

VERSOS PEREGRINOS DE LOPE, CALDERÓN Y OTROS  
INGENIOS, CON EL “MAYTAM RINKI PURIQ WAYRA”  
EN EL *LIBRO DE VARIAS CURIOSIDADES*\*

Tatiana Alvarado Teodorika  
Academia Boliviana de la Lengua –  
Universidad Complutense de Madrid

El verso siempre recuerda que fue un arte oral  
antes de ser un arte escrito, recuerda que fue  
un canto.

J. L. Borges, “La Divina Comedia” (Borges 242).

El *Libro de varias curiosidades* es un manuscrito conocido sobre todo de músicos y musicólogos<sup>1</sup> y los acercamientos que se han hecho a él han pretendido asignar a las composiciones que en él figuran un carácter particularmente nacional (en diferentes ámbitos americanos) o reconocer en ellas lo tradicionalmente occidental<sup>2</sup>. Ciñéndome al texto literario, mi deseo es desvelar el contenido poético del volumen y aproximarme a él, a menos en parte, libre de preconcepciones que pretenden otorgar un matiz o un sesgo particular a la lectura, y sin sentar una perspectiva desde la cual se deben leer los versos, pero sí poniendo en evidencia lo que no puede dejar de tomarse en consideración.

Ante todo, es preciso recordar que, si bien se ha empleado el nombre “códice Zuola” para designar el manuscrito en cuestión, este lleva el título de *Libro de varias curiosidades* en la portada de cuero que agrupa

---

\* Este trabajo se inscribe en el marco de un contrato María Zambrano de atracción de talento internacional del Ministerio de Universidades, y está adscrito al proyecto 930119 “Lírica española de los Siglos de Oro y su proyección en la del XX” de la Universidad Complutense de Madrid cuyo investigador principal es Jesús Ponce Cárdenas.

- 1 Un ejemplo es el reciente estudio de Laura Planagumà-Clarà, 2021.
- 2 Pruebas de trabajos que descubrieron el códice con matices propios de su tiempo son, por ejemplo: Carlos Vega, 1962; Josué Teófilo Wilkes, 1965. Bernardo Illari resume y comenta largamente estas posiciones.

cientos de folios. En la actualidad está custodiado en el Museo Casa de Ricardo Rojas, en Buenos Aires<sup>3</sup>. El nombre con el que se lo suele designar responde al de su autor y primer dueño: fray Gregorio de Zuola, que nació en España hacia 1640-1645 (Planagumà-Clarà 377, Vega 55), inició su labor de doctrina en la orden de los franciscanos, llegó a la villa de Cochabamba (hoy Bolivia) en 1666 (fol. 458<sup>4</sup>), y continuó su labor en el Convento de la Observancia de San Francisco, en Cusco, donde terminó sus días<sup>5</sup>. El manuscrito llegó a Buenos Aires como un regalo para Ricardo Rojas, notable amante de las letras y las artes, cuya casa (la misma que hizo construir junto a su esposa, Julieta Quinteros) se convirtió en el Museo Casa de Ricardo Rojas, y alberga hoy todo su legado.

Como afirma Bernardo Illari, esta obra no “dejó de ser un cancionero musical (el proyecto que dé cuenta de las numerosas *curiosidades* está aún por llevarse a cabo)” (Illari 63), y lo que presento en esta ocasión quiere ser los primeros pasos en este sentido. El *Libro de varias curiosidades* se abre con noticias de fallecimientos, que aparecen sembradas a lo largo de los folios. Se encuentra, entre ellas, incluso la noticia del fallecimiento del propio Gregorio de Zuola: “Murió el muy reverendo Padre fray Gregorio de Zuola hecho un apóstol y predicando desde la cama con grande espíritu [...]. Fue religioso de muy loables costumbres, gran plumario, y gran diestro en la música y hombre docto, y pasó grandes trabajos y persecuciones en su religión, y habiendo padecido tres meses una enfermedad muy prolija murió [...] a las cuatro de la mañana el 28 de noviembre del año de 1709” (fol. [20r]).

Las notas manuscritas posteriores a esta fecha, de distintas manos, rellenan los espacios disponibles (márgenes, encabezados o notas al

3 Al buen hacer y la gentileza de la directora, Dra. María Laura Mendoza, debo la posibilidad de estudiar el manuscrito. Mi más sincero agradecimiento a ella y a su equipo por la digitalización y el envío del manuscrito que me han dado la posibilidad de llevar a cabo este estudio.

