Este es aquel que la Misa primera/ canto muy solemne en la grande Salem,/ aquella vecina del santo Belem"; 299: "digo: Maestro, pues tu melodia/ la vida del justo Perlado canto"; 300: "y vimos de como de alli se declina/ Ebron y Samaria, do tubo su cetro/ el gran Citaredo, que puso por metro/ lo que nos canta la Madre benina"; 305: "o si del encina, del bosque somera,/ canta la triste siniestra corneja"; 306: "Dexemos las cosas comunes rimadas,/ que riman y cantan por cada canton"; 308: "Dos Virgenes hijas veras consiguiente/ estar a su lado, segun el historia/ Geronimo canta, con lengua prudente/(...)/ son los que cantan con gran melodia/ las alabanzas del supero coro/(...)/ Aquel que tu vees tener en su pecho/ esculta la forma del bravo leon,/ es el que canta la resurrecion"; 320: "el qual con su canto, mezclado mi tiple,/ canto por las gentes el Verbo divino"; 335: "y mas el ministro llamado Guion,/ levanta mi lengua gemido sermon,/ como quien canta mortal elegia/ mezclada con lagrimas del corazon"; 348: "con melodia muy dulce cantando/ la susequente devota cancion/(...)/ Cantemos acordes con lira sonante/ tu gloria muy grande, magnifico Padre;/ porque la cante Castilla la madre/ por nuestras Españas y mas adelante/(...)/ O peregrino, serafico Diego,/ para que cante tu canto benigno,/ entona mi tono con punto no ciego!"; 351: "querria cantarlos en versos rimados,/ con la catolica santa cancion,/ que suelen los coros cantar ordenados/(...)/ O tu que demandas y quieres cantar/ los fechos famosos de tus

Castellanos"; 353: "asi que no cante mi lengua ni hable,/ sino los trances que muestran la gloria/ de los triunfos y clara memoria/ de este Patron y Señor favorable"; 355: "Tenia su trono muy mas soberano,/ aquel de quien canta la fama su bien/(...)/ el padre Domingo los iba cantando/ la gloria que todos con ansia desean"; 361: "y luego comienzan con triste pasion/ el canto que los pecadores cantaron/ por el descargo de su perdicion"; 370: "el que desea cantar alleluya,/ alli do se suele contino cantar"; 371: "Ave Regina Celorum, cantaba/ con el serafico coro fulgente/ que los salterios divinos sonaba"; 378: "que fue de la casa de aquel Citarista,/ que toco las cuerdas del vero psalmista; cantando la gloria del nuestro Mesia"; 393: "quanto no puede tu lengua materna/ en metro cantarla, ni menos en prosa/(...)/ dexando lo mas a la lengua suave/ que canta los himnos, no punto terrenos"; 396: "Esta tu pena, le digo, ya canta,/ quanta sufris por aquesta dehesa"; 401: "volando por cerca del gran firmamento,/ segun la catolica musica canta"; 403: "¿(...) y quien es aquel, que no gusta la muerte?/ canta David, en sus dulces renglones"; 414: "Y como quien canta mortal alegria/ luego comienza su flaca garganta"; *Retablo de la vida de Cristo,* 424: "Canta, Cristiano, comigo la vida/ del Hijo muy alto de Dios inefable/(...)/ ponla en el trono divino del cielo,/ alli do su vida se canta cumplida"; 429: "Luego Maria su canto levanta,/ *Magnificat anima mea* al Señor;/ y todo su texto con tanto dulzor,/ quanto ninguno jamás no lo canta"; 447: "Y pues en aqueste suelo,/ la pinte con mucho celo,/ y cante por semejante,/ haz, Señor, que yo la cante/ en el cielo".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 592bis-593, 24: "que en las florescas las aves,/ [cantan], son de nos amados"; vv. 2715-2716, 88: "España: biue gozosa,/ bate las palmas e canta"; vv. 2955-2956, 95: "Todo onbre que cante e fable/ puede dar a Dios loor"; vv. 2983-2985, 96: "luego syn temor cantad:/ Aue, Regina Celorum,/ Aue, Domina Angelorum"; v. 2991, 96: "boluet luego alli do can[ta]; vv. 2998-3000, 96: "pasad con buena osadia/ o cantad con alegria/ ymnos al Fijo de Dios"; vv. 57-60, 103: "Vengo con todo deseo/ a honor e gloria tuya,/ cantando con aleluya,/ gloria yn excelsis deo"; vv. 71-72, 103: "¿(...) pues la Madalena canta/ ser a ella demostrada?"; vv. 1-2, 118: "Animal del qual nos canta/ la visión de Ezechiel"; vv. 39-40, 120: "de todos bienes actor,/ doctos loores cantando"; vv. 45-46, 127: "honora, pedrica e canta/ tu Fijo con dulçe canto"; vv. 125-126, 129: "toda la yglesia canta/ e te suplica homillmente"; vv. 22-24, 131: "aue, pues la Trenidat,/ cantando tu homildat,/ magnifico tu valor"; vv. 101-102, 137: "las yglesias profanadas/ non son, como el verso canta"; vv. 9-10, 255: "Bien me mienbra que el loor/ en la fin se a de cantar"; v. 177, 260: "Vaya Virgilio cantando"; vv. 545-548, 271: "Salio esta noble planta/ de aquel arbol fructuoso,/ Recaredo, de quien canta/ un loor marauilloso"; vv. 1577-1580, 301: "Otros doze monesterios/ fizo este rey excelente,/ donde salmos e salterios se cantan deuotamente"; vv. 1732-1733, 305: "del Santo rey don Fernando,/ bata las palmas cantando"; vv. 1749-1751, 306: "su thono muy desdonado/ los almuedanos callaron/ quando los preses cantaron"; vv. 85-86, 417: "a todos gentios

tu fama cantauas,/ por tal que tu nonbre non fuese callado"; vv. 243-245, 421: "rasgando su cara, su noble persona,/ diziendo: 'Yo biuda conuiene que cante/ y llore mis cuytas, pues van adelante (...)'"; vv. 44-45, 615: "tal carmen cuytoso con rasgo cantan[do]/ la tuba no çese, por el lacrimando"; vv. 57-58, 615: "Endecha por este cantemos funesta,/ funesta cantemos endecha por este"; vv. 62-63, 615: "con lynda yo quise elegançia pintar,/ tal venia no çesen cuytosa cantar"; vv. 230-231, 619: "venir en cadenas ligado a sus manos,/ porque d'el se cante mas gloria que vmanos"; vv. 263-264, 620: "por grand tan parua cantabo alleluya,/ sere tu canario en tu aula real"; vv. 61-63, 672: "vos cantando,/ vos rezando,/ nunca çesais predicando"; vv. 73-75, 672: "a la santa/ de quien tanta/ gloria se lee e canta"; vv. 85-87, 673: "callando/ e no predicando/ los loores e cantando"; vv. 274-276, 679: "a ty loando,/ e no çesando,/ santa sacra estan cantando"; vv. 17-22, 680: "Qual musica cantara,/ Virgen Maria,/ tus loores, no podria/ nin sabra./ Virgen santa de quien canta/ Salamon".

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 13-16, 78: "Tañed agora, pues, vos,/ en cuerdas de gualardón;/ como cante a vuestro son,/ *muy contento soy, par Dios";* vv. 23-24, 79: "que siempre ya cantaré/ *pues que fustes la primera";* vv. 38-39, 79: "si en pago de mi servir/ querés cantar y dezir".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga V, vv. 74-76, 153: "En pensar que se nos va/ ya no canto./ Mi cantar es todo llanto"; vv. 236-237, 161: "No comiences,/ esperemos./ Ven, Lloriente, cantaremos"; Égloga VI, vv. 199-200, 176: "y miafé, sus, a cantar,/ y verás cómo le froco"; vv. 201-203, 177: "Oy comamos y bevamos/ y cantemos y holguemos,/ que mañana ayunaremos"; Égloga VII, vv. 117-118, 185-186: "Yo, miafé, la serviré/ con tañer, cantar, baylar"; Égloga VIII, vv. 138-143, 202: "Trobe y cante quien cantare,/ que yo te prometo, Gil,/ so pena de ruyn y vil,/ si yo nunca más trobare salvo cuando lo mandare/ cualquiera destos mis amos"; vv. 188-189, 205: "Démonos a gasajado/ a cantar, dançar, baylar"; vv. 507-508, 222: "cantemos de gran espacio/ alguna linda sonada"; *Cancionero,* II, El auto del repelón, vv. 422-423, 179: "Muy bien estaría a nos./ ¡Cantássemos dos por dos!"; III, *Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular,* vv. 46-47, 118: "Y si fuere tiempo, canta,/ mas tu mal sea llorado".

Ant. a 1497, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, El triunfo de Amor, vv. 441-443, 214: "Ahotas que yo cantasse/ por tu prazer, con Juanillo,/ de amores un cantarcillo"; vv. 446-450, 214: "Canta, Bras, yo te lo ruego/ por San Pego./ Y cantad, cantad, pastores,/ que para cantar de amores/ ayudaros he yo luego".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga I, vv. 17-18: "Cantas dos mil cantilenas/ de Amarilis, tu adamada"; vv. 38-39: "y cantar/ cada qual de buen vagar"; vv. 217-218: "El que cortare la rama/ mientra duermes cantará"; vv. 281-282: "Ya no cantaré mis trobas ni tañeré caramillo"; Égloga II, vv. 58-60: "no veo lo que desseo,/ antes veo/ comigo

cantar cigarras"; vv. 94-96: "canto la mesma canción/ que Anfión/ quando llamaua sus greyes"; vv. 126-129: "me dexa de ti cantar,/ no recibas por enojo/ ni cordojo/ tocar nuestro caramillo"; Égloga III, vv. 57-58: "que a Damón gané a cantar/ el cabrón albogueando"; Égloga IV, vv. 7-8: "cantemos estilo notable a notables/ y suene el menor allá con menores"; vv. 9-10: "Si silvas cantamos, las silvas merecen/ de rey tan notable gozar fe y dar gloria"; vv. 13-14: "los bienes comiençan los males fenecen,/ según que Sibila lo canta y lo reza"; vv. 107-108: "Ni Orfeo ni Lino podría ygualar/ comigo tan dulces cantando armonías"; Égloga V, vv. 3-4: "tú a tañer tu caramillo,/ yo a cantar un cantarcillo"; vv. 8-10: "y estos olmos nos sentemos,/ porque más nos gasagemos/ y cantemos como hermanos"; vv. 23-24: "ni por toda nuestra tierra/ en cantar quien te dé guerra"; vv. 26-28: "si él osa cantar comigo/ yo te digo/ que se yguale con Apolo; vv. 38-42: "quel buen Títiro garçón,/ mientra cantas algún son,/ te guardará las cabrillas./ Antes otras cantilenas/ te quiero agora cantar"; vv. 58-60: "sin más razones poner,/ para cantar y tañer,/ comiença, no nos tardemos"; vv. 173-174: "responderte y remedarte/ y cantar hasta hartarte"; vv. 189-190: "canta, canta, sin dudar,/ pues cantas chapadamente"; vv. 201-203: "Pues él goza de tal gloria,/ silvas, campos, Pan, pastores,/ todos canten su vitoria"; vv. 251-253: "Allí, Dametas Mateo,/ ahotas que cantará/ y aun Egón, con buen desseo"; vv. 292-294: "mi caramillo gracioso/ con que yo aprendí a cantar/ el cantar y canticar"; Égloga VI, vv. 6-8: "mas quando cantar quería/ de batallas y de reyes/ a Febo no le plazía"; vv. 14-16: "canta cantos pastoriles,/ dexa las cosas sotiles,/ descruzia de tal cuydado"; vv. 18-19: "con el mi son pastoril/ cantaré ya de buen grado"; vv. 32-36: "mas, por más te gasajar,/ agora quiero cantar.// Levantad vuestro saber/ ¡o Musas! para poder/ cantar en mi baxo estilo"; vv. 53-55: "ataron al vegezuelo/ que burlava cada día/ diziendo que cantaría"; vv. 89-91: "Cantava de qué manera/ de los átomos saliera,/ al criar del mundo luego"; vv. 100-102: "Cantava de cómo el mar/ se quiso luego apartar/ y dexar la tierra aparte"; vv. 111-113: "Y después tan bien cantó/ las piedras que Pirra echó/ y las aves caucaseas"; vv. 160-162: "y cantó cómo cercava/ las hermanas de Fetón/ el vello que encima estava"; v. 164: "cantava su conversión"; vv. 166-167: "Cantava con amorío/ de Galo, que cabe el río"; vv. 177-180: "Y cantó cómo un pastor,/ las crines llenas de flor/ y de apio coronado,/ tal cantar ha començado"; vv. 182-184: "Las ninfas, con mucho amor,/ estos albogues te dan/ con que cantes a sabor"; vv. 191-192: "y por los montes solía,/ cantando, poner desseo"; vv. 215-218: "hízoselo aparejar/ la triste de Filomena,/ y cantava en qué lugar/ la cuñada fue forçar"; vv. 232-234: "Quando Sileno cantava/ en los valles retumbava/ cantando por este modo"; Égloga VII, vv. 9-10: "y en cantar bozes parejas/ como arcadios respondientes"; vv. 36-39: "y estava de fuerte modo/ Coridón por apostar/ con Tyrses sobre cantar,/ yo dexé el ganado todo"; vv. 41-47: "Començaron luego allí/ ambos sus trobas cantadas,/ cada qual su vez por sí, que a las musas plaze assí/ cantar el canto a vegadas./ Aquestos versos cantava/ Coridón, muy aplaziente"; vv. 171-172: "Estas cánticas ohy,/ según cada qual cantava"; vv. 178-180: "me semeja buen garçón,/

porque canta repicado/ le tengo mucha afición"; Égloga VIII, vv. 10-12: "el sonido que sonava/ de Damón y Alfesibeo,/ de lo qual quiero cantar"; vv. 31-33: "dígote que tus estorias/ serán dinas de cantar/ por estilo Sofocleo"; vv. 57-59: "sus cantilenas cantó/ bien assí, desta manera,/ sobre un bordón arrimado"; vv. 226-228: "y cantando la serpiente/ vencer se dexa en los prados/ de cualquier encantador"; Égloga IX, vv. 85-87: "¿Quién huviera que cantara/ Ninfas y regara flores/ florecientes?"; vv. 109-111: "Mas dime, ¿quién cantaría/ aún los versos que él cantava/ no limados?"; vv. 127-129: "que comiences sin falseta/ si de tus cantares usas/ a cantar"; vv. 176-180: "de una noche clara y buena/ que cantavas,/ del estilo bien me acuerdo/ pero no la cantilena/ que llevabas"; vv. 208-210: "que te juro en mi verdad/ mil cantares he olvidado,/ ya no canto"; vv. 241-243: "Aquí que los labradores/ cortan rama, demos gritos/ y cantemos"; v. 250: "cantando podemos yr"; vv. 253-254: "Que si cantando entre nos/ caminamos con gasajo"; vv. 271-272: "los cantares muy mejor/ cantará quien bivo fuere"; Égloga X, vv. 14-18: "que de Galo/ comiences cantar su amar,/ cantemos sin intervalo./ Cantemos de sus amores/ mientra mis cabras chapadas"; v. 21: "pues que no a sordos cantamos"; vv. 90-92: "Arcadios, pues soys cantores,/ cantaréys estos amores/ en nuestros montes, de mí"; vv. 129-132: "Yré yo, que cantaré/ mis versos en tu servicio,/ y por estilo Teocricio/ con la flauta tañeré"; vv. 193-198: "Ya me quiero levantar/ que la sombra es enhadosa/ y suele ser grave cosa/ a los que suelen cantar,/ ni a miesses provecho tiene/ ni conviene"; *Poemas religiosos,* I, vv. 102-105, 37: "y del angélico canto/ que los ángeles cantaron,/ por todo el mundo sembraron/ la gloria de su nacer"; v. 549, 52: "y assí la Yglesia lo canta"; vv. 554-555, 53: "cantando por este son/ este cantar celestial"; V, vv. 39-40, 85: "oy me da gracia y favor/ que de tu vitoria cante"; VI, vv. 262-265, 109: "Oy las almas glorïosas,/ con gozo muy infinito,/ cantavan, a voz en grito,/ muy dulces ynos y prosas"; vv. 411-414, 115: "y ellarca su santa Madre/ con quien oy yuan cantando/ santos y ángeles, dançando/ a la gloria de Dios Padre"; vv. 431-432, 115: "con gran fe y gran afición/ toda nuestra Yglesia canta"; vv. 725-726, 125: "cantos muy bien acordados/ cantavan los cherubines"; vv. 730-731, 125: "Patrïarcas le cantavan/ y profetas, cien mil cantos"; vv. 806-808, 127: "que si el un coro cantava/ el otro coro tañía/ el otro coro dançava"; XII, vv. 59-60, 168: "y cantaré en tu virtud/ tu justicia y tus loores"; XVIII, vv. 23-24, 178: "¡alegrad, cantad, o gente,/ gente más que redemida!"; XXI, vv. 6-8, 183: "todos loan tus bondades/ en conformes voluntades,/ cantando por dulces modos"; vv. 38-40, 184: "toda nuestra Yglesia santa/ te confiessa en quanto canta/ con un amor muy profundo"; XXV, vv. 38-40, 192: "y creo la Yglesia santa/ quan católica la canta/ su muy católico canto".

Ant. a 1500, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de Plácida y Victoriano, vv. 2570-2571, 429: "dale priessa y tráelo presto,/ que quedamos ya cantando".

ss. XV-XVI, ***Canc. Musical,*** 346, vv. 6-7: "ví estar una serrana/ cantando con gran porfía"; 351, vv. 2-3: "por cerca de un hinojar,/ serrana vimos cantando"; vv. 33-39: "Mirad

lo que amor ordena,/ que nos llamó y nos rogó/ que cantasemos su pena,/ y la nuestra se cantó:/ *Quomodo cantabimus/ canticum novum in/ terra aliena*"; 392, vv. 37-38: "Y Minguillo cantará/ mi fe, y ayudarle he yo"; 404, vv. 6-7: "Ybame cantando/ lo que os diré".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Canc. de Ixar,*** vv. 7-8, 775: "y don Hernando de Andrada/ le canta por que se aduerma"; vv. 77-78, 777: "toda la nocha cantaua/ la glosa d'esta cançion"; vv. 47-48, 780: "y veo que dizen letrados/ que al fin se canta la gloria"; vv. 44-45, 786: "que cantaua a la estrella/ leçiones de Garçi Sanchez"; vv. 156-157, 788: "En esto asomo cantando/ doñ' Ysauel de Moncada"; vv. 384-385, 794: "de Palafox, porque oyera/ cantar tenprano las ranas".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 7: "No fies de sus razones/ que canten dulces canciones"; 15: "cantando pide a mi ver,/ cantando podre saber/ segun lo que notareys/ si me amays o aborresceys"; 16: "Dezi si soys vos galan/ el que lotro dia baylastes/ y baylastes y cantastes/(...)/ vos soys segun las razones/ a tan lindas apuntastes/ y baylastes y cantastes.// Soys vos el que no sabia/ baylar ni menos cantar/(...)/ vos soys mas yo juraria/ que muy bien os requebrastes/ y baylastes y cantastes/(...)/ vos soys pienso y no soñaua/ el que a todas nos cansastes/ y baylastes y cantastes"; 23-24: "Cantays tan philosophal/ que haueys tono de metal/ y la boz emperial"; 24: "No canteys haziendo gestos/ ni deys los passos tan prestos"; 59: "que cantando se denuncie/ el fin dulce y sepultura/ de mi muerte"; 63: "ni gallo cantaua/ ni gallo cantaua/ ni perro se oya/ sino mi ventura/ que me maldezia"; 64: "es cantar para que muera/ como el cisne que lamenta"; 91: "Si estays herido de amor/ cantad por darnos plazer"; 107: "vereys si quereys mirar/ avn animal cantar/ sin tener dientes ni boca./ Es el gallo"; 125: "tañiendo, si a cantar va/ sospiros por siluos da"; 126: "porque en el verano/ canta bien el grillo".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 816-820, 88-89: "bien así San Juan movía/ a su madre a no cesar/ de cantar la melodia/ que en el vientre él no podía/ confesar"; vv. 165-166, 95: "Estos la sirven y cantan/ y son dulzaina del niño"; vv. 186-189, 96: "mas todos, de son alegre,/ cantan delante el pesebre/ de la reliquia/ costosa"; vv. 210-213, 96: "y con voz muy deleitosa/ al niño hacen solaz:/ éstos cantan gloria y paz/ a la madre tan famosa"; vv. 284-285, 97: "los cielos cuentan y cantan/ su venida generosa"; vv. 579-580, 143: "cantaban cantos amenos/ con gloria de nuevo tono"; vv. 196-199, 150: "que cantando las movía/ a que adoren con su canto/ al que a él y a ellas cría/ con tanta sabiduría"; vv. 1-4, 187: "Cante la nación cristiana/ el favor esclarecido/ del Baptista sin pecado,/ antes santo que nascido"; vv. 25-30, 189: "diciendo *gloria in excelsis*/ con tiples y con tenores,/ mas oid las contrabajas/ de armonía no menores,/ que el príncipe por quien cantan/ lloró con bajos clamores"; vv. 41-44, 191: "mas otro discante nuevo/ y más dulce ved, señores,/ que el príncipe por quien cantan/ los

ayuda con clamores"; vv. 23-26, 214: "Pues cantemos del infante,/ sobre los reyes reinante,/ cómo lloró en el instante/ en que en este mundo se vido"; vv. 180-183, 220: "¡(...) si vieses las jerarquías/ y cortesanas legiones/ que me cantan cien mil sones/ en el portal despoblado!"; vv. 187-190, 220: "que un millón de serafines/ tengo aquí por paramento,/ y mil tantos por el viento,/ que cantan por mi mandado".

1499-1514, **F. de Rojas,** *La Celestina,* 322: "MELIBEA. Papagayos, ruyseñores,/ que cantáys al alvorada".

1511, ***Canc. General,*** I, 9: "cantemos los gozos de su preeminencia"; 11: "que cielos y tierra y toda natura,/ vos canta y pregona la santa escriptura"; 38: "Hechas sus obras por vía/ de como yo aquí las canto/ y distingo"; 63: "lo qual, temiendo la pena,/ suele cantar por llorar/ su vida de males llena"; 67: "tres personas en vn ser,/ como lo creo lo canto"; 150-151: "y el triste ruyseñor/ á todas las oras canta/(...)/ y buchos los que cantavan"; 203: "bien cantar y componer/ en coplas y consonantes"; 210: "dexando las cumbres, los valles buscauan;/ suaues discores las aues cantauan"; 222: "que, viéndola cerca, gozoso ya canta/ de tantos trabajos el fruto esperando"; 238: "Su vida muy clara por ende se cante/ en todas edades de toda excelencia"; 244: "Cantó los effectos del lento Saturno,/ del rútilo Febo los cursos dorados"; 259: "yuan cantando todos á vn son/ cantares al noble Marqués dedicados/(...)/ todas alternan y cantan vn hymno/ que *¡Gloria in excelsis!* semblaua en el son"; 307: "¡O quién te oyesse cantar (...)!"; 311: "quanto más que Dios tan fina/ la quiso, según se canta"; 325: "cantaré c'un gran tormento/ m'atormenta"; 338: "pues la gloria del saber/ al fin de la gloria se canta"; 367: "el qual te dirá cantando,/ si dél te mueue dolor,/ los Siete gozos d'amor"; 367-368: "El primer gozo se cante/ causar la primera vista/(...)/ el segundo es de cantar,/ la contra del no fallesce"; 368: "En boz mas triste que leda/ el segundo ya canté"; 404: "como cante á vuestro son,/ muy contento soy, par Dios/(...)/ que siempre ya cantaré/ pues que fustes la primera/(...)/ si en pago de mi seruir/ querés cantar y dezir"; 411: "Y las aues dulces, ledas,/ cantarán sus alboradas"; 416: "amor de cantar al tenple/ de vos el Duque d'Arjona"; 419: "Las aues andan bolando,/ cantando canciones ledas"; 434-435: "y escuché que sospiraua/ y cantaua con dolor/(...)/ mas cantando, no con gloria,/ con boz alta y dolorida/(...)/ que le ví todo turbado/ y cantando sin mirarme/(...)/ le ví llorar la partida do cantaua sospirando"; 436: "si tañeren, cantaré/ con el dolor que posseo"; 470: "Con todos mis pensamientos/ mi ventura quede atrás/ que le cante"; 477: "c'á los muertos como yo/ les cantan por oraciones"; 478: "y aquellas aues y yo/ le cantamos las obsequias/(...)/ D'allí nos quedó costumbre/ las aues enamoradas/ de cantar sobre su cumbre"; 481: "Y luégo cantando viene:/ *Pues no mejora mi suerte,/ cedo morir me conviene";* 482-483: "A Don Bernaldino ví,/ Manrrique, tañer cantando/ como ombre fuera de sí/(...)/ y con desesperacion/ tañe y canta esta cancion/(...)/ y cantándole vn responso/ calándrias y ruyseñores"; 484 (pie de pág.): "Y comiença de cantar/(...)/ con todos sus amadores,/ vi cantar en tal sazon"; 505: "Destas aues su nacion/

es cantar con alegría"; 550: "ni ménos quándo es de noche,/ sino por vna avezilla/ que me cantaua all aluor"; 551: "la lumbre no sé sentilla/ sino por vna auecilla/ que me cantaua all aluor"; 564: "vos sola desconsolada/ cantareys sin alegria"; 664: "Enxemplo nos muestran de aquesto que canto/ los fieros leones y tigres malditos"; II, 7: "Es vihuela que tempré;/ fué el tentar/ sin tañer y sin cantar"; 9: "Y él os pida/ cuenta de mi triste vida,/ tan estrecha c'os espante,/ porque si lloro que cante"; 37: "porque amores dan dolor/ á vos que serie mejor/ cantar baxo vuestro Credo,/ y no dar la voluntad/ do pierde merescimiento"; 57: "mándese cantar allá,/ qu'el morir no tardará"; 75: "Los *Santos* porqu'en el cielo/ cantan todos con porfía,/ rezaldos, señora mia,/ en memoria que en el suelo/ soys mi pesar y alegría"; 76: "Si echare la Bendicion el que la Missa cantare, en pago del galardon,/ guardad para mi passion/ la parte c'os alcançare"; 77: "gloria del bien que aquí canto"; 87: "y vn cisne que esté con él/ cantando con boz ygual"; 88: "á quien dello no s'esquiue/ la cancion que es de cantar/(...)/ porqu'es aue de gran buelo,/ cantando con boz al cielo/(...)/ y la cancion dirá así,/ suauemente cantando"; 89: "y cantarés por cancion:/ Ell amor quiero vencer/(...)/ y porque haga mencion/ de lo que aueys de cantar/(...)/ y vn ruyseñor c'os despierte/ en el más dulçe dormir,/ cantando por vuestra suerte/(...)/ y por aue un palomino/ de los salvajes que son,/ cantando siempre contino"; 90: "cantando con lindo son/ la cancion de *Biue leda*/(...)/ mirándose en derredor,/ cantando desta querella/(...)/ y cantad esta cancion/ con la boz fauorescida/(...)/ vn pelicano será,/ que plañendo cantará"; 91: "y porque nueua passion/ no 's aquexe con tristura,/ cantarés esta cancion/(...)/ y vn tordo qu'esté con vos/ porque os tenga compañía,/ cantando siempre los dos/(...)/ y cantarés por cancion:/ *Para yo poder biuir*/(...)/ y pues que tenés la fama/ de perfeta discrecion,/ cantareys vos, linda dama/(...)/ cantarés con el sufrir:/ *Al dolor de mi cuydado";* 92: "que ni haze bien, ni mal,/ con vna perdiz que cante/(...)/ y vuestra merced despues/ cantará con gran reposo/ con altas bozes á tres/(...)/ y porque sintays quamañas/ son las ánsias dell amor,/ cantareys muy sin temor"; 93: "cantando por galardon:/ *Maldita seas ventura";* 94: "cantando con gran plazer:/ *Dígasme tú, el hermitaño*/(...)/ vuestra dicha que responde,/ que canteys de vuestro grado"; 95: "mas si cantara riberos/ de que yo 's oue mirado"; 111: "me cantaron los officios/ calandrias y ruyseñores"; 115: "y si más músicas veo,/ con tal plazer las posseo,/ que querria la postrera/ que cantan por la carrera/ que desseo/(...)/ al fin se canta la gloria/ de tal mal"; 132: "¿ya cómo vos cantaré,/ pues el ayre y alegría/ yo no sé/ con la qual vos assoné?/(...)/ pues no sé/ ya cantar como canté/(...)/ ya ¿cómo vos cantaré?"; 133: "¡(...) pues no sé/ ya cantar como cante!"; 134: "amador y sin espera,/ por más que llore y que cante"; 181: "fuyme adonde estoy perdido,/ cantando aquesta cancion/(...)/ cantando con mi desseo,/ començé de consolarme"; 182: "mis bozes alcé cantando:/ ella en sí dissimulando/ todos los inconuinientes,/ vila cantar entre dientes/ como quien está hablando/(...)/ Estas razones oydas,/ aunque las cantó pasito,/ por ver mi mal infinito,/ quisiera tener mil vidas;/ mas como son insufridas/ las carnes puestas en fuego,/ cantando dixe yo luégo/ con otras nueuas heridas"; 190:

"y sacóle allí vn laud/ y pússosele delante,/ y él con muy gentil semblante/ tañe y cante esta cancion"; 218: "Y con graues sentimientos/ cantaua aquella cancion"; 236: "cuando la Tora sacays/ y cantando la lleuays/ para recebir al Rey/(...)/ cantó luégo el sacerdote/ la guaya por alegría"; 272: "Los cuales cantan: *Laudate/ Dominus omnes gentes*".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 212-213, 88: "-Aballemos. -Aballemos,/ que cantando nos iremos"; vv. 214-216, 88: "-¿Qué cantar quieres cantar?/ -Uno que sea de vaylar,/ por que más nos reolguemos"; vv. 590-591, 100: "-Habrando no, son cantando/ vn cantar como serranos"; vv. 598-599, 100: "-Pues no [e]stemos en quellotros,/ sus, cantemos voz en grito"; vv. 607-608, 101: "demos saltos y cantemos/ hasta en tierra nos caer"; vv. 186-187, 116: "'-Nunca fué pena mayor/ me canta por modo extraño"; vv. 393-396, 123: "Daros he priscos, vellotas,/ madroños, ñuezes, mançanas,/ y auellanas,/ y cantar vos he mill ñotas"; vv. 97-98, 137: "¿Quién me vió en las romerías,/ cantar, saltar y baylar (...)?"; vv. 887-888, 162: "Pues cantemos repicado/ y entonado"; vv. 43-45, 167: "Pues en cantar y baylar,/ y el caramillo tocar,/ siempre so el mejor del hato"; vv. 236-238, 173: "¿Qué rotrónicas que cantas?/ Di quién son,/ que me asombras y me espantas"; vv. 373-375, 178: "¿Ño vos digo que no ha vn hora/ que vn ángel vino a desora,/ cantando por dulces artes?"; vv. 599-600, 185: "Pues ¡sus! ¡todos a cantar/ con voluntad muy graciosa!"; vv. 271-273, 199: "-¿Y qué oyste cantar?/ Cuydo que no fuessen grillos,/ pues no es tiempo de cruquillos"; vv. 285-288, 199: "-(...) Vilo assí, como vos veo,/ cantando la 'grolia Deo/ en el cielo deue auer,/ y en la tierra paz tener'"; vv. 424-428, 204: "He estado casi embabido/ mirando que van volando/ zagales y van cantando/ por en somo del exido/ vn cantar desminuydo"; vv. 530-534, 207: "-Pues cantá todos. -Cantemos/ y más aquí no paremos// -Yo, miafé, no cantaré,/ qu'estoy tan relleno d[e]ajos/ que me ahogo con gargajos"; v. 540, 207: "-¿Quieres cantar? -Sí, alahé"; vv. 548-553, 208: "Todos, todos a cantar,/ todos a tomar plazer,/ pues Christo quiso nascer// Cantay si queréys, collaços./ Que nos praz, miafé, cantar./ Pues también deuéys vaylar"; vv. 574-575, 209: "cantemos mill chançonetas/ y mill sones perchapados"; vv. 581-582, 209: "Ora pues ¡sus! no tardemos;/ cada vno vayle y cante"; vv. 600-602, 210: "y oymos cantar,/ y oymos tañer,/ y entramos a ver"; vv. 484-486, 226: "muy dulcemente llorando,/ y entonando/ el canto qu'el cisne canta"; vv. 534-536, 228: "y, adorándola, mentar/ y cantar/ la gloria de su excelencia".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos,* vv. 27-28, 203: "los profetas que cantaron/ la venida del Mexías"; *Villancicos pastoriles,* vv. 27-30, 329: "-Yo los vi como te veo,/ cantando con gran desseo/ 'Gloria in excelsis Deo'/ por un niño que ha nacido".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de la Fama,* vv. 90-92, 46: "tendido a la sombra al pie desta fuente,/ vi lexos venir gran copia de gente/ y todos venían tañendo y cantando"; vv. 138-139, 48: "cercaron la fuente con gran procesión,/ tañendo y cantando

con mucha afición"; vv. 317-318, 55: "Razón y desseo me manda y obliga/ que cante la fama de vuestra ecelencia"; *Triunfo de Amor,* vv. 610-612, 106: "con codicia de llegar/ a ver tañer y cantar/ y en presencia ser presentes"; vv. 1078-1079, 125: "y cantavan los cantores/ con muy cónsonos dulçores"; vv. 1114-1116, 127: "y Sardo, cantor muy bueno,/ quanto más de ruegos lleno/ tanto menos él cantava"; vv. 1126-1129, 128: "Clavezínbalos, salterios,/ harpa, manaulo sonoro,/ vihuelas, laúdes de oro/ do cantavan mil misterios"; *Poemas cultos,* vv. 79-80, 158: "bordados y letras, romances, canciones,/ los unos tañendo, los otros cantando"; vv. 105-107, 159: "Los cantos, las vozes y las melodías/ tornáronse todas en triste llorar,/ assí como el cisne que suele cantar"; vv. 541-542, 174: "cantó la serena, sus bozes sonaron/ tan dulces que luego tras sí nos llevó"; vv. 677-678, 178: "aquel de quien todos solían dezir/ muy grandes loores a bozes cantando"; *Viaje a Jerusalén,* vv. 367-368, 200: "¡(...) escriva yo della según lo que canta/ la Iglesia, narrando su inmenso valor!"; vv. 514-516, 205: "dexando Morea con Grecia y Turquía,/ que en su lugar proprio vernán otro día,/ después avrá tiempo que dellas se cante"; vv. 1422-1424, 234: "Partímonos todos y fuimos a dar/ a do los pastores oyeron cantar/ la 'Gloria in excelsis' por nueva excelente"; *Poemas cultos,* vv. 280-281, 252: "y a anunciarles su venir,/ cantando 'Gloria in excelsis'"; vv. 10-11, 261: "segund canta/ nuestra Iglesia madre santa"; vv. 97-98, 274: "Pues ¿qué te diré de gallos?:/ que gallo no vi cantar".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro I, vv. 34-35, 76: "sino la paxarilla/ que le cantava al alvor"; vv. 148-150, 178 (pie de pág.): "sabréys llorar y reyr/ sospirar, cantar, gemir,/ y sabréys dar lo que distes"; Libro II, vv. 7-8, 271: "aves en quien ay tino/ de descansar cantando"; vv. 1-2, 325: "Mueve 'l querer las alas con gran fuerça/ tras el loor d' aquella que yo canto"; vv. 1-2, 375: "Otro tiempo lloré y agora canto,/ canto d' amor mis bienes sossegados"; vv. 13-14, 375: "sino que de contento no terné/ qué cante, ni qué 'scriva, ni qué hable"; vv. 1-2, 376: "Antes terné qué cante blandamente/ pues amo blandamente y soy amado"; vv. 5-6, 376: "Desabáfasse quien está doliente,/ y canta en la prisión el desdichado"; vv. 9-10, 376: "Yo cantaré conforme a l' avezilla,/ que canta assí a la sombra d' algún ramo"; Libro III, vv. 1-5, 414: "Canta con boz süave y dolorosa,/ ¡o Musa!, los amores lastimeros,/ que 'n süave dolor fueron criados./ Canta también la triste mar en medio,/ y a Sesto, d' una parte, y d' otra, Abydo"; vv. 14-15, 414: "Pero comiença ya de cantar, Musa,/ el processo y el fin de 'stos amantes"; vv. 101-103, 417: "los unos caminando con silencio,/ los otros con cantar alegres hymnos,/ hazia 'l templo dond' eran estas fiestas"; vv. 170-172, 419: "'(...) cantando y lamentando sus congoxas,/ y dexando morir los tristes griegos/ debaxo de la cruda 'spada d' Héctor'"; vv. 1006-1009, 442: "la mar segura, el cielo favorable,/ descuydado el piloto en su exercicio,/ cantando con plazer los marineros,/ sin acordarse de templar la vela"; vv. 1301-1304, 450-451: "Mañana, cuando el sol esté bien alto,/ y los ganados buscarán las sombras,/ y cantarán apriessa las chicharras,/ yo te quiero llevar do 'stá este viejo"; vv. 1434-1439, 454: "a ti, dulce muger, can-

tando andava,/ retunbando su boz por las riberas./ Cantávate en partiendo el claro día,/ cantávate en viniendo la mañana,/ andava discurriendo mil lugares,/ por dar lugar a su afligido pecho"; vv. 2254-2259, 477: "y en lugar de cantar el hymineo/ los moços y donzellas Sestïanas,/ cantó el mochuelo desde las almenas/ los agoreros y funestos versos/ que acustumbra cantar en los principios/ de muchos lastimosos infortunios"; vv. 259-260, 535: "El ruyseñor nos cantará a la diestra,/ y verná sin el cuervo la paloma"; vv. 268-270, 535: "Virgilio a Eneas estará cantando,/ y Homero el coraçón d' Acchilles fiero,/ y el navegar d' Ulisses rodeando"; vv. 39-40, 542: "los árboles están llenos de flores,/ por do cantando van los ruyseñores"; vv. 193-194, 547: "Los unos tañen blandos instrumentos,/ y otros cantan cantares regalados"; vv. 459-460, 555: "y por el derredor yvan bolando/ mil amores allí, cantando amores"; vv. 519-520, 557: "alma gentil, diníssima d' impero/ y que de sola vos cantasse Homero"; vv. 557-558, 558: "amor, cuando a su son nos tañe y canta,/ trasportados en sí, nos manda y tiene"; vv. 587-588, 559: "ésta llovió con abundante vaso/ cuantos versos d' amor acá se cantan"; vv. 593-594, 560: "Ésta hizo que aquel gran Veronés/ por su Lesbia cantasse dulcemente"; vv. 607-608, 560: "y le movió su alma y su sentido/ a cantar 'Ay dolor del dolorido'"; **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Canción IV, vv. 84-85: "y en medio del trabajo y la fatiga/ estoy cantando yo (...)"; Elegía I, v. 304: "se cantará de tí por todo el mundo"; Égloga I, vv. 1-3: "El dulce lamentar de dos pastores,/ Salicio juntamente y Nemoroso,/ he de cantar, sus quejas imitando"; vv. 41-42: "y en cuanto esto se canta,/ escucha tú el cantar de mis pastores"; vv. 200-202: "las aves que m'escuchan, cuando cantan, con diferente voz se condolecen/ y mi morir cantando m'adevinan"; vv. 235-238: "Lo que cantó tras esto Nemoroso,/ decildo vos, Piérides, que tanto/ no puedo yo ni oso,/ que siento enflaquecer mi débil canto"; Égloga II, vv. 302-304: "ni al blanco cisne qu'en las aguas mora/ por no morir como Faetón en fuego,/ del cual el triste caso canta y llora"; vv. 528-532: "Vosotros, los de Tajo, en su ribera/ cantaréis la mi muerte cada día;/ este descanso llevaré, aunque muera,/ que cada día cantaréis mi muerte/ vosotros, los de Tajo, en su ribera"; vv. 942-944: "como hizo el amante blandamente/ por la consorte ausente que cantando/ estuvo halagando las culebras"; vv. 1098-1100: "Acuérdaseme bien que en la ribera/ de Tormes le hallé solo, cantando/ tan dulce que una piedra enterneciera"; vv. 1403-1404: "de vírgines un coro está cantando,/ partidas altercando y respondiendo"; vv. 1739-1741: "mas de un embebecido gozo, estaban/ cuantos consideraban la presencia/ d'éste cuya ecelencia el mundo canta"; vv. 1757-1759: "(...) y porque 'spantes/ a todos cuando cantes los famosos/ hechos tan glorïosos, tan ilustres"; Égloga III, vv. 53-54: "De cuatro ninfas que del Tajo amado/ salieron juntas, a cantar me ofrezco"; vv. 287-290: "y al son de las zampoñas escuchaban/ dos pastores a veces que cantaban.// Más claro cada vez el son se oía/ de dos pastores que venían cantando"; vv. 302-304: "a cantar juntamente aparejados/ y a responder, aquesto van diciendo,/ cantando el uno, el otro respondiendo"; **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1926-1928, 63: "Por do en ser apeados,/ quedan muertos, trabajados;/ los moços pueden cantar"; vv. 3123-3124, 102: "-Es

quien llora por quien canta/ de oiros tan bien cantar"; v. 3175, 103: "Os puede cantar ansí"; vv. 3185-3189, 104: "-Quiero, pues que tanto tarda,/ si no os paresce locura,/ cantarle, cantando mal,/ no por él, mas porque es tal/ la noche cual mi ventura"; vv. 3229-3232, 105: "-Voyme, perdonad que os dejo,/ no porque queréis que cante,/ mas cantaré, porque espante/ los males de que me quejo"; vv. 3369-3372, 110: "con voz ronquita, cansada,/ aquel romance entonando,/ como en responso cantando,/ por sus finados"; vv. 3659-3664, 120: "que reciba, siendo mío,/ por suyo este villancico:/ Porque de dueño mejore/ no le deje de tomar,/ que si le quiere cantar/ no faltará quien le llore"; vv. 549-550, 153: "-¿Oíslo? Que no tañáis,/ que quieren bailar cantando"; vv. 553-554, 153: "-Quien primero se ha cansado/ ha primero de cantar"; vv. 563-568, 153: "-Cante ya, que en su cantar/ no se parescerá nada,/ pues que por oíros muero/ y os suplico que cantéis./ -Porque no me importunéis/ vamos ya que cantar quiero"; vv. 587-594, 154-155: "-¿Dezid si sabéis a quién/ toca de cantar ahora?/ -A vuestra mercé, señora,/ que lo sabe hazer muy bien./ -¡Maldito el cantar que sé!/ -¿Tenéis alguno sobrado?/ -Que ya le terná pensado./ *-Amor falso* cantaré"; vv. 613-620, 156: "-Ya podéis apercebiros,/ mi señora, si queréis,/ que a vos toca que cantéis,/ y a mí, que muera en oíros./ -Que hazéis de cortar rama/ en dezir que cantará:/ pues ved lo que ganará/ en que cante vuestra fama"; vv. 652-655, 157: "-Ea, sus, señora mía,/ ¿cantará vuestra mercé?/ -Sí, señor, yo cantaré/ lo que más callar debría"; vv. 676-677, 158: "-Espere y acabarán/ de cantar essos señores"; vv. 1404-1407, 182: "Quieren las señas que dan,/ porque mejor las creyesse,/ que cantando las oyesse/ en un romance galán"; vv. 1860-1861, 197: "canta,/ que aunque mal cantéis,/ cantáis mejor que tañéis"; vv. 2182-2185, 209: "Muy alto queréis cantar,/ por alta voz que tengáis,/ tan alto punto tomáis/ que no se puede alcançar"; vv. 2194-2197, 209: "Como se os ha puesto el sol/ no entendéis la compostura,/ que la llave de natura/ no se canta con bemol"; vv. 2202-2205, 209: "Mire bien que no se engañe,/ que el cantor enamorado/ que es que cante, si no tañe/ por lo bajo flaütado"; vv. 2285-2286, 212: *"Bassus.* Mas bien le pueden cantar/ *Todos.* De quince años era Elena"; vv. 2455-2457, 218: "Mas que cuando las hazía/ ¿debía ser lo mejor,/ que cantaba el trovador?"; vv. 2485-2487, 219: "voy probando/ si cantando/ aunque no queráis, me estéis escuchando"; **C. de Castillejo,** *Obras de amores,* vv. 1123-1125, 40: "Bailaban con gran primor,/ Cantando con gentil arte/ Sus cantares a sabor"; vv. 3660-3664, 133: "Entre las rosas y flores/ Cantaban los ruiseñores,/ Las calandrias y otras aves,/ Con sones dulces, suaves,/ Pregonando sus amores"; *Obras de conversación y pasatiempo,* vv. 221-223, 191: "En nuestras trovas caseras,/ cantan otras forasteras,/ Nuevas a nuestros oídos"; vv. 1287-1289, 230: "En el trabajo presente,/ Acuerdo, señor, cantaros/ El villancico siguiente"; vv. 1839-1840, 248: "Tus cascos enormes, enorme cantamos/ Tus ansias crueles, codicias que tocas"; *Diálogo de mujeres,* vv. 1526-1530, 115: "ni al tiempo que están rezando/ o cantando sus maytines,/ que allí suelen los chapines/ alguna vez yr bolando/ por el coro"; vv. 2331-2332, 141: "¿Veys el bien que está diziendo/ de estos doctores que canta?"; vv. 3345-3347, 174: "En un hora/ canta y gruñe y rie y llora,/ es sabia

y loca en un punto"; **G. de Cetina,** *Sonetos y madrigales completos,* vv. 7-8, 112: "antes un ruiseñor que allí cantaba,/ la historia de su mal le representa"; vv. 10-11, 112: "dijo: '¿Qué así te afliges y cantando/ muestras la tempestad tener en nada (...)?'"; vv. 9-11, 120: "Mas, ¿qué puedo hacer si amor me inspira?:/ cantar vuestro valor alto y divino/ al son desta vulgar, rústica lira"; vv. 1-2, 154: "Mientra en mí la esperanza florescía/ alegre el corazón vivió cantando"; vv. 1-2, 165: "El tiempo es tal que cualquier fiera agora/ ama su igual y por él llora o canta"; v. 3, 209: "aún espero por vos cantar, señora"; vv. 9-10, 244: "En la gloria mayor de mi tormento/ voy por tranquilo mar ledo cantando"; v. 1, 284: "Solía cantar de amor dulces clamores"; v. 11, 314: "si cantase de ti aun el más instruto"; vv. 1-2, 330: "No es sabrosa la música ni es buena,/ aunque se cante bien, señora mía"; vv. 5-6, 330: "Mas si a lo que se canta, acaso suena/ la música conforme a su armonía"; vv. 9-10, 330: "Vos, que podéis mover al son del canto/ los montes, no queráis cantar enojos"; v. 13, 330: "vos cantad la beldad de vuestros ojos".

1550, ***Canc. de Romances,*** 122: "hasta que era media noche/ los gallos querian cantare"; 130: "los moços tambien vestidos/ que cantar hymnos solian"; 161: "Don Reynaldos pidio vn laud/ que lo sabia bien tocar,/ ya comiença de tañer/ muy dulcemente a cantar"; 168: "Media noche era por filo/ los gallos querian cantar"; 192: "quedaria sossegado/ todo el tu gran imperio/ que no te cantasse gallo"; 257: "el ruyseñor cantaua/ con muy dulce melodia/ cantauan mil paxaricos/ todos con grande armonia"; 281: "do morauan muchas aues/ las pregoneras del dia/ do cantaua Filomena"; 291: "abaxe por una senda/ a vnos valles suaues/ donde vi cantar las aues"; 291: "dixeles esta razon/ rogandoles que cantassen/ porque ellas no sospechassen/ que queria mas de oyllas"; 291-292: "Cantad todas auezillas/ las que hazeys triste son"; 292: "cantad y con triste son/ discantara mi passion"; 292: "començaron a cantar/ este cantar con sossiego"; 297: "me meti por vnos valles/ por do vi cantar las aues/ con señales de alegria"; 300: "Por el mes era de Mayo/ quando haze la calor/ quando canta la calandria/ y responde el ruyseñor/(...)/ que ni se quando es de dia/ ni quando las noches son/ sino por vna auezilla/ que me cantaua al aluor"; 303: "ni cantar los ruyseñores/ en los ramos melodia"; 316: "y alli viendose subidos/ cantauan en compañia"; 317: "y cantando esta cancion/ le doy todo mi poder".