4 Este es el número que aparece inscrito en la esquina superior izquierda del folio, escrito como con lápiz.

5 La biblioteca de los jesuitas que custodia actualmente la Universidad san Antonio Abad del Cusco conserva un ejemplar del *Armamentarium seraphicum et regestum universale tuendo titulo immaculatae conceptionis* de Gaspar de la Fuente et ali (Madrid, 1649) que lleva la firma de Zuola e inscrito el año ‘1700’. La consulta de la Biblioteca de los Jesuitas fue posible gracias a la amabilidad de la directora, Velia Yabar Vidal, y mi viaje al Perú fue posible gracias a la beca de movilidad científica de la Casa de Velázquez del Proyecto FAILURE: Reversing the Genealogies of Unsuccess, 16th-19th centuries, en el marco del programa H2020 Marie Skłodowska-Curie Actions, convocatoria RISE (Grant Agreement number 823998).

pie), en ellos se da cuenta de otros fallecimientos, de anécdotas, del conflicto bélico entre Perú y Bolivia en el siglo XIX<sup>6</sup>, y una nota de 1912 hace alusión a un obsequio (“un pequeño recuerdo a mi amigo” [f. 19r]) de “Arturo Velasco N.” a Jorge Corbacho. Se trata, muy probablemente, del escultor cusqueño discípulo de Manuel Piqueras Cotolí, Arturo Velasco Núñez, y de Jorge Corbacho, miembro de la Junta de Historia y Numismática Americana (por el Perú) y, para 1921, presidente de la Asociación de Anticuarios<sup>7</sup>. Es decisivo que el manuscrito llegara a manos de Corbacho, pues fue así como el *Libro de varias curiosidades* llegó a Buenos Aires y pasó a manos de Ricardo Rojas, como un regalo de Corbacho (Vega 54, Illari 61). Como se puede intuir, cada una de las notas que pueblan el manuscrito son vestigios del curioso peregrinar del códice.

Ahora bien, dejando a un lado las listas y catálogos que encontramos en el volumen, los calendarios, las recetas medicinales, recetas de infusiones y rosquetes de Castilla, los portentos de la naturaleza, las notas sobre lecturas y curiosidades sobre distintos lugares del mundo<sup>8</sup>, o las “Maravillas de la naturaleza por Manuel Ramírez de Carrión”<sup>9</sup>, los pri-

6 “Hoy 3 de diciembre de 1841 hago esta apuntación que [tal] vez será la última [...] el 4 que es mañana salgo a Bolivia. [A]dios libro y consuelo mío, si Dios me diere vida volveré a gozar tus luces”.

7 Alexander Ortegá Izquierdo, remite las palabras de Jorge Basadre (*Historia de la República*), que han de tomarse en cuenta pues Jorge Corbacho tuvo el manuscrito de Zuola en sus manos: “Es relato muy repetido el de que, cuando el presidente [Augusto] Leguía le preguntó a Jorge Corbacho en qué forma podía recompensar el inmenso servicio que le había hecho al obtener la salida de los soldados que irrumpieron en la Plaza de la Inquisición el 29 de mayo de 1909, Corbacho no pidió un puesto público ni tampoco dinero, sino tan solo el permiso para extraer papeles viejos de los archivos oficiales de provincias. Bien barato debió parecerle a Leguía recompensar con esa autorización la entereza de su salvador. Lo positivo es que Corbacho viajó por todo el Perú en sus solitarios afanes de coleccionista y de anticuario. Muchos lo consideraron un inofensivo monomaniaco. Así como otros buscaron tesoros excavando en la tierra, él se dedicó a la tarea, aislada entonces en el Perú, de reunir papeles viejos. Se substituyó al Estado en el esfuerzo de recolectar los testimonios escritos públicos o privados que dieran fe acerca del rico pasado del país, desde los de la Conquista hasta los de la República. Con una tenacidad sorprendente llegó a juntar, a través de más de quince años, ante la indiferencia general, una colección valiosísima” (Ortegá Izquierdo 178). También le dedica a Corbacho algunas páginas dignas de interés Jhonny Chipana (sobre todo las pp. 95-99).

8 En anexo 1, algunos de los folios con los temas referidos.

9 “Maravillas de la naturaleza por Manuel Ramírez de Carrión, maestro y secretario del Marqués de Priego desde año de 1629”. Se trata de las *Maravillas de naturaleza en que se contienen dos mil secretos de cosas naturales, dispuestos por abecedario*

meros versos que nos llegan con el *Libro de varias curiosidades* son, nada menos que, de Lope de Vega, uno de los sonetos que mayor cantidad de testimonios textuales posee. Aparece deturpado, pues le falta el último verso del segundo cuarteto. Pero el verso faltante no es óbice para caer en cuenta que las diferencias (que subrayo) con el soneto 191 de las *Rimas* de Lope en la versión que conocemos hoy son evidentes:

*Libro de varias curiosidades*

## Soneto 191

Es la mujer del hombre lo más bueno,  
es la mujer del hombre lo más malo,  
su vida suele ser y su regalo,  
su muerte suele ser y su veneno.

El vaso de bondad y virtud lleno,  
a un áspid libio su ponzoña igualo,  
por bueno al mundo su valor condeno:  
—

Ella nos da su sangre, ella nos cría,  
no ha hecho el cielo cosa más ingrata:  
es un ángel, y a veces una arpía.

Tan presto tiene amor, maltrata,  
y es la mujer al fin como sangría,  
que a veces da salud, y a veces mata.

Es la mujer del hombre lo más bueno,  
y locura decir que lo más malo,  
su vida suele ser y su regalo,  
su muerte suele ser y su veneno.

Cielo a los ojos, cándido y sereno,  
que muchas veces al infierno igualo,  
por raro al mundo su valor señalo,  
por falso al hombre su rigor condeno.

Ella nos da su sangre, ella nos cría,  
no ha hecho el cielo cosa más ingrata:  
es un ángel, y a veces una arpía.

Quiere, aborrece, trata bien, maltrata,  
y es la mujer al fin como sangría,  
que a veces da salud, y a veces mata.  
(Blecua 147)

Alexander J. McNair dedicó un estudio a este soneto, y recuerda que dos de los testimonios más importantes desde la perspectiva de la transmisión textual son la edición de las *Rimas* de 1602, y la versión que Pedro Espinosa antologa en 1605 en su *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*. A excepción de la edición de Milán de 1611, las ediciones subsecuentes del soneto 191 derivan directa o indirectamente del texto de 1602, sin embargo, todos los manuscritos y las copias impresas del soneto siguen la versión de Espinosa de 1605 (McNair 3), incluida la que abre el *Libro de varias curiosidades*, con la ligera diferencia que genera el segundo cuarteto truncado:

---

*modo de aforismos fáciles, y breves de mucha curiosidad, y provecho. Recogidos de la leccion de diuersos y graves autores.* Es una “curiosa selección alfabética de dos mil ‘secretos de la naturaleza’ obtenidos de los clásicos greco-latinos y médicos y sabios de la Edad Media y del Renacimiento, a los que agrega un tal *Expertus*, que no es otro que el propio autor, con muchas experiencias propias”. Se publican en Montilla en 1629, y en Córdoba, el mismo año. Ver Rodríguez de la Torre.

*Flores de poetas, 1605*

El vaso de bondad y virtud lleno,  
a un áspid libio su ponzoña igualo,  
por bueno al mundo su valor señalo  
por falso al mundo su valor condeno.

Tan presto tiene amor como maltrata,  
es la mujer al fin como sangría,  
que a veces da salud, y a veces mata.

*Libro de varias curiosidades*

El vaso de bondad y virtud lleno,  
a un áspid libio su ponzoña igualo,  
por bueno al mundo su valor condeno:  
—

Tan presto tiene amor maltrata,  
y es la mujer al fin como sangría,  
que a veces da salud, y a veces mata.

Al copiar el soneto, Zuola obvió solo en parte el último verso del segundo cuarteto, porque copió “por bueno al mundo su valor” del tercer verso, y la última palabra del cuarto: “condeno”. Tal parece, como afirma Alexander McNair, que la versión más conocida y divulgada del soneto de Lope entre sus contemporáneos no era la que conocemos hoy, además, gracias a su presencia en el códice podemos afirmar que también fue ampliamente conocida fuera de la Península, surcó los mares y atravesó los Andes.

A estos versos de Lope pueden sumarse otras composiciones poéticas, humanas y divinas, algunas de ellas musicalizadas. Podríamos resumirlas en el siguiente cuadro<sup>10</sup>:

f. 3	Es la mujer del hombre lo más bueno (Lope de Vega)	
f. 136	Hijos de Eva tributarios (de Tomás de Herrera)	Con partitura
f. 161	Credo romano a 5	Con partitura
ff. 193-194	Que el viejo que con destreza (Francisco de Quevedo)	
f. 343	Dimas, Dimas, no es bien callar tan presto	
f. 375 ¿?	La elocuencia de Granada	
f. [353]	Marica a lavar la ropa	
f. [354]	A cierto galán su dama	Con partitura
f. 355	Entre dos álamos verdes	Con partitura
f. 356	Marizápalos baja una tarde	Con partitura
f. 357	Qué importa que yo calle	Con partitura
f. 358	En el potro de un peñasco	Con partitura

10 En el cuadro no se incluyen las plegarias, a pesar de estar también en verso, salvo cuando vienen musicalizadas.

f. 359	Pardos ojos de mis ojos	Con partitura
f. 360	Dime Pedro por tu vida	Con partitura
f. 361	Don Pedro a quien los crueles	Con partitura
f. 362	No sé a qué sombras funestas me dormí	Con partitura
f. 363	Malograda fuentecilla	Con partitura
f. 364	No sé a qué sombras funestas me dormí	
f. 376	No sé a qué sombras funestas me dormí	
f. 368	Poco a poco pensamiento	Con partitura
f. 369	Pajarillo fugitivo	Con partitura
f. 372	Yo sé que no ha de ganar	Con partitura
f. 373	Clori tus ojos son	
f. 380	En la rivera humilde	
f. 381	De la fortuna voltaria	
f. 382	Oh, tiempo que desengañas Arrimada a una alta peña	
f. 384	Maytam rinki puriq wayra <sup>11</sup>	
f. 389	¿Por qué tan firme os adoro? (Correa)	Con partitura
f. 391	Dime Pedro por tu vida (Correa)	Con partitura
f. 393	El retrato del dueño	
f. 394	Llorad mi niño y mi luz	
f. 395	Llamábale la doncella	
f