Ant. a 1551, ***Canc. de Ixar,*** vv. 279-280, 827: "todas las oras del dia/ tane y canta esta canzon"; vv. 338-340, 828-829: "abrasado en mil passiones/ cantaua aquestas cançiones/ para amanssar su porfia"; vv. 424-425, 831: "que quieres saber de mi,/ yo te lo dire cantando"; vv. 1071-1073, 851: "Vi vna muger que cantaua/ par a par con los poetas,/ aunque cantaua lloraua".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 315: "como la Yglesia lo canta,/ porque él assí lo ordenó"; 322: "Pues cantemos por deshecha:/ -Dama del Rey que Dios es,/ dadnos su gloria despues/ Amen"; 324: "sé que es Dios el que cantastes,/ y con el dedo

apuntastes/ lo que otros cantan por fé"; 325: "y no pudieran cantar/ de tí solo esta alabança"; 342: "De vuestra memoria tanta,/ bienauenturado Santo,/ cantaré, mas no sé tanto"; 349: "que si á ella por esposa/ la discanta Salomon,/ quien la hizo tan hermosa,/ á vos, vírgen gloríosa,/ cantó la mesma cancion"; 390: "lloro, rio, gimo y canto"; 436: "Gloria d'amores cantamos/ á ti, muy alto Señor"; 484: "Comencé luégo á cantar/ tal cancion,/ tal cancion lamentacion"; 505: "é vna calandria cantando,/ puesta encima el chapitel,/ que cante la vida d'él/(...)/ Cante 'l mal,/ que en el bien no ay causa tal"; 514: "Señora, si mal cantó/ el galan que os ha loado"; 525: "me metí por vnos valles/ por do ví cantar las aues"; 526: "biuo como salamandria,/ quando canta la calandria/ y responde el ruyseñor/(...)/ é comiençan ya las aues/ á cantar por los altores"; 526-527: "fuera impossible sufrilla,/ sino por vna auecilla/ que me cantaua all aluor"; 558: "é de las manos se asieron,/ é grandes bozes cantaron/(...)/ Primera, Doña María,/ cantó con gran alegría/(...)/ Diana con gran cuydado/ cantó con rostro turbado/(...)/ É tambien cantó Maruxa"; 559: "Doña Ysabel Castriote/ cantó con gran alborote/(...)/ Doña Pórfida porfia/ de cantar que le querria/(...)/ Muñoza quiso cantar"; 574: "y quién assí tan bien cantar pudiesse/ en vn lugar tan áspero y estraño"; 581: "que no estoy para auer gusto de nada;/ ménos para cantar tristes canciones/(...)/ En la capilla entró do l'escucharon/ la cancion las donzellas qu'él cantaua/(...)/ las donzellas salieron y cantaron/ la cancion á la dueña que penaua"; 583: "Señora, que la canten al presente/ las donzellas que aueys con vos traydo/(...)/ Las donzellas en esto luégo entraron,/ y con los instrumentos que truxeron,/ tan dulce y agradable la cantaron"; 607: "Los filos sonoros, la dulce cancion,/ las cuerdas cantamos y el néruio primero".

CANTADO, -A

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 3-4, 75: "amor, sea tu alabança/ cantada en toda tribuna".

Primera mitad del s. XV, **Santillana,** I, *Villancicos,* vv. 27-28, 59: "pues las dos aveys cantado,/ a mí conviene que cante"; vv. 31-33, 60: "Desque huvieron cantado/ estas señoras que digo,/ yo salí desconsolado"; **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 1516-1517, 270: "dexa su sangre tan bien derramada/ sobre la villa no poco cantada".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 283: "Si olvidar se podiese/ Que tal materia cantada/ Nin reçada se dixesse".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 80f-h, 28: "los quales con alegría/ llevavan de lo cantado/ la boz y la melodía"; 85a-b, 30: "Cantado lo que dezía/ la virgen Nuestra Señora".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 423: "yo te suplico, con ojos bañados,/ que ruegues a Dios con los Doce Primados,/ que me perdone mi culpa doliente,/ pues tengo sus Doce Triunfos cantados".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 365-366, 145: "pues en la fyn es cantado/ todo loor verdadero"; vv. 583-584, 272: "la seguiente prosa, oyda/ en el ayre, fue cantada"; vv. 2290-2292, 321: "este rey, que atribulo/ a su padre e asi ligio,/ como el salmo ha cantado".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga VI, vv. 226-229: "y mandó por su mandado/ los laureles aprender,/ aprender lo pernotado,/ lo cantado y canticado"; Égloga VII, vv. 41-42: "Començaron luego allí/ ambos sus trobas cantadas"; Égloga X, vv. 177-180: "Musas bienaventuradas,/ baste ya lo que ha cantado,/ vuestro poeta, sentado/ texe cesticas chapadas".

1511, ***Canc. General,*** I, 370: "pues no te pueden mouer/ los gozos que te he cantado".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** *Viaje a Jerusalén,* v. 708, 211: "y en casa de Cayphás do el gallo á cantado".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro III, vv. 597-598, 560: "cantadas Delia y Cynthia las verés/ por Tibullo y Porpertio juntamente"; **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Canción V, vv. 11-13: "no pienses que cantado/ sería de mí, hermosa flor de Gnido,/ el fiero Marte airado"; vv. 21-22: "más solamente aquella/ fuerza de tu beldad sería cantada"; **G. de Cetina,** *Sonetos y madrigales completos,* vv. 13-14, 330: "vos cantad la beldad de vuestros ojos:/ conformará el cantar con lo cantado".

1550, ***Canc. de Romances,*** 223: "diziendo missa este dia/ el arçobispo cantada"; 233: "encontre con vn ordenado/ ordenado de euangelio/ que missa no auia cantado"; 278: "las oraciones de Iob/ lo que Dauid ha cantado"; 292: "Y desque ouieron cantado/ y yo les oue respondido/ he mi pena por mas fuerte".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 341: "Santo Apóstol consagrado,/ oro del sacro grisol,/ sombra del muy alto sol,/ cantor que ouistes cantado/ do Dios tiene el facistol".

CANTAR, CANTÁR (sust.)

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 92a, b: "por complir su mandado de aquesta mi señor,/ fize cantar tan triste como este triste amor"; 470c, d: "desque la cantadera dize el cantar primero,/ siempre los pies le bullen, e ¡mal para el pandero!"; 649b: "el dolor crece e non mengua oyendo dulces cantares"; 947b: "fize cantares caçurros, e de quanto mal me dixo"; 1315b: "Día de Casimodo, iglesias e altares/ vi llenas de alegrías, de bodas e cantares"; 1438d: "si un cantar dixesses diría por él veinte"; 1440a: "Bien se cuidó el cuervo que el su gorjear/ plazié a todo el mundo más que otro cantar"; 1508d: "ella fizo

buen seso, yo fiz... mucho cantar"; 1513d: "el cantar que non sabes, oilo a cantaderas"; 1514a: "Cantares fiz algunos de los que dizen ciegos"; 1515a, b: "Para los estrumentes estar bien acordados/ a cantares algunos son más apropiados"; 1624b: "dixo: 'datme un cantár è veredes que recabdo'"; 1625a: "Díle aquestos cantares al que le dé Dios mal fado"; 1626c, d: "fizle cuatro cantares. E con tanto faré/ punto a mi librete, mas non lo cerraré".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 402a-d: "Cantando a gran ssabor/ dezían en ssu cantar:/ ¡Loado el Gran Sseñor, que tan buen rey nos fué dar!"; 406a, b: "Estas palabras dezían/ donzellas en ssus cantares".

Ent. 1385-1403, **P. L. de Ayala,** *Rimado de Palacio,* 719a-d, 256: "E fize estonçe así por me más consolar,/ pidiendo a Dios merçed que me quisiese librar,/ que quisiese valerme, sin me más oluidar,/ diziendo yo así aqueste mi cantar"; 727a, b, 258: "Despues deste cantar, finqué más espaçiado,/ teniendo en Dios mi fiuza de ser por El librado"; 742a, b, 261: "Asaz era quexado quando fize el cantar,/ segunt son las palabras, lo podedes notar"; 761a, b, 265: "[E] fize dende luego vn pequeño cantar,/ e aquí lo escreuí por non lo oluidar"; 770c, d, 267: "oluidado de plazer e cansado de pesar,/ fize luego deste fecho, aqueste breue cantar"; 796a, b, 272: "El día que acabé este cantar fazer,/ tomé en mi esfuerço, conorte e plazer"; 800a-d, 272: "Por más acresçentar en la oraçión mía,/ prometí de tener e ir en rromería/ por mí a Guadalupe, a la Virgen María,/ de que luego fiziera cantar que así dezía"; 853a-e, 289: "Della fize algunos cantares/ de grueso estilo, quales tú verás/ aquí luego, e si bien los cantares,/ la mi deuoçión pequeña entenderás,/ que son versetes conpuestos a pares"; 870c, d, 293: "en mis grandes prisiones, allí me prometí,/ faziendo este cantar, que agora porrné aquí"; 896a-d, 298: "E fiz' este cantar con muy grant deboçión/ della con esperança que me gane perdón/ de mis grandes pecados e dé consolaçión/ a la mi alma pobre, que la puse en són".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 29-30, 160: "doledvos de mi que ya non cobdiçio/ trobar nueuas cossas nin oyr cantares"; vv. 4-7, 274: "que ora me veño de vos despedir,/ e non entendo que erro en partyr/ de mi gasallo, prazer nin cantar,/ mas en canto biua, non cuydo trobar"; vv. 17-20, 274: "Ca en otro tempo os anteçesores/ pagauanssen muyto dos que ben amauan,/ e dos mas genties que se deleytauan/ fazendo cantares a seus señores"; vv. 7-10, 350: "que yo so bien çierto e sse/ qu'el vuestro alto cuydar/ sabe todo este cantar/ asonar"; vv. 10-13, 365: "Segunt curso natural/ el viejo todo es asares,/ por lo qual ya mis cantares/ non tienen dono nin sal"; vv. 40-42, 371: "el su mal pensar muy poco aprouecha;/ e pues mis cantares paresçen endecha,/ fare la desfecha"; v. 134, 502: "cantauan manso cantares morales"; vv. 164-165, 503: "las tres continuauan el su cantar santo/ e las otras quatro el su moral canto"; vv. 15-16, 545: "al muy alto Rrey syn conparaçion/ a quien estableçe tan dulçes cantares"; v. 36, 688: "Mando o meu muy lyndo cantar"; vv. 43-44, 780: "en mi cantan rruyseñores/ cantares mas de çiento"; vv. 17-20,

837: "e deslena la serena/ con muy dulçe cantar/ por dañar/ los que uan por la mar llena"; vv. 27-30, 839: "en la malena del almena/ vos me dades syn tomar,/ nin furtar/ del cantar de Çegaluena"; vv. 1-3, 900: "Nyn todos non vysten tapetes velludos/ essos que nombrados en vuestro cantar,/ nin saben por arte fermoso dançar"; vv. 55-56, 1076: "a do los rrymares de grant maestria,/ a do los cantares, a do los tañeres?"; vv. 1-3, 1100: "Que el trobar sea vn saber diuino/ asas se demuestra en muchos lugares;/ Salamon lo vsa en los sus Cantares"; vv. 11-12, 1114: "mas triste dixo que endecha/ eres cantar desdonado"; vv. 5-8, 1121: "d'un cantar muy soboroso/ que tu solias dyser,/ ora fueste fallesçer/ do cumplia ser brioso".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Villancicos,* vv. 16-18, 59: "començó de sospirar/ [e] dezir este cantar/ con muy honesta mesura"; v. 38, 60: "Dixe este cantar antiguo"; *Decires,* vv. 23-24, 87: "'(...) sy te plaze mi cantar,/ otro son diré mejor'"; *Decires narrativos,* vv. 55-56, 141: "por que me convién dezir/ este cantar dolorido"; vv. 72-73, 142: "Su cantar ya non sonava/ como d'ante, nin s'o[ía]"; vv. 21-22, 229: "O bibliotheca de moral cantar,/ É fuente melíflua, do mana eloqüençia"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 1369-1370, 151: "los unos con instrumentes/ é cantares/ cantan loores solares"; **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 987-988, 248: "¡(...) si en los cantares que agora pregona/ non divulgare tu sabiduría!"; vv. 1363-1364, 264: "los quales amansan la furia del mar/ con sus cantares e lánguidos sones".

Hacia 1440, ***Canc. de Palacio,*** vv. 19-20, 21: "gritaré con grant dolor/ este cantar como triste"; vv. 49-50, 114: "por esso non lexaría/ de seguir este cantar"; vv. 6-8, 126: "hun hombre desesperado/ cantando desaguisado/ un cantar con amargura"; vv. 21-22, 148: "cantaré por conclusión/ este cantar toda ora"; vv. 45-46, 149: "é, por ende, comedido/ dezir este cantar"; vv. 3-4, 302: "con doloroso cuydado/ cantaré este cantar"; vv. 67-68, 307: "mas non vos desesperedes/ e dezit este cantar".

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 24-25, 180: "en aquel tiempo que era/ su cantar, como sabéis"; vv. 21-24, 183: "de arte de çiego juglar/ que canta viejas fazañas,/ que con un solo cantar/ cala todas las Españas"; vv. 140-144, 204: "trobar cantar con gritillo,/ vos sentado en vuestras gradas,/ y menudillo el puntillo,/ dando veinte cabeçadas/ al echar de las puntadas"; vv. 14-16, 255: "vuestra discrición enmiende,/ sy pronunçian el cantar/ 'de pasar, pasó por ende'"; vv. 8-10, 288: "y quiero más que veáis/ mi cantar, quier que queráis/ o que no".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 170: "En extremo syngular,/ Por quien disen el cantar:/ Para mí me la querria".

Ent. 1464-1509, **J. Álvarez Gato,** *Poesías amorosas,* vv. 18-20, 68: "vuestro graçioso cantar,/ vuestro dançar y baylar/ vuestras manos; vuestro cuello".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 146a, b, 52: "¿No sientes huerte plazer/ en oir aquél cantar?"; vv. 150f-g, 53: "con los cantares que oí/ tan huerte me aquellotrava"; 154a-d, 54: "Vílos claros como el rayo,/ y al muedo de sus cantares,/ ¡a la he!, dexé el mi sayo/ y bailé sin capisayo"; 368a-e, 125: "Así vista la razón/ de los tres reyes de oriente/ y el cantar y adoración/ y ofrecer de Simeón/ al sacro niño excelente"; 1f-g, 148: "sobre lo qual Salamón/ en sus cantares por prosa".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 2953-2954, 95: "asy que vuestro cantar/ seades a Dios graçiosos".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga V, vv. 74-76, 153: "En pensar que se nos va/ ya no canto./ Mi cantar es todo llanto"; *Cancionero,* II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 111-115, 223: "Pues si digo el gasajar/ del cantar/ y el tañer de caramillos/ y el sonido de los grillos/ es para nunca acabar"; v. 596, 246: "No sé qué cantar me diga".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga I, vv. 38-40: "y cantar/ cada qual de buen vagar/ quál cantar por bien tuviere"; Égloga II, vv. 28-30: "no curas de mis cantares/ ni has dolor/ de aqueste tu servidor"; vv. 121-124: "No te deue de pesar/ semejar/ al nuestro Pan en cantares/ por las siluas y lugares"; Égloga V, vv. 151-154: "Tal ha sido tu cantar,/ para darme saborío,/ qual es para descansar/ el dormir al trabajar"; vv. 281-282: "¿Qué donas te endonaré/ por tu buen cantar contento?"; vv. 292-296: "mi caramillo gracioso/ con que yo aprendí a cantar/ el cantar y canticar/ de aquel Coridón hermoso,/ y el cantar de Melibeo"; Égloga VI, vv. 67-70: "Los cantares que queréys/ escuchad y oyrlos heys,/ mas a la Musa maluada/ otra será su soldada"; Égloga VI, vv. 180-181: "tal cantar ha començado,/ començando en tal tenor"; Égloga VII, vv. 61-63: "¡O vos!, Arcadios pastores,/ ornad mis nuevos cantares/ con yedra, me dad favores"; Égloga VIII, vv. 1-3: "Del cantar de los pastores/ Alfesibeo y Damón/ la novilla se embaçava"; vv. 79-81: "oye siempre los cantares/ de los pastores que penan/ y enamorados están"; vv. 214-216: "no faltan sino cantares/ para la fe trastornar/ del que no me tiene fe"; Égloga IX, vv. 37-42: "Cierto, ya yo auía oydo/ todos aquestos lugares/ hasta el mar/ vuestro Menalcas sabido/ regirlos con sus cantares/ y guardar"; vv. 55-58: "ya nuestro cantar, si oteas,/ tal valor, Lycida, tiene/ con carcomas/ entre las Marcias peleas"; vv. 127-130: "que comiences sin falseta/ si de sus cantares usas/ a cantar,/ que yo tan bien soy poeta"; vv. 208-210: "que te juro en mi verdad/ mil cantares he olvidado,/ ya no canto"; vv. 224-228: "muchas vezes te dirá/ mil cantares,/ muchas vezes le verás,/ mucho te contentará/ si escuchares"; vv. 231-234: "que desseo/ gozar de estar escuchando/ tu cantar y resonar/ ques asseo"; vv. 271-272: "los cantares muy mejor/ cantará quien bivo fuere"; Égloga X, vv. 6-8: "porque lea/ mi cantar, ya no se escusa,/ que en Galo muy bien se emplea"; vv. 153-155: "Ya las Ninfas no me plazen,/ ni tan poco los cantares,/ según pesan mis pesares"; *Poemas religiosos,* I, vv. 554-555, 53: "Cantando por este son/ este cantar celestial";

VI, vv. 424-427, 115: "Désta dixo Salomón,/ por sus gracias singulares,/ todos aquellos cantares/ de su muy dulce canción"; vv. 811-814, 127: "Aquel cantar de canciones,/ aquel tañer de instrumentos/ de cien mil cuentos de cuentos,/ muy acordados sus sones"; *Cancionero,* II, Égloga de las grandes lluvias, vv. 241-242, 136: "Yo le diré mil cantares,/ con la churumbella, nuevos".

ss. XV-XVI, ***Canc. Musical,*** 346, vv. 2-3: "Dominguilla, ví lozana;/ enamorome su cantar"; vv. 11-12 y 28-29: "mirando por su ganado,/ y diciendo este cantar"; 351, vv. 3-4: "serrana vimos cantando,/ y decía este cantar"; 380, vv. 11-12 y 18-19: "gurriando su ganado/ y diciendo este cantar"; vv. 25-26: "de Miguel del Colmenar/ que me oyó este cantar"; 384, vv. 6-7: "Y mucho de su cantar/ ví el lugar regocijado".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 60: "pues salen de las entrañas/ mis cantares delicados"; 61: "con tu cantar y armonia/ sosiega tu cantilena".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 165-168, 95: "Estos la sirven y cantan/ y son dulzaina del niño;/ dulces cantares levantan/ y al pesebre dan aliño".

1511, ***Canc. General,*** I, 53: "angélicos oyrás/ los cantares,/ bezerros en los altares/ alli verás"; 203: "cantares tristes antigos/ es lo más que lo consuela"; 259: "yuan cantando todos á un son/ cantares al noble Marqués dedicados"; 299: "no se vence muy ligero/ del cantar de la Serena"; 325: "y porque con tal cantar/ sus fines entristecidas/ las despierte"; 478: "de cantar sobre su cumbre/ las tardes, las aluoradas,/ cantares de dulcedumbre"; II, 87: "por cancion la Humildad,/ qu'es cantar de auer cobdicia"; 88: "y el cantar á bozes llenas/(...)/ y el cantar: *Yo, madre, yo"*; 89: "y el cantar es necessario:/ *¿Dónde estás que no te veo?"*; 90: "y el cantar por más manzilla:/ *Nunca fué pena mayor*/(...)/ qu'es de las aues mayor,/ y el cantar con buen tenor:/ *Pues que Dios te hizo tal"*; 94: "y el cantar con gran dulçor/ vn romançe, aunqu'es antigo"; 182: "Assi como fué acabado/ el cantar de mis enojos,/ boluióme rézio los ojos/ con vn mirar enojado".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 214-216, 88: "-¿Qué cantar quieres cantar?/ -Uno que sea de vaylar,/ por que más nos reolguemos"; vv. 590-591, 100: "-Habrando no, son cantando/ vn cantar como serranos"; vv. 520-521, 127: "-Sí, y aun quiero lleuantar/ vn cantar"; vv. 93-94, 136-137: "¡(...) quién me vió entonar cantares,/ y a baylar cansar mugeres!"; vv. 147-148, 194: "Las aues muestran plazer/ con su muy dulce cantar"; vv. 424-428, 204: "He estado casi embabido/ mirando que van volando/ zagales y van cantando/ por en somo del exido/ vn cantar desminuydo"; vv. 525-527, 207: "Pues deuemos leuantar/ vn cantar con que lleguemos/ y gran regolax lleuemos".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos,* vv. 15-17, 184: "porque en una compañía/ el llorar con el cantar/ mal se puede concertar"; *Glosas e ciertas coplas,* vv. 6-7, 312: "y mucho de su cantar/ vi el lugar rregozijado"; *Villancicos pastoriles,* vv. 33-34, 332: "-En cantares nuevos/ gozen sus orejas".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 658-661, 109: "No curamos más de ver/ sino entrarnos de rondón/ adonde sonava el son/ de aquel cantar y tañer"; vv. 1135-1136, 128: "El tañer con el cantar/ era muy bien acordado"; *Poemas cultos,* vv. 536-538, 173: "sienten los lloros de nuestros cantares.// ¡Qué tristes cantares el mundo poblaron,/ qué dulces principios, qué fines amargos!"; *Viaje a Jerusalén,* vv. 263-264, 196: "agora abstenerse de gula devría/ y no de oraciones a Dios ni cantares".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro I, vv. 501-502, 170: "El cisne con su cantar/ su triste lloro adevina"; Libro II, vv. 6-8, 376: "y canta en la prisión el desdichado,/ con hierros y cadenas fatigado,/ mas su cantar del nuestro es diferente"; vv. 13-14, 376: "Assí yo de ver quien me ama y a quien amo,/ en mi cantar terné gozo contino"; Libro III, vv. 1453-1454, 455: "Con su cantar, la cárcel tenebrosa/ mudó su sentimiento y exercicio"; vv. 193-194, 547: "Los unos tañen blandos instrumentos,/ y otros cantan cantares regalados"; **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Égloga I, vv. 4-6: "cuyas ovejas al cantar sabroso/ estaban muy atentas, los amores,/ de pacer olvidadas, escuchando"; vv. 41-42: "y en cuanto esto se canta,/ escucha tú el cantar de mis pastores"; vv. 172-174: "De mi cantar, pues, yo te via agradada/ tanto que no pudiera el mantüano/ Títero ser de ti más alabado"; vv. 225-227: "Aquí dio fin a su cantar Salicio,/ y sospirando en el postrero acento,/ soltó de llanto una profunda vena"; **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 3125-3126, 102: "-¿Vos venistes a burlaros/ del cantar de mi canción?"; vv. 540-542, 152: "-¿Qué dize?/ -Que se den priesa/ -Daos priesa en el tañer./ -Ah, ¿burláis de mi cantar?"; vv. 563-566, 153: "-Cante ya, que en su cantar/ no se parescerá nada,/ pues que por oíros muero/ y os suplico que cantéis"; vv. 591-594, 155: "-¡Maldito el cantar que sé!/ -¿Tenéis alguno sobrado?/ -Que ya le terná pensado./ *-Amor falso* cantaré"; vv. 640-643, 156-157: "-Lo muy bien que ha parescido,/ señora, vuestro cantar,/ es cosa para espantar,/ mas bien os han respondido"; **C. de Castillejo,** *Obras de amores,* vv. 1123-1125, 40: "Bailaban con gran primor,/ Cantando con gentil arte/ Sus cantares a sabor"; vv. 1130-1132, 40-41: "A mirallas me paré,/ Y al punto que allí llegué/ Decían este cantar"; vv. 1154-1156, 41: "Y no bien amonestado/ Del cantar atrás contado,/ Preso de su hermosura"; *Obras de conversación y pasatiempo,* vv. 1811-1812, 247: "Y según dice el cantar,/ Sois bueno para cornudo"; *Diálogo de mujeres,* vv. 2704-2707, 152-153: "nos alivian las tristezas/ y pesares,/ con graçias particulares/ de dançar, cantar, tañer"; vv. 2746-2749, 154: "porque essas sus cantilenas/ y músicas yo las llamo/ los cantares del reclamo/ o cantos de las serenas"; **G. de Cetina,** *Sonetos y madri-*

gales completos, vv. 3-4, 78: "en los bosques de Arcadia, aquí fue puesta/ en honra del cantar de los pastores"; vv. 12-13, 112: "'¿Qué haremos los dos, pues que llorando,/ nuestro triste cantar tan poco agrada?'"; vv. 5-8, 289: "¿por qué de tu cantar único y raro,/ del estilo tan alto y tan famoso,/ de las pincturas de tu mal rabioso,/ pues tan honrosas son, eres avaro?"; vv. 12-13, 310: "Y pues fue en el cantar de sus amores/ el que puso más alta su corona"; vv. 13-14, 330: "vos cantad la beldad de vuestros ojos:/ conformará el cantar con lo cantado".

1550, ***Canc. de Romances,*** 255: "marinero que la manda/ diziendo viene vn cantar/(...)/ por dios te ruego marinero/ digas me ora esse cantar"; 282: "mientra los paños s'enxugan/ dize la niña vn cantar/(...)/ mar abaxo mar arriba/ diziendo yua vn cantar"; 291: "comence con gran tristura/ este cantar que dire/(...)/ mas escuche su cantar/ por ver si podria entendellas"; 292: "con son de triste cantar/ quiebra en lagrimas su mal/(...)/ començaron a cantar/ este cantar con sossiego/(...)/ pensando de no acertar/ este cantar comence"; 293: "apartandose de mi/ aqueste cantar dezia"; 297: "con mucha pena de amores/ este cantar comence/(...)/ con boz el alma partida/ me fuy con este cantar"; 315: "lo que dellos entendi/ fue este muy triste cantar/(...)/ Y luego desesperado/ prosiguiendo mi cantar/ camine por vna sierra"; 316: "y con dar grandes bramidos/ comiençan este cantar".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 464: "El cantar dulce placiente/ y el dançar alegremente"; 579: "que con los ynstrumentos la seruimos,/ y con nuestro cantar la consolamos".

CANTARCILLO

Ant. a 1497, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, El triunfo de Amor, vv. 441-445, 214: "Ahotas que yo cantasse/ por tu prazer, con Juanillo,/ de amores un cantarcillo/ si hallasse/ otro que nos ayudasse".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga III, vv. 68-70: "¿No solías, moçalvillo/ aüllar por los caminos/ engrillando el cantarcillo (...)?"; Égloga V, vv. 3-4: "tú a tañer tu caramillo,/ yo a cantar un cantarcillo".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 181-185, 116: "-Por quitaros de agonía,/ tocar quiero el caramillo,/ y haré sones de alegría/ a porfía,/ y diré algún cantarcillo".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos pastoriles,* vv. 102-105, 361: "-¿Tocaste las quintas/ de tu caramillo?/ -Y al trocar las cintas/ mucho cantarcillo".

CANTO, QUANTO

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1226b, c: "calandrias, papagayos; mayores e menores/ dan cantos plazenteros e de dulces sabores".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 1916a-d: "Cardenales con grand canto/ andavan por la çibdat,/ predigó el Padre Santo/ la santa fe de Verdat".

Ent. 1385-1403, **P. L. de Ayala,** *Rimado de Palacio,* 846g, h, 287: "corona e sagra e cantos atales,/ e sus rreuerençias con obedesçer".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 8-9, 30: "en onesta melodya/ canto algunt dulçe canto"; vv. 37-39, 209: "e ved a las vezes por mas gasajado/ baylar a graçiosa muger del trompeta,/ oyd dulçes cantos d'algunt buen poeta"; vv. 37-38, 241: "ya suenan cantos del vano inpecurio,/ dinero e desden e gula sandia"; vv. 5-7, 274: "e non entendo que erro en partyr/ de mi gasallo, prazer nin cantar,/ mas en canto biua, non cuydo trobar"; vv. 92-93, 418: "asy çesaron por todas las aves/ sones e cantos (...)"; vv. 293-294, 445: "e otrosy plazeres e consolaçion,/ canten feçeninas e cantos rreales"; vv. 13-14, 449: "El quanto era dulçe con mucha alegrança,/ e bien concordado con plazer e rryso"; v. 24, 459: "rrelunbran sus cantos entre los cantores"; vv. 125-126, 502: "que oy boses muy asonssegadas,/ angelicales e mussycado canto"; v. 136, 502: "oy vna bos e canto desia"; 143-144, 502: "¿non oyes Lia con canto graçiosso/ que d'estas flores ssu guirlanda lya?"; vv. 164-165, 503: "las tres continuauan el su cantar santo/ e las otras quatro el su moral canto"; vv. 270-272, 507: "Yo onde mire e vi dueña polida/ so velo aluo e de gris vestida,/ tener el canto el tenor con ellas"; vv. 441-442, 513: "E esto diçiendo, oy espirar quanto/ commo de organos, pero mas suaue"; vv. 451-452, 513: "dame, poeta, que yo non sse ver/ como estas rossas canten este canto"; vv. 5-9, 920: "mas llanto/ e quebranto/ en planto/ fare canto/ ay! ay! ay! por el mal tanto"; vv. 63-64, 1093: "ca el dulçe canto del gran brecador/ engaña e mata al aue cuitada"; vv. 5-7, 1150: "ante la muy escogida/ noble Rreyna esclaresçida,/ loada por dulçes cantos"; vv. 3-5, 1152: "la voluntad vos engaña/ loando con dulçes cantos/ a quien non es conosçida"; vv. 147-150, 1164: "Yo ley de limosines/ sus cadencias logicales,/ de las artes liberales/ prosas, cantos e latines".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires,* vv. 3-4, 86-87: "o[í] un canto sabroso/ de un ave muy estraña"; vv. 25-27, 87-88: "'-Señor, dixe, vuestro canto/ otro tiempo me ponía/ en temor e grand espanto'"; vv. 57-58, 94: "Cual del cisne es ya mi canto,/ e mi carta la de Dido"; *Decires narrativos,* vv. 77-78, 142: "nin cesó con gran crebanto/ este dolorido canto"; vv. 3-4, 174: "oigan [este] triste canto/ de las batallas campales"; vv. 93-96, 178: "e los cantos melodiosos,/ en clamores redundaron,/ e las aves se tornaron en áspios ponzoñosos"; vv. 71-72, 231: "É vi mas las formas de fembras marinas,/ Nuçientes á Ulixes con canto amoroso"; *La comedieta de Ponza,* vv. 139-140, 249:

"Y fuyen las pompas y vanos honores,/ Y ledos 'scuchan sus cantos suaues"; vv. 269-270, 256: "Non me pienso Orfeo tanta perfeción/ Obtuuo del canto, ni tal sentimiento"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 771-775, 125: "É muchas de las sentençias/ de Pytágoras, el qual/ fué de todos prinçipal/ ynventor de las sçiençias;/ de los cantos é los cuentos"; vv. 1293-1295, 148: "Nin las voçes de Phlegías/ me farán algund espanto,/ en aquél horrible canto"; vv. 1361-1364, 151: "cuyas ondas muy suaves/ façen son,/ é dulçe modulaçion/ con los cantos de las aves"; vv. 37-40, 191: "Inçessante el harmonía,/ conformados en un canto,/ deçian: 'Tú, solo Sancto,/ Osanna filii María"; **J. de Mena,** *Poesía amorosa,* vv. 43-45, 43: "mudaron el dulçe canto/ de poder ya recobrado/ con fatiga"; v. 101, 54: "Eurídice fembra con su dulce canto"; *Laberinto de Fortuna,* vv. 1415-1416, 266: "botan los cantos desde las almenas,/ y lançan los otros que non son tamaños"; vv. 1961-1962, 288: "Ya començava la invocación/ con triste murmuro y díssono canto"; vv. 2009-2011, 290: "Los miembros ya tiemblan del cuerpo muy fríos/ medrosos de oír el canto segundo;/ ya forma sus bozes el pecho iracundo".

Hacia 1440, ***Canc. de Palacio,*** vv. 44-45, 122: "es mi triste corazón/ que siempre dize tal canto"; vv. 3-5, 336: "hoy aüceles, hoy rosenyoles,/ cantos de amor dulçament et cantando".

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 4-6, 154: "y los cantos muy sonoros/ con que la serena atierra/ poco oydos".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 42: "El canto de la serena,/ oya quien es sabidor".

Ent. 1464-1509, **J. Álvarez Gato,** *Poesías religiosas,* vv. 11-12, 146: "a ty cantan dulçes cantos,/ en alto son deletable".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 81a-c, 29: "Eran todas las cançiones/ de aqueste suave canto/ humildes adoraçiones"; 85g-j, 30: "suavemente prosiguen/ en un son muy reposado,/ con dulce canto flautado,/ las canciones que se siguen"; 95a-c, 34: "Quando los cantos çesaron/ desta segunda compaña,/ los terceros se llegaron"; 96f-g, 34: "y después que conçertaron/ sus cantos y menistriles,/ primero luego adoraron"; 99g-j, 36: "acabado el canto todo,/ cantaron muy dulçemente/ este romançe seguiente/ en un muy suabe modo"; 102a-d, 37: "Acabadas las canciones/ y ya çesados los cantos,/ hizieron dos proçesiones/ las celestiales legiones"; 155a-d, 55: "Aún tengo en la mi mamoria/ sus cantos, asmo que creo/ unos gritavan vitoria,/ los otros cantavan groria"; 256a-b, 89: "Y començó con un canto/ más de ángel que de ombre"; 307f-g, 105: "falso canto de serena/ con que el sentido se olvida".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 291: "pide mi lengua con rudo sermon/ porque se cante mi canto facundo";

320: "el qual con su canto, mezclado mi tiple,/ canto por las gentes el Verbo divino"; 328: "Como la dulce calandra volando/ entona su canto, subiendo su vuelo/ fazia la parte mas alta del cielo"; 348: "¡(...) O peregrino, serafico Diego,/ para que cante tu canto benigno,/ entona mi tono con punto no ciego!"; 361: "y luego comienzan con triste pasion/ el canto que los pecadores cantaron/ por el descargo de su perdicion"; 376: "El canto divino de nuestra Sirena,/ despues que ya hobe muy poco dormido,/ recuerda de presto mi vivo sentido,/ siendo muy dulce la su cantilena"; 387: "Atal se hallaba mi vista ya quando/ dexo de mirar a la luz de los Santos,/ los quales sonaban sus odas y cantos,/ la mente divina sotil contemplando"; 412: "El canto de la penitencia decian:/ *Ora pro nobis, Sancta Maria";* 417: "Con cantos celestes, y odas sagradas/ fue recibido en la Corte divina"; *Retablo de la vida de Cristo,* 425: "esfuerze la fuerza de mi juventud,/ dandome gracias de canto precioso"; 429: "Luego Maria su canto levanta,/ *Magnificat anima mea* al Señor"; 435: "Tres cosas provocan a los corazones/ de los humanos a carnalidades:/ grandes riquezas, o grandes beldades,/ o canto suave de dulces canciones/(...)/ en el hallaras una voz deleitosa/ de canto muy dulce, que son sus sermones".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 30-31, 4: "Prueuase el terçero canto/ por estos seguientes versos"; vv. 591-592, 24: "[si cant]os armonizados/ [melifl]uos e suaves"; vv. 642-645, 25: "Verdes prados nin vergeles,/ nin cantos de ruyseñores,/ nin sonbra de los laureles,/ nin cançionetas de amores"; vv. 2099-2101, 71: "Si nos dixo el grant Maestro,/ en su Euangelio canto,/ Ihesu Christo, Señor Nuestro"; vv. 2909-2910, 94: "senblando a los serafines/ en sus cantos e tenores"; vv. 7-8, 108: "de aquella joya oliente e preçiosa/ a quien alaba el serafino canto!"; vv. 60-62, 117: "en omill e baxo canto,/ suplico que veas quanto/ padesco en lo tenporal"; vv. 19-24, 125: "suenen vuestros dulces cantos/ calandrias e ruyseñores,/ martires e confesores,/ e virgines son las aues,/ cuyos cantos muy suaues/ siempre dan a Dios loores"; vv. 45-46, 127: "honora, pedrica e canta/ tu Fijo con dulçe canto"; vv. 15-16, 129: "syn tu graçia ynteruenir/ a nos con su dulçe canto"; vv. 341-342, 265: "Luego con ygnos e cantos/ fue la virgen consolada"; vv. 633-634, 274: "Bendezimos e loamos/ al Señor con grandes cantos"; vv. 1129-1130, 288: "Solamente suplicar/ te vengo con dulçe canto"; vv. 175-176, 420: "muy aviltados en son dolorido/ atal començaron su misero canto"; vv. 411-412, 426: "tus muchas virtudes por todos loadas/ avran grad renonbre por tu canto modo"; vv. 26-27, 614: "osaureo poeta, apolino con canto,/ que laudes de eroycos señores por canto"; vv. 183-184, 618: "los reys honoren, ca prinçipes dignos,/ terrenestre son nomen syn faser mis [cantos]"; vv. 232-235, 677: "So tu manto/ todo espanto/ pierdo, e con dulçe canto/ loo a ty".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 594-595, 246: "Por tu fe, Justino, di/ en su nombre algún buen canto".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 61-63: "¿Piensas quiçá, por ventura,/ la escritura/ de los cantos pastoriles (...)?"; Égloga V, vv. 159-160: "assí contento

y hartío/ con tu canto yo me siento"; vv. 221-223: "Ya las tristuras y llanto/ van mostrando ellalegría/ con mucho plazer y canto"; Égloga VI, vv. 14-15: "canta cantos pastoriles,/ dexa las cosas sotiles"; vv. 24-27: "aun los bosques hallará/ llenos de tus cantilenas,/ porque el canto en que tú suenas/ a Dios le contentará"; vv. 72-74: "Dicho lo que oydo avéys/ començó el viejo su canto/ allí"; vv. 85-88: "¡quánto el mundo fue gozado/ en aquel tiempo passado/ con el canto de Sileno,/ cantador muy más que bueno!"; Égloga VII, vv. 44-45: "que a las musas plaze assí/ cantar el canto a vegadas"; vv. 173-175: "y vencido a Tyrses vi/ y en su canto conocí/ que por de más apostava"; Égloga VIII, vv. 220-224: "Los cantos pueden traer/ desde los cielos primeros/ a la luna, prestamente;/ con cantos mudó su ser/ Circes a los compañeros"; Égloga IX, vv. 145-148: "Harto trabajo comigo,/ Lycida, por me nembrar/ algún canto/ de Menalcas, nuestro abrigo"; *Poemas religiosos,* I, vv. 102-105, 37: "y del angélico canto/ que los ángeles cantaron,/ por todo el mundo sembraron/ la gloria de su nacer"; VI, vv. 78-79, 104: "mas alabanças y cantos,/ más prosas y más canciones"; vv. 725-726, 125: "cantos muy bien acordados/ cantavan los cherubines"; vv. 730-731, 125: "Patrïarcas le cantavan/ y profetas, cien mil cantos"; XV, vv. 17-18, 173: "¡Gloria sea, en dulce canto,/ al Padre muy poderoso (...)!"; XX, vv. 26-28, 181: "que David, profeta santo,/ profetizava en su canto,/ en su canto y melodías"; XXI, vv. 16-17, 183: "dizen: '¡Santo, Santo, Santo/ el Señor Dios!' en su canto"; XXII, vv. 43-45, 188: "reynas en plazer y canto/ con el Espíritu Santo/ en la gloria de Dios Padre"; XXV, vv. 38-40, 192: "y creo la Yglesia santa/ quan católica la canta/ su muy católico canto".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 64: "como la Calandria buelo/ azia el cielo con su canto".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 327-328, 140: "como tú y su madre vistes,/ con lloros por vivos cantos"; vv. 421-424, 141: "En sus honras funerales/ serviste de sacerdote,/ y por cantos responsales/ hiciste llantos reales"; vv. 579-580, 143: "cantaban cantos amenos/ con gloria de nuevo tono"; vv. 196-199, 150: "que cantando las movía/ a que adoren con su canto/ al que a él y a ellas cría/ con tanta sabiduría"; vv. 141-144, 198: "y en carros de nube clara/ sobre el aire levantado/ a gustar el paraíso/ con canto muy concertado"; vv. 193-196, 200: "y en nubes de verde jaspe/ su cuerpo tan elevado/ la conhorta el paraíso/ con canto muy concertado"; vv. 27-28, 202: "sospiros sonables, tristes,/ su canto más acordado"; vv. 81-84, 228: "y más cuando vido/ alzar dulce canto/ a las jerarquías/ en son concertado"; vv. 13-14, 250: "con un canto ronco/ de tormentos crudos".

1511, ***Canc. General,*** I, 14: "Todo lo acuto y graue/ y sobre acuto, es vn canto/ d'una armonía suaue"; 41: "sin tu gracia interuenir/ á nos con su dulce canto"; 54: "Los reyes te bendirán/ en dulces cantos"; 70: "yo, tu sieruo, pobre, indigno,/ en humil y baxo canto,/ suplico que veas quánto"; 108: "pues más es la obra que agora leuanto,/ que no la que tiene ya dicha mi canto"; 111: "¡O lumbre de lumbres, á quien el noueno/ coro

seráphico por dulçe canto/ nunca te cessa llamar Santo, Santo"; 150: "y quando las otras aues/ á Dios loan sin cessar/ con los cantos muy suaues"; 153: "y los cantos doloridos/ luégo fueron conuertidos/ en más amargo silencio"; 239: "loadle vosotros, que yo no podria,/ assaz es qu'el canto os he leuantado"; 262: "los cantos, los hymnos, los sones cessauan,/ con sus armonías atan singulares"; 298: "ni las aues produzientes/ los cantos tan consolables"; 323: "Oydo ya muy cuydoso,/ aunque con rostro jocundo,/ este canto doloroso"; 368: "El canto va fenesciendo/ del tercero (...)"; 370: "Del quinto me despidiendo,/ sin dar fin al triste canto"; 655: "mostrando su regla, su órden s'assienta,/ menguando las vidas sus cantos oydos"; II, 132: "por canto, cansos gemidos"; 133: "vuestro son ya le oluidé:/ y el dulce canto que hazia/ el amor y su victoria,/ con las quales acordé/(...)/ por cantos cansos gemidos"; 134: "mi lengua que hizo el canto/ que causastes y mi llanto,/ enmudezca, pene y muera".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 350-351, 121: "gozaré/ por cantos dulces, süabes"; vv. 484-486, 226: "muy dulcemente llorando,/ y entonando/ el canto qu'el cisne canta".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos pastoriles,* vv. 21-22, 329: "mas después huve consuelo/ con su canto bien regido"; vv. 69-70, 335: "con muy gran solenidad,/ con dulces cantos y modos".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Poemas cultos,* vv. 105-106, 159: "Los cantos, las vozes y las melodías/ tornáronse todas en triste llorar"; *Viaje a Jerusalén,* vv. 829-830, 215: "do los jacobitas exercen su canto/ con ceremonias, maneras y modos".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro II, vv. 5-6, 280: "Allí haze mi mal dulce su canto;/ allí mi vida tanto bien sostiene"; vv. 6-8, 336: "Si esto es assí, ¿por qué mi dolor quiere/ que mientra más en mí se 'nvejeciere,/ esté más firme en un tenor su canto?"; vv. 5-8, 375: "Agora empieça Amor un nuevo canto,/ llevando assí sus puntos concertados,/ que todos, de 'star ya muy acordados,/ van a dar en un son sabroso y santo"; Libro III, vv. 1457-1458, 455: "desde sus pozos, a 'scuchar el canto/ de su boz, con el son de su vihuela"; vv. 70-72, 518: "admírente mil hombres que 'scuchando/ tu canto 'stán, y el pueblo que te mira/ siempre mayores cosas esperando"; vv. 232-234, 524: "oye los dulces cantos que las aves/ en la verde arboleda 'stán haziendo,/ con bozes aora agudas, aora graves"; vv. 1-3, 526: "Holgué, señor, con vuestra carta tanto,/ que levanté mi pensamiento luego/ para tornar a mi olvidado canto"; vv. 637-638, 561: "Amor le levantó y le hizo diestro/ en levantar su dama con su canto"; **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Canción IV, vv. 87-88: "Más poco dura el canto si me encierro acá dentro de mí"; Canción V, vv. 6-8: "y en ásperas montañas/ con el süave canto enterneciese/ las fieras alimañas"; Égloga I, vv. 49-52: "él, con canto acordado/ al rumor que sonaba/ del agua que pasaba/ se quejaba tan dulce y blandamente"; vv. 236-

238: "decildo vos, Piérides, que tanto/ no puedo yo ni oso,/ que siento enflaquecer mi débil canto"; vv. 324-325: "Cual suele el ruiseñor con triste canto/ quejarse, entre las hojas escondido"; vv. 330-333: "y aquel dolor que siente,/ con diferencia tanta/ por la dulce garganta/ despide que a su canto el aire suena"; Égloga II, vv. 67-69: "y las aves sin dueño,/ con canto no aprendido,/ hinchen el aire de dulce armonía"; vv. 260-262: "Acuérdaseme agora qu'el siniestro/ canto de la corneja y el agüero/ para escaparse no le fue maestro"; vv. 557-558: "con triste y lamentable son se queja/ y se despide con funesto canto"; vv. 1059-1061: "Un hombre mora allí de ingenio tanto/ que toda la ribera adonde él vino/ nunca se harta d'escuchar su canto"; vv. 1147-1148: "Filomena sospira en dulce canto/ y en amoroso llanto s'amancilla"; v. 1162: "con el suave canto y dulce lira"; Soneto XV, vv. 1-4: "Si quejas y lamentos pueden tanto/ que enfrenaron el curso de los ríos/ y en los diversos montes y sombríos/ los árboles movieron con su canto"; **C. de Castillejo,** *Diálogo de mujeres,* vv. 825-829, 92: "y a las aves,/ que con sus cantos suaves/ y sabrosas melodías/ hazen más dulçes los días/ y las noches menos graves"; vv. 1615-1617, 118: "y en sus cantos/ no les basta darle tantos/ como a santa muy bendita"; vv. 2746-2749, 154: "porque essas sus cantilenas/ y músicas yo las llamo/ los cantares del reclamo/ o cantos de las serenas"; **G. de Cetina,** *Sonetos y madrigales completos,* vv. 1-3, 153: "Llorando vivo, y si en el fiero pecho/ de la enemiga mía pudiese el llanto/ cuanto pudo en un tiempo el dulce canto"; vv. 12-14, 154: "Por lo cual, si tal vez en dulce canto/ me pruebo, sale del dolor interno/ interrota la voz y envuelta en llanto"; v. 7, 228: "hora me es enojoso el dulce canto"; vv. 7-8, 244: "¿(...) cuál remedio mayor de mi tristura/ que mudar en alegre el triste canto?"; v. 8, 285: "nos ture con eterno e inmortal canto"; v. 2, 287: "mude el süave en doloroso canto"; vv. 9-10, 330: "Vos, que podéis mover al son del canto/ los montes, no queráis cantar enojos".

Ant. a 1551, ***Canc. de Ixar,*** vv. 846-847, 844: "sus promesas son muy llenas/ del canto de las serenas".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 394 (pie de pág.): "Dulce canto de las aues,/ cantores de buenas bozes/ al oydo"; 410: "sospirar sea tu canto,/ sin reposo"; 446: "de cantos de mi dolor,/ picados de vn oluidar"; 593: "dando fin su esperança al triste llanto,/ y juntamente yo tambien al Canto"; 607: "Con cantos y blando ruego Amphion/ mouer á su voz las piedras solia".

CANTE

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 31-32, 614: "con languida lengua e garganta sotil,/ tal cante lamento con triste mesura".

CANTADOR

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 899b: "tornóse a la fiesta bailando el cantador"; 1615c: "adonada, fermosa, preciada cantador".

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 8-9, 327: "¿(...) o tañedor de burleta,/ o cantador de cosaute?".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 292: "Mas al fin fago esta cuenta/ Por sumas syn cantador".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga VI, vv. 86-88: "en aquel tiempo passado/ con el canto de Sileno,/ cantador muy más que bueno".

CANTADERA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 408d: "vinö a él bailando la rana cantadera"; 470c, d: "desque la cantadera dize el cantar primero,/ siempre los pies le bullen, e ¡mal para el pandero!"; 471a, b: "Texedor e cantadera nunca tienen los pies quedos,/ en el telar e en la dança siempre les bullen los dedos"; 841d: "¡ella sanarme puede, que non las cantaderas!"; 1513d: "el cantar que non sabes, oilö a cantaderas".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 154f-g, 54: "y tome tanta alegría/ con su linda cantadera".

CANTOR

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 771c: "vos cantat en boz alta, respondrán los cantores"; 1238c, d: "Allí van agostines; e dizen sus cantores/ '¡exultemus, laetemur, ministros e priores!'".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** v. 24, 459: "rrelunbran sus cantos entre los cantores"; vv. 17-18, 833: "e altos poetas e nobles cantores/ vos den la corona con grant rreuerençia"; vv. 7-8, 903: "yo te fare que non sepas partes/ tu nin los otros cantores faldudos".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 169-170, 197: "É bien como los cantores/ çessan, quando el preste canta".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 89a-c, 32: "Acabando los cantores/ de cantar desta manera/ las canciones de loores".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 331: "sale su flato muy glorificado/ ante los coros de los soberanos/ cantores, presente su Christo sagrado".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** 4c, d, 5 (pie de pág.): "David, el sancto cantor,/ assi lo quiso dictar"; vv. 614-617, 24: "a ty mesmo me mostraste,/ dixo el Salmista cantor,/ quando en las obras, Señor,/ de tus manos me alegraste"; vv. 2945-2946, 95: "que con los çelestiales/ son a Dios dulçes cantores"; vv. 2959-2960, 95: "el santo Dauid cantor,/ de todo loor non saçio"; vv. 479-480, 427: "tus dulçes cantores, los tus estrum[entos],/ por çierto son cosas de ser bien llorad[as]".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga V, vv. 186-190: "pues eres cantor valiente/ di, pariente,/ no te quieras escusar,/ canta, canta, sin dudar,/ pues cantas chapadamente"; Égloga IX, vv. 241-244: "Aquí que los labradores/ cortan rama, demos gritos/ y cantemos/ pues somos buenos cantores"; Égloga X, vv. 90-95: "Arcadios, pues soys cantores,/ cantaréys estos amores/ en vuestros montes, de mí;/ que si vuestra flauta suena/ mi gran pena,/ haréys mis huessos, assí"; *Cancionero,* II, Égloga de las grandes lluvias, v. 104, 122: "Hágante cantor a ti".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 23-26, 189: "do servían serafines/ de muy suaves cantores,/ diciendo *gloria in excelsis*/ con tiples y con tenores"; vv. 31-33, 190: "los serafines muy altos/ aquí sirven de cantores,/ *gloria,* dicen, *in excelsis";* vv. 8-10, 233: "y el cielo con sus cantores/ la celebra:/ ¡extraña cosa de oir!".

1511, ***Canc. General,*** I, 153: "los espantables cantores/ ressonauan sus clamores"; 155: "no ressonauan cantores,/ ni los altos tañedores"; II, 132: "Ya vuestros ledos cantores,/ que eran mis cinco sentidos,/ dan sospiros por acores,/ por canto, cansos gemidos"; 133: "ya vuestros ledos cantores,/ que eran mis cinco sentidos,/ hazen son desacordado".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1078-1079, 125: "y cantavan los cantores/ con muy cónsonos dulçores"; vv. 1114-1116, 127: "y Sardo, cantor muy bueno,/ quanto más de ruegos lleno/ tanto menos él cantava".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1548-1550, 187: "-(...) A muchas, que no pensáis,/ da liciones de maestro,/ es cantor, mas no muy diestro"; vv. 2198-2205, 209: "Coplas de un tiple cantor,/ tal que a todos sobra en fama,/ mas fáltale lo mejor/ para servir una dama./ Mire bien que no se engañe,/ que el cantor enamorado/ que es que cante, si no tañe/ por lo bajo flaütado"; vv. 2279-2280, 212: *"Tiple.* -¿La mula de un no cantor?/ *Contr.* -De García Álvarez es".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 341: "Santo Apóstol consagrado,/ oro del sacro grisol,/ sombra del muy alto sol,/ cantor que ouistes cantado/ do Dios tiene el facistol"; 394 (pie de pág.): "Dulce canto de las aues,/ cantores de buenas bozes/ al oydo"; 400 (pie de pág.): "y para traer cantores/ á concierto, es menester/ más armonía/ que en sus tiples y tenores".

CANTILENA

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 7-8, 139: "o[í] triste cantilena,/ que tal canción pronunciava"; vv. 483-484, 224: "començó su cantilena/ la una ánima mezquina"; *Sonetos,* vv. 3-4, 319: "En el adverso ledas cantilenas/ Cantan, é atienden al buen temporal".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Trimphos de los doze apostoles,* 376: "El canto divino de nuestra Sirena,/ despues que ya hobe muy poco dormido,/ recuerda de presto mi vivo sentido,/ siendo muy dulce la su cantilena".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga VII, vv. 149-152, 187-188: "Cantilenas, chançonetas/ le chaparé de mi hato,/ las fiestas de rato en rato,/ altibaxos, çapatetas"; Égloga VIII, vv. 119-121, 201: "Dales de tus cantilenas./ Hazme algunas cosas buenas/ para la mi Pascualilla".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga I, vv. 17-18: "Cantas dos mil cantilenas/ de Amarilis, tu adamada"; Égloga II, vv. 137-138: "muy sin pena/ tañe cualquier cantilena"; Égloga III, vv. 145-147: "Las musas tienen su ser/ de Júpiter y él es todo,/ en mi cantilena y modo"; Égloga V, vv. 41-42: "Antes otras cantilenas/ te quiero agora cantar"; Égloga VI, vv. 23-25: "Si alguno mirar querrá/ aun los bosques hallará/ llenos de tus cantilenas"; Égloga VIII, vv. 57-59: "sus cantilenas cantó/ bien assí, desta manera,/ sobre un bordón arrimado"; Égloga IX, vv. 176-180: "de una noche clara y buena/ que cantavas,/ del estilo bien me acuerdo/ pero no la cantilena/ que llevavas".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 61: "con tu cantar y armonia/ sosiega tu cantilena".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 58-60, 135: "Mis cantilenas y apitos/ y mis gritos,/ del todo son ya oluidados"; vv. 461-462, 205: "Con sus dulces cantilenas,/ tan huertes y tanto buenas".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos pastoriles,* vv. 124-126, 350: "tus trobas y cantilenas,/ que dizen que son agenas/ y el dueño tú no lo sos".

Primera mitad del siglo XVI, **C. de Castillejo,** *Diálogo de mujeres,* vv. 2746-2749, 154: "porque essas sus cantilenas/ y músicas yo las llamo/ los cantares del reclamo/ o cantos de las serenas".

CANTICAR (verbo)

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga II, vv. 179-180, 116: "y dos a dos cantiquemos/ porque vamos ensayados".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga I, vv. 12-15: "y tú estaste aquí tendido/ a sabor por esta tierra,/ canticando/ por las silvas retumbando"; Égloga III, vv. 55-56: "Lo que gané canticando/ ¿no me lo avían de dar?"; vv. 75-76: "cantiquemos a vegadas,/ veremos quién sabe más"; Égloga V, vv. 176-178: "porque mejor le alabemos/ cantiquemos/ boz en grito ¡pór tu fe!"; *Cancionero,* II, Égloga de las grandes lluvias, vv. 101-102, 121: "¡Juro a mí,/ que canticava muy bien!".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 103: "andareme passeando/ por la luna canticando/ mi cayado por vihuela".

CANTICADO, -A

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga I, vv. 21-23: "tiénesla bien canticada,/ con reposo,/ a la sombra gasajoso"; Égloga VI, vv. 226-229: "y mandó por su mandado/ los laureles aprender,/ aprender lo pernotado,/ lo cantado y canticado".

CANTICAR (sust.)

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga V, vv. 291-294: "Mas yo te quiero endonar/ mi caramillo gracioso/ con que yo aprendí a cantar/ el cantar y canticar".

CANTICO

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Retablo de la vida de Cristo,* 431: "Entonces el padre, con digno sermon,/ cobra la habla perdida por el,/ y dice: Bendito el Señor de Israel,/ y todo su cantico con gran devocion".

CÁNTICA, CANTICA

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 31-32, 458: "espere el errado la lyd pauorossa/ o luego desata ssu cantica errada".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 23-24, 206: "cántica de Salomón,/ de prosapia generosa".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 189: "Otrosí que escuchedes/ Dulçes canticas de amores"; 241: "É si cánticas de amores/ Yo fago que algunos plegan,/ Cierto por dicho se tengan/ Que vuestros son los loores".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga VII, vv. 171-172: "Estas cánticas ohy,/ según cada qual cantava".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 574-575: "Despues que escuchó vn rato á las hermosas/ donzellas, y sus cánticas oidas,/ dixo: '-¡Dios os perdone, que he perdido/ maytines por el dulce son que he oido'".

CANTICADOR

Ant. a 1498, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de las grandes lluvias, vv. 97-98, 120-121: "¿Qué sacristán era?, di/ -Un huerte canticador".

DISCANTAR

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 11-12, 77: "Obra fue que prometí/ discantar de tu grandeza"; vv. 809-810, 88: "y a voces la profetiza/ y discanta".

1511, ***Canc. General,*** I, 168: "E como los tañedores/ discantan con los laudes,/ assí con grandes dolores/ recontando sus loores/ discantauan las virtudes".

1550, ***Canc. de Romances,*** 291-292: "Cantad todas auezillas/ las que hazeys triste son/ discantara mi passion/(...)/ cantad y con triste son/ discantara mi passion".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 349: "que si á ella por esposa/ la discanta Salomon,/ quien la hizo tan hermosa,/ á vos, vírgen glorïosa,/ cantó la mesma cancion".

DISCANTADA

1511, ***Canc. General,*** II, 234: "allí viérades canciones/ discantadas á empuxones/ de perfetos menestriles".

DISCANTE

Segunda mitad del s. XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Trimphos de los doze apostoles,* 348: "Las consonas voces de aqueste su himno,/ con su discante sotil parecian/ a los Seniores que Sanctus decian".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino**, *Cancionero,* vv. 41-44, 191: "mas otro discante nuevo/ y más dulce ved, señores,/ que el príncipe por quien cantan/ les ayuda con clamores".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro I, vv. 9-10, 192: "que el tenor está con tino/ si el discante desvaría".

CANTIGA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 80a, b: "Embiél esta cantiga, quë es deyuso puesta,/ con la mi mensajera, que tenía ëmpuesta"; 104a, b: "Fiz luego estas cantigas de verdadera salva,/ mandé que gelas diessen de noche ö al alva"; 171d: "Con ello estas cantigas que son deyuso escritas"; 918a-c: "Encantóla de guisa que la ënveleñó,/ dióle aquestas cantigas, la cinta le ciñió,/ en dándol la sortija del ojo le guiñó"; 1021a-d: "De quanto que me dixo e de su mala talla/ fize bien tres cantigas, mas non pud bien pintalla:/ las dos son chançonetas, la üna de trotalla,/ de la que no t' pagares, véyela, ríe e calla"; 1045 c, d: "mï alma ë mi cuerpo ante tu majestat/ ofresco con cantigas e con grand omildat"; 1319a, b: "Con la mi vejezuela embïéle ya qué,/ con ello estas cantigas que vos aquí robré"; 1513a-d: "Después muchas cantigas fiz de dança e troteras/ para judías e moras e para ëntenderas;/ para ën estrumentes, comunales maneras:/ el cantar que non sabes, oilö a cantaderas".

Ent. 1385-1403, **P. L. de Ayala,** *Rimado de Palacio,* 741c, d, 261: "fízele otra cantiga,/ que quisiese mi vía/ sienpre adereçar, segunt me(ne)ster auía"; 767a-c, 266: "Esta cantiga me fizo mayor esfuerço tener/ en esta Virgen muy santa, que tiene el poder/ de valer a tal tormento qual yo iua padesçer".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 33-36, 200: "A mi mas me plaze oyr a Martyn/ quando canta o tañe algunas vegadas/ sus cantigas dulçes, muy bien concordadas,/ asy en castellano commo en lymosyn"; vv. 68-69, 532: "cantigas bien asonadas,/ artes nuevas esmeradas"; vv. 1-2, 1106: "Muy noble señor, pues que vos pagades/ de oyr quando fago cantigas algunas"; vv. 35-36, 1111: "e plaseme que escuchedes/ dulçes cantigas de amores".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires,* vv. 17-20, 101: "O si cantigas de amores/ yo faga, que algunas plegan,/ çertas, por dicho se tengan/ que vuestros son los loores".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 147f-i, 52: "quanto yo todo m' acuetro/ con su cantiga perheta,/ ca tú, Mingo Galleta,/ repica la çapateta".

CARAMILLO, CARAMIELLO, ZARAMILLO

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1000e, f: "bien sé guitar las abarcas/ e tañer el caramillo"; 1213c: "tañiendo su çampóña è los albogues, espera;/ su moço, el caramillo, fecho de cañavera"; 1517a: "albogues e banduria, caramillo e çampoña".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 36-37, 225: "Mi conbite desdonado/ fue tañer de caramillo"; vv. 29-32, 227: "Porque soes ennamorado/ tango assy mi caramillo/ lançando este quadrillo/ contra vos tan ayrado".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 380: "Ganamos buena soldada,/ Sonando mi caramillo".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 130a, b, 47: "Y saquemos el cucharal/ y tanbién mi caramillo"; 140f, g, 50: "mas lleva tú el caramiello,/ los albogues y el rabé"; 146i-j, 52: "tañerá su caramiello/ y tú la tu cherumbela".

Ant. a 1474, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Coplas de Mingo Revulgo,* vv. 53-54, 272: "ni por eso el caramillo/ nunca dexa de tocar".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga II, vv. 82-85, 111: "Sonavan con gran dulçor/ unos sones agudillos/ de muy huertes caramillos/ al nacer del Redentor"; vv. 97-99, 111: "las ovejas a guardar,/ y las llaves del lugar,/ y su hato y caramillo"; Égloga VII, vv. 44-46, 182: "Vea que eres pastorcillo./ Sacude tu caramillo,/ tu hondijo y tu cayado"; Égloga VIII, vv. 349-351, 214: "¡O, qué gasajo es oyr/ el sonido de los grillos/ y el tañer los caramillos!"; *Cancionero,* II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 111-115, 223: "Pues si digo el gasajar/ del cantar/ y el tañer de caramillos/ y el sonido de los grillos/ es para nunca acabar"; Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio, vv. 561-564, 288: "¿Qué es lo que queda en aqueste çurrón?/ No me ha de quedar salvo el cuchillo,/ pedernal terrena, yesca, eslavón,/ que vos en dos partes yréys, caramillo".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga I, vv. 7-8: "tañes tú tu caramillo,/ no ay quién cordojo te traya"; vv. 281-282: "Ya no cantaré mis trobas/ ni tañeré caramillo"; Égloga II, vv. 127-129: "no recibas por enojo/ ni cordojo/ tocar nuestro caramillo"; Égloga III, vv. 66-67: "que de albogues tú no sabes,/ ni menos de caramillo"; Égloga V, vv. 3-4: "tú a tañer tu caramillo,/ yo a cantar un cantarcillo"; vv. 161-165: "Eres tan buen moçalvillo,/ tan chapado y tanto diestro/ que no sólo en caramillo/ mas en la boz y gritillo/ ygualas con tu maestro"; vv. 291-293: "Mas yo te quiero endonar/ mi caramillo gracioso/ con que yo aprendí a cantar"; Égloga VIII, vv. 73-75 (estr., 8 veces): "Tú, mi caramillo, empieça/ a dezir, como yo digo,/ versos menalios comigo"; vv. 82-85: "oye tan bien siempre a Pan/ el que en Arcadia inventó,/ primero que en otra parte,/ el caramillo galán"; vv. 112-114: "mis caramillos y modos/ no te agradan de buen rejo,/ con mis cabras tienes yra"; vv. 190-192: "que ya quasi desespero,/ dexa ya, mi caramillo,/ dexa los menalios versos".

Hacia 1500, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de Plácida y Victoriano, vv. 1179-1181, 365: *"Gil.* -Deve ser algún gaytero/ *Pascual.* -Mas cuydo que rabilero/ o sones de caramillos".

Siglos XV-XVI, ***Cancionero Musical,*** 356, vv. 29-30: "aunque pierda el caramillo/ por ver tan linda zagala"; 392, vv. 33-35: "Iréla yo a musicar/ con la gaita y caramillo,/ con la frauta y zaramillo".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 181-182, 116: "-Por quitaros de agonía,/ tocar quiero el caramillo"; vv. 43-45, 167: "Pues en cantar y baylar,/ y el caramillo tocar,/ siempre so el mejor del hato".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** *Glosas e ciertas coplas,* vv. 11-12, 313: "El rrabé ni caramillo/ no lo ahuzio ni lo quiero"; *Villancicos pastoriles,* vv. 4-6, 331: "dexa tu ganado,/ toma el caramillo,/ çurrón y cayado"; vv. 29-31, 334: "Tañamos el caramillo/ porque todo lo otro es nada,/ que se suena ques tomada"; vv. 67-69, 339: "-Ya no quiero el caramillo/ ni las vacas ni corderos/ ni los sayos domingueros"; vv. 1-2, 341: "-Daca, baylemos, carillo,/ al son deste caramillo"; vv. 49-50, 343: "y el caramillo llevemos/ para hazelle un sonezillo"; vv. 102-103, 361: "-¿Tocaste las quintas/ de tu caramillo?"; vv. 53-55, 374: "Solía, quando más moço,/ bien lo sabes tú, Juanillo,/ repicar mi caramillo".

CASCABEL, CASCAVEL, CASCAUEL

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 723a: "La buhona con harnero va tañiendo cascaveles".

1550, ***Canc. de Romances,*** 168: "con trezientos cascaueles/ al rededor del petral/ los ciento eran de oro/ y los ciento de metal/ y los ciento son de plata/ por los sones concordar".

CINFÓNIA, CINFONÍA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1233b: "cinfónia e baldosa en esta fiesta son"; 1516b: "cinfónia e guitarra non son de este marco".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** III, *Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular,* vv. 55-60, 68: "por llevar más alegría/ bien querría,/ para pedir por las puertas,/ aver una cinfonía,/ que sería/ ganancia de las más ciertas".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

CÍTARA, CÍTHARA, CÍTERA

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 17-18, 229: "Mas yo á ti sola me plaçe llamar/ O cíthara dulçe mas que la d'Orpheo".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1082-1083, 126: "y Tamiras y el Tebano/ con su cítara en la mano"; vv. 1092-1093, 126: "tan bien al crinado Yopas/ con su cítara dorada".

Primera mitad del siglo XVI, **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Canción V, vv. 46-48: "por tí su blanda musa,/ en lugar de la cítera sonante,/ tristes querellas usa".

CÍTOLA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1019d: "a todo son de cítola irién sin ser mostradas"; 1213d: "tañía el rabadán la cítola trotera"; 1516c: "cítola e odrezillo no aman çaguil hallaco".

ÇITARIZAR

Primera mitad del siglo XV, **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 957-958, 246-247: "mostrósenos Fíliris el tañedor,/ maestro d' Archiles en çitarizar".

CITARISTA, ÇITARISTA

Primera mitad del s. XV, **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 925-926, 245: "philósofos grandes e flor d'oradores,/ aquí citaristas, aquí los profetas".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 378: "que fue de la casa de aquel Citarista,/ que toco las cuerdas del vero psalmista".

CITAREDO

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 300: "y vimos de como de alli se declina/ Ebron y Samaria, do tubo su cetro/ el gran Citaredo, que puso por metro/ lo que nos canta la Madre benina".

CLARIN, CLARON

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 441-442, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 29a-c, 244: "Sus bastardas, sus clarones,/ sus altas italianas,/ son los continuos pregones".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Poemas religiosos,* vv. 820-823, 128: "Sacabuches, chirimías/ y aquellos claros clarines,/ cherubines, serafines/ haziendo mil melodías".

1511, ***Canc. General,*** I, 258: "con vn gran estruendo que al cielo subia:/ clarones y trompas de nueuo sonaron"; 263: "no callan las trompas, ni callan clarones:/ y los instrumentos hazen sus sones"; 375: "Toca, toca caualgar/ estos trompetas clarones,/ desembueluan los pendones".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1130-1132, 128: "atambores y atabales/ con trompetas y añafiles,/ clarines de mil metales".

1550, ***Canc. de Romances,*** 301: "manda tocar los clarines/ y su cerco luego alçare".

COMPLETAS, CUMPLETAS

1330-1343, **J. Ruiz,** *L.de Buen Amor,* 386a, b: "Nunca vi cura dë almas que tan bien diga completas:/ vengan fermosas e feas, o quier blancas o quier prietas"; 1241c, d: "Todas salen cantando, deziendo chançonetas:/ *Mane nobiscum, domine,*/ que tañen a completas".

1511, ***Canc. General,*** II, 77: "Rezareys en las Cumpletas/ la confession general".

COMPONER, CONPONER

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 27-30, 20-21: "Graçiosa vyta dulçedo/ por quien se conpusso el Credo,/ torname de tryste, ledo/ con tus dones de amistança".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Viaje a Jerusalén,* vv. 1430-1432, 235: "y a do el 'Benedictus' compuso su padre,/ y adonde la Virgen visitó a su madre/ y a do la 'Magnificat' fue a componer".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1851-1854, 197: "Pues no podéis acertar/ en trovar ni componer,/ dança, que vuestro tañer/ ya es tañer para dançar".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 580: "preguntéle quién hecho la cancion auia./ -Uno, dixo, á quien dió más gloria el cielo,/ que amando la compuso y dió consuelo".

CONCERTAR, CONÇERTAR

Ent. 1464-1509, **J. Álvarez Gato,** *Poesías amorosas,* vv. 5-6, 17: "trabajando que el tenor/ con la contra se concierte".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 96f-h, 34: "y después que conçertaron/ sus cantos y menistriles,/ primero luego adoraron".

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 1-4, 109: "Cuanto el bien temprar concierta/ al buen tañer y conviene, tanto daña y desconcierta/ la prima falsa que tiene".

CONCERTADO, CONÇERTADO, -A

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 90g-j, 32: "y sus bozes conçertadas,/ que nunca oyeron oídos/ en tan diversos sonidos/ canciones tan acordadas".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 727-729, 125: "instrumentos concertados,/ muy perfetos y acabados,/ tañían los serafines".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 811-815, 88: "Como teclas bien tocadas/ del músico tañedor/ causan voces concertadas,/ suaves, bien entonadas,/ en órganos de dulzor"; vv. 141-144, 198: "y en carros de nube clara/ sobre el aire levantado/ a gustar el paraíso/ con canto muy concertado"; vv. 193-196, 200: "y en nubes de verde jaspe/ su cuerpo tan elevado/ la conhorta el paraíso/ con canto muy concertado"; vv. 81-84, 228: "y más cuando vido/ alzar dulce canto/ a las jerarquías/ en son concertado".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1135-1138, 128: "El tañer con el cantar/ era muy bien acordado,/ y no menos concertado/ el concierto del dançar".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro I, 194 (pie de pág.): "pues la música es de muerto,/ que se lleve concertada,/ no parece desconcierto"; Libro II, vv. 5-8, 375: "Agora empieça Amor un nuevo canto,/ llevando assí sus puntos concertados,/ que todos, de 'star ya muy acordados,/ van a dar en un son sabroso y santo".

CONCIERTO

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1135-1138, 128: "El tañer con el cantar/ era muy bien acordado,/ y no menos concertado/ el concierto del dançar".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 2186-2189, 209: "en vos haze presupuesto,/ de mi al sol, hay tercera,/ imperfecta especia y fuera/ de concierto para en esto".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 400 (pie de pág.): "y para traer cantores/ á concierto, es menester/ más armonía/ que en sus tiples y tenores".

CONTRA

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Triunfete de Amor,* vv. 15-16, 166: "oí sones muy süaves/ triples, contras e tenores"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 169-172, 197: "É bien como los cantores/ çessan, quando el preste canta,/ çessó la familia sancta/ los triples, contras, tenores".

Ent. 1464-1509, **J. Álvarez Gato,** *Poesías amorosas,* vv. 5-6, 17: "trabajando que el tenor/ con la contra se concierte"; vv. 28-30, 43: "la contra por el tenor,/ por la dama ell amador,/ la dama por ell amante".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 80f-j, 28: "los quales con alegría/ llevavan de lo cantado/ la boz y la melodía, y los tenores María,/ las contras su desposado".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 644-647, 25-26: "nin sonbra de los laüreles,/ nin cançionetas de amores,/ non acordes nin tenores,/ nin contra nin fa bordon".

1511, ***Canc. General,*** I, 507: "qu'el temor lleua la boca,/ las contras el coraçon"; 508: "que su boz all alma toca,/ y el tenor lleua la boca,/ las contras el coraçon"; II, 132: "En boz de triste armonía,/ por contras graues quebrantos/ de dolor y firme fe,/ el tenor serán mis llantos".

Primera mitad del siglo XVI, **C. de Castillejo,** *Obras de amores,* vv. 557-562, 20: "Encima destas murallas/ Veladores/ Son mis continuos clamores,/ Mensajeros de dolor;/ No son contras ni tenor,/ Todos son tiples mayores".

COPLA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 69b-d: "en las coplas pintadas yaze la fealdat;/ dicha buena ö mala por puntos la juzgat:/ las coplas con los puntos loat o denostat".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 284: "Aunque non digo de quién,/ Á este caso fas bien/ Esta copla de cancion".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 346c-e, 118: "bien lo muestran las passiones/ que en sus coplas y canciones/ llaman dioses a las damas".

1511, ***Canc. General,*** I, 203: "bien cantar y componer/ en coplas y consonantes"; 302: "Yo las coplas y canciones,/ yo la música suaue"; 461: "Y aquella *Copla y Cancion/* que tú, mi seso, ordenauas/ con tanta pena y passion"; II, 55: "Acordalde mis canciones/ que hize por su seruicio,/ las coplas y las razones/ en que digo las passiones".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 2198-2201, 209: "Coplas de un tiple cantor,/ tal que a todos sobra en fama,/ mas fáltale lo mejor/ para servir una dama"; **C. de Castillejo,** *Obras de conversación y pasatiempo,* vv. 212-215, 190: "Y claramente burlaban/ De las coplas españolas,/ Canciones y villancicos,/ Romances y cosa tal".

CORO, CHORO

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 5-6, 134: "Catad do lo vemos en chica cassilla/ e puesto en andas delante del coro".

Primera mitad del siglo XV, **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 47-48, 211: "y con armonía de aquel dulçe choro/ suplid cobijando mis inconvinientes".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 308: "son los que cantan con gran melodia/ las alabanzas del supero coro"; 331: "sale su flato muy glorificado/ ante los coros de los soberanos/ cantores, presente su Christo sagrado"; 351: "querria cantarlos en versos rimados,/ con la catolica santa cancion,/ que suelen los coros cantar ordenados"; 370: "El coro celeste sus himnos entona,/ y luego recibe con fulgida palma/ su fidelisima candida alma"; 371: "Ave Regina Celorum, cantaba/ con el serafico coro fulgente,/ que los salterios divinos sonaba"; 412: "El canto de la penitencia decian:/ *Ora pro nobis, Sancta Maria:/* o Santos y coros de la Gerarchia,/ *Orate pro nobis;* y tal proseguian/ lo que restaba de la Letania".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 713-717, 124: "con compañas celestiales,/ de coros angelicales/ toda muy acompañada,/ y de arcángeles cercada,/ con ynos y con canciones"; vv. 804-810, 127: "con el retumbo del son/ que en los cielos oy sonava,/ que si el un coro cantava/ el otro coro tañía,/ el otro coro dançava,/ el otro coro saltava,/ todos llenos de alegría".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 93-95, 135: "a ti cercan en porfía,/ con diversa melodía,/ los coros angelicales".

1511, ***Canc. General,*** I, 111: "¡O lumbre de lumbres,/ á quien el noueno/ coro seráphico por dulçe canto/ nunca te cessa llamar Santo, Santo/ *gloria in excelsis* al tu alto seno!".

Primera mitad del siglo XVI, **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Égloga II, vv. 1403-1404: "de vírgines un coro está cantando,/ partidas altercando y respondiendo"; **C. de Castillejo,** *Diálogo de mujeres,* vv. 1526-1530, 115: "ni al tiempo que están rezando/ o cantando sus maytines,/ que allí suelen los chapines/ alguna vez yr bolando/ por el coro".

COSAUTE, CORSANTE, CORSAUTE

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 5-9, 327: "¿(...) o mariposa o lagarto,/ o tanboril o tronpeta,/ o menestril o faraute,/ o tañedor de burleta,/ o cantador de cosaute?".

1511, ***Canc. General,*** I, 302: "Yo baylar en lindo son,/ yo las dançaș y corsantes".

CREDO

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 27-30, 20-21: "Graçiosa vyta dulçedo/ por quien se conpusso el Credo,/ torname de tryste, ledo/ con tus dones de amistança".

1511, ***Canc. General,*** II, 37: "porque amores dan dolor/ á vos que serie mejor/ cantar baxo vuestro Credo,/ y no dar la voluntad/ do pierde merescimiento"; 73: "A Laudes rezad contino/ el Credo, porque creays/ que la vida que me days/ va, señora, de camino"; 75: "Rezad el Credo romano,/ vos que touistes ventura".

CUERDA

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *La comedieta de Ponza,* vv. 217-218, 253: "Las sonantes cuerdas de aquell Anfión/ Que fueron de Tebas muralla y arreo".

Hacia 1440, ***Canc. de Palacio,*** vv. 38-39, 5: "¿Por qué fac buen son/ las cuerdas bien acordadas?".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 377: "considerada su vera prudencia/ que puso las cuerdas de aquella gran lira/ que suena la Iglesia por gran excelencia"; 378: "que fue de la casa de aquel Citarista,/ que toco las cuerdas del vero psalmista".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 43-44, 239: "sin las cuerdas las viyuelas/ fazen el son que sabes".

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 13-14, 78: "Tañed agora, pues, vos,/ en cuerdas de gualardón".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 108: "Son los dedos y cuerdas/ de la vihuela".

1511, ***Canc. General,*** I, 187: "las cuerdas sin las bihuelas/ hazen el son que sabes".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 400 (pie de pág.): "La música de instrumentos/ de viento ó cuerdas tiradas,/ sonorosas"; 607: "Los filos sonoros, la dulce cancion,/ las cuerdas cantamos y el néruio primero".

ENCORDADO

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 182: "Un laud bien encordado,/ Desligados sus cabellos,/ Pos [por] endecha los trebellos/ Cantando bien acordado".

CUERNO

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 5-6, 139: "Cuando yo un cuerno tocare/ moverés todas al trote".

Ant. a 1551, ***Canc. de Ixar,*** vv. 554-555, 835: "oyendo el cuerno sonar/ que le llama a la batalla".

CORNETA

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 19-20, 903: "por mi pregonado seres con corneta/ en montes e valles de grant espesura".

ÇANBRA

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Canc. de Ixar,*** vv. 86-87, 787: "y estandola saqueando/ tañeron luego una çanbra".

ÇIPOTADA

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 2-3, 884: "porque emaginan los doss Maryscales/ que dan çipotada en mis atabales".

CHAPAR

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga VII, vv. 149-152, 187-188: "Cantilenas, chançonetas/ le chaparé de mi hato,/ las fiestas de rato en rato,/ altibaxos, çapatetas".

CHERUMBELA, CHURUMBELLA

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 146i-j, 52: "tañerá su caramiello/ y tú la tu cherumbela".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de las grandes lluvias, vv. 241-242, 136: "Yo le diré mil cantares,/ con la churumbella, nuevos".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 61-62, 135: "Ya ño quiero churumbella,/ los albogues ni el rabé"; vv. 226-229, 173: "¿Tú ño vees que te hurtarán/ la churumbella,/ y que los llobos vernán/ al ganado, y matarlo han?".

CHIRIMÍA, CHARAMIA, CLARONÍA

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 441-444, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas,/ claronías e bonbardas/ facían distintos sones".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 820-823, 128: "Sacabuches, chirimías/ y aquellos claros clarines, cherubines, serafines/ haziendo mil melodías".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

DANÇAR, DANÇARE (verbo)

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 399a-d: "Unos andavan dançando/ desde el fondo fastaençima/ e los otros bofordando/ e otros jogando esgrima".

Ent. 1385-1403, **P. L. de Ayala,** *Rimado de Palacio,* 320c, d, 184: "veremos que vos piden o que quieren demandare,/ ca commo ellos tronparen asi conuiene dançare".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 3-4, 100: "vy dueña fazer mesura/ e dançar a la françessa"; vv. 17-19, 188: "Amigo señor, yo nunca aprendy/ ninguna çiençia, saluo que oy/ tañer, dançar doçida e traspuesta"; vv. 27-28, 204: "e con sones de chanzones/ danças do mal te paresçe"; vv. 257-260, 443: "Sea sobre todos leal amador,/ o sepa en estormentos tocar delitoso;/ de todos los juegos sea sabidor,/ e trayga buen gesto en dançar fermoso"; vv. 7-8, 785: "dança en plaça e non ser juego,/ comer al vespere e non ser çena"; v. 7, 787: "dançar toruellinos en plaça syn ruego"; vv. 12-14, 885: "commo Rrey mucho fermoso/ contemplat mi ordenança/ del que dança con priuança"; vv. 1-3, 900: "Nyn todos non vysten tapetes velludos/ essos que nombrados en vuestro cantar,/ nin saben por arte fermoso dançar".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 1401-1403, 152: "Otros corren á tablados/ é otros dançan,/ é todas cosas alcançan".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 311: "Y digo: Maestro, que gente es aquesta,/ que danzan entorno con tanta pasion?".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga VIII, vv. 188-189, 205: "Démonos a gasajado/ a cantar, dançar, baylar"; *Cancionero,* II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 91-95, 222: "¿Cómo podrás olvidar/ y dexar/ nada destas cosas todas:/ de baylar, dançar en bodas,/ correr, luchar y saltar?"; III, *Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular,* vv. 103-105, 15: "procuran galas y arreos,/ toros, cañas y torneos,/ festejar, dançar, justar".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 412-414, 115: "con quien oy yvan cantando/ santos y ángeles, dançando,/ a la gloria de Dios Padre"; vv. 807-810, 127: "el otro coro tañía,/ el otro coro dançava,/ el otro coro saltava,/ todos llenos de alegría".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Canc. de Ixar,*** vv. 236-238, 790: "alli vieron los romanos/ dançando sobre vna escala,/ a porfia con paganos".

1511, ***Canc. General,*** I, 203: "Damas y buenas olores/ al galan son gran holgura,/ y dançar so la frescura"; 251: "en justas y en gala, dançar y vestir:/ en música grande, donoso en dezir"; 286: "Saldrá el galan amador/ á dançar con quien bien quiere"; 390: "Mandáysme, dama, dançar;/ sé poco, mas yo consiento/(...)/ dançaré, mas no sin vicios,/ los passos desconcertados/(...)/ Dançaré si estays delante,/ que será fuerça miraros"; 413: "bien allí do mi señora/ ví dançar so los rosales".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 592-596, 100: "-Pues asíos por las manos/ y ir lo emos vaylando// ¿Queréys dançar con nosotros?/ -Dançay, que ¡miafé! yo... / ya mi tiempo se passó".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1065-1068, 125: "con sus amigas dançaron/ aquéllos más requebrados;/ y después de todos ellos/ dançó Venus con Cupido"; vv. 1072-1075, 125: "Y dançaron tales dançaş,/ con tal ayre y tal saber,/ que miraglo era de ver/ verles hazer las mudanças"; vv. 1139-1143, 128-129: "dançaron muy a porfía/ gran rato, por pundonor,/ donde cada qual dezía/ de lo que le parecía/ de quien dançava mejor"; *Poemas cultos,* vv. 76-77, 158: "los unos corriendo, los otros saltando,/ saltando, baylando, baylando, dançando".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro I, vv. 22-24, 75: "No lo tomen por agüero/ los que quisieren dançar,/ que no fue sino bailar"; **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1851-1854, 197: "Pues no podéis acertar/ en trovar ni componer,/ dança, que vuestro tañer/ ya es tañer para dançar"; vv. 1918-1919, 199: "Preguntéle: '¿Es tu maestro,/ que te muestra de dançar?'".

1550, ***Canc. de Romances,*** 130: "quando ouieron yantado/ antes de baylar ni dançare".

DANÇAR (sust.)

Ent. 1464-1509, **J. Álvarez Gato,** *Poesías amorosas,* vv. 18-20, 68: "vuestro graçioso cantar,/ vuestro dançar y baylar/ vuestras manos; vuestro cuello".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 348a-c, 119: "Su dançar, su festejar,/ sus gastos, justas y galas,/ su trobar, su cartear"; 34g-i, 295: "no reprendo yo el dançar/ ni el bailar/ en el tiempo de las fiestas".

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 202-204, 159-160: "¿Qué se hizo aquel dançar,/ y aquellas ropas chapadas/ que trayan?".

1482-1499, *Doc. de desposadas y rezién casadas,* atribuido a **J. del Encina,** vv. 635-639, 182: "también cortad el dançar/ con semblantes requebrados:/ allá suelen ser juntados/ los galanes con vihuelas/ y fingen andar penados".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** III, *Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular,* vv. 225-228, 27: "de gentil ayre en andar,/ en el dançar y baylar/ desembuelta/ y en virtudes toda embuelta".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1135-1138, 128: "El tañer con el cantar/ era muy bien acordado,/ y no menos concertado/ el concierto del dançar".

Primera mitad del siglo XVI, **C. de Castillejo,** *Diálogo de mujeres,* vv. 2704-2707, 152-153: "nos alivian las tristezas/ y pesares,/ con graçias particulares/ de dançar, cantar, tañer".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 464: "El cantar dulce placiente/ y el dançar alegremente".

DANÇA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 471a, b: "Texedor e cantadera nunca tienen los pies quedos,/ en el telar e en la dança siempre les bullen los dedos".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 400a-d: "Tomavan escudo e lança,/ la gineta ivan jogando;/ ricas dueñas fazían dança,/ a muy gran plazer cantando".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 10-13, 100: "todas çercadas de flores,/ en su dança muy onesta/ que fazian por sus tenores/ discores"; vv. 21-24, 101: "de grado/ me llegaran a su dança/ mas oue grant reçelança/ de ser d'ellas profazado"; vv. 55-56, 715: "sy vos conosco, sepades/ que vos fare fer la dança".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 221-222, 169: "justas otros torneyar,/ juegos, deleytosas danças".

Hacia 1440, ***Canc. de Palacio,*** vv. 5-8, 30: "Vila aconpanyada/ de muchos garçones,/ en dança reglada/ d'acordados sones".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 310: "Cerca la cumbre del monte venidos,/ vimos en torno de una hoguera/ andar una danza de mala manera".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga VIII, vv. 367-368, 215: "otros bayles y otras danças/ del palacio aprenderás".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 737-738, 125: "vírgines la festejavan/ y la cercavan de dançaș".

Hacia 1500, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de Plácida y Victoriano, vv. 2572-2573, 429: "El gaytero, soncas, viene/ ¡Sus, a la dança priado!"; v. 2578, 429: "¡Todos entremos en dança!".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Canc. de Ixar,*** vv. 26-28, 785: "y para mas estimalles/ los serafines en dançaș/ puso en si para afinallos"; vv. 336-338, 792: "sino que el alcalde viejo/ Ronquillo hizo vna dança/ por virtud de vn preuilejio".

1511, ***Canc. General,*** I, 302: "Yo baylar en lindo son,/ yo las dançaș y corsantes".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1072-1075, 125: "Y dançaron tales dançaș,/ con tal ayre y tal saber,/ que miraglo era de ver/ verles hazer las mudançaș".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 515-520, 152: "-¿Quieren, pues hay tañedores,/ que andemos un contrapás?/ -¿Contrapàs? No per la fe/ qu' en ell no' m sé dar maña./ -¿Y en la dança de Alemaña?/ -Exa sí./ Pues Ioan, tañé".

1550, ***Canc. de Romances,*** 322: "Quan bien que guia la dança/ esta doña Beatriz/(...)/ Dezid si mirays la dança/ o si me mirays vos a mi?/ Que no miro yo a la dança/ porque muchas dançaș vi/ miro yo vuestra lindeza".

DANÇADOR

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 68-69, 1077: "¿(...) a do las artes de los dançadores,/ a do los comeres, a do los manjares (...)?".

1511, ***Canc. General,*** I, 419: "Vos no fustes dançador,/ teneys partes de juglar".

DESMINUYDO, DIMINUIDA

1511, ***Canc. General,*** I, 14: "Guarda qu'en esta balada/ ay muchas espiraciones,/ diminuida, puntada,/ por bemol y bequadrada/ sobre todas las canciones".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 424-428, 204: "He estado casi embabido/ mirando que van volando/ zagales y van cantando/ por en somo del exido/ vn cantar desminuydo".

DULZAINA, DULÇAYNA, DUÇAYNA

1351-1445, ***Can. de Baena,*** vv. 33-36, 415: "El rronper del agua eran tenores/ que con las dulçes aues concordauan,/ en bozes baxas e de las mayores/ duçaynas e farpas otrosy sonnauan"; vv. 69-70, 500: "el son del agua en dulçor passaua,/ harpa, duçayna, vyhuela de arco".

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 165-168, 95: "Estos la sirven y cantan/ y son dulzaina del niño;/ dulces cantares levantan/ y al pesebre dan aliño".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1132-1134, 128: "clarines de mil metales,/ dulçaynas, flautas reales,/ tamborinos muy gentiles".

DULCEMEL

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

ENDECHA, ENDUCHA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1507a, b: "Con el mucho quebranto fiz aquesta ëndecha:/ con pesar e tristeza non fue tan sotil fecha".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 40-42, 371: "el su mal pensar muy poco aprouecha;/ e pues mis cantares paresçen endecha,/ fare la desfecha"; vv. 11-12, 1114: "mas triste dixo que endecha/ eres cantar desdonado".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 19-20, 140: "[e] cantando ta[l] endecha/ con semblante atribu[la]do".

Hacia 1440, ***Canc. de Palacio,*** vv. 45-48, 22: "Qué monta ni m'aprovecha/ quanto sé,/ pues yo mesmo, por mi endecha,/ me maté"; vv. 33-34, 331: "Esta canzión por endecha/ cantaré, triste, penado".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 182: "Un laud bien encordado,/ Desligados sus cabellos,/ Pos endecha los trebellos/ Cantando bien acordado".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 57-58, 615: "Endecha por este cantemos funesta,/ funesta cantemos endecha por este".

1511, ***Canc. General,*** I, 325: "comiença de llantear/ las endechas doloridas/ de su muerte"; II, 214: "diziendo vna endecha tal/ c'auie ell Amor compassion".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 608: "La harpa que en serrio Orpheo traia,/ tres vezes en medio cessó del tañer,/ y como en endechas, sin él lo querer,/ vn son de dolor á vezes boluia".

ENDECHERA

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 14-15, 150: "e ví la gentil dïesa/ d' Amor, pobre de lïesa,/ cantar commo endech[era]".

ESCAQUE

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 35-38, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan,/ harpas e escaques que mas acordauan/ con el monicordio, que bien paresçia".

ESCRITURA

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 61-63: "¿Piensas quiçá, por ventura,/ la escritura/ de los cantos pastoriles (...)?".

ET IN TIERRA PAZ [*ET IN TERRA PAX*]

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 155d-j, 55: "los otros cantavan groria,/ otros indaçielçis Deo,/ otros Dios es pietatis,/ otros et in tierra paz/ homanibus vanitatis,/ otros buena voluntatis,/ otros abondo que más".

FA

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da/* que el *rre mi ut rre* e *la sol mi fa/* a par paresçia de arte difiçiente".

ss. XV-XVI, ***Canc. Musical,*** 404, vv. 1-3 y 8-10 (estr.): "Sol sol gi gi ABC,/ Enamoradico vengo/ De la sol fa mi ré".

1511, ***Canc. General,*** II, 271: "yo le respondo al villano/ que le llame re, mi, fa, sol".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1232-1235, 175: "Señor, ut, re, mi, fa, sol,/ Joan Fernández sin par,/ hogaño os podrán pesar/ en la mar por verderol"; vv. 1268-1271, 176: "El re mi fa sol declara/ cuál es de los dos señores,/ con puntos, que son peores/ que si fuessen por la cara".

FACISTOL

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 341: "Santo Apóstol consagrado,/ oro del sacro grisol,/ sombra del muy alto sol,/ cantor que ouistes cantado/ do Dios tiene el facistol".

FALSETA

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga IX, vv. 127-130: "que comiences sin falseta/ si de sus cantares usas/ a cantar,/ que yo tan bien soy poeta".

FARLIQUE

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 17-18, 816: "Ferrand Manuel, tañer el farlique/ en harpa o guitarra echado de cuesta".

FLAUTA, FRAUTA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1230c: "la flauta diz con ellos, más alta que un risco".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *La comedieta de Ponza,* v. 735, 287: "El sesto adormía con flauta sonante".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 686-689, 27: "el sueño qu'es quebrantado/ por fuerça de la tronpeta,/ non por flauta nin museta,/ aquel deue ser loado".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio, v. 147, 260: "que gozes la flauta que antaño heziste".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 133-135: "Tengo una flauta muy buena/ que bien suena/ de siete diversas bozes"; Égloga VII, vv. 58-60: "mas, si alcançar no se puede,/ esta mi flauta me plaze/ que en este pino se os quede"; Égloga X, vv. 93-96: "que si vuestra flauta suena/ mi gran pena,/ haréys mis huessos, assí,/ que sientan holgura buena"; vv. 131-134: "y por estilo Teocricio/ con la flauta tañeré/ de aquel Sículo pastor/ con hervor".

ss. XV-XVI, ***Canc. Musical,*** 392, vv. 34-35: "con la gaita y caramillo,/ con la frauta y zaramillo".

1511, ***Canc. General,*** I, 203: "Flautas, laud y vihuela/ al galan son muy amigos".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1094-1095, 126: "y a Lycinio vi que estava/ con su flauta de marfil"; vv. 1132-1134, 128: "clarines de mil metales,/ dulçaynas, flautas reales,/ tamborinos muy gentiles".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro III, vv. 1717-1718, 462: "y andarme consolando en mi pobreza,/ con mi flauta colgada del pescueço".

FLAUTADO, FLAÜTADO

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 85g-j, 30: "suavemente prosiguen/ en un son muy reposado,/ con dulce canto flautado/ las canciones que se siguen".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 2202-2205, 209: "Mire bien que no se engañe,/ que el cantor enamorado/ que es que cante, si no tañe/ por lo bajo flaütado".

GAITA, GAYTA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1233a, b: "Gaita e axabeba, e'l inchado albogón, cinfónia ë baldosa en esta fiesta son".

1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 31-32, 184: "es oyr los que se van/ tras los corros de la gayta".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 409a-d: "la gayta, que es sotil,/ con que todos plazer han,/ otros estromentos mill/ con la farpa de don Tristan".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 153f-h, 54: "mas viendo cantar de vero/ con la gaita los garçones,/ desnuyé la piel de cuero".

Siglos XV-XVI, ***Canc. Musical,*** 392, vv. 34-35: "Con la gaita y caramillo,/ con la frauta y zaramillo".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 877-879, 161: "y la gayta y bayladores,/ los mejores,/ vendrán todos sin pereza".

GAYTERO

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga I, vv. 109-110, 96: "Y aun Pravos ques buen gaytero/ te remuerde los çancajos".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de las grandes lluvias, vv. 131-132, 125: "que siempre el mejor gaytero/ menos medrado lo vemos".

Ant. a 1500, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de Plácida y Victoriano, vv. 1177-1179, 365: *"Pascual.* -Ora escucha, Gil Cestero,/ otea. ¡Qué sonezillos!/ *Gil.* -Deve ser algún gaytero"; vv. 2561-2563, 428: "Compañero,/ ¿queréys que os traya un gaytero/ que nos haga fuertes sones?"; vv. 2572-2573, 429: "El gaytero, soncas, viene./ ¡Sus, a la dança priado!".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 452-454, 96: "Assienso y Mingo el pastor,/ Llazar Allonso el gaytero,/ Juan Cuajar el viñadero".

GALIPE

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1230a-d: "medio canón e harpa, con el rabé morisco;/ entrë ellos alégrase el galipe francisco;/ la flauta diz con ellos, más alta quë un risco,/ con ella el taborete: sin él non vale un prisco".

GLORIA (IN EXCELSIS), GLORIA (IN EXÇELSIS), GLORIA (YN EXCELSIS), GRORIA (INDAÇIELÇIS)

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 380b, c: "más que por oír la missa nin ganar de Dios perdón:/ quieres la missa de novios sin gloria ë sin razón"; 1222c: "tañiendo las campanas en deziendo la gloria".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 122h-j, 44: "porque a tal hora lleguemos/ que todos juntos cantemos/ Gloria in exçelsis Deo"; 155d-j, 55: "los otros cantavan groria,/ otros indaçielçis Deo,/ otros Dios es pietatis,/ otros et in tierra paz/ homanibus vanitatis,/ otros buena voluntatis,/ otros abondo que más".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 59-60, 103: "cantando con aleluya,/ gloria yn excelsis deo".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Poemas religiosos,* XV, vv. 17-20, 173: "¡Gloria sea, en dulce canto,/ al Padre muy poderoso,/ gloria al Hijo glorïoso,/ gloria al Espíritu Santo".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 23-26, 189: "do servían serafines/ de muy suaves cantores,/ diciendo *gloria in excelsis*/ con tiples y con tenores"; vv. 31-34, 190: "los serafines muy altos/ aquí sirven de cantores,/ *gloria,* dicen, *in excelsis,*/ en concertados primores".

1511, ***Canc. General,*** I, 111: "coro seráphico por dulçe canto/ nunca te cessa llamar Santo, Santo,/ *gloria in excelsis* al tu alto seno!"; 259: "todas alternan y cantan vn hymno/ que *¡Gloria in excelsis!* semblaua en el son"; II, 74: "Quando dixerdes la *Gloria,* rezá mi bien en mi pena".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos pastoriles,* vv. 27-30, 329: "-Yo los vi como te veo,/ cantando con gran desseo/ 'Gloria in excelsis Deo'/ por un niño que ha nacido".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Viaje a Jerusalén,* vv. 1422-1424, 234: "Partímonos todos y fuimos a dar/ a do los pastores oyeron cantar/ la 'Gloria in excelsis' por nueva excelente"; *Poemas cultos,* vv. 280-281, 252: "y a anunciarles su venir,/ cantando 'Gloria in excelsis'".

GRAVE, GRAUE

1511, ***Canc. General,*** I, 14: "Todo lo acuto y graue/ y sobre acuto, es vn canto/ d'una armonía suaue".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro III, vv. 232-234, 524: "oye los dulces cantos que las aves/ en la verde arboleda 'stán haziendo,/ con bozes aora agudas, aora graves".

GUITARRA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1228a-d: "Allí sale gritando la guitarra morisca,/ de las bozes agúda è de los puntos arisca;/ el corpudo alaút, que tien punto a la trisca;/ la guitarra ladina con éstos së aprisca"; 1516b: "cinfónia ë guitarra non son de aqueste marco".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 408a-d: "la guitarra serranisca,/ estromento con razón,/ la exabeba morisca,/ allá el medio canón".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 17-18, 816: "Ferrand Manuel, tañer el farlique/ en harpa o guitarra echado de cuesta".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 129h-j, 47: "y tienpla bien tu guitarra,/ y yo con una piçarra/ començemos de bailar".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 104: "Por estas vegas sombrias/ carillo me yre gemiendo/ con mi guitarra tañendo/ las fatigas y ansias mias".

[H]ADEDURA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1232d: "la [h]adedura albardana entre ellos se entromete".

HIMNO, HYMNO, YNO, YMNO, YGNO

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 348: "Las consonas voces de aqueste su himno,/ con su discante sotil parecian/ a los Seniores que Sanctus decian"; 370: "El coro celeste sus himnos entona,/ y luego recibe con fulgida palma/ su fidelisima candida alma"; 393: "dexando lo mas a la lengua suave/ que canta los himnos, no punto terrenos".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 2999-3000, 96: "o cantad con alegria/ ymnos al Fijo de Dios"; vv. 341-342, 265: "Luego con ygnos e cantos/ fue la virgen consolada"; vv. 185-186, 618: "En hymnos muy lindos sus mores, s[u] [vida],/ con alta eloquençia pusymos en culm[en]".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 262-265, 109: "Oy las almas gloriosas,/ con gozo muy infinito,/ cantavan, a voz en grito,/ muy dulces ynos y prosas"; vv. 715-717, 124: "toda muy acompañada,/ y de arcángeles cercada,/ con ynos y con canciones".

1511, ***Canc. General,*** I, 259: "todas alternan y cantan vn hymno/ que *¡Gloria in excelsis!* semblaua en el son"; 262: "los cantos, los hymnos, los sones cessauan,/ con sus armonías atan singulares".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro III, vv. 101-103, 417: "los unos caminando con silencio,/ los otros con cantar alegres hymnos,/ hazia'l templo dond' eran estas fiestas".

1550, ***Canc. de Romances,*** 130: "los moços tambien vestidos/ que cantar hymnos solian".

HORAS, ORAS

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 374a, b: "Rezas las oras muy bien conos garçones golhines,/ *cum his quï oderunt pacem,* fasta que el salterio afines".

1511, ***Canc. General,*** I, 178: "El rezar de los salterios/ y el dezir de las horas/ dexad á las oradoras/ qu' están en los monesterios"; II, 37: "Amor en siempre rezar/ las oras deuotamente"; 42: "Con deuotas oraciones/ lleuará tanbien sus oras,/ porque tales deuociones/ ensalçan los coraçones"; 72: "Estas oras rezareys/ vos, de quien nunca me libro"; 76: "Rezareys rezando *Nona/* las oras de los finados"; 77: "Y las Oras acabadas,/ rezadas como aquí digo,/ serán las culpas pagadas".

HUYNNA

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 37-40, 267: "porquel reze en el Homas/ e le canten con buen son/ vna huynna, vn pysmon,/ bien plañidos por compas".

IMPERFECTA

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 2186-2189, 209: "en vos haze presupuesto,/ de mi al sol, hay tercera,/ imperfecta especia y fuera/ de concierto para en esto".

INSTRUMENTO, ESTRUMENTE, ESTORMENTO, ESTROMENTO, YSTURMENTO, YNSTRUMENTO, ESTRUIMENTO, ESTORMENTE, ESTURMENTE, YNSTURMENTE, INSTRUMENTE

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 70 a, b: "De todos estrumentes yo, libro, só pariente:/ bien o mal, qual puntares, tal diré, ciertamente"; 375c: "primo diërum

omniúm: los estrumentes tocar"; 384b: "todos los estrumentes tocas con artemanga"; 1227d: "con muchos estrumentes: salen los atabores"; 1489b: "sabe los estrumentes e todas juglarías"; 1513c: "para en estrumentes, comunales maneras"; 1515a-d: "Para los estrumentes estar bien acordados/ a cantares algunos son más apropïados/ de los quë he provados, aquí son señalados/ en quáles estrumentes vienen más assonados".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 406c, d: "los estormentos tañían/ por las Huelgas los jograles"; 407a, b: "El laud ivan tañiendo,/ estormento falaguero"; 408a-d: "la guitarra serranisca,/ estromento con razón,/ la exabeba morisca,/ allá el medio canón"; 409a-d: "la gayta, que es sotil,/ con que todos plazer han,/ otros estromentos mill/ con la farpa de don Tristan".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 35-36, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan"; vv. 257-259, 443: "Sea sobre todos leal amador,/ e sepa en estormentos tocar delitoso;/ de todos los juegos sea sabidor".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 65-68, 176-177: "E mas, vide que sonava/ en un gracioso estormente,/ no cuytoso, mas plaziente/ muy dulçemente cantava"; *La comedieta de Ponza,* vv. 731-732, 286: "De tres pies tenía preçiosa corona/ Y alto esturmente templaua curoso"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 1369-1371, 151: "los unos con instrumentes/ é cantares/ cantan loores solares"; vv. 33-35, 191: "Sonava tal melodía/ de voçes con estormentes en músicas tan sçientes".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 479-480, 427: "tus dulçes cantores, los tus estrum[entos],/ por çierto son cosas de ser bien llorad[as]".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 727-729, 125: "instrumentos concertados,/ muy perfetos y acabados,/ tañían los serafines"; vv. 811-812, 127: "Aquel cantar de canciones,/ aquel tañer de instrumentos".

1511, ***Canc. General,*** I, 260: "con varias maneras tocando instrumentos,/ las ciencias baylando, hechas tres partes"; 263: "no callan las trompas, ni callan clarones:/ y los instrumentos hazen sus sones"; 413: "donde ví bien acordados/ muchos dulces ysturmentos".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1076-1077, 125: "tañían los tañedores/ mil instrumentos diversos"; vv. 1119-1120, 128: "de ningún buen instrumento/ huvo en estas fiestas falta".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro III, vv. 2248-2249, 477: "no huvo epitalámeos de poetas,/ ni tañer d' instrumentos sonorosos"; vv. 193-194, 547: "Los unos tañen blandos instrumentos,/ y otros cantan cantares regalados"; **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1780-1782, 59: "De un grande tañedor/ dizen, por mucho alabar:/ 'instrumento haze hablar'".

1550, ***Canc. de Romances,*** 182: "las ciento tañen instrumentos/ para doña Alda holgar/ al son de los instrumentos".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 394 (pie de pág.): "y otras músicas suaues/ con que en instrumentos gozes"; 397: "y otras músicas suaues/ con que el ynstrumento gozes/ tu sentido"; 400 (pie de pág.): "La música de instrumentos/ de viento ó cuerdas tiradas,/ sonorosas"; 574: "gran parte de la noche era passada,/ quando vn estraño son cerca a sentido/ d' estruimentos con voz apasionada"; 577: "preguntó á las donzellas (que tomauan/ sus instrumentos cada qual llorosa,/ con los quales tan dulce y bien sonauan)"; 579: "que con los ynstrumentos la seruimos,/ y con nuestro cantar la consolamos"; 583: "Las donzellas en esto luégo entraron,/ y con los instrumentos que truxeron,/ tan dulce y agradable la cantaron".

ITALIANA

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 29a-c, 244: "Sus bastardas, sus clarones,/ sus altas italianas,/ son los continuos pregones".

ITE MISSA [*ITE, MISSA EST*]

1511, ***Canc. General,*** II, 76: "A *Ite Missa,* silencio,/ tened vos á quien yo alabo,/ acordand' os que me vençó".

JUGLAR, JOGRAL, JOGLAR, JOGRAR, JUGRAL

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 649a, b: "Si le conortan no l' sanan al doliente los joglares,/ el dolor crece e non mengua oyendo dulces cantares"; 894a: "Estava y ël burro, fezieron dél joglar"; 899d: "escota joglar necio el son del atabor"; 1095c: "delante sí juglares como omne much onrado"; 1315d: "andan de boda en boda clérigos e juglares"; 1234d: "De juglares van llenas cuestas ë erïales"; 1440c, d: "creyó que la su lengua e el su mucho graduar/ alegrava las gentes más quë otro juglar".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 406c, d: "los estormentos tañían/ por las Huelgas los jograles"; 1116a-d: "Del rey ssomos naturales,/ él nos da quanto queremos/ e nos non ssomos joglares/ que vos algo demandemos".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 13-14, 544: "e donde pronunçian los sanctos juglares/ loores diuinos de consolaçion"; vv. 21-24, 702: "fasme luego dubdar/ Berrnaldo,

ca non dixiera/ contra esto, sy asy fuera, pues que era su juglar"; vv. 27-28, 923: "mas muchos plaseres, oyendo juglares/ con gesto rriente, gentyl, deleytosso"; vv. 71-72, 1077: "¿(...) a do los rryssos, a do el plaser,/ a do menestriles, a do los juglares?"; vv. 3-4, 1102: "maguer por ventura para los juglares/ yo fise estriboses trobando ladino".

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 21-24, 183: "de arte de çiego juglar/ que canta viejas fazañas,/ que con un solo cantar/ cala todas las Españas".

1511, ***Canc. General,*** I, 419: "Vos no fustes dançador/ teneys partes de juglar".

Primera mitad del siglo XVI, **C. de Castillejo,** *Diálogo de mujeres,* vv. 1771-1772, 124: "patrañas son que conpuso/ por ventura algún juglar".

LA

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da*/ que el *rre mi ut rre* e *la sol mi fa*/ a par paresçia de arte difiçiente".

ss. XV-XVI, ***Canc. Musical,*** 404, vv. 1-3 y 8-10 (estr.): "Sol sol gi gi ABC,/ Enamoradico vengo/ De la sol fa mi ré".

LAÚD, LAUD, ALAÚT, LAÚT

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1228c: "el corpudo alaút, que tien punto a la trisca".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 407a, b: "El laud ivan tañiendo,/ estormento falaguero".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 6-10, 319: "que non canto con paçençia/ pensando en vuestra dolençia,/ nin puedo tocar laud.// Laud, rrabe, nin vyuela/ non he ojos de tañer"; vv. 129-130, 575: "Con vn grant laud tumbal/ asomo Juan de Ajufryn".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 182: "Un laud bien encordado,/ desligados sus cabellos,/ Pos endecha los trebellos/ Cantando bien acordado".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 356-358, 193: "non deues beuir penado,/ nin porque mas afamado/ sepa tocar vn laud"; vv. 27-28, 614: "que laudes de eroycos señores por canto,/ con pletro muy lindo, con lira muy pura".

1511, ***Canc. General,*** I, 168: "E como los tañedores/ discantan con los laudes,/ assí con grandes dolores/ recontando sus loores/ discantauan las virtudes"; 203: "Flautas, laud y vihuela/ al galan son muy amigos"; 307: "más un trapo lagañoso/ para el ojo lagrimoso,/ que vihuela ni laud"; 323: "con passos de gran cansacio,/ y en vn laud por defuera"; II, 190: "y sacóle allí vn laud/ y pússosele delante,/ y el con muy gentil semblante/ tañe y cante esta cancion"; 275: "ni ménos su discrecion,/ ni razon,/ y bien tañer d' un laud".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1126-1129, 128: "Clavezínbalos, salterios,/ harpa, manaulo sonoro,/ vihuelas, laúdes de oro/ do cantavan mil misterios".

1550, ***Canc. de Romances,*** 161: "Don Reynaldos pidio vn laud/ que lo sabia bien tocar,/ ya comiença de tañer/ muy dulcemente a cantar".

LAUDES

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 376b, c: "maitinada *cantate* en las friúras lacias;/ *laudes, aurora lucis,* [e] dasle grandes gracias".

1511, ***Canc. General,*** II, 73: "A Laudes rezad contino/ el Credo, porque creays/ que la vida que me days/ va, señora, de camino".

LIRA, LYRA

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 1309-1311, 149: "Do cantando, tañe Orpheo,/ el saçerdote de Thraçia,/ la lyra con tanta graçia"; **J. de Mena,** *La Coronación,* vv. 301-302, 175: "¡O tú, orfeica lira,/ son de febea vihuela, (...)!".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 75: "É vi al músico Orfeo/ Andar sonando la lira".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 297: "o es por ventura su hierno Perseo?/ o las que las manos ligadas retiene?/ o es la dulcisona lira de Orpheo?"; 348: "Cantemos acordes con lira sonante/ tu gloria muy grande, magnifico Padre"; 377: "considerada su vera prudencia/ que puso las cuerdas de aquella gran lira/ que suena la Iglesia por gran excelencia".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 27-28, 614: "que laudes de eroycos señores por canto,/ con pletro muy lindo, con lira muy pura".

Ant. a 1500, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de Plácida y Victoriano, vv. 2362-2364, 417: "Calla y mira,/ quel que a Apolo dio la lira/ le verná a ressucitar".

Primera mitad del siglo XVI, **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Égloga II, vv. 1161-1162: "Este nuestro Severo pudo tanto/ con el süave canto y dulce lira"; **G. de Cetina,** *Sonetos y madrigales completos,* vv. 9-11, 120: "Mas, ¿qué puedo hacer si amor me inspira?:/ cantar vuestro valor alto y divino/ al son desta vulgar, rústica lira".

LLAVE [CLAVE]

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 2194-2197, 209: "Como se os ha puesto el sol/ no entendéis la compostura,/ que la llave de natura/ no se canta con bemol".

CLAVIJA

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Poemas cultos,* vv. 163-164, 6: "Y una vihuela sin son,/ no con tapa ni clavija".

CLAVEZÍNBALO, CLAUECÍMBANO

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1126-1129, 128: "Clavezínbalos, salterios,/ harpa, manaulo sonoro,/ vihuelas, laúdes de oro/ do cantavan mil misterios".

CLAVICORDIO

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

MADRIGAL

Primera mitad del siglo XVI, **C. de Castillejo,** *Obras de conversación y pasatiempo,* vv. 221-227, 191: "En nuestras trovas caseras,/ Cantan otras forasteras,/ Nuevas a nuestros oídos:/ Sonetos de grande estima,/ Madrigales y canciones/ De diferentes renglones,/ De octava y tercera rima".

MAGNIFICAT

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Viaje a Jerusalén,* vv. 1430-1432, 235: "y a do el 'Benedictus' compuso su padre,/ y adonde la Virgen visitó a su madre/ y a do la 'Magnificat' fue a componer"; *Poemas cultos,* vv. 303-306, 253: "e a do el alto 'Benedictus'/ Zacharías fue a escrevir,/ y el 'Magnificat' la Virgen/ en su divino dezir".

MAITINES, MATYNES, MAYTYNES, MATINES, MAYTINES

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 374c, d: "dizes: 'ecce quam bonúm' con sonajas e bacines;/ 'in noctibus extollíte', después que vas a matines".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 13-14, 911: *"mirum est lyngua* estar oçyossa/ despues de maytynes a ora de nona".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 2907-2908, 94: "Tales son los oradores/ deuotos a los maytines".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 169-170, 79: "y empezar desde maitines/ la mañana"; vv. 24-28, 230: "Cata, alma, que te inclines/ al dulzor destos maitines,/ que en ellos de serafines/ mereció/ este parto ser cerrado"; vv. 59-62, 246: "y con ellos quiero ir/ a los jardines/ do celebras tus maitines,/ flor nazarena".

1511, ***Canc. General,*** I, 73: "A los Maytines rezad/ los Salmos de penitencia,/ en pago de mi verdad".

Primera mitad del siglo XVI, **C. de Castillejo,** *Diálogo de mujeres,* vv. 1526-1530, 115: "ni al tiempo que están rezando/ o cantando sus maytines,/ que allí suelen los chapines/ alguna vez yr bolando/ por el coro".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 574-575: "Despues que escuchó vn rato á las hermosas/ donzellas, y sus cánticas oidas,/ dixo: -¡Dios os perdone, que he perdido/ maytines por el dulce son que he oido!".

MAITINADA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 376a-c: "Desque sientes a ella tu coraçón espacias:/ maitinada *cantate* en las friúras lacias;/ *laudes, aurora lucis,* [e] dasle grandes gracias".

MANAULO

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1126-1129, 128: "Clavezínbalos, salterios,/ harpa, manaulo sonoro,/ vihuelas, laúdes de oro/ do cantavan mil misterios".

MELODÍA, MELODIA, MELODYA

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 8-11, 30: "en onesta melodya/ canto algunt dulçe canto,/ oy por onrra d'este Ssanto/ que yo aquí les determino"; vv. 14-16, 100: "melodia muy estraña/ que fazia esta conpaña/ me fizo perder dolores"; vv. 41-44, 238: "Los ynoçentes cantes chanzonetas/ dando loores a Ssanta Marya/ en musyca fyna, dulçe melodia,/ mudando bemoles en primas o quintas"; vv. 39-40, 415: "e tanto era su grant melodia/ que todas las aues mucho se alegrauan"; vv. 389-390, 432: "e luego en punto la grant melodia/ oy rrazonar por el uerde prado"; vv. 3-4, 862: "las chançones e cançiones/ pierden ya su melodia"; vv. 25-28, 996: "Calandras e rruyseñores/ en el cantan noche e dia,/ e fazen gran melodia/ en deslayos e discores".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 62-64, 176: "de solaz de olientes flores,/ do çendravan rruyseñores/ la perfecta melodía"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 33-35, 191: "Sonava tal melodía/ de voçes con estormentes/ en músicas tan sçientes".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 80f-h, 28: "los quales con alegría/ llevavan de lo cantado/ la boz y la melodía"; 100, 36: "digamos al sacro niño/ con suave melodía".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 291: "Porque yo cante por verso rimado,/ y con la divina fiel melodia/ los inclitos hechos de tu compañia,/ segun de tu vida los hobe cantado"; 299: "digo, Maestro, pues tu melodia/ la vida del justo Perlado canto"; 308: "son los que cantan con gran melodia/ las alabanzas del supero coro"; 348: "con melodia muy dulce cantando/ la susequente devota cancion".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 2893-2895, 94: "es vn gozo del oriente,/ asy es la melodia,/ suaue e dulçe armonia"; vv. 58-60, 672: "armonia,/ salmodia,/ toda dulçe melodia"; vv. 9-12, 680: "¿Qual balada e cançioneta/ bastaria/ a te loar con perfecta/ melodia?".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga IV, vv. 107-109: "Ni Orfeo ni Lino podría ygualar/ comigo tan dulces cantando armonías,/ aunque sabemos de sus melodías";

Poemas religiosos, VI, vv. 820-824, 128: "Sacabuches, chirimías/ y aquellos claros clarines,/ cherubines, serafines/ haziendo mil melodías,/ melodías y armonías"; XX, vv. 26-28, 181: "que David, profeta santo,/ profetizava en su canto,/ en su canto y melodías".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 816-820, 88-89: "bien así San Juan movía/ a su madre a no cesar/ de cantar la melodía/ que en el vientre él no podía confesar"; vv. 93-95, 135: "a ti cercan en porfía,/ con diversa melodía,/ los coros angelicales"; vv. 162-166, 150: "las aves de altanería/ conhortan su soledad/ con dulce suavidad/ de sonable melodía,/ dándole dulces albores"; vv. 17-20, 215: "bien mostró la melodía/ que allí era/ ser tú madre de la vida/ verdadera".

1511, ***Canc. General,*** I, 151: "ni por sus altos alcores/ ressonauan ruyseñores,/ ni sus dulçes melodias"; 152: "con la harpa sonorosa,/ que yo con tan dolorosa/ y feroçe melodía"; 263: "y los instrumentos hazen sus sones/ de dulce concepto, de gran melodía"; II, 131: "y esta dulce melodia/ de quien tanto mal emana"; 132: "vuestro son ya le oluidé/ y suaue melodía/ que passé/ en tiempo que bien amé"; 133: "traspassada es ya la gloria/ y suaue melodía/ que passé/ en tiempo que bien amé".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 388-391, 203: "Oy las altas gerarchías,/ potestades, cherubines,/ principados, serafines,/ se gozan con melodías"; vv. 624-627, 210: "Ángeles del cielo/ y las gerarchías/ nos dauan consuelo/ con sus melodías".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios"; *Poemas cultos,* vv. 105-106, 159: "Los cantos, las vozes y las melodías/ tornáronse todas en triste llorar".

Primera mitad del siglo XVI, **C. de Castillejo,** *Diálogo de mujeres,* vv. 825-829, 92: "y a las aves,/ que con sus cantos suaves/ y sabrosas melodías/ hazen más dulces los días/ y las noches menos graves".

1550, ***Canc. de Romances,*** 257: "el ruyseñor cantaua/ con muy dulce melodia"; 303: "ni cantar los ruyseñores/ en los ramos melodia".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 400 (pie de pág.): "y para traer cantores/ á concierto, es menester/ más armonía/ que en sus tiples y tenores;/ do me causa aborrecer su melodía".

MI

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da!* que el *rre mi ut rre* e *la sol mi fa!* a par paresçia de arte difiçiente".

Siglos XV-XVI, ***Canc. Musical,*** 404, vv. 1-3 y 8-10 (estr.): "Sol sol gi gi ABC,/ Enamoradico vengo/ De la sol fa mi ré".

1511, ***Canc. General,*** II, 271: "yo le respondo al villano/ que le llame re, mi, fa, sol".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1232-1235, 175: "Señor, ut, re, mi, fa, sol,/ Joan Fernández sin par,/ hogaño os podrán pescar/ en la mar por verderol"; vv. 1268-1271, 176: "El re mi fa sol declara/ cuál es de los dos señores,/ con puntos, que son peores/ que si fuessen por la cara"; vv. 2186-2189, 209: "en vos haze presupuesto,/ de mi al sol, hay tercera,/ imperfecta especia y fuera/ de concierto para en esto".

MINISTRIL, MENESTRIL, MENISTRIL

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 71-72, 1077: "¿(...) a do los rryssos, a do el plaser,/ a do menestriles, a do los juglares?".

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 5-9, 327: "¿(...) o mariposa o lagarto,/ o tanboril o tronpeta,/ o menestril o faraute,/ o tañedor de burleta,/ o cantador de cosaute?".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 96f-h, 34: "y después que conçertaron/ sus cantos y menistriles,/ primero luego adoraron".

ss. XV-XVI, ***Canc. Musical,*** 452, vv. 21-22: "Nunca esperan menestriles/ Ni tampoco añafiles".

1511, ***Canc. General,*** II, 234: "allí viérades canciones/ discantadas á empuxones/ de perfetos menestriles".

MISA, MISSA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 380b-d, 381a-d: "más que por oír la missa nin ganar de Dios perdón/ quieres la missa de novios sin gloria ë sin razón,/ coxqueas al dar ofrenda, bien trotas al comendón.// Acabada ya la missa rezas atan bien la sesta, qu'a la vieja que te tien a la tü amiga presta/ comienças: *In verbum tuum,* e dizes tú äd aquesta:/ *Factus sum sicut utér,* por la grand missa de fiesta"; 770c, d: "dezirnos buena míssa è tomar buena yantar;/ pues que Dios vos aduxo, queredla öy cantar"; 773d: "dixo: 'Dióme el diablo cantar missa ën formo'".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 1235a-d: "Levantóse el otro día,/ sus gentes fizo llamar,/ missa de Santa María/ el buen rey fizo cantar"; 1915a-d: "Las cruzes fizo sacar/ e fazer grand proçesión/ e muchas misas cantar/ en la çibdat de Aviñón"; 2457a-d: "E fízola consagrar/ a religiosos perlados;/ misas fizo í cantar,/ í puso clérigos honrados".

1385-1403, **P. L. de Ayala,** *Rimado de Palacio,* 228c, 164: "quando él canta la misa,/ ella le da el oblada".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 296: "Este es aquel que la Misa primera/ canto muy solemne en la grande Salem".

1511, ***Canc. General,*** II, 76: "Si echare la Bendicion/ el que la Missa cantare,/ en pago del galardon,/ guardad para mi passion/ la parte c' os alcançare".

1550, ***Canc. de Romances,*** 223: "diziendo missa este dia/ el arçobispo cantada"; 233: "encontre con vn ordenado/ ordenado de euangelio/ que missa no auia cantado".

MISSALE

1550, ***Canc. de Romances,*** 116: "sacramento tiene hecho/ sobre vn libro missale/ de jamas boluer en Francia"; 118: "quien secreto me tuuiere/ yo le he de galardonare/ que todos hagays juramento/ sobre vn libro missale"; 124-125: "El Conde desque esto oyera/ grandes mercedes le haze/ diziendo juramento ha hecho/ sobre vn libro missale/ de jamas se quitar las armas/ ni con la condessa holgare".

MISERERE

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 376c, d: *"laudes, aurora lucis,* [e] dasle grandes gracias;/ con *miserere mei* mucho te lë engracias".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 38-40, 404: "mas quien guarda bien su grey/ cante *miserere mey*/ commo leal esmerado".

MODO, MUEDO

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1001a-d: "de fazer el altibaxo/ e sotar a qualquier muedo/ non fallö alto nin baxo/ que me vença, segund cuedo".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 73-76, 417: "E asi acabaron fasta fyn del salmo,/ e las otras donzellas luego siguiente,/ *Benedictus qui venit* en modo tan alto/ que sy nunca oyo aqui entre la gente".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 154a-d, 54: "Vílos claros como el rayo,/ y al muedo de sus cantares,/ ¡a la he!, dexé el mi sayo/ y bailé sin capisayo".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga III, vv. 145-147: "Las musas tienen su ser/ de Júpiter y él es todo,/ en mi cantilena y modo"; Égloga VIII, vv. 112-114: "mis caramillos y modos/ no te agradan de buen rejo,/ con mis cabras tienes yra"; *Poemas religiosos,* XXI, vv. 6-8, 183: "todos loan tus bondades/ en conformes voluntades,/ cantando por dulces modos".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos pastoriles,* vv. 69-70, 335: "con muy gran solenidad,/ con dulces cantos y modos".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Viaje a Jerusalén,* vv. 829-830, 215: "do los jacobitas exercen su canto/ con ceremonias, maneras y modos".

Primera mitad del siglo XVI, **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Égloga II, vv. 1157-1160: "(...) soltá todos/ mi lengua en dulces modos y sotiles,/ que ni los pastoriles ni el avena/ ni la zampoña suena como quiero".

MÓDULO, MODULO

Primera mitad del siglo XV, **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 253-255, 218: "Aspira ya, Phebo, pues, de tu doctrina/ módulo tanto, que cante mi verso/ lo que allí vimos del orbe universo".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

MODULAÇION

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Sonetos,* vv. 4-8, 322: "Con agros sones é fieras cançiones/ A la batalla: é del mesmo leo/ Los retornava con modulaçiones/ É dulçe cármen d' aquel tal meneo,/ Este possava los sus coraçones"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 1361-1364, 151: "cuyas ondas muy suaves/ façen son,/ é dulçe modulaçion/ con los cantos de las aves".

MONICORDIO, MONACORDIO

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 35-40, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan,/ harpas e escaques que mas acordauan/

con el monicordio, que bien paresçia,/ de si la calandria tal son les façia/ que de otras cossas muy menos curauan".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

MOTETE

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1232b, c: "con sonajas de açófar fazen dulce sonete;/ los órganos y dizen chançones e motete".

MUDANÇA

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1072-1075, 125: "Y dançaron tales dançaş,/ con tal ayre y tal saber,/ que miraglo era de ver/ verles hazer las mudanças".

MUSA

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 9-10, 202: "O vos, Musas, qu'en Parnaso fazeys la abitación"; vv. 15-16, 229: "Á las nueve Musas en muchos logares/ Á insines poetas ví recomendados"; *La comedieta de Ponza,* vv. 665-666, 282: "Aquí Caliope, Melpomone y Clio/ Y las otras Musas, pues voy comediando"; **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 2383-2384, 303: "las nueve Musas me mandan que calle,/ fin me demandan mis largos tormentos"; *Coplas de los pecados mortales,* vv. 1-2, 305: "Canta tú, cristiana musa,/ la más que çevil batalla".

Segunda mitad del siglo XV, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 346: "las palidas Musas del gran Elicon, con su fatidica voz delectable/ deben callar en aquesta cancion".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga VI, vv. 34-36: "Levantad vuestro saber/ ¡o Musas! para poder/ cantar en mi baxo estilo"; Égloga VII, vv. 44-45: "que a las musas plaze assí/ cantar el canto a vegadas"; Égloga X, vv. 177-180: "Musas bienaventuradas,/ baste ya lo que ha cantado,/ vuestro poeta, sentado/ texe cesticas chapadas".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1087-1089, 126: "Tubal, Terpánder y Orfeo/ Calíope y Timoteo/ y las musas quantas son".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro III, vv. 1-3, 414: "Canta con boz süave y dolorosa,/ ¡o Musa!, los amores lastimeros,/ que 'n süave dolor fueron criados"; vv. 14-15, 414: "Pero comiença ya de cantar, Musa,/ el processo y el fin de 'stos amantes".

MUSETA

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 686-689, 27: "el sueño qu' es quebrantado/ por fuerça de la tronpeta,/ non por flauta nin museta,/ aquel deue ser loado".

MÚSICA, MUSYCA, MUSICA, MÚSMICA, MÚSICHA

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 41-44, 238: "Los ynoçentes cantes chanzonetas/ dando loores a Ssanta Marya/ en musyca fyna, dulçe melodia,/ mudando bemoles en primas o quintas".

Primera mitad del siglo XVI, **Santillana,** I, *Decires,* vv. 25-28, 80: "Por música maestría/ cantava esta canción,/ que fizo a mi coraçón/ perder el pavor que avía"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 119-120, 164: "yo vos puedo demostrar,/ ni de la músicha Orfeo"; vv. 33-35, 191: "Sonava tal melodía/ de voçes con estormentes/ en músicas tan sçientes".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 225: "sus músicas como Orfeo,/ y es de muy gentil arreo/ Arigeta en su semblante".

Ent. 1464-1509, **J. Álvarez Gato,** *Poesías morales y políticas,* vv. 21-23, 77: "Y contame las naçiones/ de los cally se hallauan,/ las musicas y cançiones".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 38c-e, 247: "las narizes, de olores;/ la garganta, de sabores;/ de música los oídos".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 401: "volando por cerca del gran firmamento,/ segun la catolica musica canta".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 361-362, 194: "La grant fuerça de Sanson,/ nin la musyca de Orfeo"; vv. 17-20, 680: "Qual musica cantara,/ Virgen Maria,/ tus loores, no podria/ nin sabra".

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 199-201, 159: "¿Qué se hizo aquel trobar,/ las músicas acordadas/ que tañían?".

Ent. fin. s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 103: "mis musicas y tañeres/ tornarse han en sospirar".

Ent. fin. s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 13-16, 196: "los servicios y galanes/ has por ángeles dejado;/ la música por sospiros,/ por cilicios el brocado"; vv. 15-18, 198: "los servicios y galanes/ por ángeles ha trocado;/ la música por sospiros;/ por celicios el brocado".

1511, ***Canc. General,*** 151: "más dulçe sin dubda creo/ ser la música d' Orfeo/ que las bozes qu' ella dauan"; 251: "en justas y en gala, dançar y vestir:/ en música grande, donoso en dezir"; 302: "Yo las coplas y canciones,/ yo la música suaue"; II, 115: "Y díle que mis canciones/ y mi música acordada/ son tristes lamentaciones/(...)/ y si más músicas veo,/ con tal plazer las posseo,/ que querria la postrera/ que cantan por la carrera/ que desseo"; 185: "porque ponen las escuchas/ sobre músicas y bueltas"; 264: "yo 's seruia con sospirar,/ con músicas y trobar".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 332-333, 201: "En las músmicas que oymos/ ¡dome a Dios! lo conoscimos".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 597-600, 106: "que dentro della sentimos/ músicas muy acordadas;/ ya las músicas andavan/ en su muy dulçe conorte"; vv. 696-697, 110: "vimos tanto qué mirar/ que la música olvidamos"; vv. 1117-1118, 128: "Fue la música muy alta/ y los músicos sin cuento".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro I, vv. 76-80, 117: "Yo, estando sin más consierto,/ llévanme súpitamente/ en una nuve cubierto,/ no con música plaziente/ mas con obsequias de muerto"; 194 (pie de pág.): "pues la música es de muerto,/ que se lleve concertada,/ no parece desconcierto"; **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 2190-2193, 209: "Aunque os ponga sobresalto/ esta música, a mi ver,/ puntos gordos han de ser,/ por bajo, que no por alto"; vv. 565-568, 239: "Banquetes, señores, corte,/ mercedes de ellos, favores,/ músicas, damas, olores,/ galanes muy de gran corte"; **C. de Castillejo,** *Diálogo de mujeres,* vv. 2746-2749, 154: "porque essas sus cantilenas/ y músicas yo las llamo/ los cantares del reclamo/ o cantos de las serenas"; **G. de Cetina,** *Sonetos y madrigales completos,* vv. 1-2, 330: "No es sabrosa la música ni es buena,/ aunque se cante bien, señora mía"; vv. 5-6, 330: "Mas si a lo que se canta, acaso suena/ la música conforme a su armonía".

1550, ***Canc. de Romances,*** 305: "estando en esta arboleda/ donde tal musica auia/ dos mil aues diferentes/ que facen dulce armonia".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 340: "é vos, sentido,/ sentid/ la música y armonia/ que á Saul da en este dia/ con su harpa el Rey Dauid"; 394 (pie de pág.): "y otras músicas suaues/ con que en instrumentos gozes"; 397: "y otras músicas suaues/ con que el ynstrumento gozes/ tu sentido"; 400 (pie de pág.): "La música de instrumentos/ de viento ó cuerdas tiradas,/ sonorosas"; 563: "no con música plaziente,/ mas con obsequias de muerto".

MUSICAR

Siglos XV-XVI, ***Canc. Musical,*** 392, vv. 33-36: "Iréla yo a musicar/ con la gaita y caramillo/ con la frauta y zaramillo/ cada noche á despertar".

MUSSYCADO

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 125-126, 502: "que oy boses muy asonssegadas,/ angelicales e mussycado canto".

MÚSICO, MUSICO

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 75: "É vi al músico Orfeo/ Andar sonando la lira".

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Canc. de Ixar,*** vv. 17-20, 768: "avnque en los años es vyejo/ no lo es en la yntençion,/ pareçeme musico mora,/ onbre que vende xabon".

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 811-815, 88: "Como teclas bien tocadas/ del músico tañedor/ causan voces concertadas,/ suaves, bien entonadas,/ en órganos de dulzor".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** *Triunfo de Amor,* vv. 1117-1118, 128: "Fue la música muy alta/ y los músicos sin cuento".

Ant. a 1551, ***Canc. de Ixar,*** v. 1056, 850: "vi al gran musico Orpheo".

NONA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 382d, 383a-d: "Ella te diz —*¡quam dulcia!*— recudas a la nona.// Vas a rezar la nona con la dueña loçana:/ *'¡Mirabilia!'* comiençes; dizes de aquesta plana:/ *'gressus meos dirige';* responde doña Fulana:/ *'¡Justus es, dominé!';* tañe a nona la campana".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 13-14, 911: *"mirum est lyngua* estar oçyossa/ despues de maytynes a ora de nona".

1511, ***Canc. General,*** II, 76: "Rezareys rezando *Nona/* las oras de los finados".

NOTA, ÑOTA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1229a: "el rabé gritador, con la sü alta nota".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 393-396, 123: "Daros he priscos, vellotas,/ madroños, ñuezes, mançanas,/ y auellanas,/ y cantar vos he mill ñotas".

ODA

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 387: "Atal se hallaba mi vista ya quando/ dexo de mirar a la luz de los Santos,/ los quales sonaban sus odas y cantos,/ la mente divina sotil contemplando"; 417: "Con cantos celestes,/ y odas sagradas/ fue recibido en la Corte divina".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 287-288, 621: "sus laudes en odas pierias contaran,/ su gloria eternaran con cultas dicçiones".

ODREZILLO, ODREÇILLO, ODRESYLLO, ODRESILLO

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1233c: "el francés odrezillo con éstos se compón"; 1516c: "cítola e odrezillo no aman çaguil hallaco".

ÓRGANO, ORGANO

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1232c: "los órganos y dizen chançones e motete".

Ent. 1385-1403, **P. L. de Ayala,** *Rimado de Palacio,* 1166c, d, 352: "el tínfano e el órgano allí luego pareçen;/ mas después en un punto, muy aína feneçen".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 441-442, 513: "E esto diçiendo, oy espirar quanto/ commo de organos, pero mas suaue".

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 811-815, 88: "Como teclas bien tocadas/ del músico tañedor/ causan voces concertadas,/ suaves, bien entonadas,/ en órganos de dulzor".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

PANDERO

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 470c, d: "desque la cantadera dize el cantar primero,/ siempre los pies le bullen, e ¡mal para el pandero!"; 705d: "muchos panderos vendemos que non suenan las sonajas"; 1003c, d: "e dame un bel pandero/ e seis aniellos de estaño"; 1212c: "a él salen triperas tañiendo sus panderos".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 10-11, 820: "ssy este pandero non ronpe nin raja,/ yo le fare tunbar la sonaja".

Primera mitad del siglo XVI, **C. de Castillejo,** *Obras de conversación y pasatiempo,* vv. 2570-2572, 273: "En fin, fué tal el beber,/ Que mi vientre todo entero/ se hinchó como pandero".

PANDERETE

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1232a, b: "dulce canón entero sal, con el panderete/ con sonajas de açófar fazen dulce sonete".

PARTIDA

Primera mitad del siglo XVI, **Garcilaso de la Vega,** *Obras completas,* Égloga II, vv. 1403-1404: "de vírgines un coro está cantando,/ partidas altercando y respondiendo".

PASSO

1511, ***Canc. General,*** I, 390: "dançaré, mas no sin vicios,/ los passos desconcertados/ del color de mis cuydados".

COMPÁS, COMPAS

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 37-40, 267: "porquel reze en el Homas/ e le canten con buen son/ vna huynna, vn pysmon,/ bien plañidos por compas"; vv. 12-18, 365: "por lo qual ya mis cantares/ non tienen dono nin sal;/ pero bien examinados,/ por sus puntos niuelados,/ fallarlos ha intrincados/ por compas en general,/ tan claros como vn christal".

1511, ***Canc. General,*** I, 323: "y luégo les rogué más/ que de mi mal se doliendo,/ tañesen muy sin compás".

CONTRAPÁS

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 515-520, 152: "-¿Quieren, pues hay tañedores,/ que andemos un contrapás?/ -¿Contrapàs? No per la fe/ qu' en ell no' m sé dar maña./ -¿Y en la dança de Alemaña?/ -Exa sí./ -Pues Ioan, tañé".

PATER NOSTER, PATER

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 204-205, 619: "qual carta, ni copla, con dulçe armonia,/ vn pater, vn ave, vn salue, quier via".

1511, ***Canc. General,*** II, 75: "El *Pater Noster* direys,/ la mano ante la boca".

PÉÑOLA, PÉNDOLA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1229d: "la viyuela de péñola con aqués-tos y sota".

PLETRO

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 27-28, 614: "que laudes de eroycos señores por canto,/ con pletro muy lindo, con lira muy pura".

PRIMA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 377a, b: "En saliendö el sol comienças luego prima:/ *Deus, in nomine tuo,* ruegas a tu xaquíma".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 41-44, 238: "Los ynoçentes cantes chanzone-tas/ dando loores a Ssanta Marya/ en musyca fyna, dulçe melodia,/ mudando bemoles en primas o quintas".

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 3-4, 109: "tanto daña y desconcierta/ la prima falsa que tiene".

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Canc. de Ixar,*** vv. 79-82, 770: "tono de çiego que tañe/ la oraçion de San Leon;/ si la prima se quiebra/ guardenos Dios de tal son".

1511, ***Canc. General,*** II, 73: "A Prima quando amanesce/ rezá la *Salue Regina*".

PROSA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 11b, c: "el que nació de virgen, esfuércenos de tanto/ que siempre lo loemos en prosa ë en canto".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 25-27, 18: "Noble rrosa, fija e esposa/ de Dyos, e su Madre dyna,/ amorosa es la tu prosa".

Primera mitad del siglo XV, **J. de Mena,** *Poesía amorosa,* vv. 3-5, 31: "por modos tanto diversos,/ cantan en prosas e versos/ de su mal".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 1f-j, 148: "sobre lo qual Salamón/ en sus cantares por prosa/ contrastando su opinión/ llámala con gran razón/ amiga toda fermosa".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 583-584, 272: "la seguiente prosa, oyda/ en el ayre, fue cantada".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Poemas religiosos, VI, vv. 78-81, 104: "más alabanças y cantos,/ más prosas y más canciones,/ más premios y galardones/ que juntos todos los santos"; vv. 262-265, 109: "Oy las almas gloriosas,/ con gozo muy infinito,/ cantavan, a voz en grito,/ muy dulces ynos y prosas".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1078-1080, 125: "y cantavan los cantores/ con muy cónsonos dulçores/ muy dulces prosas y versos".

PUNTO

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 69d: "las coplas con [por] los puntos loat o denostat"; 70c, d: "quál tú dezir quesieres, y faz punto, y tente;/ si puntarme sopieres siempre me abrás en miente"; 1228a-d: "allí sale gritando la guitarra morisca,/ de las bozes agúda è de los puntos arisca;/ el corpudo alaút, que tien punto a la trisca;/ la guitarra ladina con éstos së aprisca".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 409d, 410a-d: "con la farpa de don Tristán/ que da los puntos doblados/ con que falaga el loçano/ e todos los enamorados/ en el tienpo del verano".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 12-18, 365: "por lo qual ya mis cantares/ non tienen dono nin sal;/ pero bien examinados,/ por sus puntos niuelados,/ fallarlos ha intrincados/ por compas en general,/ tan claros como vn christal"; vv. 19-20, 535: "que quando non canta el punto/ el ssano se falla manco".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 567-568, 244: "¡Qué bien caes/ punto por punto en el son!".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro II, vv. 5-8, 375: "Agora empieça Amor un nuevo canto,/ llevando assí sus puntos concertados,/ que todos, de 'star ya muy acordados,/ van a dar en un son sabroso y santo"; **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1268-1271, 176: "El re mi fa sol declara/ cuál es de los dos señores,/ con puntos, que son peores/ que si fuessen por la cara"; vv. 1560-1561, 187: "-(...) yo no preciaría menos/ los puntos de su vihuela"; vv. 2182-2185, 209: "Muy alto queréis cantar,/ por alta voz que tengáis,/ tan alto punto tomáis/ que no se puede alcançar"; vv. 2190-2193, 209: "Aunque os ponga sobresalto/ esta música, a mi ver,/ puntos gordos han de ser,/ por bajo, que no por alto"; **G. de Cetina,** *Sonetos y madrigales completos,* vv. 1-3, 330: "No es sabrosa la música ni es buena,/ aunque se cante bien, señora mía,/ si de la letra el punto se desvía".

PUNTAR

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 70a-d: "De todos estrumentes yo, libro, só pariente:/ bien o mal, qual puntares, tal diré, ciertamente;/ quál tú dezir quesieres, y faz punto, y tente;/ si puntarme sopieres siempre me abrás en miente".

PUNTADA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1231a-c: "la viyuela dë arco faz dulces devailadas,/ adormiendö a vezes, muy alto a las vegadas,/ bozes dulces, sabrosas, claras e bien puntadas".

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 140-144, 204: "trobar cantar con gritillo,/ vos sentado en vuestras gradas,/ y menudillo el puntillo,/ dando veinte cabeçadas/ al echar de las puntadas".

1511, ***Canc. General,*** I, 14: "Guarda qu' en esta balada/ ay muchas espiraciones,/ diminuida, puntada,/ por bemol y bequadrada/ sobre todas las canciones".

PUNTILLO

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 140-144, 204: "trobar cantar con gritillo,/ vos sentado en vuestras gradas,/ y menudillo el puntillo,/ dando veinte cabeçadas/ al echar de las puntadas".

QUADRIVISTA, QUADRUVISTA, QUADRUNISTA

Primera mitad del siglo XV, **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 926-928, 245: "aquí citaristas, aquí los profetas,/ astrólogos grandes, aquí los poetas,/ aquí quadrivistas, aqui sabidores".

QUINTA, QUINA

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 25-28, 172: "Pero sy vos plase que d' esto dependa,/ que tangan las tronpas e los atabales/ e yo suba quintas en boses tunbales,/ de vuestra madexa quebrada es la cuenda"; vv. 41-44, 238: "Los ynoçentes cantes chanzonetas/ dando loores a Ssanta Marya/ en musyca fyna, dulçe melodia,/ mudando bemoles en primas o quintas".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos pastoriles,* vv. 102-103, 361: "-¿Tocaste las quintas/ de tu caramillo?".

QUIRIE, QUIRO [KYRIE]

1511, ***Canc. General,*** II, 74: "Por vos y por mí rezá/ los Quiros por lo que dizen,/ porque males me atizen".

RABÉ, RRABE, ARRABÉ

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1229a, b: "El rabé gritador con la su alta nota:/ cab' él el orabí tañiendo la su rota"; 1230a: "medio canón e harpa, con el rabé morisco".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 407d, 408a-d: "el rabé con el salterio,// la guitarra serranisca,/ estromento con razón,/ la exabeba morisca,/ allá el medio canón".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 9-12, 319: "Laud, rrabe, nin vyuela/ non he ojos de tañer,/ antes he tal desplazer/ que nada non me consuela".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 140f-g, 50: "mas lleva tú el caramiello,/ los albogues y el rabé"; 147a, b, 52: "Yo tañeré mi arrabé/ que tengo en la mi hatera".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 197-198, 228: "y provar/ mi rabé qué tal está"; Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio, vv. 553-556, 288: "Y tú, mi rabé, pues nunca podiste/ un punto mover aquella enemiga,/ ni menos jamás tan dulce tañiste/ que el alma aliviasses de alguna fatiga".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 61-62, 135: "Ya ño quiero churumbella,/ los albogues ni el rabé".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Glosas e ciertas coplas,* vv. 11-12, 313: "El rrabé ni caramillo/ no lo ahuzio ni lo quiero"; vv. 4-6, 326: "-Quando tú solías tocar/ el tu rrabé dominguero".

RABILERO

Ant. a 1500, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de Plácida y Victoriano, vv. 1180-1181, 365: *"Gil.* -Deve ser algún gaytero./ *Pascual.* -Mas cuydo que rabilero/ o sones de caramillos".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 450-451, 95: "Antón Sánchez Rabilero,/ Juan Xabato el sabidor".

RE, RRE, RÉ

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da!* que el *rre mi ut rre* e *la sol mi fa!* a par paresçia de arte difiçiente".

ss. XV-XVI, ***Canc. Musical,*** 404, vv. 1-3 y 8-10 (estr.): "Sol sol gi gi ABC,/ Enamoradico vengo/ De la sol fa mi ré".

1511, ***Canc. General,*** II, 271: "yo le respondo al villano/ que le llame re, mi, fa, sol".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1232-1235, 175: "Señor, ut, re, mi, fa, sol,/ Joan Fernández sin par,/ hogaño os podrán pescar/ en la

mar por verderol"; vv. 1268-1271, 176: "El re mi fa sol declara/ cuál es de los dos señores,/ con puntos, que son peores/ que si fuessen por la cara".

REDOBLE

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1543-1547, 187: "-(...) De este caballero noble,/ yo soy su procurador,/ él es un gran tañedor,/ quitado que dé un redoble,/ tiene muy poco primor".

REPICAR

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 558-560, 244: "Mira cómo lo repico;/ yo te juro y certifico/ que los pies tras él se van".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos pastoriles,* vv. 53-55, 374: "Solía, quando más moço,/ bien lo sabes tú, Juanillo,/ repicar mi caramillo".

REPICADO

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga VII, vv. 177-180: "que Coridón, Coridón/ me semeja buen garçón,/ porque canta repicado/ le tengo mucha afición".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 887-888, 162: "Pues cantemos repicado/ y entonado".

RESPONSO, RRESPONSO, RRESSPONSO

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 90-92, 707: "El deuoto Sant Alyfonso,/ arçobispo de Toledo,/ canta d' ella en rresponso"; vv. 3-4, 534: "fasedes alto rressponso/ e tañedes vuestro albogue".

1511, ***Canc. General,*** I, 483: "y cantándole vn responso/ calándrias y ruyseñores".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 3369-3372, 110: "con voz ronquita, cansada,/ aquel romance entonando,/ como en responso cantando,/ por sus finados".

RESPONSAL

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 421-424, 141: "En sus honras funerales/ serviste de sacerdote,/ y por cantos responsales/ hiciste llantos reales".

RETINIENTE, RRETINIENTE

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 63-64, 1076: "¿(...) a do peñas grisses, a do peñas veras,/ a do las ssonajas que van rretinientes?".

RETINTO

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 97-99, 178: "E la farpa tan sonosa,/ que tal retinto tenía,/ en sierpe se convertía".

ROMANCE, ROMANÇE, RROMANCE

Primera mitad del siglo XV, **J. de Mena,** *La Coronación,* vv. 456-458, 201: "las quales, cantando enante/ el romançe de Atalante,/ çircundaron su persona".

Ent. 1464-1509, **J. Álvarez Gato,** *Poesías amorosas,* vv. 26-29, 29: "La locura por el seso,/ por palaçios tristes cuevas,/ por lindas canciones nuevas/ los rromances de don Bueso".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 99g-j, 36: "acabado el canto todo,/ cantaron muy dulçemente/ este romançe seguiente/ en un muy suabe modo".

1511, ***Canc. General,*** II, 94: "y el romançe que aquí os dan/ es aquel c' aueys oydo,/ mucho triste y dolorido/(...)/ y vn romançe por cancion,/ que publica la passion/ de la muerte d' Alixandre/(...)/ y el cantar con gran dulçor/ vn romançe, aunqu' es antigo".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Poemas cultos,* vv. 79-80, 158: "bordados y letras,/ romances, canciones,/ los unos tañendo, los otros cantando".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 3369-3372, 110: "con voz ronquita, cansada,/ aquel romance entonando,/ como en responso cantando,/ por sus finados"; vv. 1404-1407, 182: "Quieren las señas que dan,/ porque mejor las creyesse,/ que cantando las oyesse/ en un romance galán"; **C. de Castillejo,** *Obras de*

conversación y pasatiempo, vv. 212-215, 190: "Y claramente burlaban/ De las coplas españolas,/ Canciones y villancicos,/ Romances y cosa tal".

ROTA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1230c: "la rota dice con ellos más alta que un risco"; 1229b: "cab' él el orabí tañiendo la su rota".

RRONDEL, REDONDEL

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 441-448, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas,/ claronías e bonbardas/ facían distintos sones:/ las baladas e cançiones/ e rrondeles que fazían/ bien atarde los o[í]an los turbados coraçones".

RUIDO, RRUIDO, RUYDO

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 41-42, 240: "Este grant ruydo syn muchas trompetas/ ya es rretraydo fasta en Lonbardia"; vv. 11-12, 897: "nin porque me syento por muy conquistado/ del mucho rruido de vuestras trompetas".

SACABUCHE

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 820-823, 128: "Sacabuches, chirimías/ y aquellos claros clarines,/ cherubines, serafines/ haziendo mil melodías".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1121-1125, 128: "sacabuches, chirimías,/ órganos y monacordios,/ módulos y melodías,/ baldosas y cinfonías,/ dulcémeles, clavicordios".

SALMO, PSALMO

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1181c: "vos oïredes missa,/ yo rezaré los salmos".

Ent. 1385-1403, **P. L. de Ayala,** *Rimado de Palacio,* 1906b-d, 488: "así nos di[z]e Dauid, aquel rrey de buen saber,/ en el salmo qu' él [fiziera]: 'la lengua e su poder/ pasará sobre la tierra', para otro mal fazer".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 57-60, 285: "Mas deue sser perdonado/ quien por la verdat conquista,/ que assy lo pone el Ssalmista/ en vn salmo esstoryado"; vv. 73-75, 417: "E asi acabaron fasta fyn del salmo,/ e las otras donzellas luego siguiente,/ Benedictus qui venit en modo tan alto"; vv. 217-218, 1055: "E rresando Salmos e Salue Rreginas/ con grant deuoçion, segunt pertenesca".

Hacia 1440, ***Canc. de Palacio,*** vv. 19-20, 103: "e, por purga cordïal,/ salmo de muertes me leye".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 1577-1580, 301: "Otros doze monesterios/ fizo este rey excelente,/ donde salmos e salterios/ se cantan deuotamente"; vv. 2290-2292, 321: "este rey, que atribulo/ a su padre e asi ligio,/ como el salmo ha cantado".

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Canc. de Ixar,*** vv. 109-110, 761: "rrezaros el mas cruel/ salmo de la maldiçion".

1511, ***Canc. General,*** I, 46: "te quiero, por carescer/ fuegos mortales,/ los Salmos penitenciales/ offrescer"; 57: "yo soy tuyo,/ los siete Salmos concluyo consagrados"; II, 73: "A los Maytines rezad/ los Salmos de penitencia,/ en pago de mi verdad"; 76: "Bísperas podeys rezar/ el salmo qu' es nuestra lumbre".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Viaje a Jerusalén,* vv. 151-152, 193: "sin ti, ¿qué es el hombre?, maguer que le diste,/ según dize el psalmo, su alma en su palma".

SALMISTA, PSALMISTA, SSALMISTA

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 57-60, 285: "Mas deue sser perdonado/ quien por la verdat conquista,/ que assy lo pone el Ssalmista/ en vn salmo esstoryado"; vv. 19-20, 554: "ca muy cruelmente manzilla e fiere,/ segunt es leydo del estinto Salmista"; vv. 47-48, 732: "que sabes muy bien que por ty el Salmista/ peco e fue fuera de su entyendimiento"; vv. 213-214, 770: "que sy as leydo el santo Salmista,/ o a Salamon el sabio prouado"; vv. 5-7, 866: "dire rretratando, del Salmista ayo,/ que fustes ygual en sabiduria,/ vos, noble amigo de grand poetria"; vv. 27-28, 1080: "aquesto que digo vos dis el Salmista:/ *Tymor e tremor obtimeron me*"; vv. 41-42, 1145: "El grand sabio Salomon/ e Dauid salmista santo".

Primera mitad del siglo XV, **J. de Mena,** *Poesía de circunstancias,* vv. 78-80, 85: "mas lo que conviene a la tal conquista/ es el franco arbitrio, segund el psalmista,/ pues que de grand puerta nos fizo postigo".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 378: "que fue de la casa de aquel Citarista,/ que toco las cuerdas del vero psalmista".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 614-617, 24: "a ty mesmo me mostraste,/ dixo el Salmista cantor,/ quando en las obras, Señor,/ de tus manos me alegraste"; vv. 1835-1838, 63: "Paresçe que han olvidado/ los reys la petiçion/ que el Salmista en su oraçion/ ha por ellos demandado"; vv. 2079-2080, 70: "e que sea asy guardada/ del Salmista la sentençia"; vv. 2925-2926, 94: "por nosotros e por sy/ el Salmista fue clamando"; vv. 45-46, 248: "pues pareçe averiguado/ el dicho del grand salmista".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Viaje a Jerusalén,* vv. 697-698, 211: "David, el Psalmista, también allí tiene/ con el monasterio su casa y sepulchro".

SALTERIO

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 374b: "cum his qui oderunt pacem, fasta que el salterio afines"; 1170b: "visita las iglesias rezando el salterio"; 1229c: "el salterio con ellos, más alto que la Mota"; 1307c: "muchas religiosas rezando el salterio"; 1554c: "por tu miedo los santos fizieron los salterios".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 407d, 408a, b: "el rabé con el salterio,// la guitarra serranisca,/ estromento con razón".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 371: "Ave Regina Celorum, cantaba/ con el serafico coro fulgente,/ que los salterios divinos sonaba".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 1577-1580, 301: "Otros doze monesterios/ fizo este rey excelente,/ donde salmos e salterios/ se cantan deuotamente".

1511, ***Canc. General,*** I, 178: "El rezar de los salterios/ y el dezir de las horas/ dexad á las oradoras/ qu' están en los monesterios"; II, 246: "Si no lo quereys negar/ como negays el Salterio,/ publicar quiero el misterio".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1126-1129, 128: "Clavezínbalos, salterios,/ harpa, manaulo sonoro,/ vihuelas, laúdes de oro/ do cantavan mil misterios".

SALMODIA

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 193-194, 10: "Dauid en sus salmodias/ non se la dexo oluidada"; vv. 58-60, 672: "armonia,/ salmodia,/ toda dulçe melodia".

SALUE REGINA, SALUE RREGINA, SALVE RESINA

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 1551a-d: "'Salve Resina' ivan rezando,/ ricos omnes e infançones,/ de la tierra comulgando/ cavalleros e peones".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 217-218, 1055: "E rresando Salmos e Salue Rreginas/ con grant deuoçion, segunt pertenesca".

1511, ***Canc. General,*** II, 73: "A Prima quando amanesce/ rezá la *Salue Regina*".

SANCTUS, SANTO

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 348: "Las consonas voces de aqueste su himno,/ con su discante sotil parecian/ a los Seniores que Sanctus decian".

1511, ***Canc. General,*** II, 75: "Los Santos porqu' en el cielo/ cantan todos con porfía,/ rezaldos, señora mia,/ en memoria que en el suelo/ soys mi pesar y alegría".

SESTA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 381a-c: "Acabada ya la missa rezas atan bien la sesta,/ qu' a la vieja que te tien a la tü amiga presta/ comienças: *'In verbum tuum',* e dizes tú äd aquesta".

1511, ***Canc. General,*** II, 76: "Aquella oracion de Dios/ rezad Sesta, porque os priue,/ por aquel *sicut et* nos/ lo que quereys para vos,/ quered para quien os sirue".

SOL

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da!* que el *rre mi ut rre* e *la sol mi fa!* a par paresçia de arte difiçiente".

ss. XV-XVI, ***Canc. Musical,*** 404, vv. 1-3 y 8-10 (estr.): "Sol sol gi gi ABC,/ Enamoradico vengo/ De la sol fa mi ré".

1511, ***Canc. General,*** II, 271: "yo le respondo al villano/ que le llame re, mi, fa, sol".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1232-1235, 175: "Señor, ut, re, mi, fa, sol,/ Joan Fernández sin par,/ hogaño os podrán pescar/ en la mar por verderol"; vv. 1268-1271, 176: "El re mi fa sol declara/ cuál es de los dos señores,/ con puntos, que son peores/ que si fuessen por la cara"; vv. 2186-2189, 209: "en vos haze presupuesto,/ de mi al sol, hay tercera,/ imperfecta especia y fuera de concierto para en esto"; vv. 2194-2197, 209: "Como se os ha puesto el sol/ no entendéis la compostura,/ que la llave de natura/ no se canta con bemol".

SONAR (verbo)

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 57-59, 215: "Señor, allende del puerto/ suenan vuestras asonadas,/ que faseys pocas vegadas"; v. 36, 415: "duçaynas e farpas otrosy sonnauan"; vv. 127-128, 575: "ca los golpes que me dauan sonauan como ataual"; vv. 10-12, 820: "ssy este pandero non ronpe nin raja,/ yo le fare tunbar la sonaja/ que suene mas alta que boz de pollino".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 13-15, 140: "Desperté, como espantado,/ e miré donde sonava/ el que de amor se quexava"; vv. 72-73, 142: "Su cantar ya non sonava/ como d' ante, nin s' o[ía]"; vv. 65-68, 176-177: "E mas, vide que sonava/ en un gracioso estormente,/ no cuytoso, mas plaziente/ muy dulçemente cantava"; vv. 441-442, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas"; *La comedieta de Ponza,* v. 341, 260: "Que las tristas bozes del búo sonaron"; *Sonetos,* v. 8, 325: "Non suenan trompas, nin nos desafía"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 33-34, 191: "Sonava tal melodía/ de voçes con estormentes"; **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 257-259, 218: "Si coplas, o partes, o largas dicçiones/ non bien sonaren daquello que fablo,/ miremos al seso, mas non al vocablo".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 75: "É vi al músico Orfeo/ Andar sonando la lira"; 380: "Ganamos buena soldada,/ Sonando mi caramillo"; 381: "Las trompas sonaban al punto del dia".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 342: "Suena de presto su ronca bocina,/ incitadora de belica saña"; 371: "Ave Regina Celorum, cantaba/ con el serafico coro fulgente,/ que los salterios divinos sonaba"; 377: "considerada su vera prudencia/ que puso las cuerdas de aquella gran lira/ que suena la Iglesia por gran excelencia"; 387: "Atal se hallaba mi vista ya quando/ dexo de mirar a la luz de los Santos,/ los quales sonaban sus odas y cantos,/ la mente divina sotil contemplando"; *Retablo de la vida de Cristo,* 440: "sonaban las trompas los grandes poltrones,/ que suenan delante los sentenciados".

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 3-6, 109: "tanto daña y desconcierta/ la prima falsa que tiene./ Pues no aprovecha templalla,/ ni por ello mejor suena".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga II, vv. 82-85, 111: "Sonavan con gran dulçor/ unos sones agudillos/ de muy huertes caramillos/ al nacer del Redentor".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 133-135: "Tengo una flauta muy buena/ que bien suena/ de siete diversas bozes"; Égloga IV, vv. 7-8: "cantemos estilo notable a notables/ y suene el menor allá con menores"; Égloga V, vv. 286-288: "ni suenan tan plazenteras/ las riberas/ quando el río correr siento"; vv. 296-300: "y el cantar de Melibeo,/ según creo,/ que suena muy gasajoso,/ gasajoso y deleytoso/ que me pone gran desseo"; Égloga VI, vv. 24-27: "aun los bosques hallará/ llenos de tus cantilenas,/ porque el canto en que tú suenas/ a Dios le contentará"; vv. 183-187: "estos albogues te dan/ con que cantes a sabor,/ tú los toma, sin temor,/ que muy bien te sonarán,/ su sonido es muy galán"; vv. 239-242: "mas el cielo, que escuchava/ aquel dulçor que sonava,/ muy forçado se partía/ porque el día fenecía"; Égloga VII, vv. 28-30: "con cañas tiernas texidas,/ y abejas suenan sordío/ en sacro roble metidas"; Égloga VIII, vv. 10-12: "el sonido que sonava/ de Damón y Alfesibeo,/ de lo qual quiero cantar"; Égloga X, vv. 21-24: "pues que no a sordos cantamos,/ si miramos,/ las silvas y los verdores/ responderán si sonamos"; vv. 93-96: "que si vuestra flauta suena/ mi gran pena,/ haréys mis huessos, assí,/ que sientan holgura buena"; *Poemas religiosos,* VI, vv. 804-807, 127: "con el retumbo del son/ que en los cielos oy sonava,/ que si el un coro cantava/ el otro coro tañía".

1511, ***Canc. General,*** I, 258: "con vn gran estruendo que al cielo subia:/ clarones y trompas de nueuo sonaron"; 419: "cantando canciones ledas,/ las verdes hojas temblando,/ las aguas dulces sonando".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Poemas cultos,* vv. 208-211, 22: "Avrá tan grandes trabajos/ en Burgos por las mañanas,/ que sonarán las campanas/ si las tañen con badajos"; *Triunfo de Amor,* vv. 658-661, 109: "No curamos más de ver/ sino entrarnos de rondón/ adonde sonava el son/ de aquel cantar y tañer"; *Poemas cultos,* vv. 541-542, 174: "cantó la serena, sus bozes sonaron/ tan dulces que luego tras sí nos llevó".

Primera mitad del siglo XVI, **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Égloga I, vv. 49-52: "él, con canto acordado/ al rumor que sonaba/ del agua que pasaba,/ se quejaba tan dulce y blandamente"; vv. 330-333: "y aquel dolor que siente,/ con diferencia tanta/ por la dulce garganta/ despide que a su canto el aire suena"; Égloga II, vv. 1159-1160: "que ni los pastoriles ni el avena/ ni la zampoña suena como quiero"; vv. 1586-1588: "Después de haber hablado, ya cansados,/ en la hierba acostados se dormían;/ el gran Danubio oían ir sonando"; Égloga III, vv. 79-80: "en el silencio solo se 'scuchaba/ un susurro de abejas que sonaba".

1550, ***Canc. de Romances,*** 297: "A las bozes que tenian/ triste con lo que sonaua/ el coraçon discantaua/ con sospiros su passion/ al son de tan triste son".

Ant. a 1551, ***Canc. de Ixar,*** vv. 554-555, 835: "oyendo el cuerno sonar/ que le llama a la batalla".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 324: "Y fué el tono tan agudo/ de vuestras bozes perfectas,/ que luégo en sonando, pudo/ hazer propheta al que es mudo"; 525: "A las bozes que tenian,/ triste con lo que sonaua,/ el coraçon discantaua"; 577: "preguntó á las donzellas/ (que tomauan/ sus instrumentos cada qual llorosa,/ con los quales tan dulce y bien sonauan)".

SONADA

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 581: "que mostreys la cancion, assí ordenada,/ á mis donzellas, para que comigo/ se quede, y de sus arpas sea sonada".

SONANTE

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 898b: "vuestro atabor sonante, los sonetes que faz".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *La comedieta de Ponza,* vv. 217-218, 253: "Las sonantes cuerdas de aquell Anfión/ Que fueron de Tebas muralla y arreo"; v. 735, 287: "El sesto adormía con flauta sonante".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 348: "Cantemos acordes con lira sonante/ tu gloria muy grande, magnifico Padre".

SONARE (sust.)

1550, ***Canc. de Romances,*** 131: "el Marques que assi se vido/ su bozina fue a tomare/ a sus monteros llamando/ tres vezes la fue a tocare/ los monteros eran lexos/ por de mas era el sonare".

SON

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 899d: "escota joglar necio el son del atabor"; 1019d: "a todo son de cítola irién sin ser mostradas".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 25-28, 204: "Das tus dones a garçones/ e resçibes sy acaesçe,/ e con sones de chanzones/ dançasdo mal te paresçe"; vv. 37-40, 267: "porquel reze en el Homas/ e le canten con buen son/ vna huynna, vn pysmon,/ bien plañidos por compas"; vv. 92-93, 418: "asy çesaron por todas las aues/ sones e cantos (...)"; vv. 37-39, 435: "harpas e escaques que mas acordauan/ con el monicordio, que bien paresçia,/ de si la calandria tal son les façia"; vv. 69-70, 500: "el son del agua en dulçor passaua,/ harpa, duçayna, vyhuela de arco"; vv. 26-28, 656: "en tal son como vos vedes,/ que jamas non oyredes/ rruyseñores en vergel"; v. 23, 1139: "fasta que fagan las trompas el son".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires,* vv. 23-24, 87: "'(...) sy te plaze mi cantar,/ otro son diré mejor'"; *Triunfete de Amor,* vv. 15-16, 166: "oí sones muy süaves/ triples, contras e tenores"; *Decires narrativos,* vv. 441-444, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas,/ claronías e bonbardas/ facían distintos sones"; *Sonetos,* vv. 4-6, 322: "Con agros sones é fieras cançiones/ Á la batalla: é del mesmo leo/ Los retornava con modulaçiones"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 1131-1132, 141: "que son, como son de trompas,/ é las sus riqueças vanas"; vv. 1361-1364, 151: "Cuyas ondas muy suaves/ façen son,/ é dulçe modulaçion/ con los cantos de las aves"; **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 1363-1364, 264: "los quales amansan la furia del mar/ con sus cantares e lánguidos sones"; *Coplas de los pecados mortales,* vv. 669-670, 326: "Nin atiendo la liçençia/ del ronco son de la tronpa".

Hacia 1440, ***Canc. de Palacio,*** vv. 38-39, 5: "¿Por qué fac buen son/ las cuerdas bien acordadas?"; vv. 5-8, 30: "Vila aconpanyada/ de muchos garçones,/ en dança reglada/ d' acordados sones".

Ent. 1464-1509, **J. Álvarez Gato,** *Poesías religiosas,* vv. 11-12, 146: "a ty cantan dulçes cantos,/ en alto son deletable".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 85g-j, 30: "suavemente prosiguen/ en un son muy reposado,/ con dulce canto flautado,/ las canciones que se siguen"; 90c-e, 32: "començó en suave son/ toda la congregaçión/ de la gerarchía segunda"; 140f-g, 50: "mas lleva tú el caramiello,/ los albogues y el rabé,/ con que hagas al chequiello/ un huerte son agudiello,/ que quiçá yo bailaré"; 141g-j, 50: "como es día de domingo,/ harás tú, Juan, de los sones,/ que sabes de saltejones,/ y verás quál anda Mingo".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 307: "Responde la Tuba con mistico son/ quando con huelgo divino la toca".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 43-44, 239: "sin las cuerdas las viyuelas/ fazen el son que sabes"; vv. 79-82, 770: "tono de çiego que tañe/ la oraçion de San Leon;/ si la prima se quiebra/ guardenos Dios de tal son".

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 13-16, 78: "Tañed agora, pues, vos,/ en cuerdas de gualardón;/ como cante a vuestro son,/ *muy contento soy, par Dios".*

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga II, vv. 82-85, 111: "Sonavan con gran dulçor/ unos sones agudillos/ de muy huertes caramillos/ al nacer del Redentor"; *Cancionero,* II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 533-536, 243: *"Cristino.* -Cuydo que no, compañón./ Hazme, por provar, un son/ *Justino.* -Que me praze muy de grado./ ¿Qué son quieres que te haga?"; vv. 567-568, 244: "¡Qué bien caes/ punto por punto en el son!".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga I, vv. 214-216: "dormirás/ con los sones que oyrás/ de las abejas, sordíos"; Égloga V, vv. 39-40: "mientra cantas algún son,/ te guardará las cabrillas"; Égloga VI, vv. 17-19: "Assí que, por su mandado,/ con el mi son pastoril/ cantaré ya de buen grado"; Égloga VII, vv. 2-3: "que estava Danes sentado/ so un enzina de buen son"; Égloga VIII, vv. 76-78: "Ménalo tiene lugares/ de boscages que resuenan/ y pinos que buen son dan"; *Poemas religiosos,* I, vv. 554-555, 53: "cantando por este son/ este cantar celestial"; VI, vv. 804-805, 127: "con el retumbo del son/ que en los cielos oy sonava"; vv. 812-814, 127: "aquel tañer de instrumentos/ de cien mil cuentos de cuentos,/ muy acordados sus sones".

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 129: "quen manos yra el pandero/ que lo sabran bien tañer:/ y por que en su son concuerdes/ aliuio de mis dolores/ si has de tomar amores/ pierdete bien si te pierdes".

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 188-190, 80: "seránle sones preciados/ los sonidos destemprados/ del Jordán"; vv. 186-189, 96: "mas todos, de son alegre,/ cantan delante el pesebre/ de la reliquia/ costosa"; vv. 546-547, 143: "y su voz era de son/ de aguas que dan querellas"; vv. 180-183, 220: "¡(...) si vieses las jerarquías/ y cortesanas legiones/ que me cantan cien mil sones/ en el portal despoblado!"; vv. 81-84, 228: "y más cuando vido/ alzar dulce canto/ a las jerarquías/ en son concertado"; vv. 49-53, 230: "Cuya corte en legiones,/ ¡oh, reina!, con dulces sones,/ acatando sus facciones/ recibió/ paraíso aventajado"; vv. 7-8, 140: "y ante el son de las tronpetas/ tañer tronpa de París".

Ant. a 1500, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de Plácida y Victoriano, vv. 1179-1181, 365: *"Gil.* -Deve ser algún gaytero/ *Pascual.* -Mas cuydo que rabilero/ o sones de caramillos"; vv. 2561-2563, 428: "Compañero,/ ¿queréys que os traya un gaytero/ que nos haga fuertes sones?".

1511, ***Canc. General,*** I, 187: "las cuerdas sin las bihuelas/ hazen el son que sabes"; 237: "quando las trompas acordes y juntas/ el ayre rompieron con muy nueuos sones"; 259: "yuan cantando todos á vn son/ cantares al noble Marqués dedicados/(...)/ todas alternan y cantan vn hymno/ que *¡Gloria in excelsis!* semblaua en el son"; 262: "los can-

tos, los hymnos, los sones cessauan,/ con sus armonías atan singulares"; 263: "no callan las trompas, ni callan clarones:/ y los instrumentos hazen sus sones"; 302: "Yo baylar en lindo son,/ yo las dançasy corsantes"; 389: "de serena falso son"; 556: "con son de triste cantar/ quiebra en lágrimas su mal"; II, 90: "cantando con lindo son/ la cancion de *Biue leda";* 132: "ya no es la que solía,/ vuestro son ya le oluidé,/ y suaue melodía que passé/ en tiempo que bien amé"; 133: "mas con el mal de mi quexa/ vuestro son ya le oluidé/(...)/ ya vuestros ledos cantores,/ que eran mis cinco sentidos,/ hazen son desacordado"; 234: "Allí viérades los sones/ de tronpetas y añafiles".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 181-185, 116: "-Por quitaros de agonía,/ tocar quiero el caramillo,/ y haré sones de alegría/ a porfía,/ y diré algún cantarcillo"; vv. 868-869, 161: "y s[e] oluidó,/ son tañé hazia el llugar"; vv. 574-575, 209: "cantemos mill chançonetas/ y mill sones perchapados".

Ant. a 1514, **Alonso de Proaza,** corrector de *La Celestina,* 344: "La harpa de Orpheo y dulçe armonía/ forçava las piedras venir a su son".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos pastoriles,* vv. 1-2, 341: "Daca, baylemos, carillo,/ al son deste caramillo"; vv. 19-20, 342: "mira qué agudillo son/ para salto con gritillo".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Poemas cultos,* vv. 163-164, 6: "Y una vihuela sin son,/ no con tapa ni clavija"; *Triunfo de la Fama,* vv. 70-71, 45: "el gran edificio que hizo Anfión/ tañendo su harpa con un dulce son"; *Triunfo de Amor,* vv. 658-661, 109: "No curamos más de ver/ sino entrarnos de rondón/ adonde sonava el son/ de aquel cantar y tañer".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro II, vv. 5-8, 375: "Agora empieça Amor un nuevo canto,/ llevando assí sus puntos concertados,/ que todos, de 'star ya muy acordados,/ van a dar en un son sabroso y santo"; Libro III, vv. 819-822, 437: "Los vientos son los músicos continos,/ que a medianoche siento a mis ventanas;/ las olas a su son andan baylando,/ saltando por las peñas tan si[n] arte"; vv. 1457-1458, 455: "desde sus pozos, a 'scuchar el canto/ de su boz, con el son de su vihuela"; vv. 1480-1481, 455: "Todo el abismo, en fin, quedó vencido,/ sin poder resistir al son d' Orpheo"; vv. 61-63, 528: "Dezí: si veys baylar no oyendo el son/ de los que baylan, ¿no 'staréys burlando/ y no os parecerá que locos son?"; vv. 557-558, 558: "amor, cuando a su son nos tañe y canta,/ trasportados en sí, nos manda y tiene"; **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Canción V, vv. 9-10: "(...) los árboles moviese/ y al son confusamente los trujiese"; Elegía, II, vv. 146-147: "la deleitosa playa estás mirando/ y oyendo el son del mar que en ella hiere"; Égloga I, vv. 372-375: "y aquella voz divina,/ con cuyo son y acentos/ a los airados vientos/ pudieran amansar, que agora es muda"; Égloga III, vv. 41-42: "Aplica, pues, un rato los sentidos/ al bajo son de mi zampoña ruda"; vv.

287-290: "y al son de las zampoñas escuchaban/ dos pastores a veces que cantaban.// Más claro cada vez el son se oía/ de dos pastores que venían cantando"; vv. 294-296: "(...) alegrando/ las verdes selvas con el son süave,/ haciendo su trabajo menos grave"; vv. 369-371: "Esto cantó Tirreno, y esto Alcino/ le respondió, y habiendo ya acabado/ el dulce son, siguieron su camino"; Soneto XXIV, vv. 9-10: "Podré llevar entonces sin trabajo,/ con dulce son qu' el curso al agua enfrena"; **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 546-547, 153: "-Pues ¡sus! callarán los sones/ y bailarán a canciones"; vv. 1007-1010, 251: "Nunca atravessó saeta/ tan de claro coraçón/ como el de ella el de aquel son/ cuando sintió la trompeta"; **C. de Castillejo,** *Obras de amores,* vv. 3660-3664, 133: "Entre las rosas y flores/ Cantaban los ruiseñores,/ las calandrias y otras aves,/ Con sones dulces, suaves,/ Pregonando sus amores"; **G. de Cetina,** *Sonetos y madrigales completos,* vv. 9-11, 120: "Mas, ¿qué puedo hacer si amor me inspira?:/ cantar vuestro valor alto y divino/ al son desta vulgar, rústica lira"; vv. 7-8, 295: "y no miras que están mil hermosuras/ el son de tu zampoña deseando"; vv. 9-10, 330: "Vos, que podéis mover al son del canto/ los montes, no queráis cantar enojos".

1550, ***Canc. de Romances,*** 168: "con trezientos cascaueles/ al rededor del petral/ los ciento eran de oro/ y los ciento de metal/ y los ciento son de plata/ por los sones concordar"; 182: "las ciento tañen instrumentos/ para doña Alda holgar/ al son de los instrumentos"; 291-292: "Cantad todas auezillas/ las que hazeys triste son/ discantara mi passion"; 292: "cantad y con triste son/ discantara mi passion/(...)/ con son de triste cantar/ quiebra en lagrimas su mal"; 297: "A las bozes que tenian/ triste con lo que sonaua/ el coraçon discantaua/ con sospiros su passion/ al son de tan triste son"; 315: "començaron las sus ramas/ por el ayre menear/ hazen un tan triste son/ que era para lastimar/(...)/ En oyr yo assi cuytado/ este su tan triste son/ comence de caminar/ con muy mucha mas passion".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 492: "como quando entre los sones/ se causa la consonancia"; 574: "gran parte de la noche era passada,/ quando un estraño son cerca a sentido/ d' estruimentos con voz apasionada;/ la voz y el son concordes se sentian/ con las hondas del mar que allí batian"; 574-575: "Despues que escuchó vn rato á las hermosas/ donzellas, y sus cánticas oidas,/ dixo: -'¡Dios os perdone, que he perdido/ maytines por el dulce son que he oido!'"; 607: "Orféo por sones de rica armonía/ entró las cauernas del baxo Pluton".

SONADA (sust.)

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga VIII, vv. 507-508, 222: "cantemos de gran espacio/ alguna linda sonada".

SONADOR

1511, ***Canc. General,*** I, 309: "Como el sonador qu' engañen/ con dulçor á los sentidos,/ pero muestre bien si tañe,/ que con su templar no dañe/ la gana de los oydos".

SONAJA, SSONAJA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 374c: "dizes: 'ecce quam bonum', con sonajas e bacines"; 705d: "muchos panderos vendemos que non suenan las sonajas"; 1232b: "con sonajas de azófar hace dulce sonete".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 19-22, 157-158: "deseaua e avn desseo/ antes oro que non pajas,/ porque troxessen sonajas/ mis azemillas vn dia"; vv. 10-11, 820: "ssy este pandero non ronpe nin raja,/ yo le fare tunbar la sonaja"; vv. 63-64, 1076: "¿(...) a do peñas grisses, a do peñas veras,/ a do las ssonajas que van rretinientes?".

SONECILLO, SONEZILLO

Ant. a 1500, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de Plácida y Victoriano, vv. 1177-1178, 365: "Ora escucha, Gil Cestero,/ otea ¡Qué sonezillos!".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos pastoriles,* vv. 49-50, 343: "y el caramillo llevemos/ para hazelle un sonezillo".

SONETE

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 898b: "vuestro atabor sonante, los sonetes que faz"; 1232b: "con sonajas de azófar hace dulce sonete".

SONETO

Primera mitad del siglo XVI, **C. de Castillejo,** *Obras de conversación y pasatiempo,* vv. 221-227, 191: "En nuestras trovas caseras,/ Cantan otras forasteras,/ Nuevas a nuestros oídos:/ Sonetos de grande estima,/ Madrigales y canciones/ De diferentes renglones,/ De octava y tercera rima".

SONIDO

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 9-10, 786: "Fasen clamores e syn sonido,/ van a la guerra e ya es pas".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 90h-j, 32: "que nunca oyeron oídos/ en tan diversos sonidos/ cançiones tan acordadas"; 19a-g, 240: "Atabales y trompetas,/ tamborinos y atambores,/ son las bozes muy perfectas/ de los antiguos prophetas/ y nuestros predicadores,/ los cuales con un sonido/ que quiere romper el çielo (...)".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga VIII, vv. 349-351, 214: "¡O, qué gasajo es oyr el sonido de los grillos/ y el tañer los caramillos!"; *Cancionero,* II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 111-115, 223: "Pues si digo el gasajar/ del cantar/ y el tañer de caramillos/ y el sonido de los grillos/ es para nunca acabar".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga VI, vv. 186-187: "que muy bien te sonarán,/ su sonido es muy galán"; Égloga VIII, vv. 8-12: "y a los ríos, en oteo,/ sin correr hazía estar/ el sonido que sonava/ de Damón y Alfesibeo,/ de lo qual quiero cantar".

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 188-190, 80: "seránle sones preciados/ los sonidos destemprados/ del Jordán"; vv. 37-40, 228: "-¿Que habedes sentido/ en noche tan fría?/ -Señora, sonido/ de dulce armonía".

Ant. a 1500, **J. del Encina,** *Cancionero,* II, Égloga de Plácida y Victoriano, vv. 1185-1186, 365: "Si quieres, vamos allá/ a pellotrar el sonido".

1511, ***Canc. General,*** II, 115: "es yr á sentir las aues/ que más tristes que suaues/ dan sonidos".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 604-605, 106: "La dulçura y armonía/ de aquel sonido gracioso".

Primera mitad del siglo XVI, **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Égloga I, vv. 47-48: "por donde una agua clara con sonido/ atravesaba el fresco y verde prado"; Égloga II, vv. 1625-1627: "que las agudas proras dividían/ el agua y la hendían con sonido,/ y el rastro iba seguido"; Égloga III, vv. 63-64: "el agua baña el prado con sonido,/ alegrando la hierba y el oído".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 324: "assí que de ambos á dos/ vno solo es el sonido:/ y vos soys quien lo entonastes".

SONORO, -A

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 4-6, 154: "y los cantos muy sonoros/ con que la serena atierra/ poco oydos".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 347: "La tuba sonora de nuestra doctrina/ entona su voz con aquel armonia,/ con que las voces dispares hacia/ acordes con una sustancia divina".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1126-1129, 128: "Clavezínbalos, salterios,/ harpa, manaulo sonoro,/ vihuelas, laúdes de oro/ do cantavan mil misterios".

SONOROSO, -A, SONOSA

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 97-99, 178: "E la farpa tan sonosa,/ que tal retinto tenía,/ en sierpe se convertía".

1511, ***Canc. General,*** I, 152: "con la harpa sonorosa".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro III, vv. 2248-2249, 477: "no huvo epitalámeos de poetas,/ ni tañer d' instrumentos sonorosos".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 400 (pie de pág.): "La música de instrumentos/ de viento ó cuerdas tiradas,/ sonorosas".

CONSONANTE

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Villancicos,* vv. 21-24, 59: "Por no les fazer turbança/ non quise yr más adelante/ a las que con ordenança/ cantaban tan consonante".

CÓNSONO, -A

Primera mitad del siglo XV, **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 953-954, 246: "Demostróse Túbal, primero inventor/ de cónsonas bozes e dulce armonía".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 348: "Las consonas voces de aqueste su himno,/ con su discante sotil parecian/ a los Seniores que Sanctus decian"; 387: "Nos adoramos a Dios Elion,/ decian las consonas voces fieles".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1078-1080, 125: "y cantavan los cantores/ con muy cónsonos dulçores,/ muy dulces prosas y versos".

CONSONANCIA

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 492: "como quando entre los sones/ se causa la consonancia"; 575: "y mirando, vée cerca de la fuente/ dos donzellas tañer muy dulcemente.// Y aquellas consonancias tan sabrosas/ como en tiempo tan triste eran sentidas,/ sentíalas su alma muy penosas".

DISONO, DÍSSONO

Primera mitad del siglo XV, **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 1961-1962, 288: "Ya començava la invocaçión/ con triste murmuro y díssono canto".

ASONAR, ASSONAR

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 7-10, 350: "que yo so bien çierto e sse/ qu' el vuestro alto cuydar/ sabe todo este cantar/ asonar".

1511, ***Canc. General,*** II, 132: "¡O alegre cancion mia!/ ¿ya cómo vos cantaré,/ pues el ayre y alegría/ yo no sé/ con la qual vos assoné?/(...)/ el tenor serán mis llantos,/ pues el ayre y alegría/ yo no sé/ con lo qual vos assoné".

ASONADO, -A, ASSONADO

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1515a-d: "Para los estrumentes estar bien acordados/ a cantares algunos son más apropïados;/ de los quë he provados, aquí son señalados/ en quáles estrumentes vienen más assonados".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 68-69, 532: "cantigas bien asonadas,/ artes nuevas esmeradas"; vv. 1-4, 311: "Señor de Ual de Corneja,/ ssi uos plase, mis deitados/ e anexires asonados/ non son en cada calleja".

ASONADA (sust.)

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 57-59, 215: "Señor, allende del puerto/ suenan vuestras asonadas,/ que faseys pocas vegadas".

RESONAR, RESSONAR (verbo)

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga VI, vv. 119-121: "y en una fuente cayó,/ las riberas resonavan/ '¡Hylas, Hylas!', retumbavan"; Égloga VIII, vv. 76-78: "Ménalo tiene lugares/ de boscages que resuenan/ y pinos que buen son dan".

1511, ***Canc. General,*** I, 151: "ni por sus altos alcores/ ressonauan ruyseñores,/ ni sus dulçes melodias/(...)/ Y las arpías de Fineo/ por sus cumbres ressonauan;/ más dulçe sin dubda creo/ ser la música d' Orfeo"; 153: "los espantables cantores/ ressonauan sus

clamores"; 155: "no ressonauan cantores,/ ni los altos tañedores".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 324: "Tú, la boz que resonaua".

RESONAR (sust.)

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga IX, vv. 231-234: "que desseo/ gozar de estar escuchando/ tu cantar y resonar/ ques asseo".

SONSONETE

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos pastoriles,* vv. 116-119, 349: "-Repullo mil chançonetes,/ húrtole mil remoquetes,/ hágole mil sonsonetes,/ cálcole mil çapatetas".

SOTAR, SSOTAR

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1001a-d: "de fazer el altibaxo/ e sotar a qualquier muedo/ non fallö alto nin baxo/ que me vença, segund cuedo"; 1229c, d: "el salterio con ellos, más alto que La Mota;/ la viyuela de péñola con aquéstos y sota"; 1516c, d: "cítola e odrezillo no aman çaguil hallaco,/ mas aman la taverna e sotar con vellaco".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 66-68, 155-156: "que veo en aqueste valle/ dueñas de muy lindo talle/ que bien sotan con viuela"; vv. 5-6, 518: "Las moçuelas en el corro,/ pagansse del mi ssotar".

SALTEJÓN

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 141g-j, 50: "como es día de domingo,/ harás tú, Juan, de los sones,/ que sabes de saltejones,/ y verás quál anda Mingo".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 735-736, 157: "ten medida,/ ño des tales saltejones".

SUBIR

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 25-28, 172: "Pero sy vos plase que d' esto dependa,/ que tangan las tronpas e los atabales/ e yo suba quintas en boses tunbales,/ de vuestra madexa quebrada es la cuenda".

TANBOR, ATABOR, ATAMBOR

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 894c: "su atabor tañiendo bien alto a rebuznar"; 895c: "su atabor tañiendo fuese, y más non estudo"; 898b: "vuestro atabor sonante, los sonetes que faz"; 899d: "escota joglar necio el son del atabor"; 1227d: "con muchos instrumentos salen los atabores".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 813-814, 1188: "e por cortes los casaron/ con mill justas e tanbores".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 19a-c, 240: "Atabales y trompetas,/ tamborinos y atambores,/ son las bozes muy perfectas".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1130-1131, 128: "atambores y atabales/ con trompetas y añafiles".

TANBORETE, TABORETE

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1230c, d: "la flauta diz con ellos, más alta quë un risco/ con ella el taborete: sin él non vale un prisco".

TANBORIL, TAMBORINO

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 5-9, 327: "¿(...) o mariposa o lagarto,/ o tanboril o tronpeta,/ o menestril o faraute,/ o tañedor de burleta,/ o cantador de cosaute?".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 19a-c, 240: "Atabales y trompetas,/ tamborinos y atambores,/ son las bozes muy perfectas".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1132-1134, 128: "clarines de mil metales,/ dulçaynas, flautas reales,/ tamborinos muy gentiles".

TAÑER, TANER, TANGER (verbo)

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 383d, 384a: "'¡Justus es, dominé!'; tañe a nona la campana./ Nunca vi sacristano viésperas mejor tanga"; 515a: "Si sabes estrumentes bien tañer e templar"; 723a: "La buhona con harnero va tañiendo cascaveles"; 894c: "su atabor tañiendo bien alto a rebuznar"; 895c: "su atabor tañiendo fuese, y más non estudo"; 1000e-f: "bien sé guitar las abarcas/ e tañer el caramillo"; 1212c: "a él salen triperas tañiendo

sus panderos"; 1213b: "tañiendo su çampoña e los albogues, espera"; 1213d: "tañía el rabadán la cítola trotera"; 1222c: "tañiendo las campanas en deziendo la gloria"; 1241c, d: "Todas salen cantando, deziendo chançonetas:/ Mane nobiscum, domine,/ que tañen a completas"; 1537b: "non cuidan ver la ora que tangan las campanas".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 406c, d: "los estormentos tanían/ por las Huelgas los jograles"; 407a-c: "El laud ivan tañiendo,/ estormento falaguero,/ la vivuela tañiendo"; 1647a-d: "Moros estavan tañiendo/ atabales marroquiles,/ de la otra respondiendo/ tronpas con añafiles".

1385-1403, **P. L. de Ayala,** *Rimado de Palacio,* 497c, d, 216: "antes que del cuerpo el alma sea partida,/ tañen por su palaçio ya todos de acogida".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 46-48, 87: "assy lo propongo fazer en mi vyda/ con buenas enmiendas, temiendo la ora/ quando mandara tañer de acogida"; vv. 25-27, 172: "Pero sy vos plase que d' esto dependa,/ que tangan las tronpas e los atabales/ e yo suba quintas en boses tunbales"; vv. 17-19, 188: "Amigo señor, yo nunca aprendy/ ninguna çiençia, saluo que oy/ tañer, dançar doçida e traspuesta"; vv. 33-36, 200: "A mi mas me plaze oyr a Martyn/ quando canta o tañe algunas vegadas/ sus cantigas dulçes, muy bien concordadas,/ asy en castellano commo en lymosyn"; vv. 35-38, 209: "oyd a Martyn quanto canta, tañe,/ Guyllen, Pero Lopes, ia quita apartado;/ e ved a las vezes por mas gasajado/ baylar a graçiosa muger del trompeta"; vv. 36-39, 225: "Mi conbite desdonado/ fue tañer de caramillo,/ tener agua en canastillo/ es piensso desuariado"; vv. 29-32, 227: "Porque soes ennamorado/ tango assy mi caramillo/ lançando este quadrillo/ contra vos tan ayrado"; vv. 9-11, 274: "Pero non entendades que quero leyxar/ o mundo del todo para me morrer,/ mays quiero, amigos, cantar e tanger"; vv. 9-12, 319: "Laud, rrabe, nin vyuela/ non he ojos de tañer,/ antes he tal desplazer/ que nada non me consuela"; vv. 13-14, 486: "tañieron tronpas a las orejas mias/ con esta querella e aqueste sermon"; vv. 3-4, 534: "fasedes alto rressponso/ e tañedes vuestro albogue"; vv. 17-18, 816: "Ferrand Manuel, tañer el farlique/ en harpa o guitarra echado de cuesta"; vv. 19-20, 903: "enpero, sy quieres tañer la tronpeta/ di e digamos a ver quien apura"; vv. 29-31, 923: "a todos muy franco, cortes,/ gasajoso,/ algunas vegadas cantando, tañiendo,/ con lyndos fidalgos folgando e rryendo"; vv. 691-692, 1184: "Alto Rey, muy infingido/ Portugal tanie su tronpa".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 1309-1311, 149: "Do cantando, tañe Orpheo,/ el saçerdote de Thraçia,/ la lyra con tanta graçia"; **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* v. 955, 246: "mostróse la farpa que Orpheo tañía".

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 7-8, 140: "y ante el son de las tronpetas/ tañer tronpa de París".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 146i-j, 147a-b, 52: "tañerá su caramiello/ y tú la tu cherumbela// Yo tañeré mi arrabé/ que tengo en la mi hatera"; 1a-c, 348: "Porque os contaron los trastes/ quando vos tañer quesistes,/ alabarda vos tornastes".

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 13-14, 78: "Tañed agora, pues, vos,/ en cuerdas de gualardón"; vv. 107-108, 143: "en las manos escarpines/ y tañendo una vihuela"; vv. 199-201, 159: "¿Qué se hizo aquel trobar,/ las músicas acordadas/ que tañían?".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga VII, vv. 117-118, 185-186: "Yo, miafé, la serviré/ con tañer, cantar, baylar"; *Cancionero,* II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 554-555, 244: "Uno de los que tañías/ a la boda de Pascuala"; Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio, vv. 553-556, 288: "Y tú, mi rabé, pues nunca podiste/ un punto mover aquella enemiga,/ ni menos jamás tan dulce tañiste/ que el alma aliviasses de alguna fatiga"; III, *Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular,* vv. 176-179, 55: "y taña tres a tres posas/ mi fatiga fatigada,/ campanas muy dolorosas,/ de quexas muy aquexosas".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga I, vv. 7-8: "tañes tú tu caramillo,/ no ay quién cordojo te traya"; vv. 36-37: "y estarnos tanto tañendo/ quanto nuestra gana fuere"; vv. 281-282: "Ya no cantaré mis trobas/ ni tañeré caramillo"; Égloga II, vv. 137-138: "muy sin pena/ tañe cualquier cantilena"; Égloga V, vv. 2-4: "pues aquí nos perjuntemos,/ tú a tañer tu caramillo,/ yo a cantar un cantarcillo"; vv. 58-60: "sin más razones poner,/ para cantar y tañer,/ comiença, no nos tardemos"; Égloga VI, vv. 188-192: "Aquéstos son los que creo/ que dieron al viejo Ascreo,/ con que de antes él tañía/ y por los montes solía,/ cantando, poner desseo"; Égloga VIII, vv. 174-177: "y Tytiro como Orfeo,/ Orfeo en silvas loçanas,/ y entre delfines tañer/ Arión nombrado veo"; Égloga X, vv. 131-134: "y por estilo Teocricio/ con la flauta tañeré/ de aquel Sículo pastor/ con hervor"; *Poemas religiosos,* VI, vv. 727-729, 125: "instrumentos concertados,/ muy perfetos y acabados,/ tañían los serafines"; vv. 807-810, 127: "el otro coro tañía,/ el otro coro dançava,/ el otro coro saltava,/ todos llenos de alegría".

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Canc. de Ixar,*** vv. 149-151, 757: "y as perdido la cayada/ de traer la mano vsada/ de tañer sienpre el alboguer"; vv. 79-80, 770: "tono de çiego que tañe/ la oraçion de San Leon"; vv. 86-87, 787: "y estandola saqueando/ tañeron luego vna çanbra"; vv. 198-200, 789: "y porque vio dos cometas/ mando tañer sus tronpetas/ y tocar todos a la arma".

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 104: "Por estas vegas sombrias/ carillo me yre gemiendo/ con mi guitarra tañendo/ las fatigas y ansias mias"; 125: "tañiendo, si a cantar va/ sospiros por siluos da".

1511, ***Canc. General,*** I, 60: "los ángeles yuan tañendo trompetas,/ y los atabales los Santos Profetas"; 309: "pero muestre bien si tañe,/ que con su templar no dañe/ la gana de los oydos/(...)/ y los que assí bien tañeren/ tengan tal gracia y mesura,/ que á todos quantos lo oyeren (...)"; 322: "oy que dulce tañian/ tres muy dulces tañedores"; 323: "pues d' allí no s' esperaua,/ cada qual lo que tañía,/(...)/ comiençan muy sossegados/ á tañer sin beneficios/(...)/ tañesen muy sin compás/(...)/ destas canciones tan tristes,/ tañen ellos de su grado"; 436: "que jamás niego desseo,/ si tañeren, cantaré/ con el dolor que posseo"; 482: "A Don Bernaldino ví,/ Manrrique, tañer cantando/ como ombre fuera de sí"; 483: "y con desesperacion/ tañe y canta esta cancion"; II, 7: "Es vihuela que tempré;/ fué el tentar/ sin tañer y sin cantar"; 190: "y sacóle vn laud/ y pússosele delante,/ y él con muy gentil semblante/ tañe y cante esta cancion".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* v. 869, 161: "son tañé hazia el llugar"; vv. 600-602, 210: "y oymos cantar,/ y oymos tañer,/ y entramos a ver"; vv. 226-227, 218: "Y trompetas y bozinas/ le tañían por detrás".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Villancicos pastoriles,* vv. 29-31, 334: "Tañamos el caramillo/ porque todo lo otro es nada,/ que se suena ques tomada".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Poemas cultos,* vv. 208-211, 22: "Avrá tan grandes trabajos/ en Burgos por las mañanas,/ que sonarán las campanas/ si las tañen con badajos"; *Triunfo de la Fama,* vv. 70-71, 45: "el gran edificio que hizo Anfión/ tañendo su harpa con un dulce son"; vv. 90-92, 46: "tendido a la sombra al pie desta fuente,/ vi lexos venir gran copia de gente/ y todos venían tañendo y cantando"; vv. 138-139, 48: "cercaron la fuente con gran procesión,/ tañendo y cantando con mucha afición"; *Triunfo de Amor,* vv. 610-612, 106: "con codicia de llegar/ a ver tañer y cantar/ y en presencia ser presentes"; vv. 1076-1077, 125: "tañían los tañedores/ mil instrumentos diversos"; vv. 1108-1109, 127: "Y Sócrates, por su mano,/ en estas fiestas tañía"; *Poemas cultos,* vv. 79-80, 158: "bordados y letras, romances, canciones,/ los unos tañendo, los otros cantando".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro III, vv. 2248-2249, 477: "no huvo epitalámeos de poetas,/ ni tañer d' instrumentos sonorosos"; vv. 193-194, 547: "Los unos tañen blandos instrumentos,/ y otros cantan cantares regalados"; vv. 557-558, 558: "amor, cuando a su son nos tañe y canta,/ trasportados en sí, nos manda y tiene"; **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Égloga III, vv. 283-285: "cuando sus oídos/ fueron de dos zampoñas que tañían/ suave y dulcemente detenidos"; **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 515-521, 152: "-¿Quieren, pues hay tañedores,/ que andemos un contrapás?/ -¿Contrapàs? No per la fe/ qu' en ell no 'm sé dar maña./ -¿Y en la dança de Alemaña?/ -Exa sí./ Pues Ioan, tañé./ -Bien tañen en gran manera"; vv. 549-550, 153: "-¿Oíslo? Que no tañáis,/ que quieren bailar cantando"; vv. 1529-1531, 186: "Si tro-

bar/ y tañer, mas tornear/ siempre que queráis proballo"; vv. 1656-1658, 191: "Pues que sabéis el tañer,/ mejor que nadi acertalle,/ tañed, si queréis que calle"; vv. 1853-1854, 197: "dança, que vuestro tañer/ ya es tañer para dançar"; vv. 1859-1861, 197: "Cantar mal y porfiar,/ canta, que aunque mal cantéis,/ cantáis mejor que tanéis"; vv. 2202-2205, 209: "Mire bien que no se engañe,/ que el cantor enamorado/ que es que cante, si no tañe/ por lo bajo flaütado".

1550, ***Canc. de Romances,*** 161: "Don Reynaldos pidio vn laud/ que lo sabia bien tocar,/ ya comiença de tañer/ muy dulcemente a cantar"; 176: "Tañan luego essas trompetas/ como quien va a caualgar/(...)/ Escuchad mis caualleros/ que tañen a caualgar"; 182: "las ciento tañen instrumentos/ para doña Alda holgar/ al son de los instrumentos".

Ant. a 1551, ***Canc. de Ixar,*** vv. 279-280, 827: "todas las oras del dia/ tane y canta esta canzon".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 574: "y mirando, vée cerca de la fuente/ dos donzellas tañer muy dulcemente".

TAÑER (sust.)

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 55-56, 1076: "¿(...) a do los rrymares de grant maestria,/ a do los cantares, a do los tañeres?".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 187a-c, 66: "Çircunçiden las mugeres/ aquella llama ençendida,/ aquellos locos tañeres".

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 1-4, 109: "Cuanto el bien temprar concierta/ al buen tañer y conviene,/ tanto daña y desconcierta/ la prima falsa que tiene".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** *Cancionero,* I, Égloga VIII, vv. 349-351, 214: "¡O, qué gasajo es oyr/ el sonido de los grillos/ y el tañer los caramillos!"; *Cancionero,* II, Égloga de Cristino y Febea, vv. 111-115, 223: "Pues si digo el gasajar/ del cantar/ y el tañer de caramillos/ y el sonido de los grillos/ es para nunca acabar".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 811-812, 127: "Aquel cantar de canciones,/ aquel tañer de instrumentos".

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 103: "mis musicas y tañeres/ tornarse han en sospirar".

1511, ***Canc. General,*** II, 275: "ni ménos su discrecion,/ ni razon,/ y bien tañer d' un laud".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 658-661, 109: "No curamos más de ver/ sino entrarnos de rondón/ adonde sonava el son/ de aquel cantar y tañer"; vv. 1135-1136, 128: "El tañer con el cantar/ era muy bien acordado".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 540-542, 152: "-¿Qué dize?/ -Que se den priesa./ -Daos priesa en el tañer./ -Ah, ¿burláis de mi cantar?"; vv. 1635-1638, 190: "cuando era tu amigo/ de tu tañer enamorado,/ de tu tañer desconocido,/ por mal trovar lo has trocado"; vv. 1656-1657, 191: "Pues que sabéis el tañer,/ mejor que nadi acertalle"; vv. 1851-1858, 197: "Pues no podéis acertar/ en trovar ni componer,/ dança, que vuestro tañer/ ya es tañer para dançar./ Con todo es mala fortuna,/ que estáis del tañer sin duda,/ como mochacho que muda,/ que no os queda voz ninguna"; **C. de Castillejo,** *Diálogo de mujeres,* vv. 2704-2707, 152-153: "nos alivian las tristezas/ y pesares,/ con graçias particulares/ de dançar, cantar, tañer".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 608: "La harpa que en serrio Orpheo traia,/ tres vezes en medio cessó del tañer".

TAÑEDOR, TANEDOR, TANENDOR

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 45-48, 89: "maestres de sala, aposentadores,/ e otrosy lloren los sus camareros,/ tanbien esso messmo los sus rreposteros/ d' estrados e plata, e sus tañedores".

Primera mitad del siglo XV, **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 957-958, 246-247: "mostrósenos Fíliris el tañedor,/ maestro d' Archiles en çitarizar".

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 8-9, 327: "o tañedor de burleta,/ o cantador de cosaute?".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 115-117: "mira que Pan inventó/ y ordenó/ los albogues tañedores".

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 811-815, 88: "Como teclas bien tocadas/ del músico tañedor/ causan voces concertadas,/ suaves, bien entonadas,/ en órganos de dulzor".

1511, ***Canc. General,*** I, 155: "no ressonauan cantores,/ ni los altos tañedores"; 168: "E como los tañedores/ discantan con los laudes"; 322: "oy que dulce tañian/ tres muy dulces tañedores".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1076-1077, 125: "tañían los tañedores/ mil instrumentos diversos".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1780-1782, 59: "De un grande tañedor/ dizen, por mucho alabar:/ 'instrumento haze hablar'"; vv. 515-516, 152: "-¿Quieren, pues hay tañedores,/ que andemos un contrapás?"; vv. 1543-1547, 187: "-(...) De este caballero noble,/ yo soy su procurador,/ él es un gran tañedor,/ quitado que dé un redoble,/ tiene muy poco primor".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 552: "Juan Albarez, tañedor".

TAPA

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Poemas cultos,* vv. 163-164, 6: "Y una vihuela sin son,/ no con tapa ni clavija".

TE DEUM (LAUDAMUS)

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 71-72, 417: "e seys a seys bozes en alto alternando,/ *Te Deum laudamus* todas concordantes".

TECLA

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 811-815, 88: "Como teclas bien tocadas/ del músico tañedor/ causan voces concertadas,/ suaves, bien entonadas,/ en órganos de dulzor".

TEMPLAR, TENPLAR, TEMPRAR, TENPRAR, TENPERAR

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 515a: "Si sabes estrumentes bien tañer e templar".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *La comedieta de Ponza,* vv. 731-732, 286: "De tres pies tenía preçiosa corona/ Y alto esturmente templaua curoso".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 129h-j, 47: "y tienpla bien tu guitarra,/ y yo con una piçarra/ començemos de bailar".

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 1-6, 109: "Cuanto el bien temprar concierta/ al buen tañer y conviene,/ tanto daña y desconcierta/ la prima falsa que tiene./ Pues no aprovecha templalla/ ni por ello mejor suena".

1511, ***Canc. General,*** I, 309: "pero muestre bien si tañe,/ que con su templar no dañe/ la gana de los oydos"; II, 7: "Es vihuela que tempré;/ fué el tentar/ sin tañer y sin cantar".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 340: "la música y armonía/ que á Saul da en este dia/ con su harpa el Rey Dauid./ Con sólo templar conuierte/ al exemplar de quien saco/ labra Dios por esta suerte".

TENOR

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 11-13, 100: "en su dança muy onesta/ que fazian por sus tenores/ discores"; vv. 33-34, 415: "El rronper del agua eran tenores/ que con las dulçes aues concordauan"; vv. 270-272, 507: "Yo onde mire e vi dueña polida/ so velo aluo e de gris vestida,/ tener el canto el tenor con ellas".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Triunfete de Amor,* vv. 15-16, 166: "oí sones muy süaves/ tiples, contras e tenores"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 169-172, 197: "É bien como los cantores/ çessan, quando el preste canta,/ çessó la familia sancta/ los triples, contras, tenores".

Ent. 1464-1509, **J. Álvarez Gato,** *Poesías amorosas,* vv. 5-6, 17: "trabajando que el tenor/ con la contra se concierte"; vv. 28-30, 43: "la contra por el tenor,/ por la dama ell amador,/ la dama por ell amante".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 80f-j, 28: "los quales con alegría/ llevavan de lo cantado/ la boz y la melodía,/ y los tenores María,/ las contras su desposado".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 646-647, 26: "non acordes nin tenores,/ nin contra nin fa bordon"; vv. 2909-2910, 94: "senblando a los serafines/ en sus cantos e tenores".

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 23-28, 189: "do servían serafines/ de muy suaves cantores,/ diciendo *gloria in excelsis*/ con tiples y con tenores,/ mas oid las contrabajas/ de armonía de menores"; vv. 35-40, 190-191: "la primera jerarquía/ lo servía de tenores,/ la otra de contras altas,/ la tercera de menores,/ otros tiples de armonía/ enxerían en bemoles".

1511, ***Canc. General,*** I, 508: "que su boz all alma toca,/ y el tenor lleua la boca,/ las contras el coraçon"; II, 132: "En boz de triste armonía,/ por contras graues quebrantos/ de dolor y firme fe,/ el tenor serán mis llantos,/ pues el ayre y alegría/ yo no sé/ con lo qual vos assoné".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro I, vv. 9-10, 192: "que el tenor está con tino/ si el discante desvaría"; **C. de Castillejo,** *Obras de amores,* vv. 557-562, 20: "Encima destas murallas/ Veladores/ Son mis continuos clamores,/ Mensajeros de dolor;/ No son contras ni tenor,/ Todos son tiples mayores".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 400 (pie de pág.): "y para traer cantores/ á concierto, es menester/ más armonía/ que en sus tiples y tenores".

TERCIA

1511, ***Canc. General,*** II, 73: "Rezareys Missa mayor/ á Tercia, porqu' es la órden".

TERCERA

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 2186-2189, 209: "en vos haze presupuesto,/ de mi al sol, hay tercera,/ imperfecta especie y fuera/ de concierto para en esto".

TÍNFANO

Ent. 1385-1403, **P. L. de Ayala,** *Rimado de Palacio,* 1166c, d, 352: "el tínfano e el órgano allí luego pareçen;/ mas después en un punto, muy aína feneçen".

TIPLE, TRIPLE

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Triunfete de Amor,* vv. 15-16, 166: "oí sones muy süaves/ tiples, contras e tenores"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 169-172, 197: "É bien como los cantores/ çessan, quando el preste canta,/ çessó la familia sancta/ los triples, contras, tenores".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 320: "el qual con su canto, mezclado mi tiple,/ canto por las gentes el Verbo divino"; 351: "O tu que demandas y quieres cantar/ los fechos famosos de tus Castellanos,/ el Padre bendito de los Sevillanos/ podria tu tiple mejor entonar".

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 23-26, 189: "do servían serafines/ de muy suaves cantores,/ diciendo *gloria in excelsis*/ con tiples y con teno-

res"; vv. 35-40, 190-191: "la primera jerarquía/ lo servía de tenores,/ la otra de contras altas,/ la tercera de menores,/ otros tiples de armonía/ enxerían en bemoles".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 2198-2201, 209: "Coplas de un tiple cantor,/ tal que a todos sobra en fama,/ mas fáltale lo mejor/ para servir una dama"; **C. de Castillejo,** *Obras de amores,* vv. 557-562, 20: "Encima destas murallas/ Veladores/ Son mis continuos clamores,/ Mensajeros de dolor;/ No son contras ni tenor,/ Todos son tiples mayores".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 400 (pie de pág.): "y para traer cantores/ á concierto, es menester/ más armonía/ que en sus tiples y tenores".

TOCAR, TOCARE (verbo)

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 375c: "primo dierum omnium: los estrumentes tocar"; 384b: "todos los estrumentes tocas con artemanga".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 5-8, 319: "juro a Dios e a su virtut,/ que non canto con paçençia/ pensando en vuestra dolençia,/ nin puedo tocar laud"; vv. 35-36, 435: "en alto e en baxo cantauan discordes/ con los estormentos que dulçe tocauan"; vv. 257-259, 443: "Sea sobre todos leal amador,/ e sepa en estormentos tocar delitoso;/ de todos los juegos sea sabidor".

Hacia 1440, ***Canc. de Palacio,*** vv. 113-116, 136: "fasta qu' el grant Jusgador/ mande tocar, en clamor,/ las tronpas que con remor/ los defuntos llamarán".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 322: "Ya tocaban las trompetas,/ La gente se recogía".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 307: "Responde la Tuba con mistico son/ quando con huelgo divino la toca"; 378: "que fue de la casa de aquel Citarista,/ que toco las cuerdas del vero psalmista".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 356-358, 193: "non deues beuir penado,/ nin porque mas afamado/ sepa tocar vn laud".

Ant. a 1474, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Coplas de Mingo Revulgo,* vv. 53-54, 272: "ni por eso el caramillo/ nunca dexa de tocar".

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 5-6, 139: "Cuando yo un cuerno tocare/ moverés todas al trote".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 127-129: "no recibas por enojo/ ni cordojo/ tocar nuestro caramillo".

1511, ***Canc. General,*** I, 260: "con varias maneras tocando instrumentos,/ las ciencias baylando, hechas tres partes"; 375: "Toca, toca caualgar/ estos trompetas clarones,/ desembueluan los pendones"; II, 247: "Tocarán los añafiles,/ saldremos por vn sendero".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 43-45, 167: "Pues en cantar y baylar,/ y el caramillo tocar,/ siempre so el mejor del hato".

Ant. a 1516, **J. del Encina,** III, *Glosas e ciertas coplas,* vv. 4-6, 326: "-Quando tú solías tocar/ el tu rrabé dominguero,/ veíate plazentero".

1550, ***Canc. de Romances,*** 115: "toquen toquen mis trompetas/ manden luego caualgare"; 118: "toquen toquen mis trompetas/ mi gente manden llegare"; 128: "que mande tocar las trompetas/ y a todos mande juntare"; 131: "el Marques que assi se vido/ su bozina fue a tomare/ a sus monteros llamando/ tres vezes la fue a tocare"; 153: "Presto sale el rey Almançor/ de la mezquita y el rezar/ vereys tocar las trompetas"; 161: "Don Reynaldos pidio vn laud/ que lo sabia bien tocar,/ ya comiença de tañer/ muy dulcemente a cantar"; 245: "a grandes bozes dezia/ toquense mis añafiles/ trompetas de plata fina"; 247: "mando tocar sus trompetas/ sus añafiles de plata/ porque lo oyessen los Moros"; 266: "mando tocar sus trompetas"; 301: "manda tocar los clarines/ y su cerco luego alçare".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 471: "ni necio gran trobador,/ avnque tocasse de loco".

TOCADA

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 65-68, 649: "Señor Rrey, desque las hases/ fueron todas ayuntadas/ e las trompetas tocadas/ fuyeron como rrapases".

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 811-815, 88: "Como teclas bien tocadas/ del músico tañedor/ causan voces concertadas,/ suaves, bien entonadas,/ en órganos de dulzor".

TOCAR (sust.)

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Poemas religiosos,* VI, vv. 818-819, 128: "con muy bivas aficiones,/ aquel tocar de trompetas".

TONO

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 348: "¡(...) O peregrino, serafico Diego,/ para que cante tu canto benigno,/ entona mi tono con punto no ciego!".

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Canc. de Ixar,*** vv. 79-80, 770: "tono de çiego que tañe/ la oraçion de San Leon".

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 23: "Cantays tan philosophal/ que haueys tono de metal".

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 579-580, 143: "cantaban cantos amenos/ con gloria de nuevo tono".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 324: "y vos soys quien lo entonastes,/ que aunque el tono yo no sé,/ sé que es Dios el que cantastes/(...)/ Y fué el tono tan agudo/ de vuestras bozes perfectas,/ que luégo en sonando, pudo/ hazer propheta al que es mudo".

ENTONAR, INTONAR

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 316: "luego mi santo Maestro precioso/ intona su tuba con flato prudente"; 328: "Como la dulce calandra volando/ entona su canto, subiendo su vuelo/ fazia la parte mas alta del cielo"; 347: "La tuba sonora de nuestra doctrina/ entona su voz con aquel armonia,/ con que las voces dispares hacia/ acordes con una sustancia divina"; 348: "¡(...) O peregrino, serafico Diego,/ para que cante tu canto benigno,/ entona mi tono con punto no ciego!"; 351: "O tu que demandas y quieres cantar/ los fechos famosos de tus Castellanos,/ el Padre bendito de los Sevillanos/ podria tu tiple mejor entonar"; 370: "El coro celeste sus himnos entona,/ y luego recibe con fulgida palma/ su fidelísima candida alma".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 93-94, 136-137: "¡(...) quién me vió entonar cantares,/ y a baylar cansar mugeres!"; vv. 484-486, 226: "muy dulcemente llorando,/ y entonando/ el canto qu' el cisne canta".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 3369-3372, 110: "con voz ronquita, cansada,/ aquel romance entonando,/ como en responso cantando,/ por sus finados".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 324: "y vos soys quien lo entonastes,/ que aunque el tono yo no sé,/ sé que es Dios el que cantastes".

ENTONADO, -A

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 23: "Quant bien haueys entonado/ paxarico pintado".

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 811-815, 88: "Como teclas bien tocadas/ del músico tañedor/ causan voces concertadas,/ suaves, bien entonadas, en órganos de dulzor".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 887-888, 162: "Pues cantemos repicado/ y entonado".

1550, ***Canc. de Romances,*** 315: "no teniendo esfuerço alguno/ para verme en tal estado/ yo los viendo de tal suerte/ comence muy entonado".

ENTONACION

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 16: "Soys vos el que con canciones/ a todas enmudescistes/ en verdad que las truxistes/ de lindas entonaciones".

TROMPA, TRONPA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1234a: "Trompas e añafiles salen, con atabales".

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 1647a-d: "Moros estavan tañiendo/ atabales marroquiles,/ de la otra respondiendo/ tronpas con añafiles".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 25-27, 172: "Pero sy vos plase que d' esto dependa,/ que tangan las tronpas e los atabales/ e yo suba quintas en boses tunbales"; vv. 13-14, 486: "tañieron tronpas a las orejas mias/ con esta querella e aqueste sermon"; vv. 23-24, 1139: "fasta que fagan las trompas el son/ e venga en la nuves el Justo a judgar"; vv. 691-692, 1184: "Alto Rey, muy infingido/ Portugal tanie su tronpa".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 72-75, 153: "Como el profeta [re]cuenta/ que las tronpas judiçiales/ surgirán a los mortales/ con estraña sobrevienta"; vv. 37-38, 175: "que las tres Furias cantaron/ con la tronpa de Tritón"; *La come-*

dieta de Ponza, vv. 257-258, 298: "Qual trompa celeste y voz diuinal/ Començó Fortuna tal razonamiento"; *Sonetos,* v. 8, 325: "Non suenan trompas, nin nos desafía"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 571-572, 116: "Esse que tanto ensalçó/ en su clara trompa Homero"; vv. 1131-1132, 141: "que son, como son de trompas,/ é las sus riqueças vanas"; **J. de Mena,** *Coplas de los pecados mortales,* vv. 669-670, 326: "Nin atiendo la liçençia/ del ronco son de la tronpa".

Hacia 1440, ***Canc. de Palacio,*** vv. 113-116, 136: "fasta qu' el grant Jusgador/ mande tocar, en clamor,/ las tronpas que con remor/ los defuntos llamarán".

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 7-8, 140: "y ante el son de las tronpetas/ tañer tronpa de París".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 381: "Las trompas sonaban al punto del dia,/ en són de agüeros sus voses mostraban".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Retablo de la vida de Cristo,* 440: "sonaban las trompas los grandes poltrones,/ que suenan delante los sentenciados".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 1244-1246, 225: "con el dia judiçial,/ en que el Juez diuinal/ nos llamara con su tronpa"; v. 123, 418: "Veras que te llama la mi fiera tronpa".

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 698-700, 145: "y siete trompas que asomas,/ juicios son con que domas/ a nuestro siglo malino".

1511, ***Canc. General,*** I, 90-91: "Bien como 'l profeta cuenta/ que las trompas judiciales/ surgirán a los mortales"; 237: "quando las trompas acordes y juntas/ el ayre rompieron con muy nueuos sones/(...)/ Cessaron las trompas sus roncas gargantas,/ siguiósse el silencio y todos callaron"; 258: "con vn gran estruendo que al cielo subia:/ clarones y trompas de nueuo sonaron"; 263: "no callan las trompas, ni callan clarones:/ y los instrumentos hazen sus sones".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Poemas cultos,* vv. 163-166, 6: "Y una vihuela sin son,/ no con tapa ni clavija,/ y un palo con su estornija/ y una trompa y un peón".

TRONPAR

Ent. 1385-1403, **P. L. de Ayala,** *Rimado de Palacio,* 320c, d, 184: "veremos que vos piden o que quieren demandare,/ ca commo ellos tronparen asi conuiene dançare".

TROMPETA, TRONPETA

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 37-39, 209: "e ved a las vezes por mas gasajado/ baylar a graçiosa muger del trompeta,/ oyd dulçes cantos d' algunt buen poeta"; vv. 41-42, 240: "Este grant ruydo syn muchas trompetas/ ya es rretraydo fasta en Lonbardia"; vv. 65-67, 649: "Señor, Rrey, desque las hases/ fueron todas ayuntadas/ e las trompetas tocadas"; vv. 30-32, 833: "careta muy neta, barreta, tronpeta,/ tronpeta e cauallo, valyente, alazano/ o ruano"; vv. 11-12, 897: "nin porque me syento por muy conquistado/ del mucho rruido de vuestras trompetas"; vv. 19-20, 903: "enpero, sy quieres tañer la tronpeta/ di e digamos a ver quien apura"; vv. 1697-1698, 1219: "çesaran por esta guisa/ atabales e tronpetas".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *Decires narrativos,* vv. 441-442, 195: "Ya sonavan los clarones,/ e las trompetas bastardas".

Ent. 1445-1474, **Antón de Montoro,** *Cancionero,* vv. 7-8, 140: "y ante el son de las tronpetas/ tañer, tronpa de París"; vv. 5-9, 327: "¿(...) o mariposa o lagarto,/ o tanboril o tronpeta,/ o menestril o faraute,/ o tañedor de burleta,/ o cantador de cosaute?".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 322: "Ya tocaban las trompetas,/ La gente se recogia".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 19a-c, 240: "Atabales y trompetas,/ tamborinos y atambores,/ son las bozes muy perfectas".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 686-689, 27: "el sueño qu' es quebrantado/ por fuerça de la tronpeta,/ non por flauta nin museta,/ aquel deue ser loado".

Ant. a 1496, **J. del Encina,** III, *Poemas de influjo trovadoresco-provenzal y popular,* vv. 70-72, 104: "mas en lugar de trompetas/ mis sospiros sonarán/ y luego descansarán".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Poemas religiosos,* I, vv. 514-517, 51: "Deste bien participaron/ todos los santos profetas,/ pregoneros y tronpetas/ que esta gloria pregonaron"; VI, vv. 818-819, 128: "con muy bivas aficiones,/ aquel tocar de trompetas".

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Canc. de Ixar,*** vv. 198-200, 789: "y porque vio dos cometas/ mando tañer sus trompetas/ y tocar todos a la arma".

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 80-83, 240: "Qué es vuestro viaje,/ vos dadme respuesta;/ trompetas, fardaje,/ decidme, a qué presta".

1511, ***Canc. General,*** I, 60: "los ángeles yuan tañendo trompetas,/ y los atabales los Santos Profetas"; 154: "Al punto que las trompetas/ despiertan en los reales, (...)"; 375:

"Toca, toca caualgar/ estos trompetas clarones,/ desembueluan los pendones"; II, 234: "Allí viérades los sones/ de tronpetas y añafiles".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 226-227, 218: "-Y trompetas y bozinas/ le tañían por detrás".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1130-1132, 128: "atambores y atabales/ con trompetas y añafiles,/ clarines de mil metales".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1007-1010, 251: "Nunca atravessó saeta/ tan de claro coraçón,/ como el de ella el de aquel son/ cuando sintió la trompeta".

1550, ***Canc. de Romances,*** 115: "toquen toquen mis trompetas/ manden luego caualgare"; 118: "toquen toquen mis trompetas/ mi gente manden llegare"; 128: "que mande tocar las trompetas/ y a todos mande juntare"; 153: "Presto sale el rey Almançor/ de la mezquita y el rezar/ vereys tocar las trompetas"; 176: "Tañan luego essas trompetas/ como quien va a caualgar"; 177: "a quien siruo de trompeta/ y tengo por capitan"; 196: "como todos fueron dentro/ vna trompeta se oya"; 245: "a grandes bozes dezia/ toquense mis añafiles/ trompetas de plata fina"; 247: "mando tocar sus trompetas/ sus añafiles de plata/ porque lo oyessen los Moros"; 266: "mando tocar sus trompetas".

TROVADOR, TROBADOR, TROUADOR

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 89c-d, 32: "las cançiones de loores/ de los dulçes trobadores".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 1-3, 247: "Coridón, siendo pastor/ trobador/ muy aficionado al rey".

1511, ***Canc. General,*** I, 309: "Mas en tal cancion, Ropero,/ prima de los trobadores/(...)/ Lo qual, gentil trobador,/ vuestro dezir conoscamos".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 2455-2457, 218: "Mas que cuando las hazía/ ¿debía ser lo mejor,/ que cantaba el trovador?".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 471: "ni necio gran trobador/ avnque tocasse de loco".

TUBA

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 307: "Responde la Tuba con mistico son/ quando con huelgo divino la toca"; 316: "luego mi santo Maestro precioso/ intona su tuba con flato prudente"; 347: "La tuba sonora de nuestra doctrina/ entona su voz con aquel armonia,/ con que las voces dispares hacia/ acordes con una sustancia divina".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 45-46, 615: "la tuba no çese, por el lacrimando,/ yspana, ca yspano el rey fue defunto".

TUMBAL, TUNBAL

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 25-28, 172: "Pero sy vos plase que d' esto dependa,/ que tangan las tronpas e los atabales/ e yo suba quintas en boses tunbales,/ de vuestra madexa quebrada es la cuenda"; vv. 129-130, 575: "Con vn grant laud tumbal/ asomo Juan de Ajufryn".

TUMBAR, TUNBAR

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 10-12, 820: "ssy este pandero non ronpe nin raja,/ yo le fare tunbar la sonaja/ que suene mas alta que boz de pollino".

UT

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 77-80, 417: "e oylas cantar ordenadamente/ *Deus judicium e tuum regi da/* que el *rre mi ut rre* e *la sol mi fa/* a par paresçia de arte difiçiente".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1232-1235, 175: "Señor, ut, re, mi, fa, sol,/ Joan Fernández sin par,/ hogaño os podrán pescar/ en la mar por verderol".

VIENTO

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 400 (pie de pág.): "La música de instrumentos/ de viento ó cuerdas tiradas,/ sonorosas".

VIÉSPERAS, BÍSPERAS, BISPRAS, BISPERAS

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 384a-c: "Nunca vi sacristano viésperas mejor tanga:/ todos los estrumentes tocas con artemanga;/ la que viene a tus viésperas, por bien que se arremanga".

1511, ***Canc. General,*** II, 76: "Bísperas podeys rezar/ el salmo qu' es nuestra lumbre".

VIHUELA, VIYUELA, VYHUELA, VYUELA, VIUELA, VIVUELA, BIHUELA

1348, ***Poema de Alfonso XI,*** 407c, d: "la vivuela tañiendo,/ el rabé con el salterio".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 66-69, 155-156: "que veo en aqueste valle,/ dueñas de muy lindo talle/ que bien sotan con viuela,/ Menga Abril e Lociuela"; vv. 9-12, 319: "Laud, rrabe, nin vyuela/ non he ojos de tañer,/ antes he tal desplazer/ que nada non me consuela".

Primera mitad del siglo XV, **J. de Mena,** *La Coronación,* vv. 301-302, 175: "¡O tú, orfeica lira,/ son de febea vihuela, (...)!".

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 43-44, 239: "sin las cuerdas las viyuelas/ fazen el son que sabes".

Ant. a 1479, **J. Manrique,** *Poesía,* vv. 107-108, 143: "en las manos escarpines/ y tañendo una vihuela".

1482-1499, *Documento de desposadas y rezién casadas,* atribuido a **J. del Encina,** vv. 637-640, 182: "allá suelen ser juntados/ los galanes con vihuelas/ y fingen andar penados/ o que tienen mal de muelas".

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 103: "andareme passeando/ por la luna canticando/ mi cayado por vihuela"; 108: "Son los dedos y cuerdas/ de la vihuela".

1511, ***Canc. General,*** I, 187: "las cuerdas sin las bihuelas/ hazen el son que sabes"; 203: "Flautas, laud y vihuela/ al galan son muy amigos"; 307: "más un trapo lagañoso/ para el ojo lagrimoso,/ que vihuela ni laud"; II, 7: "Es vihuela que tempré;/ fue el tentar/ sin tañer y sin cantar".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Poemas cultos,* vv. 163-164, 6: "Y una vihuela sin son,/ no con tapa ni clavija"; *Triunfo de Amor,* vv. 1126-1129, 128: "Clavezínbalos, salterios,/ harpa, manaulo sonoro,/ vihuelas, laúdes de oro/ do cantavan mil misterios".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro III, vv. 1431-1435, 454: "y assí, con su vihuela desfogando,/ o a lo menos provando si podría/ desfogar su dolor por algún modo,/ a ti, dulce muger, cantando andava,/ retunbando su boz por las riberas"; vv. 1457-1458, 455: "desde sus pozos, a 'scuchar el canto/ de su boz, con el son de su vihuela"; **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 1560-1561, 187: "-(...) yo no preciaría menos/ los puntos de su vihuela"; vv. 1617-1621, 189: "Si la vihuela olvidáis,/ y trováis y componéis,/ tomáis lo que no sabéis/ y lo que sabéis dejáis,/ y ansí, señor, os perdéis"; vv. 1914-1917, 199: "Creedme: no traigáis más/ tras vos el paje de espuelas,/ almohace las vihuelas,/ no burle de vos detrás".

VIHUELA D' ARCO, VYHUELA DE ARCO, VIYUELA DE ARCO, VIUELA DE ARCO

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1231a: "La viyuela dë arco faz dulces devailadas"; 1516a: "Arávigo non quiere la viuela de arco".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 69-70, 500: "el son del agua en dulçor passaua,/ harpa, duçayna, vyhuela de arco".

1511, ***Canc. General,*** I, 322: "Desseo pienso sería,/ vihuela d'arco le ví".

VILLANCICO, VILLANÇETE

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro I, vv. 1-4, 210: "Si el villancico no vino,/ Señora, la razón es/ que á tardado en el camino/ porque tiene floxos pies"; **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 3225-3228, 105: "-(...) Pero con todo os suplico,/ porque me esfuerce a vivir,/ no me vaya sin oír/ aquel primer villancico"; vv. 3659-3664, 120: "que reciba, siendo mío,/ por suyo este villancico:/ Porque de dueño mejore/ no le deje de tomar,/ que si le quiere cantar/ no faltará quien le llore"; **C. de Castillejo,** *Obras de conversación y pasatiempo,* vv. 212-215, 190: "Y claramente burlaban/ De las coplas españolas,/ Canciones y villancicos,/ Romances y cosa tal"; vv. 1287-1289, 230: "En el trabajo presente,/ Acuerdo, señor, cantaros/ El villancico siguiente".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 311: "El villancico é cancion/ no me haga perjuyzio,/ ni entren en el juyzio/ para mi condenacion".

VIYUELA DE PÉÑOLA, VYUELA DE PENDOLA, VYYUELA DE PEÑOLA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1229d: "la viyuela de péñola con aquéstos y sota".

VOZ, BOZ, BOÇ, VOS, BOS

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 771c: "vos cantat en boz alta, respondrán los cantores"; 1228a, b: "allí sale gritando la guitarra morisca,/ de las bozes agúda è de los puntos arisca"; 1441a: "començó a cantar, la su boz a erzer".

1351-1445, ***Canc. de Baena,*** vv. 25-27, 172: "Pero sy vos plase que d' esto dependa,/ que tangan las tronpas e los atabales/ e yo suba quintas en boses tunbales"; vv. 33-36, 415: "El rronper del agua eran tenores/ que con las dulçes aues concordauan,/ en bozes baxas e de las mayores/ duçaynas e farpas otrosy sonnauan"; vv. 41-42, 415: "Siguiendo las boses pissaua camino,/ oliendo las flores por medio del prado"; vv. 71-72, 417: "e seys a seys bozes en alto alternando,/ *Te Deum laudamus* todas concordantes"; vv. 125-126, 502: "que oy boses muy asonssegadas,/ angelicales e mussycado canto"; vv. 134-136, 502: "cantauan manso cantares morales,/ e anssy andando por entre rossales/ oy vna bos e canto desia"; v. 444, 513: "tales dulçes boçes nunca canto aue"; vv. 447-448, 513: "Despues oy como aguda esquila/ en alta bos *Çeli Regina salue*".

Primera mitad del siglo XV, **Santillana,** I, *La comedieta de Ponza,* v. 341, 260: "Que las tristas bozes del búo sonaron"; II, *Poemas morales, políticos y religiosos,* vv. 33-35, 191: "Sonava tal melodía/ de voçes con estormentes/ en músicas tan sçientes"; **J. de Mena,** *Laberinto de Fortuna,* vv. 953-954, 246: "Demostróse Túbal, primero inventor/ de cónsonas bozes e dulce armonía"; vv. 2009-2011, 290: "Los miembros ya tiemblan del cuerpo muy fríos/ medrosos de oír el canto segundo;/ ya forma sus bozes el pecho iracundo".

Hacia 1440, ***Canc. de Palacio,*** vv. 70-71, 338: "levóme así por la grant foresta/ leda e cantando su voç muy honesta".

Ent. 1460-1463, ***Canc. de Stúñiga,*** 381: "Las trompas sonaban al punto del dia,/ En són de agüeros sus voses mostraban".

1467-1508, **Fray Íñigo de Mendoza,** *Cancionero,* 80f-h, 28: "los quales con alegría/ llevavan de lo cantado/ la boz y la melodía"; 90g-j, 32: "y sus bozes conçertadas,/ que nunca oyeron oídos/ en tan diversos sonidos/ canciones tan acordadas"; 94f-g, 34:

"Ca nuestras bozes infinitas/ tienen finito loar"; 96d-h, 34: "esta gente repartio/ sus bozes todas en ternos,/ y después que conçertaron/ sus cantos y menistriles,/ primero luego adoraron"; 145c-e, 51: "¡Mira qué boz delgadiella¡/ ¡Mal año para Juaniella,/ aunque cante boz en grito!"; 19a-c, 240: "Atabales y trompetas,/ tamborinos y atambores,/ son las bozes muy perfectas".

Segunda mitad del siglo XV-1522, **J. de Padilla,** *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 346: "las palidas Musas del gran Elicon,/ con su fatidica voz delectable,/ deben callar en aquesta cancion"; 347: "La tuba sonora de nuestra doctrina/ entona su voz con aquel armonia,/ con que las voces dispares hacia/ acordes con una sustancia divina"; 348: "Las consonas voces de aqueste su himno,/ con su discante sotil parecian/ a los Seniores que Sanctus decian"; 387: "dulcisonas voces oimos cantantes/ dentro de aquella corona nitente;/ gloria decian al Omnipotente/(...)/ Nos adoramos a Dios Elion,/ decian las consonas voces fieles"; *Retablo de la vida de Cristo,* 435: "en el hallaras una voz deleitosa/ de canto muy dulce, que son sus sermones".

Ant. a 1498, **J. del Encina,** I, *Bucólicas,* Égloga II, vv. 133-135: "Tengo una flauta muy buena/ que bien suena/ de siete diversas bozes"; Égloga V, vv. 163-165: "que no sólo en caramillo/ mas en la boz y gritillo/ ygualas con tu maestro"; vv. 176-178: "porque mejor le alabemos/ cantiquemos/ boz en grito ¡por tu fe!"; Égloga VII, vv. 9-10: "y en cantar bozes parejas/ como arcadios respondientes"; Égloga VIII, vv. 58-60: "bien assí, desta manera,/ sobre un bordón arrimado,/ boz en grito començó"; *Poemas religiosos,* VI, vv. 262-265, 109: "Oy las almas gloriosas,/ con gozo muy infinito,/ cantavan, a voz en grito,/ muy dulces ynos y prosas"; XXI, vv. 14-17, 183: "dando bozes, sin cessar,/ te llaman siempre, sin fin,/ dizen: '¡Santo, Santo, Santo/ el Señor Dios!' en su canto".

Ent. fin s. XV-princ. s. XVI, ***Cancionero llamado Flor de enamorados,*** 23-24: "Cantays tan philosophal/ que haueys tono de metal/ y la boz emperial".

Ent. fin s. XV-1512, **Fray Ambrosio Montesino,** *Cancionero,* vv. 811-815, 88: "Como teclas bien tocadas/ del músico tañedor/ causan voces concertadas,/ suaves, bien entonadas,/ en órganos de dulzor"; vv. 210-213, 96: "y con voz muy deleitosa/ al niño hacen solaz:/ éstos cantan gloria y paz/ a la madre tan famosa".

1511, ***Canc. General,*** I, 151: "y buchos los que cantauan,/ cuyas bozes denotauan/ los advenideros males/(...)/ ser la música d' Orfeo que las bozes qu' ella dauan"; 368: "En boz mas triste que leda/ el segundo ya canté"; 434: "mas cantando, no con gloria,/ con boz alta y dolorida"; 507: "Es la boz de mi cancion/ d' un dolor c' all alma toca"; 508: "que su boz all alma toca,/ y el tenor lleua la boca,/ las contras el coraçon"; II, 87: "y vn cisne que esté con él/ cantando con boz ygual"; 88: "y el cantar á bozes llenas/(...)/ porqu' es aue de gran buelo,/ cantando con boz al cielo"; 90: "y cantad esta cancion/

con la boz fauorescida"; 92: "y vuestra merced despues/ cantará con gran reposo/ con altas bozes á tres/(...)/ y será vuestra cancion,/ dicha con boz lastimera"; 132: "En boz de triste armonía,/ por contras graues quebrantos/ de dolor y firme fe,/ el tenor serán mis llantos"; 182: "mas como yo lo entendiesse/ mis bozes alcé cantando".

Ant. a 1514, **Lucas Fernández,** *Farsas y Églogas,* vv. 598-599, 100: "-Pues no [e]stemos en quellotros,/ sus, cantemos voz en grito".

Ant. a 1521, **J. del Encina,** II, *Triunfo de Amor,* vv. 1105-1107, 127: "y al dicho Fyliridés/ junto con Japetidés,/ que en la boz no desacuerda"; *Poemas cultos,* vv. 105-106, 159: "Los cantos, las vozes y las melodías/ tornáronse todas en triste llorar"; vv. 541-542, 174: "cantó la serena, sus bozes sonaron/ tan dulces que luego tras sí nos llevó"; vv. 677-678, 178: "aquel de quien todos solían dezir/ muy grandes loores a bozes cantando".

Primera mitad del siglo XVI, **J. Boscán,** *Obras completas,* Libro III, vv. 1-3, 414: "Canta con boz süave y dolorosa,/ ¡o Musa!, los amores lastimeros,/ que 'n süave dolor fueron criados"; vv. 1431-1435, 454: "y assí, con su vihuela desfogando,/ o a lo menos provando si podría/ desfogar su dolor por algún modo,/ a ti, dulce muger, cantando andava,/ retunbando su boz por las riberas"; vv. 1457-1458, 455: "desde sus pozos, a 'scuchar el canto/ de su boz, con el son de su vihuela"; vv. 232-234, 524: "oye los dulces cantos que las aves/ en la verde arboleda 'stán haziendo,/ con bozes aora agudas, aora graves"; **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Égloga I, vv. 200-202: "las aves que m'escuchan, cuando cantan,/ con diferente voz se condolecen/ y mi morir cantando m' adevinan"; vv. 372-375: "y aquella voz divina,/ con cuyo son y acentos/ a los airados vientos/ pudieran amansar, que agora es muda"; Égloga II, vv. 1164-1166: "en medio del camino se pararon/ los vientos y escucharon muy atentos/ la voz y los acentos"; **J. Fernández de Heredia,** *Poesías,* vv. 3369-3372, 110: "con voz ronquita, cansada,/ aquel romance entonando,/ como en responso cantando,/ por sus finados"; vv. 1855-1858, 197: "Con todo es mala fortuna,/ que estáis del tañer sin duda,/ como mochacho que muda,/ que no os queda voz ninguna"; vv. 2182-2185, 209: "Muy alto queréis cantar,/ por alta voz que tengáis,/ tan alto punto tomáis/ que no se puede alcançar".

1550, ***Canc. de Romances,*** 315: "daua bozes dolorosas/ salidas del coraçon/ con las quales acordado/ publicaua esta cancion".

Ant. a 1557, ***Canc. General,*** II, Apéndice, 324: "Y fué el tono tan agudo/ de vuestras bozes perfectas,/ que luégo en sonando, pudo/ hazer propheta al que es mudo/(...)/ Tú, la boz que resonaua"; 394 (pie de pág.): "Dulce canto de las aues,/ cantores de buenas bozes/ al oydo"; 397: "las canciones de las aues,/ sus diuersas dulces boces/ al oydo"; 525: "A las bozes que tenian,/ triste con lo que sonaua,/ el coraçon discantaua/(...)/ con boz el alma partida/ me fué con este cantar"; 558: "Doña Juana á boz en grito/(...)/ é de

las manos se asieron,/ é grandes bozes cantaron"; 574: "gran parte de la noche era passada,/ quando vn estraño son cerca a sentido/ d' estruimentos con voz apasionada;/ la voz y el son concordes se sentian/ con las hondas del mar que alli batian"; 581: "En la capilla entró do l' escucharon/ la cancion las donzellas qu' él cantaua:/ de su voz tan ayrosa bien gustaron"; 607: "Con cantos y blando ruego Amphion/ mouer á su voz las piedras solia".

ZAMPOÑA, ÇAMPOÑA, ÇAMPÓÑA, ÇANPOÑA, ÇAPOÑA, ÇANPONA, ÇANPOLLA

1330-1343, **J. Ruiz,** *L. de Buen Amor,* 1213b: "tañiendo su çampoña e los albogues, espera"; 1517a: "albogues e banduria, caramillo e çampoña".

Primera mitad del siglo XVI, **Garcilaso de la Vega,** *Poesías castellanas completas,* Égloga II, vv. 635-637: "quedaos a Dios, que ya vuestros oídos/ de mi zampoña fueron halagados/ y alguna vez d' amor entretenidos"; vv. 1159-1160: "que ni los pastoriles ni el avena/ ni la zampoña suena como quiero"; Égloga III, vv. 41-42: "Aplica, pues, un rato los sentidos/ al bajo son de mi zampoña ruda"; vv. 283-288: "(...) cuando sus oídos/ fueron de dos zampoñas que tañían/ suave y dulcemente detenidos,/ tanto que sin mudarse las oían/ y al son de las zampoñas escuchaban/ dos pastores a veces que cantaban"; **G. de Cetina,** *Sonetos y madrigales completos,* vv. 7-8, 295: "y no miras que están mil hermosuras/ el son de tu zampoña deseando".

ZINBALO

Ant. a 1470, ***Canc. de Ixar,*** vv. 34-36, 615: "con fruente cruenta, muy noble matro[na],/ con zinbalo tyrico, vna fune por zon[a],/ palente su vulto, non pinta ni culta".

ÍNDICE DE REFRANES Y LOCUCIONES

(El refrán o locución se ordena por estricto orden alfabético, seguido del contexto donde se ha documentado; en el caso de que se ejemplifique en varias fuentes, se considera en primer lugar la forma de mayor frecuencia de uso, y a renglón seguido se ordenan las demás variantes en sucesivo orden cronológico, dejando en último lugar las rúbricas; finalmente, se anotan los repertorios en que se consignen).

- *A voz en grito* (Juan del Encina, I, *Poemas religiosos,* VI, v. 264, 109); *Boz en grito* (Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* 145e, 51; Juan del Encina, I, *Bucólicas,* Égloga V, v. 178; Égloga VIII, v. 60); *Voz en grito* (Lucas Fernández, *Farsas y Églogas,* v. 599, 100); Correas, *Vocabulario,* p. 539; *Aut.,* s. v. *voz.*

- *Alçando los cantos* (Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna,* v. 931, 245).

- *Ante el son de las tronpetas/ tañer tronpa de París* (Antón de Montoro, *Cancionero,* vv. 7-8, 140); O'Kane, *Refranes,* p. 223.

- *Cantar mal y porfiar* (Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero,* v. 76e, 259; 21k, 306; *Canc. General,* II, 91; Juan Fernández de Heredia, *Poesías,* v. 1859, 197); *Canto mal y porfío* (J. Álvarez Gato, *Poesías amorosas,* 30); *Cantar y mal y porfiar* (*Canc. de Ixar,* v. 98, 781); Horozco, *Teatro,* § 523, p. 164; *Aut.,* s. v. *cantar;* O'Kane, *Refranes,* p. 73.

- *Commo ellos tronparen asi conuiene dançare* (P. López de Ayala, *Rimado de Palacio,* 320d, 184); O'Kane, *Refranes,* p. 223.

- *Dar [prima] por bordón* (P. López de Ayala, *Rimado de Palacio,* 299d, 179); O'Kane, *Refranes,* p. 199.

- *En casa de la pastora/ todos tocan caramillos* (*Canc. General,* I, 179); O'Kane, *Refranes,* p. 77.

- *En casa del alboguero,/ la gente es toda alboguera* (*Canc. de Ixar,* vv. 265-266, 13); *En casa del alboguero...* (Antón de Montoro, *Cancionero,* v. 240, 284); Horozco, *Teatro,* § 1067, p. 249; Correas, *Vocabulario,* p. 186; O'Kane, *Refranes,* p. 77.

- *En manos yra el pandero/ que lo sabran bien tañer* (*Flor de enamorados,* 129); *En manos [estuviera] el pandero/ de quien mejor le tañera* (Juan Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 897-898, 32-33); Horozco, *Teatro,* § 1128, p. 259; O'Kane, *Refranes,* p. 181.

- *Entrados todos al bayle* (Antón de Montoro, *Cancionero,* v. 107, 168); *Si en dança entro* (*Flor de enamorados,* 22); *Aut.,* s. v. *danza;* O'Kane, *Refranes,* p. 57.

- *Guiabas el bayle redondo* (Antón de Montoro, *Cancionero,* v. 35, 242); *Dubdo que guie la dança* (*Canc. de Ixar,* v. 1968, 312); *Como la cobdiçia guia la dança* (J. Álvarez Gato, *Poesías morales y políticas,* 92, rúb.); *Aut.,* s. v. *guiar.*

- *Lo que fuere sonará* (Juan del Encina, II, *Poemas cultos,* v. 265, 23; Castillejo, *Obras de amores,* v. 3525, 128); Horozco, *Teatro,* § 1626, p. 345; O'Kane, *Refranes,* p. 215.

- *Non pued ser que s' non mueva campana que se tañe* (Juan Ruiz, *LBA,* 623d); O'Kane, *Refranes,* p. 72.

- *Paróse en quintas* (J. del Encina, *Cancionero II,* El triunfo de Amor, v. 241, 196); Covarrubias, *Tesoro,* p. 892; v. *quinta.*

- *Pensé cantar y lloré* (*Canc. General,* II, 93); O'Kane, *Refranes,* p. 73.

- *Que el abbad, de donde canta,/ de allí se dize que yanta* (Castillejo, *Diálogo de mujeres,* vv. 3032-3033, 164); *Que'l abad de donde canta...* (Antón de Montoro, *Cancionero,* v. 15, 277); *Aut.,* s. v. *abad;* O'Kane, *Refranes,* p. 41.

- *Que está en manos del que tañe/ el son que quiere hacer* (Juan Fernández de Heredia, *Poesías,* vv. 1210-1211, 42).

- *Que siempre el mejor gaytero menos medrado lo vemos* (J. del Encina, *Cancionero II,* Égloga de las grandes lluvias, vv. 131-132, 125).

- *Quien canta/ todos sus males espanta* (*Canc. General,* II, 88); *Aut.,* s. v. *cantar;* O'Kane, *Refranes,* p. 73.

- *Sabe su salmo* (Juan del Encina, II, *Poemas cultos,* v. 550, 174); O'Kane, *Refranes,* p. 208.

- *Tocando las teclas* (Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* v. 55, 188); *Si alguna tecla toco* (Juan Fernández de Heredia, *Poesías,* v. 1367, 47).

RELACIÓN DE VOCABLOS ESTUDIADOS

- **acento**
- **acordar**

  acordado, -a
  acorde
  desacordar
  discorde
  concordar
  concordado, -a
  concordante
  concorde

- **afinar**
- ***Agnus* [*Dei*]**
- **agudo, -a, acuto, agúda**

  agudillo, agudiello
  sobre acuto

- **albardana, alvardana**
- **albogue, alboguer**

  albogón
  alboguear

- **Aleluya, Alleluya**
- **alto, -a**

  altibaxo, altybaxo
  contra alta

- **anaxir, anexir**
- **añafil**
- **arco**
- **armonía, armonia, harmonía**

  armonizado

- **arpa, harpa, farpa**
- **arte**

  artista

- **arte liberal**
- **asonar, assonar,** v. sonar

  asonado, -a, assonado, v. asonar
  asonada (sust.), v. asonar

- **atabal, ataual, atanbal**

- *Ave, Aue* [*Maria gratia plena*]
- *Ave Regina Celorum, Aue Regina Celorum*
- **avena**
- **axabeba, exabeba, axabeua**
- **bacin, baçin**
- **badajo**
- **bailar, baylar, bayllar, vaylar** (verbo)

  bailar, baylar (sust.)
  bayle, baila
  devailada, de vaylada, baylares, vaylada
  baylador, bailadora
- **bajo, -a, baxo**

  contrabaja
- **balada**
- **baldosa, badosa**
- **bandurria, banduria, manduria, mandurria, vandurria**
- **bastarda**
- **bemol**
- *Benedictus (qui venit)*
- **bequadrada**
- **bocina, bozina**
- **bombarda, bonbarda**
- **bordón**

  fabordon, fa bordon
- **campana, canpana, capana**

  campanario
- **canción, cancion, cançion, canción, canzión, canzon, chanzon, chançon**

  cancionero, cançionero
  cancioneta, cançioneta, chançoneta, chançonete
- **canón, caño**
- **cantar, cantare** (verbo)

  cantado, -a
  cantar, cantár (sust.)
  cantarcillo
  canto, quanto
  cante
  cantador
  cantadera
  cantor
  cantilena
  canticar (verbo)
  canticado, -a
  canticar (sust.)
  cantico
  cántica, cantica
  canticador
  discantar
  discantada
  discante
- **cantiga**
- **caramillo, caramiello, zaramillo**
- **cascabel, cascavel, cascauel**

- **cinfónia, cinfonía**
- **cítara, cíthara, cítera**

  cítola
  çitarizar
  citarista, çitarista
  citaredo
- **clarin, claron**
- **completas, cumpletas**
- **componer, conponer**
- **concordar**, v. acordar

  concordado, -a, v. concordar
  concordante, v. concordar
  concorde, v. concordar
- **concertar, conçertar**

  concertado, conçertado, -a
  concierto
- **contra**
- **copla**
- **coro, choro**
- **cosaute, corsante, corsaute**
- ***Credo***
- **cuerda**

  encordado
- **cuerno**

  corneta
- **çanbra**
- **çipotada**
- **chapar**
- **cherumbela, churumbella**
- **chirimía, charamia, claronía**
- **dançar, dançare** (verbo)

  dançar (sust.)
  dança
  dançador
- **desminuydo, diminuida**
- **discantar,** v. cantar

  discantada, v. discantar
  discante, v. discantar
- **dulzaina, dulçayna, duçayna**
- **dulcemel**
- **endecha, enducha**

  endechera
- **entonar, intonar,** v. tono

  entonado, -a, v. entonar
  entonacion, v. entonar
- **escaque**
- **escritura**
- ***Et in* tierra paz [*Et in terra pax*]**

- **fa**
- **facistol**
- **falseta**
- **farlique**
- **flauta, frauta**

  flautado, flaütado

- **gaita, gayta**

  gaytero

- **galipe**
- ***Gloria (in excelsis), Gloria (in exçelsis), Gloria (yn excelsis), Groria (indaçielçis)***
- **grave, graue**
- **guitarra**

- [h]**adedura**, v. albardana
- **himno, hymno, yno, ymno, ygno**
- **horas, oras**
- **huynna**

- **imperfecta**
- **instrumento, estrumente, estormento, estromento, ysturmento, ynstrumento, estruimento, estormente, esturmente, ynsturmente, instrumente**
- **italiana**
- ***Ite Missa* [*Ite, Missa est*]**

- **juglar, jogral, joglar, jograr, jugral**

- **la**
- **laúd, laud, alaút, laút**
- **laudes**
- **lira, lyra**

- **llave** [clave]

  clavija
  clavezínbalo, clauecímbano
  clavicordio

- **madrigal**
- ***Magnificat***
- **maitines, matynes, maytynes, matines, maytines**

  maitinada

- **manaulo**
- **melodía, melodia, melodya**
- **mi**
- **ministril, menestril, menistril**
- **misa, missa**

  missale

- *Miserere*
- **modo, muedo**

  módulo, modulo
  modulaçion
- **monicordio, monacordio**
- **motete**
- **mudança**
- **musa**

  museta
  música, musyca, musica, músmica, músicha
  musicar
  mussycado
  músico, musico
- **nona**
- **nota, ñota**
- **oda**
- **odrezillo, odreçillo, odresyllo, odresillo**
- **órgano, organo**
- **pandero**

  panderete
- **partida**
- **passo**

  compás, compas
  contrapás
- *Pater Noster, Pater*
- **péñola, péndola**
- **pletro**
- **prima**
- **prosa**
- **punto**

  puntar
  puntada
  puntillo
- **quadrivista, quadruvista, quadrunista**
- **quinta, quina**
- *Quirie, Quiro* [*Kyrie*]
- **rabé, rrabe, arrabé**

  rabilero
- **re, rre, ré**
- **redoble**
- **repicar**

  repicado
- **responso, rresponso, rressponso**

  responsal
- **retiniente, rretiniente**

  retinto
- **romance, romançe, rromance**

- **rota**
- **rrondel, redondel**
- **ruido, rruido, ruydo**

- **sacabuche**
- **salmo, psalmo**

  salmista, psalmista, ssalmista
  salterio
  salmodia
- ***Salue Regina, Salue Rregina, Salve Resina***
- ***Sanctus,* Santo**
- **sesta**
- **sol**
- **sonar** (verbo)

  sonada
  sonante
  sonare (sust.)
  son
  sonada (sust.)
  sonador
  sonaja, ssonaja
  sonecillo, sonezillo
  sonete
  soneto
  sonido
  sonoro, -a
  sonoroso, -a, sonosa
  consonante
  cónsono, -a
  consonancia
  disono, díssono
  asonar, assonar
  asonado, -a, assonado
  asonada (sust.)
  resonar, ressonar (verbo)
  resonar (sust.)
  sonsonete
- **sotar, ssotar**

  saltejón
- **subir**

- **tanbor, atabor, atambor**

  tanborete, taborete
  tanboril, tamborino
- **tañer, taner, tanger** (verbo)

  tañer (sust.)
  tañedor, tanedor, tanendor
- **tapa**
- ***Te Deum (laudamus)***
- **tecla**
- **templar, tenplar, temprar, tenprar, tenperar**
- **tenor**
- **tercia**

  tercera
- **tínfano**
- **tiple, triple**
- **tocar, tocare** (verbo)

  tocada
  tocar (sust.)

- **tono**

  entonar, intonar
  entonado, -a
  entonacion

- **trompa, tronpa**

  tronpar
  trompeta, tronpeta

- **trovador, trobador, trouador**
- **tuba**
- **tumbal, tunbal**
- **tumbar, tunbar**

- ***ut***

- **viento**
- **viésperas, bísperas, bispras, bisperas**
- **vihuela, viyuela, vyhuela, vyuela, viuela, vivuela, bihuela**
- **vihuela d'arco, vyhuela de arco, viyuela de arco, viuela de arco**
- **villancico, villançete**
- **viyuela de péñola**
- **voz, boz, boç, vos, bos**

- **zampoña, çampoña, çampóña, çanpoña, çapoña, çanpona, çanpolla**
- **zinbalo**

Los vocablos que no poseen el signo (•) son formas derivadas del principal en negrita; tanto en el supuesto de que se trate de una formación romance, o de un derivado heredado del latín, ambos casos no constituyen una entrada independiente en el *Glosario*, sino que aparecen desarrollados en su entrada léxica correspondiente.

Los términos musicales que presentan *-s* son casos de *plural lexicalizado*.

RELACIÓN DE VOCABLOS EXCLUIDOS

(Las voces que se detallan a continuación se han documentado únicamente en un contexto metafórico por lo que han sido descartadas del estudio).

ALBORADA

1511, *Canc. General,* I, 411: "Y las aues dulces, ledas,/ cantarán sus alboradas".

CANTANTE

Segunda mitad del siglo XV-1522, J. de Padilla, *Los Doze Triumphos de los doze apostoles,* 387: "dulcisonas voces oimos cantantes/ dentro de aquella corona nitente;/ gloria decian al Omnipotente".

DESACORDADO

1511, *Canc. General,* II, 133: "ya vuestros ledos cantores,/ que eran mis cinco sentidos,/ hazen son desacordado".

DESTEMPRADO

Ent. fin s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 188-190, 80: "seránle sones preciados/ los sonidos destemprados/ del Jordán".

MELODIOSO

Primera mitad del siglo XV, Santillana, I, *Decires narrativos,* vv. 93-96, 178: "e los cantos melodiosos,/ en clamores redundaron,/ e las aves se tornaron/ en áspios poçoñosos".

OFICIOS

1511, *Canc. General,* II, 111: "me cantaron los officios/ calandrias y ruyseñores".

SONABLE

Ent. fin s. XV-1512, Fray Ambrosio Montesino, *Cancionero,* vv. 162-166, 150: "las aves de altanería/ conhortan su soledad/ con dulce suavidad/ de sonable melodía,/ dándole dulces albores".

ÍNDICE ALFABÉTICO Y DE FRECUENCIAS

(La primera cifra pospuesta remite al número de veces que dicho término se ha documentado en las fuentes, y la segunda, a la página correspondiente del *Glosario*).

acento, 2, 73
acordado, -a, 16, 76
acordar, 2, 74
acorde, 4, 76
afinar, 1, 79
Agnus [*Dei*], 1, 80
agudillo, agudiello, 3, 82
agudo, -a, acuto, agúda, 4, 81
albardana, alvardana, 1, 83
albogón, 1, 88
albogue, alboguer, 12, 85
alboguear, 1, 88
Aleluya, Alleluya, 6, 89
altibaxo, altybaxo, 2, 92
alto, -a, 16, 90
anaxir, anexir, 3, 93
añafil, 7, 95
arco, 4, 97
armonía, armonia, harmonía, 27, 98
armonizado, 1, 100
arpa, harpa, farpa, 18, 100
arte, 11, 103
arte liberal, 6, 105
artista, 2, 104
asonada (sust.), 1, 355
asonado, -a, assonado, 3, 354
asonar, assonar, 3, 354
atabal, ataual, atanbal, 10, 107
Ave Regina Celorum, Aue Regina Celorum, 2, 110
Ave, Aue [*Maria gratia plena*], 2, 109
avena, 1, 111
axabeba, exabeba, axabeua, 2, 112

bacin, baçin, 1, 114
badajo, 1, 115
bailar, baylar (sust.), 8, 118
bailar, baylar, bayllar, vaylar (verbo), 59, 116
bajo, -a, baxo, 6, 120
balada, 3, 122
baldosa, badosa, 2, 123
bandurria, banduria, manduria, mandurria, vandurria, 2, 124

bastarda, 2, 126
baylador, bailadora, 2, 119
bayle, baila, 2, 118
bemol, 4, 127
Benedictus (qui venit), 4, 129
bequadrada, 1, 130
bocina, bozina, 3, 131
bombarda, bonbarda, 1, 132
bordón, 1, 134

campana, canpana, capana, 9, 137
campanario, 1, 139
canción, cancion, canҫion, canҫión, canzión, canzon, chanzon, chanҫon, 180, 140
cancionero, canҫionero, 8, 142
cancioneta, canҫioneta, chanҫoneta, chanҫonete, 11, 143
canón, caño, 3, 144
cantadera, 6, 153
cantado, -a, 25, 148
cantador, 5, 153
cantar, cantár (sust.), 183, 148
cantar, cantare (verbo), 748, 146
cantarcillo, 5, 150
cante, 1, 152
cántica, cantica, 6, 158
canticado, -a, 2, 157
canticador, 1, 159
canticar (sust.), 1, 157
canticar (verbo), 7, 156
cantico, 1, 157
cantiga, 16, 161
cantilena, 18, 155
canto, quanto, 184, 151
cantor, 33, 154
caramillo, caramiello, zaramillo, 49, 163
cascabel, cascavel, cascauel, 2, 165
cinfónia, cinfonía, 4, 167
citaredo, 1, 172
citarista, çitarista, 2, 172
cítara, cíthara, cítera, 4, 169
cítola, 3, 170
clarin, claron, 8, 173
clavezínbalo, clauecímbano, 1, 253
clavicordio, 1, 255
clavija, 1, 253
compás, compas, 3, 298
completas, cumpletas, 3, 175
componer, conponer, 5, 176
concertado, conҫertado, -a, 9, 178
concertar, conҫertar, 3, 177
concierto, 3, 178
concordado, -a, 2, 78
concordante, 1, 78
concordar, 2, 78
concorde, 1, 79
consonancia, 2, 352
consonante, 1, 351
cónsono, -a, 4, 351
contra, 10, 179
contra alta, 1, 93
contrabaja, 1, 121
contrapás, 1, 299
copla, 10, 181
corneta, 1, 190
coro, choro, 17, 183
cosaute, corsante, corsaute, 2, 185
Credo, 4, 186
cuerda, 10, 187
cuerno, 2, 189

çanbra, 1, 192
çipotada, 1, 194
çitarizar, 1, 171

chapar, 1, 196
cherumbela, churumbella, 4, 197
chirimía, charamia, claronía, 3, 198

dança, 21, 202
dançador, 2, 203
dançar (sust.), 9, 201
dançar, dançare (verbo), 38, 200
desacordar, 1, 77
desminuydo, diminuida, 2, 203
devailada, de vaylada, baylares, vaylada, 1, 119
discantada, 1, 160
discantar, 7, 159
discante, 3, 160
discorde, 1, 77
disono, díssono, 1, 353
dulcemel, 1, 206
dulzaina, dulçayna, duçayna, 4, 204

encordado, 1, 189
endecha, enducha, 12, 208
endechera, 1, 209
entonacion, 1, 382
entonado, -a, 4, 381
entonar, intonar, 10, 380
escaque, 1, 210
escritura, 1, 211
Et in tierra paz [*Et in terra pax*], 1, 211

fa, 6, 213
fabordon, fa bordon, 1, 135
facistol, 1, 214
falseta, 1, 215
farlique, 1, 216
flauta, frauta, 13, 216
flautado, flaütado, 2, 218

gaita, gayta, 6, 219
galipe, 1, 221
gaytero, 6, 220
Gloria (in excelsis), Gloria (in exçelsis), Gloria (yn excelsis), Groria (indaçielçis), 16, 222
grave, graue, 2, 223
guitarra, 7, 225

[h]adedura, 1, 228
himno, hymno, yno, ymno, ygno, 12, 228
horas, oras, 7, 230
huynna, 1, 232

imperfecta, 1, 233
instrumento, estrumente, estormento, estromento, ysturmento, ynstrumento, estruimento, estormente, esturmente, ynsturmente, instrumente, 38, 234
italiana, 1, 236
Ite Missa [*Ite, Missa est*], 1, 237

juglar, jogral, joglar, jograr, jugral, 17, 239

la, 3, 242
laúd, laud, alaút, laút, 16, 243

laudes, 2, 247
lira, lyra, 10, 248

llave [clave], 1, 251

madrigal, 1, 258
Magnificat, 2, 260
maitinada, 1, 262
maitines, matynes, maytynes, matines, maytines, 9, 261
manaulo, 1, 263
melodía, melodia, melodya, 40, 263
misa, missa, 14, 268
Miserere, 2, 270
mi, 8, 265
ministril, menestril, menistril, 5, 266
missale, 3, 269
modo, muedo, 9, 271
modulaçion, 2, 274
módulo, modulo, 2, 273
monicordio, monacordio, 2, 274
motete, 1, 277
mudança, 1, 278
musa, 12, 279
museta, 1, 281
música, musyca, musica, músmica, músicha, 39, 281
musicar, 1, 283
músico, musico, 5, 284
mussycado, 1, 284

nona, 5, 286
nota, ñota, 2, 287

oda, 3, 289
odrezillo, odreçillo, odresyllo, odresillo, 2, 290
órgano, organo, 5, 292

panderete, 1, 297
pandero, 6, 295
partida, 1, 297
passo, 1, 298
Pater Noster, Pater, 2, 300
péñola, péndola, 1, 301
pletro, 1, 302
prima, 5, 303
prosa, 8, 305
puntada, 2, 308
puntar, 2, 308
puntillo, 1, 309
punto, 15, 307

quadrivista, quadruvista, quadrunista, 1, 310
quinta, quina, 3, 311
Quirie, Quiro [*Kyrie*], 1, 312

rabé, rrabe, arrabé, 11, 315
rabilero, 2, 317
re, rre, ré, 7, 318
redoble, 1, 318
repicado, 2, 320
repicar, 2, 319
resonar (sust.), 1, 356
resonar, ressonar (verbo), 7, 355
responsal, 1, 322
responso, rresponso, rressponso, 4, 320
retiniente, rretiniente, 1, 322

retinto, 1, 323
romance, romançe, rromance, 10, 323
rota, 2, 326
rrondel, redondel, 1, 327
ruido, rruido, ruydo, 2, 328

sacabuche, 2, 330
salmista, psalmista, ssalmista, 15, 333
salmo, psalmo, 14, 331
salmodia, 2, 336
saltejón, 2, 357
salterio, 11, 333
Salue Regina, Salue Rregina, Salve Resina, 3, 336
Sanctus, Santo, 2, 338
sesta, 2, 340
sobre acuto, 1, 83
sol, 12, 341
son, 108, 343
sonada, 1, 342
sonada (sust.), 1, 345
sonador, 1, 346
sonaja, ssonaja, 6, 346
sonante, 4, 343
sonar (verbo), 49, 341
sonare (sust.), 1, 343
sonecillo, sonezillo, 2, 347
sonete, 2, 348
soneto, 1, 348
sonido, 16, 349
sonoro, -a, 3, 350
sonoroso, -a, sonosa, 4, 351
sonsonete, 1, 356
sotar, ssotar, 5, 356
subir, 1, 357

tanbor, atabor, atambor, 8, 359
tanborete, taborete, 1, 361
tanboril, tamborino, 3, 361
tañedor, tanedor, tanendor, 13, 364
tañer (sust.), 18, 364
tañer, taner, tanger (verbo), 106, 362
tapa, 1, 366
Te Deum (laudamus), 1, 367
tecla, 1, 368
templar, tenplar, temprar, tenprar, tenperar, 8, 370
tenor, 17, 371
tercera, 1, 374
tercia, 1, 373
tínfano, 1, 375
tiple, triple, 9, 376
tocada, 2, 379
tocar (sust.), 1, 379
tocar, tocare (verbo), 32, 377
tono, 6, 379
trompa, tronpa, 26, 382
trompeta, tronpeta, 36, 384
tronpar, 1, 384
trovador, trobador, trouador, 6, 387
tuba, 4, 390
tumbal, tunbal, 2, 390
tumbar, tunbar, 1, 391

ut, 2, 393

viento, 1, 395
viésperas, bísperas, bispras, bisperas, 3, 396
vihuela, viyuela, vyhuela, vyuela, viuela, vivuela, bihuela, 20, 397

vihuela d'arco, vyhuela de arco, viyuela de arco, viuela de arco, 4, 402

villancico, villançete, 6, 402

viyuela de péñola, vyuela de pendola, vyyuela de peñola, 1, 406

voz, boz, boç, vos, bos, 83, 407

zampoña, çampoña, çampóña, çanpoña, çapoña, çanpona, çanpolla, 8, 411

zinbalo, 1, 413

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y CITADA

AGUADO, J. Mª: *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV*, Espasa-Calpe, Madrid, 1929.

ALCALÁ, Pedro de: *Petri Hispani de lingua arabica libri duo,* ed. de Pauli de Lagarde, Gottingae, 1883.

ALCALÁ VENCESLADA, A.: *Vocabulario andaluz,* Gredos, Madrid, 1980.

ALDRETE, B.: "Vocablos arábigos que hay en el Romance" en *Orígenes de la Lengua Española* (recogidos por G. Mayans y Siscar, 1737), 2ª ed., Rivadeneyra, Madrid, 1873, 185-193.

Del origen y principio de la lengua castellana, (1606), ed. facsímil, Lidio Nieto ed., Biblioteca Filológica Hispana, Visor Libros, Madrid, 1993.

ALONSO SCHOEKEL, L.: *Estética y estilística del ritmo poético,* Juan Flors, Barcelona, 1959.

ALONSO, A.: "Las correspondencias arábigo-españolas en los sistemas de sibilantes" en *RFH,* VIII (1946), 12-76.

Estudios lingüísticos (temas españoles), 3ª ed., Gredos, Madrid, 1967.

Poesía de Cancionero, Cátedra, Madrid, 1986.

ALONSO, D.: "Cancioncillas 'de amigo' mozárabes (Primavera temprana de la lírica europea)" en *RFE,* XXXIII (1949), 297-349.

ALVAR, C. y GÓMEZ MORENO, A.: *La poesía épica y de clerecía medievales,* Taurus, Madrid, 1988.

ALVAR, M., ed.: "Introducción" en *Romancero viejo y tradicional,* Porrúa, México, 1979, 9-83.

"Introducción" en *Romancero,* Litografía Roses, Barcelona, 1988, 5-93.

ALVAR, M.: "Tradición en los diccionarios del español" en *RSEL,* 22, 1 (1992), 1-23.

La formación de palabras en español, 2ª ed., Arco-Libros, Madrid, 1995.

ALVAR, M. y POTTIER, B.: *Morfología histórica del español,* Gredos, Madrid, 1983.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª del R.: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad media: los cordófonos,* (tesis doctoral), 2 vols., Universidad Complutense, Madrid, 1982.

"Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos" en *Symposium Alfonso X El Sabio y La Música. Revista de Musicología,* vol. X, 1, Madrid, 1987, 67-104.

ÁLVAREZ PALENZUELA, V. A y SUÁREZ FDEZ, L.: *Historia de España: La España musulmana y los inicios de los reinos cristianos (711-1157),* vol. 5, Gredos, Madrid, 1991.

AMADES, J.: "Música popular y música folklórica" en *Anuario Musical,* vol. XVI, Barcelona, 1961, 247-250.

Las danzas de moros y cristianos, Instituto de Estudios Ibéricos y Etnología Valenciana, Valencia, 1966.

AMUNÁTEGUI: "En la puerta de la Iglesia" en *BRAE,* VIII (1921), 383-408.

ANASTASI, A.: *Actualización del léxico español,* Universidad Nacional de Cuyo, Víctor Hugo Fasanella, Mendoza, 1967.

ANDERSON, J. A.: *Encina and Virgil,* Romance Monographs, number 8, University Mississippi, Valencia, 1974.

ANDRÉS, R.: *Diccionario de instrumentos musicales* (de Píndaro a J. S. Bach), Biblograf, Barcelona, 1995.

ANGLÉS, H.: "El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales" en *Anuario Musical,* vol. XV (1960), Barcelona, 1960, 3-20.

La música en la corte de Carlos V, con la transcripción del Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela, de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557), 2 vols., 2ª ed., C.S.I.C, Barcelona, 1984.

ANTAKI, Ikram: *La cultura de los árabes*, siglo XXI, ed., México, 1989.

APEL, W.: *Harvard Dictionary of Music*, second edition, revised and enlarged, Heinemann Educational Books Ltd, London, 1970.

ARCE BLANCO, M.: *Garcilaso de la Vega, contribución al estudio de la lírica española del s. XVI*, casa editorial Hernando, Madrid, 1930.

ARGULLOL, R.: *El Quattrocento, arte y cultura del renacimiento italiano*, Montesinos, Barcelona, 1982.

ARMISEN, A.: *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*. Departamento de Literatura Española, Libros Pórtico, Universidad de Zaragoza, 1982.

ARNTZ, R. y PICHT, H.: *Introducción a la terminología*, Pirámide, Madrid, 1995.

ARTAUD, P.-Y.: *La flauta*, Labor, Barcelona, 1991.

ASENJO BARBIERI, F., ed.: "Partituras" en *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1890, pp. 237-622.

ASENSIO, E.: "Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad" en *RFE*, XXXVII (1953), 130-167.

ASÍN PALACIOS, M.: "Etimologías árabes" en *BRAE*, VII (1920), 356-365.

"Etimologías" en *Al-Andalus*, IV (1939), 451-462; VII (1942), 477-478.

"Enmiendas a las etimologías árabes del *Diccionario de la Lengua* de la Real Academia Española" en *Al-Andalus*, IX (1944), 9-41.

AUBRY, P.: *Trouvères et troubadours*, (Paris, 1910), Marcel Petit, Raphèle-lès-Arles, 1980.

BAEHR, R.: *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Gredos, Madrid, 1973.

BAINES, A.: *Historia de los instrumentos musicales*. Taurus, Madrid, 1990.

BALAGUER, J.: "Palabras con dos acentos rítmicos" en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, II, nº 2, Bogotá, 1946, 3-14.

BALBÍN, R. de: *Sistema de rítmica castellana*, Gredos, Madrid, 1962.

BALDINGER, K.: *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica*, versión castellana de Emilio Lledó y Monserrat Macau, Gredos, Madrid, 1963.

BALMAS, E.: "Cité idéale, utopie et progrès dans la pensée française de la Renaissance" en *Melanges de littérature française*, XIII, Université de Strasbourg, 1975, 47-57.

BARBÓN RODRÍGUEZ, J. A.: "El primer *Diccionario académico* y sus Autoridades" en *Cuadernos de Filología,* 1 (1967), 9-21.

BARRETO RUBIO, J.: *Método práctico de zampoña,* Centro de Investigación y Cooperación Europa-América, 1993.

BATLLORI, M.: *Humanismo y Renacimiento,* estudios hispano-europeos, Ariel, Barcelona, 1987.

BAUER, W.: *Introducción al estudio de la historia,* trad. de L. G. de Valdeavellano, Bosch, Barcelona, 1970.

BAYET, Jean: *Literatura latina,* nueva edición corregida y aumentada con textos latinos, Ariel, Barcelona, 1985.

BAYLON, CH. y FABRE, P.: *La Sémantique,* avec des travaux pratiques d' application et leurs corrigés, Editions Fernand Nathan, Paris, 1978.

BAYO, M. J.: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550),* 2ª ed., Gredos, Madrid, 1970.

BEARDSLY, M. C. y HOSPERS, J.: "La Edad Media" y "El Renacimiento" en *Estética, historia y fundamentos,* colección teorema, Cátedra, Madrid, 1993, 37 y ss.

BECKER, L.: *La viole de gambe,* Dessain et Tolra, Paris, 1982.

BENABDELLANH, Abdelaziz: *Clartés sur l'Islam ou l'Islam dans ses sources,* Bureau de Coordination de l'Arabisation dans le Monde Arabe, 1969.

BÉNICHOU, Paul: *Creación poética en el romancero tradicional,* Gredos, Madrid, 1968.

BENITO REVUELTA, V.: *La guitarra: su historia y su industria,* Publicaciones Españolas, Madrid, 1962.

BENITO RUANO, E.: "Lope de Stúñiga (vida y cancionero)" en *RFE,* LI (1968), 17-109.

BERMUDO, J.: *Declaración de instrumentos musicales,* Ossuna, 1555.

BLANCO AGUINAGA, C., RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., y ZAVALA, I. M.: "La crisis del siglo XIV" y "La disgregación del mundo medieval" en *Historia social de la literatura española (en lengua castellana),* vol. I, 2ª ed., Castalia, Madrid, 1988, 96 y ss.

BLANCO GONZÁLEZ, B.: "Realismo y alegoría en el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*" en *Cuadernos de Filología,* 6 (1972), 29-75.

BLECUA, J. M.: "Las obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera" en *Estudios hispánicos,* homenaje a Archer M. Huntington, Wellesley College, 1952, 55-58.

BOGGS, R. S, KASTEN, LL., KENISTON, H. Y RICHARDSON, H. B.: *Dictionary of Medieval Spanish,* Chapel Hill, North Carolina, 1946.

BONANNI, F.: *Antique Musical Instruments and Their Players,* Dover, New York, 1964.

BONILLA, L.: *La danza en el mito y en la historia,* Biblioteca Nueva, Madrid, 1964.

BONNET, J.: *Histoire générale de la danse sacrée et profane, avec un supplément de l' Histoire de la musique et le parallèle de la peinture et de la poésie* (Paris, 1723), Slatkine Reprints, Genève, 1969.

BRENET, M., y colaboradores: *Diccionario de la Música: histórico y técnico,* (1ª ed. 1926; trad. del fr., 1946), 4ª ed., Iberia, Barcelona, 1981.

BUCETA, E.: "Nuevas apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española" en *RFE,* XVIII (1931), 239-251.

BURCKHART, J.: *La Cultura del Renacimiento en Italia,* Edaf, Madrid, 1982.

BURKE: *The italian renaissance. Culture and Society in Italy,* Polity Press, 1988.

BUSTOS GISBERT, E. de: *La composición nominal en español,* Universidad de Salamanca, 1986.

BUSTOS TOVAR, E. de: *Estudios sobre asimilación y disimilación en el ibero-románico,* Anejo LXX de la RFE, Madrid, 1960.

"Semántica y anotación léxica en los textos clásicos" en *Actas de las II Jornadas de Metodología y Didáctica de la Lengua y Literatura españolas: el léxico,* Universidad de Extremadura, 1991, 53-70.

BUSTOS TOVAR, J. J.: *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval,* Anejo XXVIII del BRAE, Madrid, 1974.

CABANELAS RODRÍGUEZ, D. y FÓRNEAS BESTEIRO, J. Mª: "Estado lingüístico de al-Andalus en torno al siglo XI: estudios y perspectivas" en *Actas de las I Jornadas de Cultura árabe e islámica* (1978), Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1981, 25-43.

CABAÑAS, P.: *El mito de Orfeo en la literatura española,* Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, C.S.I.C., Madrid, 1948.

CABRÉ, Mª. T.: *La terminología: teoría, métodos, aplicaciones,* Antártida, Barcelona, 1993.

CALVO-MANZANO, Mª R.: *El arpa en el Renacimiento español,* Fundación Banco Exterior, Madrid, 1986.

CANELLADA, Ana Mª, ed.: "Observaciones al texto" y "Glosario" en *Lucas Fernández. Farsas y Églogas,* Clásicos Castalia, Madrid, 1981, pp. 15-68 y 239-348.

CAÑAS, J., ed.: "Vocabulario" en *Libro de Alexandre,* Cátedra, Madrid, 1988, 597-667.

CAPMANY, A.: *El ball popular a Catalunya: el contrapàs,* Políglota, Barcelona, 1922.

CASARES, E.: *La música en el Renacimiento,* Primera Semana de la Música, Universidad de Oviedo, 1975.

"El problema de la relación entre música y texto en el Renacimiento" en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach,* II, Universidad de Oviedo, 1978, 507-526.

CASARES, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I., y LÓPEZ CALO, J., eds.: *España en la música de Occidente* (Actas del Congreso Internacional, Salamanca 1985), vol. I, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid, 1987.

CASARES, J.: *Diccionario ideológico de la lengua española,* 2ª ed., Gustavo Gili, Barcelona, 1959.

Introducción a la lexicografía moderna, C.S.I.C., Madrid, 1992.

CASAS RIGALL, J.: "La idea de agudeza en el siglo XV hispano: para una caracterización de la *sotileza* cancioneril" en *Revista de Literatura Medieval,* VI (1994), 79-103.

CASTIGLIONI, B. de: *El cortesano,* introducción y notas de R. Reyes Cano, trad. de Juan Boscán, 5ª ed., col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1984.

CASTRO, A.: "Adiciones hispánicas al diccionario etimológico de W. Meyer-Lübke" en *RFE,* VI (1919), 337-345.

CATALÁN, D.: *Siete siglos de romancero (historia y poesía),* Gredos, Madrid, 1969.

Por campos del romancero (estudios sobre la tradición oral moderna), Gredos, Madrid, 1970.

"Sobre el lenguaje poético del Romancero" en *Insula,* 567 (1994), 25-28.

CEJADOR Y FRAUCA, J.: *Vocabulario medieval castellano,* (Madrid, 1929), Visor Libros, Madrid, 1990.

CERVELLÓ, J. y AUTUORI, C.: *Instrumentos musicales,* colección Música y Músicos, Parramón, Barcelona, 1983.

CID, J. A.: "El Romancero tradicional hispánico. Obra infinida y campo abierto" en *Insula,* 567 (1994), 1-7.

CLOUGH, Cecil H., ed.: *Cultural aspects of the italian renaissance.* Essays in honour of Paul Oskar Kristeller, Manchester University Press, New York, 1976.

CODOÑER, C. y GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A.: *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento,* Universidad de Salamanca, 1994.

CODOÑER, C.: "Las gramáticas de Elio Antonio de Nebrija" en *Estudios nebrisenses,* coordinados por Manuel Alvar, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1992, 75-96.

COLLET, H.: *Le mysticisme musical espagnol au XVIème siècle,* Librairie Félix Alcan, París, 1913.

CORNELOUP, M.: *L'orchestre et ses instruments,* Les Presses d' Ile de France, 1955.

COROMINAS, J. y PASCUAL, J. A. (colaborador): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico,* 3ª reimpr., 6 vols., Gredos, Madrid, 1991.

COROMINAS, J.: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana,* 4 vols., Francke, Berna, 1954.

Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1967.

CORONA BUSTAMANTE, F.: *Dictionnaire Español-Francés,* basado en la parte francesa sobre el gran diccionario de E. Littre y en la parte española sobre el *Diccionario de la lengua castellana,* Hachette, Paris, 1901.

CORREA, G.: "Garcilaso y la mitología" en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas,* vol. I, Universidad de Salamanca, 1982, 319-329.

CORREAS, G.: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia,* Visor, Madrid, 1992.

CORRIENTE, F.: "Apostillas de lexicografía hispano-árabe" en *Actas de las II Jornadas de Cultura árabe e islámica* (1980), Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1985, 119-162.

Arabe andalusí y lenguas romances, colección Al-Andalus, Mapfre ed., Madrid, 1992.

"Novedades en el estudio de los arabismos en iberorromance" en *RSEL,* 26, 1 (1996), 1-13.

CORTÉS VÁZQUEZ, L.: *Ad summum caeli. El programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca,* Universidad de Salamanca, 1986.

CORTÉS, Julio, ed.: *El Corán,* 4ª ed., Herder, Barcelona, 1992.

CORTINES, J. ed.: *Francesco Petrarca. Cancionero* (ed. bilingüe), 2 vols., estudio introductorio de Nicholas Mann, Cátedra, Madrid, 1989.

COSERIU, E.: *Forma y sustancia en los sonidos del lenguaje,* Universidad de La República, Montevideo, 1954.

La creación metafórica en el lenguaje, Universidad de La República, Montevideo, 1956.

"¿Arabismos o romanismos?" en *NRFH,* XV (1961), 4-22.

Principios de semántica estructural, 2ª ed., versión española de Marcos Martínez Hernández, Gredos, Madrid, 1981.

COSTAS, J.: "Sobre la sinonimia" en *Studia Philologica Salmanticensia,* 2, Universidad de Salamanca, 1978, 71-83.

COTARELO Y MORI, E.: *Fonología española (cómo se pronunciaba el castellano en los siglos XVI y XVII),* Revista de Archivos, Madrid, 1909.

COVARRUBIAS HOROZCO, S. de: *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611), ed. de Martín de Riquer, S. A. Horta, Barcelona, 1943.

COY, J. L.: "Los estados redaccionales del *Rimado de Palacio"* en *Studia Philologica Salmanticensia,* 2, Universidad de Salamanca, 1978, 85-108.

CRIADO DE VAL, M., ed.: *La juglaresca,* Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca, Edi-6, Madrid, 1986.

CRIADO DE VAL, M. y NAYLOR, E., eds.: "Introducción" en *Libro de Buen Amor,* Clásicos Hispánicos, C.S.I.C., Madrid, 1972, IX-XXXI.

CRUZ HERNÁNDEZ, M.: *El Islam de Al-Andalus (historia y estructura de su realidad social),* Agencia Española de Cooperación Internacional, I.C.M.A., Madrid, 1992.

CHAILLEY, J.: "Les instruments de musique", en *La musique grecque antique,* Les Belles Lettres, Paris, 1979, 59-75.

CHALMETA, P.: "Componentes diferenciadores de la cultura andalusí" en *Cultura y culturas en la historia,* Quintas Jornadas de Estudios históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea, Universidad de Salamanca, 1995, 9-17.

CHASTEL, P.: *Léxico de la música*, versión castellana de José María Corzo, Juan Gili, ed., Barcelona, 1969.

CHEVALIER, M.: *Folklore y Literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro,* Crítica, Barcelona, 1978.

"Para una historia de la cultura española del siglo de Oro" en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas,* vol. I, Universidad de Salamanca, 1982, 331-340.

DARMESTETER, A.: *La vie des mots étudiée dans leurs significations,* (Paris, 1887), Champ Libre, Paris, 1979.

DE LA GUARDIA, E.: *Compendio de historia de la música,* Ricordi, Buenos Aires, 1945.

DÉBAX, M.: "En torno a la edición de romances" en *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del siglo de Oro,* Tamesis Books Limited, London, 1990, 43-59.

DEVOTO, D.: "Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistes (notes méthodologiques)" en *Annales Musicologiques* (Moyen-Âge et Renaissance), IV (1956), 84-111.

"La enumeración de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana" en *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, vol. I, C.S.I.C., Barcelona, 1958-1961, 211-222.

DEYERMOND, A., ed.: *Edad Media,* historia y crítica de la literatura española, Crítica, Barcelona, 1980.

Edad Media (primer suplemento), historia y crítica de la literatura española, Crítica, Barcelona, 1991.

La literatura perdida de la Edad Media castellana, Catálogo y estudio, I. *Épica y romances,* Universidad de Salamanca, 1995.

DÍAZ-PLAJA, G.: "El espíritu de la Edad Media" y "Del Renacimiento al Barroco" en *Hacia un concepto de la literatura española,* 5ª ed., col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1971, 59 y ss.

DÍAZ ROIG, M., ed.: "Introducción" en *El Romancero viejo*, Cátedra, Madrid, 1992, 9-80.

DÍAZ TEJERA, A.: "Nebrija, lexicógrafo y filólogo" en *RSEL,* 23, 1 (1993), 1-21.

DÍAZ VÉLEZ, J.: "Contribución para la historia de la palabra semántica en español" en *Cuadernos de Filología,* 5 (1971), 147-153.

DÍAZ VIANA, L.: "Romances, cantares y fablas en la juglaría medieval" en *La juglaresca,* Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca, Edi-6, Madrid, 1986, 41-58.

DI STEFANO, G., ed.: "Estudio crítico" en *El Romancero,* Narcea, Madrid, 1985, 13-75.

DOMINGO SORIANO, Mª. C.: "Apuntes de lexicografía decimonónica: léxico árabe" en *Revista de Lexicografía,* I (1994-1995), 69-112.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Métrica española,* Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Síntesis, Madrid, 1993.

DONINGTON, R.: *La música y sus instrumentos,* Alianza ed., Madrid, 1986.

DORIAN, F.: *Historia de la ejecución musical,* versión castellana de Ramón González-Arroyo, Taurus, Madrid, 1986.

DOZY, R. et ENGELMANN, W.: *Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'Arabe,* seconde édition, E. J. Brill, Leyde, 1869.

DOZY, R.: *Supplément aux dictionnaires arabes,* 2 vols., E. J. Brill, Leyde, 1881.

DUBOIS, J., y otros: *Diccionario de lingüística,* Alianza Diccionarios, 3ª reimpr., Madrid, 1992.

DUBSKY, J.: "Formas descompuestas en el español antiguo" en *RFE,* XLVI (1963), Madrid, 1965, 31-48.

DUBY, G.: "Los monjes" en *La época de las catedrales, arte y sociedad (980-1420),* trad. por Arturo R. Firpo, Cátedra, Madrid, 1993, 63-81.

DUFOURCQ, N.: *Le clavecin,* Presses Universitaires de France, 2e. ed., Paris, 1967.

L'orgue, Presses Universitaires de France, 5e. ed., Paris, 1976.

DURÁN, M., ed.: "Santillana y el prerrenacimiento" en *NRFH,* XV (1961), 343-363.

"El proemio e carta" en *Marqués de Santillana. Poesías completas,* II, Castalia, Madrid, 1986, 209-223.

DUTTON, Brian y GONZÁLEZ CUENCA, J., eds.: "Glosario" en *Cancionero de Juan Alfonso de Baena,* Visor, Madrid, 1993, pp. 875-933.

DUTTON, Brian: "Los cancioneros del siglo XV: problemas de su estudio" en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas,* vol. I, Universidad de Salamanca, 1982, 435-444.

"Las fórmulas juglarescas: una nueva interpretación" en *La juglaresca,* Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca, Edi-6, Madrid, 1986, 139-149.

"Introducción" en *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520,* 7 tomos, Biblioteca Española del Siglo XV, Universidad de Salamanca, 1990-92; I, v-viii.

EGGEBRECHT, Hans H., ed.: *Riemann Musik Lexikon: Sachteil,* (1ª ed., 1882), B. Schott's Söhne, Mainz, 1967.

EGUÍLAZ Y YANGUAS, L.: *Glosario etimológico de las palabras españolas (castellanas, catalanas, gallegas, mallorquinas, portuguesas, valencianas y bascongadas) de origen oriental (árabe, hebreo, malayo, persa y turco),* La Lealtad, Granada, 1886.

Encyclopédie de l' Islam, 1ª edición, 4 vols. y Suplemento, Leide, 1913-1938.

Encyclopédie de l' Islam, 2ª edición en curso de publicación, Leide, 1960.

ESEVERRI HUALDE, C.: *Diccionario etimológico de helenismos españoles,* Aldecoa, Burgos, 1988.

ESPINOSA MAESO, R.: "Nuevos datos biográficos de Juan del Encina" en *BRAE,* VIII (1921), 640-656.

ESQUIUEL, Juan de: *Discvrsos sobre el arte del dançado, y svs excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* (Seuilla, 1642), reimpr. facsímil, Librerías París-Valencia, Valencia, 1992.

FALCON MARTÍNEZ, C., FDEZ-GALIANO, E. Y LÓPEZ MELERO, R.: *Diccionario de la Mitología clásica,* 2 vols., Alianza ed., Madrid, 1990-91.

FASLA, Dalila: *"Atabal, (a)tambor* y sus derivados: estudio etimológico y perfil organográfico" en *Revista de Folklore,* nº 191, vol. XVI-2 (1996), 170-174.

"Etimología, significado y referente de los arabismos *rabel* y *rebeb* (contribución al estudio del léxico musical)" en *Anuario de Estudios Filológicos,* XX (1997), 103-117.

"Conmutación y sinonimia en el léxico musical del refranero español del bajomedievo" en *Paremia (Revista Española de Paremiología),* 7 (1998), 53-60.

"El *baile* y la *danza* en la lírica castellana del primer Renacimiento (estudio léxico-semántico)" en *Actas del I Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento* (León, 4-8 de junio, 1996), Universidad de León (en prensa).

FERNÁNDEZ BORDAS, A.: *Los instrumentos de arco, tres momentos interesantes de su evolución*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1916.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. y DEL ÁLAMO, C.: "Fragmento de un salterio visigótico con notación musical" en *Revista de Musicología*, vol. II, 1, (1979), Madrid, 1979, 9-18.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: *Historia de la música española: 1. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*, Alianza Música, Madrid, 1988.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A. R., HERVÁS, S. y BÁEZ, V.: *Introducción a la semántica*, Cátedra, Madrid, 1989.

FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S.: *La derivación nominal*, ordenado, anotado y dispuesto para la imprenta por Ignacio Bosque, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, XL, Madrid, 1986.

FERNÁNDEZ-SEVILLA, J.: *Problemas de lexicografía actual.*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1974.

FERRIOL, B. y BOXER, A.: *Reglas utiles para los aficionados a danzar, provechoso divertimiento de los qve gvstan tocar instrvmentos*, Joseph Testore, Nápoles, 1745.

FEUILLET, R. A.: *Choregraphie ou l'art de dècrire la dance*, Gilles Paulus du Mesnil, Paris, 1701.

FICHER, J. y SICCARDI, H.: *Síntesis de instrumentación*, Ricordi, Buenos Aires, 1942.

FLAMMER, A. y TORDJMAN, G.: *El violín*, Labor, Barcelona, 1991.

FÓRNEAS BESTEIRO, J. Mª: "Los hebraísmos del *Tesoro* de Covarrubias" en *Miscelánea de Estudios Arabes y Hebraicos*, vol. XXXVII-XXXVIII, (1988-89), Universidad de Granada, 1991, 223-247.

FOSSIER, R.: *La Edad Media: III. El tiempo de las crisis, 1250-1520*, Crítica, Barcelona, 1988.

FRENK ALATORRE, M.: "Refranes cantados y cantares proverbializados" en *NRFH*, XV (1961), 155-168.

FUBINI, E.: "La Edad Media" y "El Renacimiento y la nueva racionalidad" en *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 1988, 99-114 y 127-137.

FUCILLA, J.: "La generación de Boscán" y "Garcilaso" en *Estudios sobre el petrarquismo en España,* C.S.I.C., Madrid, 1960, 1 y ss.

FUENSANTA DEL VALLE y SANCHO RAYÓN, J., eds.: "Advertencia preliminar" en *Cancionero de Lope de Stúñiga,* (códice del siglo XV), Rivadeneyra, Madrid, 1872, pp. V-XXXI.

GAFFIOT, F.: *Dictionnaire Latin-Français,* Hachette, Paris, 1934.

GALLEGO MORELL, A.: "La escuela de Garcilaso" en *Estudios sobre poesía española del primer siglo de Oro,* Insula, Madrid, 1970, 3-30.

GARCÍA BERRIO, A.: "La cultura del público en la poética renacentista" en *Studia Philologica Salmanticensia,* 2, Universidad de Salamanca, 1978, 125-146.

"La teoría literaria en la edad renacentista" en *Studia Philologia Salmanticensia,* 5 (1980), Universidad de Salamanca, 101-120.

GARCÍA DE DIEGO, V.: "Etimologías españolas" en *RFE,* VI (1919), 113-131.

"Tradición popular o folklore" en *Revista de tradiciones populares,* I (1944), 1-29.

Etimologías españolas, Aguilar, Valencia, 1964.

Diccionario etimológico español e hispánico, 2ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

GARCÍA GÓMEZ, E.: "La canción famosa 'Calvi vi calvi Calvi aravi'" y "Adición sobre 'Calvi vi calvi'" en *Al-Andalus,* XXI (1956), 1-18 y 215-216.

Andalucía contra Berbería, reedición de traducciones de ben Hayyān, Šaqundī y ben Al-Jatīb, Publicaciones del Departamento de Lengua y Literatura árabes, Universidad de Barcelona, 1976.

Poemas arábigoandaluces, 8ª ed., col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

GARCÍA GUAL, C.: "El mito de Orfeo" en *Scherzo,* Revista de Música, Año IX, 85 (junio 1994), 100-102.

GARCÍA HERNÁNDEZ, B.: "El sistema del aspecto verbal en latín y en español" en *Studia Philologica Salmanticensia,* 1 (1977), Universidad de Salamanca, 65-114.

GARCÍA MACHO, L. y SANTAMARÍA, A. de: "Análisis contrastivo entre dos ediciones del *Vocabulario Español-Latino* de Elio Antonio de Nebrija" en Estudios nebrisenses, coordinados por Manuel Alvar, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1992, 377-395.

GARCÍA MATOS, M.: "Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical" en *Anuario Musical,* vol. XV, Barcelona, 1960, 101-121.

"Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical" (continuación), en *Anuario Musical,* vol. XVI (1961), Barcelona, 1961, 27-54.

GARCÍA SANTOS, J. F.: "La Semántica" en *Lenguaje y Estructura,* Universidad de Salamanca, 1983, 97-150.

GARIANO, C.: "El enfoque estilístico de la obra medieval" en *Cuadernos de Filología,* 1 (1967), 73-111.

El mundo poético de Juan Ruiz, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1974.

GARULO MUÑOZ, T.: *Los arabismos en el léxico andaluz,* Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1983.

GASCÓN-VERA, E.: "Una nota sobre el Marqués de Santillana y la juglaresca" en *La juglaresca,* Actas del I Congreso Internacional, Edi-6, Madrid, 1986, 377-382.

GEROLD, T.: "Les instruments de musique" en *La musique au Moyen Age,* Librairie Honoré Champion, ed., Paris, 1983.

GHERTMAN, S.: *Petrarch and Garcilaso, a linguistic approach to style,* Tamesis Books Limited, The Compton Press, London, 1975.

GILI GAYA, S.: *Tesoro lexicográfico* (1492-1726), C.S.I.C., Madrid, 1947.

GILLET, J. E.: "Algo más sobre la trompa de París" en *NRFH,* VI (1952), 284-285.

"Corominas' *Diccionario crítico etimológico:* an appreciation with suggested additions" en *Hispanic Review,* XXVI (1958), 261-295.

GONZÁLEZ MARTÍN, V.: *Ensayos de literatura comparada italo-española,* ensayos y textos de Lengua y Literatura italiana, Universidad de Salamanca, 1979.

"Ramón Pérez de Ayala e Italia" en *Studia Philologica Salmanticensia,* 4 (1979), Universidad de Salamanca, 111-146.

GONZÁLEZ MIGUEL, G.: "Un problema de crítica textual resuelto: Gutierre de Cetina, Hurtado de Mendoza y Hernando de Acuña directos imitadores de Tansillo" en *Studia Philologica Salmanticensia,* 3 (1979), Universidad de Salamanca, 151-161.

Presencia napolitana en el siglo de Oro español, ensayos y textos de lengua y literatura italiana, 2, Universidad de Salamanca, 1979.

GONZÁLEZ MUELA, J. ed.: *Alfonso Martínez de Toledo. Arcipreste de Talavera o Corbacho,* Clásicos Castalia, Madrid, 1970.

GONZÁLEZ VALLE, J. V.: "Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII" en *Anuario Musical,* vol. XLIII, Barcelona, 1988, 95-109.

GORDILLO VÁZQUEZ, Mª del C.: *El léxico de 'El laberinto de Fortuna',* Universidad de Córdoba, 1992.

GRASSINEAU, J.: *A Musical Dictionary,* (London, 1740), Monuments of Music and Music Literature, Broude Brothers, New York, 1966.

GREBE, María E.: "Modality in the Spanish Vihuela Music of the Sixteenth-Century and its Incidence in Latin-American Music" en *Anuario Musical,* vol. XXVI (1971), Barcelona, 1972, 29-59.

GREEN, Otis H.: "On Juan Ruiz's parody of the canonical hours" en *Hispanic Review,* XXVI (1958), 12-34.

GREIMAS, A. J.: *Semántica estructural,* Gredos, Madrid, 1987.

GROSSMANN, Mª: "Observaciones sobre los arabismos con la aglutinación del artículo árabe *al-*" en *Revue Roumaine de Linguistique,* XIII (1968), 143-145.

"La adaptación de los fonemas árabes al sistema fonológico del romance" en *Revue Roumaine de Linguistique,* XIV (1969), 51-64.

GROUT, D. J. y PALISCA, C. V.: *Historia de la música occidental,* I, 2ª ed., Alianza Música, Madrid, 1990.

GUIRAUD, P.: *La Semántica,* Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

HAENSCH, G.: *Los diccionarios del español en el umbral del siglo XXI,* Universidad de Salamanca, 1997.

HALE, J. R.: "Las artes y su público" en *La Europa del Renacimiento (1480-1520),* Siglo XXI Editores, Madrid, 1983, 290-323.

HALKIN, L-E: "Erasme et la critique du christianisme" en *Revue de Littérature Comparée,* LII (1978), 171-184.

HANSLICK, E.: *De lo bello en la música,* Ricordi, Buenos Aires, 1947.

HARWEG, R.: "Langage et musique, une approche immanente et sémiotique" en *Musique en jeu (sémiologie de la musique),* 5, ed. du Seuil, Paris, 1971, 19-30.

HASSÁN, Iacob M. ed.: *Actas del Primer Simposio de Estudios Sefardíes* (Madrid, 1-6 de junio de 1964), C. S. I. C., Instituto Arias Montano, Madrid, 1970.

HAYES, F. C.: "The collecting of proverbs in Spain before 1650" en *Hispania,* XX (1937), 85-94.

HENRÍQUEZ UREÑA, P.: "El endecasílabo castellano" en *RFE,* VI (1919), 132-157.

"Sobre la historia del alejandrino" en *RFH,* VIII (1946), 1-11.

HERRERA, F. y WEBER, M.: *Dictionnaire de la danse,* Piles, Valencia, 1995.

HOEK, J. A. van: *Polifonía y guitarra en la música antigua*, Cangallo 1588, reimpresión Ricordi, Buenos Aires, 1977.

Homenaje a D. Antonio Llorente, Philologica I y II, eds. J. Borrego Nieto, J. J. Gómez Asencio y L. Santos Río, Universidad de Salamanca, 1989.

HOPPIN, R. H.: *La música medieval,* trad. por Pilar Ramos López, Akal Música, Madrid, 1991.

HOROZCO, S. de: *Teatro Universal de Proverbios,* edición, prólogo, índices y glosario de J. L. Alonso Hernández, Universidad de Salamanca, 1986.

HORTEGA, Mª P.: "Presencia del juglar en España" en *La juglaresca,* Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca, Edi-6, Madrid, 1986, 123-129.

HOTTETERRET, J. M.: *Principles of the flute, recorder and oboe,* translated with introduction and notes, by Paul Marshall Douglas, Dover, New York, 1983.

HUGUES, A.: *Medieval Music: the sixth liberal art,* Toronto University Press, 1974.

IBN JALDUN: "Del arte del canto" en *Introducción a la historia universal (Al-Muqaddimah),* estudio preliminar, revisión y apéndices de Elías Trabulse, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, 749-757.

IFE, Barry: "La imprenta y la música instrumental del Renacimiento español" en *El libro antiguo español,* Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid 1986), Universidad de Salamanca, 1988, 225-236.

JACQUOT, J.: *Le luth et sa musique, I,* (Colloques Internationaux, Neuilly-sur-Seine, 10-14 septembre 1957), éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1980.

JAKOBSON, R.: "Musicologie et linguistique" en *Musique en jeu (sémiologie de la musique),* 5, ed. du Seuil, Paris, 1971, 57-59.

JAMBOU, Louis: "Reflexiones en torno al concepto de forma en música" en *Anuario Musical,* vol. XXXVIII, Barcelona, 1984, 147-153.

JAMBRINA L. A. y CID CEBRIÁN, J. R.: *La gaita y el tamboril,* Diputación de Salamanca, 1989.

JAMIN, J.: *De la lyre d' Orphée à la musique électronique,* Alphonse Leduc, Paris, 1961.

JAMMES, R. y MIR, Marie T., eds.: *Glosario de voces anotadas,* Clásicos Castalia, Madrid, 1993.

JARABA, M. A.: *Teoría y práctica del Canto Coral,* Alpuerto, Madrid, 1989.

JARGY, S.: *La musique arabe,* Presses Universitaires de France, Paris, 1971.

JAURALDE POU, P.: "El público y la realidad histórica de la Literatura Española de los siglos XVI y XVII" en *Edad de Oro, I,* Departamento de Literatura Española, Universidad Autónoma de Madrid, 1982, 55-64.

JOSET, J.: "La juglaría: mediadora ambigua de culturas en el *Libro de Buen Amor"* en *La juglaresca,* Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca, Edi-6, Madrid, 1986, 317-322.

Nuevas investigaciones sobre el 'Libro de Buen Amor', Cátedra, Madrid, 1988.

JULLIAN, M. et LE VOT, G.: "Notes sur la cohérence formelle des miniatures à sujet musical du manuscrit b.I.2 de L' Escorial" en *Symposium Alfonso X El Sabio y La Música. Revista de Musicología,* vol. X, 1, Madrid 1987, 105-114.

KASPAROVÁ, J.: "Valioso *Libro de Horas* impreso en español, de proveniencia parisiense, que se conserva en el fondo de la biblioteca estatal de la república socialista checa" en *Stylvs, Cuadernos de Filología,* 2 (1987-89), 47-53.

KAZIMIRSKI, A.: *Dictionnaire Arabe-Français,* 2 vols., Maisonneuve et Cie éditeurs, Paris, 1860.

KERKHOF, M. P.: "Apostillas a textos del Marqués de Santillana" en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente,* vol. III, Castalia, Madrid, 1991, 61-70.

KREMER, J. F.: *Les formes symboliques de la musique,* Paris, 1984.

KRISTELLER, P. O.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes,* F. C. E., México, 1982.

LABRADOR HERRAIZ, J. J. y DIFRANCO, R. A.: "Estudio preliminar" en *Cancionero de poesías varias (Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid),* Visor Libros, Madrid, 1994, XXI-LXI.

LAMA DE LA CRUZ, V. de: "Aproximación a la música en la época de los Reyes Católicos" y "Los músicos del *Cancionero de la Catedral de Segovia*" en *Cancionero musical de la Catedral de Segovia,* Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Salamanca, 1994, pp. 23 y ss.

LAMAÑA, J. Mª: "Los instrumentos musicales en la España medieval" en *Miscellanea Barcinonensia,* XXXIII, Barcelona, 1972, 59-85.

"Los instrumentos musicales en la España renacentista" en *Miscellanea Barcinonensia,* XXXVIII, Barcelona, 1974, 67-98.

LAPESA, R.: "Richardson, H. B.- An etymological vocabulary to the *'Libro de Buen Amor'* of Juan Ruiz, Arcipreste de Hita" en *RFE,* XVIII (1931), 56-58.

"Notas sobre Micer Francisco Imperial" en *NRFH,* VII (1953), 337-351.

"Poesía de cancionero y poesía italianizante" en *De la Edad Media a nuestros días,* Estudios de historia literaria, Gredos, Madrid, 1967, 145-171.

La trayectoria poética de Garcilaso, Revista de Occidente, 2ª ed., Madrid, 1968.

Historia de la lengua española, 9ª ed., Gredos, Madrid, 1986.

Léxico e Historia: I. Palabras. II. Diccionarios, Biblioteca Española de Lingüística y Filología, Istmo, Madrid, 1992.

LAVEN, P.: *Renaissance italy,* (1464-1534), Methuen, 1971.

LE BORDAYS, Ch.: *La música española,* trad. de G. Garrido, Edaf, Madrid, 1990.

LE GENTIL, P.: *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes,* Les Belles Lettres, Paris, 1954.

"Coordenadas de Jorge Manrique" en *Jorge Manrique, Poesía,* ed. de Vicente Beltrán, Crítica, Barcelona, 1993, IX y ss.

LE GUERN, M.: *La metáfora y la metonimia,* Cátedra, Madrid, 1990.

LEVAILLANT, D.: *El piano,* Labor, Barcelona, 1990.

LEVIN, S. R.: *Estructuras linguísticas en la poesía,* Cátedra, Madrid, 1991.

LHEVINNE, J.: *Basic principles in pianoforte playing,* with a new foreword by Rosina Lhevinne, Dover, New York, 1972.

LIBIN, L.: "Strings" en *American Musical Instruments in the Metropolitan Museum of Art,* The Metropolitan Museum of Art, New York, 1985, 99 y ss.

LIDA DE MALKIEL, Mª R.: "Tumbal" en *RFH,* I (1939), 65-67.

La tradición clásica en España, Ariel, Barcelona, 1975.

LÓPEZ BUENO, B.: *Estudios sobre poesía del siglo de Oro,* Templada Lira, 5, Don Quijote, Granada, 1990.

"Introducción" en *Gutierre de Cetina. Sonetos y madrigales completos,* Cátedra, Madrid, 1990, pp. 9-74.

LÓPEZ DE AYALA, P.: "Rimado de Palacio. Vocabulario General" en *Poetas anteriores al siglo XV,* BAE, LVI (1898), 594-596.

LÓPEZ ESTRADA, F. y LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, Mª T.: *Poesía castellana de la Edad Media,* Taurus, Madrid, 1991.

LÓPEZ ESTRADA, F.: *Los libros de pastores en la literatura española (La órbita previa),* Gredos, Madrid, 1974.

Siglos de Oro: Renacimiento, historia y crítica de la literatura española, Crítica, Barcelona, 1980.

Las poéticas castellanas de la Edad Media, Taurus, Madrid, 1984.

Introducción a la literatura medieval española, Gredos, Madrid, 1987.

Siglos de Oro: Renacimiento (primer suplemento), historia y crítica de la literatura española, Crítica, Barcelona, 1991.

LÓPEZ GRIGERA, L.: *La retórica en la España del siglo de Oro, teoría y práctica,* Universidad de Salamanca, 1994.

LÓPEZ TAMARID, F.: "Compendio de algunos vocablos arábigos introduzidos en la lengua castellana" en *Orígenes de la Lengua Española* (recogidos por G. Mayans y Siscar, 1737), 2ª ed., Rivadeneyra, Madrid, 1873, 194-213.

LÖRINCZI, M.: "Consideraciones semánticas acerca de las palabras españolas de origen árabe" en *Revue Roumaine de Linguistique,* XIV (1969), 65-75.

LUCERO, D.: "Aspecto de la lírica cortesana del siglo XV, asedio a la poesía amorosa de Jorge Manrique" en *Cuadernos de Filología,* 6 (1972), 137-162.

LYONS, J.: *Semántica,* Teide, Barcelona, 1989.

Linguistic Semantics. An Introduction, Cambridge University Press, 1995.

LLINAS, J.: *La música a través de la historia*, Salvat, Barcelona, 1983.

LLOP I BAYO, F. y ÁLVARO, M.: *Campanas y campaneros,* Páginas de tradición, Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca, 1990.

LLOPIS, J. J. y FERRER, M.: *España, literaturas castellana, catalana, gallega y vascuence,* Daimon, Barcelona, 1984.

LLORENTE MALDONADO DE GUEVARA, A.: "Desviaciones de la norma léxica del español: barbarismos, vulgarismos, semicultismos y otras incorrecciones" en *Actas de las II Jornadas de Metodología y Didáctica de la lengua y Literatura españolas: el léxico,* Universidad de Extremadura, 1991, 71-97.

MACKAY, A.: *La España de la Edad Media (desde la frontera hasta el Imperio, 1000-1500),* 4ª ed., Cátedra, Madrid, 1991.

MACRÍ, O.: *Ensayo de métrica sintagmática (ejemplos del 'Libro de Buen Amor' y del 'Laberinto' de Juan de Mena),* Gredos, Madrid, 1969.

MAÍLLO SALGADO, F.: "Hibridación y calcos en las fuentes literarias castellanas de la baja Edad Media" en *Miscelánea de Estudios Arabes y Hebraicos,* vols. XXIX-XXX (1980-81), Universidad de Granada, 91-105.

"Los arabismos en el habla de la región toledana en el bajo medievo: su arraigo y persistencia" en *I Congreso Internacional 'Encuentro de las Tres Culturas',* (Toledo, 3-7 octubre, 1982), Ayuntamiento de Toledo, 1984, 135-140.

"Reflexiones críticas sobre ciertos estudios realizados acerca del hispano-árabe y el léxico español de origen árabe" en *Studia Zamorensia,* Philologica, VII, Colegio universitario de Zamora, Universidad de Salamanca, 1986, 127-140.

Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media, 2ª ed., Universidad de Salamanca, 1991.

MALKIEL, Y.: "Préstamos y cultismos" en *Revue de Linguistique Romane,* XXI (1957), 1-61.

MANN, N.: "La música del Renacimiento" en *Renacimiento,* Atlas Culturales del Mundo, Folio, Gallimard, Paris, 128-131.

MANZANO ALONSO, M.: "Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional" en *Revista de Musicología,* vol. IX (1986), nº 2, 1986, 357-397.

Cancionero leonés, 3 vols., Diputación provincial de León, 1988-1991.

"El canto popular religioso en la tradición oral" en *La Música en la Iglesia de ayer a hoy,* Universidad Pontificia, Salamanca, 1992, 161-194.

MANZANO MORENO, E.: *Historia de las sociedades musulmanas en la Edad Media,* Síntesis, Madrid, 1992.

MAQQARI (al-): *Analectes sur l'histoire et la litterature des Arabes de l'Espagne,* 2 vols., Leyde, 1855-1861, reimpresión Oriental Press, Amsterdam, 1967.

MARAVALL, J-A.: "Interés personal por la casa propia en el Renacimiento" en *Revue de Littérature Comparée,* LII (1978), 255-266.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F.: *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato (contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV),* Anejos del Boletín de la Real Academia Española, IV, Madrid, 1960.

MARTÍNEZ MONTÁVEZ, P.: "Al-Andalus, tema de inspiración para los poetas del Mahyar meridional" en *Literatura árabe de hoy,* CantArabia, Madrid, 1990, 37-62.

MARTÍNEZ RUIZ, J.: "Fuentes inéditas de léxico hispano-árabe" en *RFE,* XLVI (1963), 421-435.

MATÍAS VICENTE, J. C.: "Canto y música en la Iglesia de Castilla y León (Sínodos: siglos XIII y XIV)" en *La Música en la Iglesia de ayer a hoy,* Universidad Pontificia, Salamanca, 1992, 85-130.

MEIX IZQUIERDO, F.: *La dialéctica del significado lingüístico,* 2ª ed., Universidad de Salamanca, 1994.

MEKINASSI, A.: *Léxico de las palabras españolas de origen árabe,* Cremades, Tetuán, 1963.

MENÉNDEZ PIDAL, R.: "Una nota a 'La Celestina'" en *RFE,* IV (1917), 50-51.

Poesía juglaresca y juglares, aspectos de la historia literaria y cultural de España, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1924.

"Cantos románicos andalusíes" en *BRAE,* XXXI (1951), 187-270.

Los orígenes de las literaturas románicas a la luz de un descubrimiento reciente, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1951.

España, eslabón entre la cristiandad y el Islam, col. Austral, Espasa-Clape, Madrid, 1956.

"El lenguaje del siglo XVI" en *La lengua de Cristóbal Colón,* Espasa-Calpe, Madrid, 1968, 47-84.

Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí), teoría e historia. Obras Completas, IX-X, 2 vols, Espasa-Calpe, Madrid, 1968.

Los españoles en la literatura, 2ª ed., col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1971.

Estudios sobre el Romancero, Obras Completas, XI, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

Poesía árabe y poesía europea, 6ª ed., col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

Crestomatía del español medieval, II, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1976.

De primitiva lírica española y antigua épica, 3ª ed., col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.

El idioma español en sus primeros tiempos, 9ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

Crestomatía del español medieval, I, 3ª ed., Gredos, Madrid, 1982.

Manual de gramática histórica española, decimoctava edición, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

Romances de España, ilustraciones de Francisco Solé, 6ª ed., col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1988.

El dialecto leonés, breviarios de la Calle del Pez, Diputación Provincial de León, 1990.

Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaruras románicas, prólogo de Rafael Lapesa, 9ª ed., col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1991.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: "Juan del Encina" en *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, tomo IV, Biblioteca Clásica, Madrid, 1893, 135-205.

"Juan del Encina ..." en *Antología de poetas líricos castellanos. Obras completas,* ed. de D. Enrique Sánchez Reyes, tomo III, Madrid, 1944, 221-297.

MICHELS, U.: *Atlas de Música,* I, versión española de León Mames, Alianza Atlas, Madrid, 1982.

Atlas de Música, II, versión española de Rafael Banús, Alianza Atlas, Madrid, 1992.

MIGUEL MARTÍNEZ, E. de: *"Documento de desposadas y rezien casadas,* obra moralizante atribuida a Juan del Enzina (estudio, texto y notas)" en *Studia Philologica Salmanticensia,* 6 (1981), Universidad de Salamanca, 1982, 149-185.

MINGUET E YROL, P.: *Reglas y advertencias generales que ensenan el modo de taner todos los instrumentos mejores, y mas usuales, como son la guitarra, triple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta traversera, flauta dulce y la flautilla,* Madrid 1752, Minkoff Reprint, Genève, 1981.

MITJANA, R.: "Nuevos documentos relativos a Juan del Encina" en *RFE,* I, 1914, 275-288.

"Nuevas notas al Cancionero musical de los siglos XV y XVI publicado por el maestro Barbieri" en *RFE,* V, 1918, 113-132.

La Música en España (Arte Religioso y Arte Profano), edición a cargo de Antonio Alvarez Cañibano, Centro de Documentación Musical, INAEM, Madrid, 1993.

MOLINO, J.: "Fait musical et sémiologie de la musique" en *Musique en jeu (de la sémiologie à la sémantique musicales,* 17, ed. du Seuil, Paris, 1975, 37-62.

MONTAGU, J.: *The world of Medieval and Renaissance Musical Instruments,* The Overlook Press, New York, 1976.

MOREL-FATIO, A.: "L' arte mayor et l' hendécasyllabe, dans la poèsie castillane du XV siècle et du commencement du XVI siècle" en *Romania,* XXIII, 1894, 209-231.

MORÓN ARROYO, C.: *Sentido y forma en la Celestina,* Cátedra, Madrid, 1984.

MORREALE, M.: *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento Español,* Anejos del Boletín de la Real Academia Española, I, 2 vols., Madrid, 1959.

"Libro del Buen Amor', comentario literal" en *BRAE,* XLIII (1963), 249-399.

MORROS, B.: "Problemas de Garcilaso: La epístola a Boscán (versos 5 y 6)" en *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del siglo de Oro,* Tamesis Books Limited, London, 1990, 353-360.

MUNROW, D.: *Instruments of the Middle Ages and Renaissance,* Oxford University Press, 1976.

NÁÑEZ FERNÁNDEZ, E.: *El diminutivo (historia y funciones en el español clásico y moderno),* Gredos, Madrid, 1973.

NATTIEZ, J.-J.: "Situation de la sémiologie musicale" en *Musique en jeu (Sémiologie de la musique),* 5, 1971, 3-18.

"De la sémiologie à la sémantique musicales" en *Musique en jeu (de la sémiologie à la sémantique musicales),* 17, ed. du Seuil, Paris, 1975, 3-9.

NAVARRO TOMÁS, T.: *El acento castellano,* discurso leído por el autor en el acto de su recepción académica el día 19 de mayo de 1935, Tipografía de Archivos, Madrid, 1935.

"El octosílabo y sus modalidades" en *Estudios hispánicos,* homenaje a Archer M. Huntington, Wellesley College, 1952, 435-455.

Métrica española, reseña histórica y descriptiva, New York, 1956.

Arte del verso, col. Ideas, Letras y Vida, Compañía General de Ediciones, México, 1959.

"Métrica de las *Coplas* de Jorge Manrique" en *NRFH,* XV (1961), 169-179.

Repertorio de estrofas españolas, New York, 1968.

"La musicalidad de Garcilaso" en *BRAE,* XLIX (1969), 417-430.

Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca, Studia, Ariel, Barcelona, 1982.

Métrica española, Labor, Barcelona, 1991.

NAVARRO, A. y GONZÁLEZ VELASCO, P., eds.: "Introducción" en *Diversas rimas de Vicente Espinel,* Universidad de Salamanca, 1980, pp. 11-39.

NEBRIJA, Elio A. de: *Gramática castellana,* libro IV, 5-7, ed. crítica de Pascual Galindo, Romeo y Luis O. Muñoz, Madrid, 1946 (edición de la junta del centenario), 93-104.

Vocabulario Español-Latino (Salamanca, ¿1495?), publicación facsímil, reimpresión 1989, Real Academia Española, Madrid, 1951.

Introductiones latinae (Salamanca, 1481, facsímil), Proemio de Eugenio de Bustos, Universidad de Salamanca, 1981.

Vocabulario de romance en latín, transcripción crítica de la edición revisada por el autor (Sevilla, 1516) e introducción de Gerald J. Macdonald, Castalia, Madrid, 1981.

NETTL, B.: *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales,* versión española de Miren Rahm, Alianza Música, Madrid, 1985.

NEUVONEN, Eero K.: *Los arabismos del español en el siglo XIII,* Imprenta de la Sociedad de Literatura Finesa, Helsinki, 1941.

O' KANE, E. S.: *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media,* Anejo II del *BRAE,* Real Academia Española, Madrid, 1959.

OBRADORS, F. J.: *Vademecum del orquestador moderno,* Unión Musical Española, Madrid, 1965.

OLIVER ASÍN, J.: "La expresión 'Ala Ud' en el *Libro de Buen Amor*", *Al-Andalus,* XXI (1956), 212-214.

OROZ RETA, J. y MARCOS CASQUERO, eds.: "Acerca de la música" en *Etymologiarum* de S. Isidoro de Sevilla, BAC, Madrid, 1982, 443-455.

ORTEGA, A.: *El despertar de la lírica en Europa,* Universidad Pontificia de Salamanca, 1974.

OTERO, C. P.: "Problemas del nuevo *Diccionario histórico"* en *Romance Philology,* XXI (1967), 42-66.

PALACIOS GAROZ, M. A.: *Introducción a la música popular castellana y leonesa,* Junta de Castilla y León, Burgos, 1984.

PALENCIA, A. de: *Universal Vocabulario en Latín y en Romance* (Sevilla, 1490), 2 vols., reproducción facsímil, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 1967.

PALISCA, C. V.: "The Poetics of Music" en *Humanism in Italian Renaissance musical thought,* Yale University Press, New Haven and London, 1985, 369-407.

PALMER, L. R.: "Semántica: el uso de las palabras" y "Etimología y cambio de significado" en *Introducción crítica a la lingüística descriptiva y comparada,* Gredos, Madrid, 1975, 233-281 y 416-472.

PALOMAR ROS, J.: "Hacia una recogida de literatura popular en la provincia de Teruel" en *Les productions populaires en Espagne (1850-1920),* C. N. R. S., Paris, 1986, 63-75.

PANIZO RODRÍGUEZ, J. y PLAZA MARINA, B.: "Anotaciones a una albada" en *Revista de Folklore,* 13, Valladolid, 1993, 66-69.

PANOFSKY, E.: "La Edad Media" y "El Renacimiento" en *Idea,* contribución a la historia de la teoría del arte, Cátedra, Madrid, 1980, 33-66.

PARDO, J. R.: *El canto popular. Folk y nueva canción,* Salvat, Barcelona, 1985.

PARKINSON, G. H. R. ed.: *La teoría del significado,* traducción de Paloma Villegas, F. C. E., Madrid, 1976.

PASCUAL, J. A.: "La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica" en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro,* Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, vol. I, Universidad de Salamanca, 1993, 37-57.

PASQUALI, G. y PRINCIPE, R.: *El violín*, Ricordi, Buenos Aires, 1952.

PEDRELL, F.: *Diccionario técnico de la música*, Victor Berdós, ed., Barcelona, 1894.

Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española, Juan Gili, Barcelona, 1901.

PENA, J., ANGLÉS, H. y colaboradores: *Diccionario de la Música*, Labor, Barcelona, 1954.

PÉRÈS, Henri: *Esplendor de Al-Andalus, la poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI, sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental;* trad. española de Mercedes García-Arenal, Hiperión, 2ª ed., Madrid, 1990.

PÉREZ ARROYO, R.: "El arpa de dos órdenes en España" en *Revista de Musicología*, vol. II, 1, (1979), Madrid, 1979, 89-107.

PÉREZ PRIEGO, M. A., ed.: "Introducción" en *Juan de Mena. Obras Completas*, Planeta, Autores Hispánicos, Barcelona, 1989, IX-XXXVIII.

"La Ilíada en romance" en *Juan de Mena. Obras completas*, Planeta, Autores Hispánicos, Barcelona, 1989, 332-378.

"Introducción" en *Poesía femenina en los cancioneros*, Castalia, Madrid, 1990, 7-36.

PÉREZ RIOJA, J. A.: *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos ed., Madrid, 1988.

PEZZI, E.: *Arabismos. Estudios etimológicos*, Universidad de Almería, 1995.

PINA MARTINS, J. V. de: "Dante précurseur de l' humanisme" en *Revue de Littérature Comparée*, LII (1978), 314-324.

POPE, I.: "Notas sobre la melodía del *Conde Claros*" en *NRFH*, VII (1953), 395-402.

"La vihuela y su música en el ambiente humanístico" en *NRFH*, XV (1961), 364-376.

POTTIER NAVARRO, H.: *La polisemia léxica en español*, (teoría y resolución), Gredos, Madrid, 1991.

POTTIER, B.: "Recherches sur le vocabulaire hispanique, III", *Bulletin Hispanique*, LVIII (1956), 355-364.

POUSSEUR, H.: *Música, semántica y sociedad*, versión española de Juan Mion Toffolo, Alianza Música, Madrid, 1984.

PRAETORIUS, M.: *Syntagma musicum, II: De Organographia* (Wolfenbüttel, 1619); reimpresión Kassel, London, 1985.

PRECIADO, D.: "Veteranía de algunos ritmos 'aksak' en la música antigua española" en *Anuario Musical,* vol. XXXIX-XL, 1984-85, Barcelona, 1986, 189-215.

PUJOL, E., ed.: *Alonso Mudarra. Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546; Barcelona, 1949), reimpr., C.S.I.C., Madrid, 1984.

El dilema del sonido en la guitarra, Ricordi, Buenos Aires, 1979.

QUEROL GAVALDÁ, M.: *La música en las obras de Cervantes,* Comtalia, Barcelona, 1948.

"Parte musical" en *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli,* s. XVI, I. Polifonía profana: 2 vols., C.S.I.C., Barcelona 1949-1950, vol. I, pp. 1-135; vol. II, pp. 1-153.

QUEROL ROSO, L.: *La poesía del Cancionero de Uppsala,* (tesis doctoral, 1927), Anales de la Universidad de Valencia, Año X, Cuaderno 74, Valencia, 1932.

QUILIS, A., ed.: *Antonio de Nebrija. Gramática de la lengua castellana,* Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1992.

RADOLE, G.: *Laúd, guitarra y vihuela*, historia y literatura, ed. Don Bosco, Barcelona, 1982.

RAMEAU, P.: *El maestro de danza*, versión castellana de Beaumont, C. W., Paris 1725; Buenos Aires, 1946.

RANDEL, D. M.: *Diccionario Harvard de Música*, trad. del ing. por Victorino Pérez, Diana, México, 1984.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Alfonso El Sabio, Cantigas de Santa María,* ed. facsímil, 3 vols., Madrid, 1990.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, publicación facsímil, 3 vols., Gredos, Madrid, 1990.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario Histórico de la Lengua Española,* 2 vols., A-Albricia, S. Aguilar Torre, Madrid, 1960-1974.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario Histórico de la Lengua Española,* 2 vols., A-Cevilla, Casa Editorial Hernando, Madrid, 1933-1936.

REAL DE LA RIVA, C. ed.: *Libro de Buen Amor. Estudio histórico-crítico y transcripción textual del códice de Salamanca,* 2 vols., Edilan, Madrid, 1975.

REAL RAMOS, E.: "Relaciones culturales de España y Francia en la segunda mitad del siglo XV a través de sus libros impresos" en *Studia Philologica Salmanticensia,* 4 (1979), Universidad de Salamanca, 233-260.

REE BERNARD, N. van: "Reconstrucción de tres salterios ibéricos: canon entero, medio canon y ala entera, con un compendio sobre 'salterios' en general y advertencias para adaptar al salterio melodías medievales" en *Anuario Musical,* vol. XLI, Barcelona, 1986, 17-46.

REESE, G.: *La música en la Edad Media,* versión española de J. Mª Martín Triana, Alianza Música, Madrid, 1988.

La música en el Renacimiento, 2 vols., versión española de J. Mª Martín Triana, Alianza Música, Madrid, 1988.

REY MARCOS, J. J.: "Sobre la música renacentista para ministriles" en *Revista de Musicología,* vol. II, 2, (1979), Madrid, 1980, 348-350.

"El vihuelista Luis de Guzmán" en *Revista de Musicología,* vol. IV, 1, (1981), Madrid, 1981, 129-132.

REY, A.: *Cultura y costumbres del siglo XVI en la Península Ibérica y en la nueva España,* Mensaje, México, 1944.

REY, Juan José y NAVARRO, A.: *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y 'laúdes españoles',* Alianza Música, Madrid, 1993.

REYES CANO, R., ed.: "Introducción" en *Cristóbal de Castillejo. Diálogo de mujeres,* Castalia, Madrid, 1986, pp. 9-59.

REYNAL, V.: "Lo juglaresco en el *Libro de Buen Amor,* del Arcipreste de Hita" en *La juglaresca,* Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca, Edi-6, Madrid, 1986, 293-316.

El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita, Nova-Scholar, Playor, Madrid, 1988.

RIBERA Y TARRAGÓ, J.: *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española,* ed. Voluntad, Madrid, 1927.

"Origen árabe de algunas voces románicas relacionadas con la música" en *Revista da Universidade de Coimbra,* 11 (1933), 646-657.

RICO, F.: "De Garcilaso y otros petrarquismos" en *Revue de Littérature Comparée,* LII (1978), 325-338.

Texto y contextos, estudios sobre la poesía española del siglo XV, Crítica, Barcelona, 1990.

Breve biblioteca de autores españoles, 3ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1991.

RICOEUR, Paul: *La metáfora viva,* Ediciones Europa, Madrid, 1980.

RICHARDSON, Henry B.: *An Etymological Vocabulary to the Libro de Buen Amor of J. Ruiz, Arcipreste de Hita,* Yale University Press, New Haven, 1930.

RIEMANN, H.: *Compendio de instrumentación,* ed. Labor, Barcelona, 1930.

RIQUER, M. de: "Introducción a la lectura de los trovadores" en *Los trovadores, historia literaria y textos,* vol. I, 3ª ed., Ariel, Barcelona, 1992, pp. 9-102.

RIVERS, Elías L., ed.: *La poesía de Garcilaso,* Ariel, Barcelona, 1974.

Garcilaso de la Vega: Poems. A Critical Guide, Grant & Cutler Ltd and Tamesis Books Ltd 1980.

Garcilaso de la Vega. Obras Completas con comentario, Castalia, Madrid, 1981.

"La desconstrucción de la poesía del Siglo de Oro" en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro,* Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, vol. I, Universidad de Salamanca, 1993, 131-138.

"Introducción" en *Poesía lírica del Siglo de Oro,* decimocuarta ed., Cátedra, Madrid, 1994, 13-20.

ROBBINS LANDON, H. C., and NORWICH, J. J.: "El siglo XVI" en *Cinco siglos de música en Venecia,* trad. del inglés por Javier Alfaya, Destino, Barcelona, 1992, 19-58.

RODRÍGUEZ CEPEDA, E., ed.: *Actas del Congreso Romancero-Cancionero, (1984),* 2 vols., José Porrúa Turanzas, Madrid, 1990.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. y DEVOTO, D., eds.: "Introducción" en *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562); Castalia, Valencia, 1954, pp. IX-LVI.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, A.: *La transmisión de la poesía española en los siglos de Oro,* prólogo y edición al cuidado de E. M. Wilson, Ariel, Barcelona, 1976.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J., ed.: "Glosario" en *Fray Íñigo de Mendoza. Cancionero,* Madrid, 1968, pp. 351-363.

Literatura, historia, alienación, Labor, Barcelona, 1976.

"Copleros y 'juglares' en el *Cancionero de Baena"* en *La juglaresca,* Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca, Edi-6, Madrid, 1986, 101-109.

"Glosario" en *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino,* Publicaciones de la Excma. Diputación provincial de Cuenca, Estudios Literarios nº 1, Cuenca, 1987, pp. 309-325.

ROSETTI, A.: *Le mot, esquisse d'une théorie générale,* Société Roumaine de Linguistique, Copenhague, 1947.

ROSSO GALLO, Mª: *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico,* Anejos del Boletín de la Real Academia Española, XLVII, Madrid, 1990.

RUBIERA MATA, Mª J. ed.: *Poesía femenina hispano-árabe,* Castalia, Madrid, 1989.

RUBIO, F.: "Otra lectura: *La Celestina* engendrando desorden" en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente,* vol. III, Castalia, Madrid, 1991, 105-113.

RUBIO, S.: *Historia de la música española: 2. Desde el 'ars nova' hasta 1600,* Alianza Música, Madrid, 1983.

"El órgano en la liturgia hoy" en *La Música en la Iglesia de ayer a hoy,* Universidad Pontificia, Salamanca, 1992, 259-272.

RUIZ PÉREZ, P.: "Pragmática y coherencia textual en los sonetos de Garcilaso" en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro,* Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, vol. II, Universidad de Salamanca, 1993, 895-903.

RUWET, N.: "L' analyse structurale de la poésie" en *Langage, musique, poésie,* Seuil, Paris, 1972, 151-175.

SACHS, C.: *Historia universal de los instrumentos musicales,* Centurión, Buenos Aires, 1947.

Musicología comparada, la música de las culturas exóticas, Eudeba, Buenos Aires, 1966.

SADIE, Stanley, ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 20 vols., Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

The New Grove Dictionary of Musical Instruments, 3 vols., Macmillan Press Limited, London, 1984.

SAINT-DENIS, E. de, ed.: *Virgile. Bucoliques,* 5ª ed., Les Belles Lettres, Paris, 1987.

SALA, M.: *Lenguas en contacto,* 2ª ed., Gredos, Madrid, 1998.

SALAZAR, A.: "Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes, I" en *NRFH,* II (1948), 21-56.

"Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes, II" en *NRFH,* II (1948), 118-173.

La danza y el ballet (introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet), 2ª ed., F. C. E., México, 1950.

"Sobre algunos instrumentos de música mencionados por Cervantes" en *NRFH,* V (1951), 71-77.

"Sobre la trompa de París" en *NRFH,* VI (1952), 74-75.

"La guitarra, heredera de la kithara clásica" en *NRFH,* VII (1953), 118-126.

La música en Cervantes y otros ensayos, Insula, Madrid, 1961.

La música de España: I. Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI; II. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

La música en la sociedad europea. I. Desde los primeros tiempos cristianos, Alianza Música, Madrid, 1989.

SALINAS, F. de: *Siete libros sobre la música,* versión española de Ismael Fernández de la Cuesta, colección Opera Omnia, Madrid, 1983.

SALVADOR DANIEL, F.: *La musique arabe,* ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien, Adolphe Jourdan, Alger, 1879.

Musique et instruments de musique du Maghreb, La Boîte à Documents, Paris, 1986.

SANCTA MARÍA, Fray T. de: *Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro vozes, y a mas,* Valladolid 1565, Minkoff Reprint, Genève, 1973.

SÁNCHEZ, M.: *Vida popular en Castilla y León a través del arte (Edad Media),* Ámbito, Valladolid, 1982.

SÁNCHEZ-ALBORNOZ, C.: "Raíces medievales del Quijote" y "El canciller Ayala, historiador" en *Españoles ante la historia,* 3ª ed., Losada, Buenos Aires, 1977, 13-28 y 99-136.

SÁNCHEZ ROMERALO, A.: *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI),* Gredos, Madrid, 1969.

"La edición del texto oral" en *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del siglo de Oro,* Tamesis Books Limited, London, 1990, 69-77.

SANNAZARO, J.: *Arcadia,* ed. de Francesco Tateo, Cátedra, Madrid, 1993.

SANTALICES, F.: *La zanfona, esbozo de Método relativo a este ancestral instrumento y breve estudio histórico-literario y técnico,* prólogo de Ramón Cabanillas, Gráficas Bao, Lugo, 1956.

SCOTT, C.: "Les grecs et leur musique" et "Les romains et leur musique" en *La Musique, sons influence secrète à travers les âges,* La Baconnière, Montreux, 1990, 194 y ss.

SCHAEFFNER, A.: *Origine degli strumenti musicali,* seconda edizione, Sellerio editore, Palermo, 1987.

SECO, M.: *Estudios de lexicografía española,* Paraninfo, Madrid, 1987.

SERÍS, H.: *Bibliografía de la lingüística española,* Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1964.

SERRANO DE HARO, A.: *Personalidad y destino de Jorge Manrique,* 2ª ed., Gredos, Madrid, 1975.

SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: "Pervivencias medievales en la música popular española" en *Anuario Musical,* vol. XXXIX-XL, 1984-85, Barcelona, 1986, 239-247.

SILES, J.: "Mito, signo, tradición: Orfeo en la literatura" en *Scherzo,* Revista de Música, Año IX, 85 (junio 1994), 103-105.

SIMÓN DÍAZ, J.: *Manual de bibliografía de la literatura española,* Gredos, Madrid, 1980.

SIMONET, F. J.: *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes,* 2 vols., (Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1888), Atlas ed., Madrid, 1982.

SMITH, C. C.: "Los cultismos literarios del Renacimiento: pequeña adición al *Diccionario crítico etimológico* de Corominas" en *Bulletin Hispanique,* LXI (1959), 236-272.

SNELL, B.: *La estructura del lenguaje,* versión española de M. Macau de Lledó, Gredos, Madrid, 1971.

SOLÁ-SOLÉ, J. M.: "El artículo al- en los arabismos del iberorrománico", *Romance Philology*, XXI (1968), 275-285.

SOLER, Josep: "El Islam, creador y transmisor de culturas", en *La música.- I. De la época de la religión a la edad de la razón*, Montesinos, Barcelona, 1982, 39-45.

SOTOS, A. de: *Arte para aprender con facilidad, y sin Maestro, á templar y tañer rasgado la guitarra, de cinco órdenes o cuerdas, y tambien la de quatro o seis órdenes, llamada Guitarra Española, Bandurria y Vandola, y tambien el Tiple* (Madrid, 1760), reimpr. facsímil, Librerías París-Valencia, Valencia, 1991.

SPANG, Kurt: *Géneros literarios*. Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Síntesis, Madrid, 1993.

SPRINGER, G. P.: "Le langage et la musique, parallélisme et divergences" en *Musique en jeu (sémiologie de la musique)*, 5, ed. du Seuil, Paris, 1971, 31-43.

STAMM, J. R.: *La estructura de La Celestina (una lectura analítica)*, Universidad de Salamanca, 1988.

STARKIE, W.: "Algunas teorías sobre el folklore musical" en *Revista de tradiciones populares*, I (1944), 409-411.

STEIGER, A.: *Contribución a la fonética del hispano-árabe y de los arabismos en el ibero-románico y el siciliano*, (Madrid, 1932), Biblioteca de Filología Hispánica, C.S.I.C., Madrid, 1991.

SUBIRÁ, J.: "La forma en la evolución musical" y "La tradición espiritual de la música hispánica" en *La Música*, Paez-Bolsa, Madrid, 1930, 23-36 y 95-113.

SZERTICS, J.: *Tiempo y verbo en el romancero viejo*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1974.

TAYLOR, B.: "Juan de Mena, la écfrasis y las dos Fortunas: *Laberinto de Fortuna*, 143-208" en *Revista de Literatura Medieval*, VI (1994), 171-181.

TEMPRANO, J. C.: *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Universidad de Oviedo, 1975.

TEN CATE, Yo: *Poema de Alfonso XI* (estudio preliminar y vocabulario), N. V. Swets & Zeitlinger, Amsterdam, 1942.

TERRERO, J.: "Paisajes y pastoras en las *Serranillas* del Marqués de Santillana" en *Cuadernos de Literatura*, VII (1950), 169-202.

TOCH, E.: *La melodía*, 3ª ed., versión española, Labor, Barcelona, 1989.

TODOROV, T. y otros: *Sémantique de la poésie,* Seuil, Paris, 1979.

TORRES, J., GALLEGO, A. y ÁLVAREZ, L.: *Música y sociedad,* Real Musical, Madrid, 1980.

TRANCHEFORT, F. R.: *Los instrumentos musicales en el mundo,* Alianza Música, Madrid, 1985.

TREND, J. B.: *Spain from the south,* Darf Publishers Ltd., London, (1928), reimpr. 1990.

TRUJILLO, R.: "Sustantivos y adjetivos. Su constitución semántica" en *El campo semántico de la valoración intelectual en español,* Universidad de La Laguna, Las Palmas de Gran Canaria, 1970, 45-70.

Introducción a la semántica española, Arco-Libros, Madrid, 1988.

TURREZ, I.: *La lengua en el siglo de Oro. La obra de Garcilaso de la Vega,* Universidad de Deusto, Bilbao, 1987.

ULLMANN, S.: *Lenguaje y estilo,* Aguilar, Madrid, 1977.

Semántica, introducción a la ciencia del significado, Taurus Humanidades, Madrid, 1991.

VACCARO, J.-M., ed.: *Le luth et sa musique, II,* (Tours, Centre d' Études Supérieures de la Renaissance, 15-18 septembre 1980), éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1984.

VALDIVIESO ARCE, J. L.: "Crisis, decadencia y recuperación de la dulzaina y otros instrumentos de música popular en la provincia de Burgos" en *Revista de Folklore,* 13, Valladolid, 1993, 192-197.

VALLS GORINA, M.: *Diccionario de la música,* Alianza ed., Madrid, 1989.

VARELA DE VEGA, J. B.: "Anotaciones históricas sobre la zanfona" en *Revista de Folklore,* 0, Valladolid, 1980, 14-22.

"Anotaciones históricas sobre el dulcimer" en *Revista de Folklore,* 3, Valladolid, 1981, 17-23.

VELA DEL CAMPO, J. A.: "La música de las piedras: el Pórtico de la Gloria" en *El País Semanal,* año XVII, nº 51, tércera época, (9. 2. 1992), 44-47.

VENTURA TRAVESET, J.: *Villasandino y su labor poética según "El Cancionero de Baena",* discurso de apertura del curso académico 1906-1907, establecimiento tipográfico Domenech, Valencia, 1906.

VERNET, J.: "Relaciones de la literatura árabe con las hispánicas. Literatura aljamiada" en *Literatura árabe,* 3ª ed., Labor, Barcelona, 1972, 215-227.

VIGLIETTI, C.: *Origen e historia de la guitarra,* Albatros, Buenos Aires, 1976.

VIÑAYO GONZÁLEZ, A.: *San Isidoro, expresiones musicales,* Edilesa, nº 6, León, 1992.

VV.AA.: *Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie,* extrait de l'encyclopédie méthodique, (arts et métiers mécaniques), réimpression de l' édition de Paris, 1785; Minkoff Reprint, Genève, 1972.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti: Il lessico, Diretto da Alberto Basso, 4 vols., Utet, Torino, 1983-84.

Encyclopédie de la musique, Garzanti, Milán, 1992.

Historia de la literatura española en su contexto, Playor, Madrid, 1988.

La musique africaine, réunion de Yaoundé (Cameroun), 23-27 février 1970, *La Revue Musicale,* numéros 288-289, Richard-Masse, Paris, 1972.

Musical instruments of the world, Paddington Press Ltd, 1976.

Garcilaso, Academia literaria renacentista, tomo IV, Universidad de Salamanca, 1993.

Historia de España: La frustación de un Imperio (1476-1714), obra dirigida por M. Tuñón de Lara, vol. 5, reimpr., Labor, Barcelona, 1993.

Historia de la Música, vol I, nº 1-2, Codex, Madrid, 1965.

"Instrumentos musicales" en *Objetos de arte (II),* col. El mundo de las Antigüedades, Planeta-Agostini, Barcelona, 1989, 28-80.

La música en la iglesia de Castilla y León, Las Edades del Hombre (León 1991), Valladolid, 1991.

Liturgia y música mozárabes, I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, (1975), Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, Toledo, 1978.

Los instrumentos del Pórtico de la Gloria (su reconstrucción y la música de su tiempo), coord. J. López-Calo, 2 vols., Fundación Pedro Barrié de La Maza, Conde de Fenosa, La Coruña, 1993.

WAGNER, M. L.: "Etimologías españolas y arábigo-hispánicas" en *RFE,* XXI (1934), 225-247.

WALSH, John K.: "Supervivencia del árabe s-r-q y g-r-b en el léxico peninsular" en *Al-Andalus,* XXXII (1967), 261-275.

"The hispano-oriental derivational suffix -i" en *Romance Philology,* XXV (1971), 159-172.

WEHR, H.: *A dictionary of modern written arabic,* Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1971.

WEINREICH, U.: *Languages in contact. Findings and problems,* Publications of the Linguistic Circle of New York, New York, 1953.

WELD COATES, M.: "The arabic element in modern spanish" en *Hispania,* XXVI (1943), 59-64.

WHITE, W.B.: *Theory and Practice of piano construction,* Dover, New York, 1975.

WIJK, H. L. A. van: "L' élément arabe en espagnol", *Neophilologus,* XXXIII (1949), 13-23.

WILSON, E. M.: "Albas y alboradas en la Península" y "Temas trágicos en el Romancero español" en *Entre las jarchas y Cernuda, constantes y variables en la poesía española,* Ariel, Barcelona, 1977, 55-105 y 107-129.

ZAMBONI, A.: *La etimología,* versión española de Pilar García Mouton, Gredos, Madrid, 1988.

ZAYAS, R. de, ed.: "Influencia teórica y práctica de la música árabe" en *Orígenes de la ópera, aportaciones arábigo-andaluzas,* col. Opera Omnia, Alpuerto, Madrid, 1982, 27-47.

ZWOLLE, H. A. de: *Instruments de musique du XV siècle,* édités et commentés par G. Le Cerf, ms. B. N. lat. 7295, Paris, 1932; reimpr. Kassel, London, 1972.

ÍNDICE GENERAL

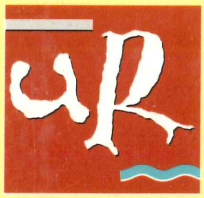
PRÓLOGO 9

INTRODUCCIÓN 11

Propósito 13
Fuentes documentales 14
Acotación del campo de estudio 16
Corpus textual
Justificación de la data 20
Consideraciones metodológicas 22
Consideraciones léxico-semánticas 27
Marco histórico 29
Ilustraciones 49
Abreviaturas y signos utilizados 63
Obras citadas:
A) *Índice de abreviaturas* 65
B) *Índice de siglas* 66
Sistema de transliteración árabe 69

GLOSARIO 71

CONCLUSIONES 415
Clasificación de las voces que conforman el estudio 417
Consideraciones semánticas y socioculturales 423
Tratamiento del léxico en las fuentes literarias 427
REPERTORIO DE CONTEXTOS 431
ÍNDICE DE REFRANES Y LOCUCIONES 583
RELACIÓN DE VOCABLOS ESTUDIADOS 587
RELACIÓN DE VOCABLOS EXCLUIDOS 595
ÍNDICE ALFABÉTICO Y DE FRECUENCIAS 597
BIBLIOGRAFÍA 603



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA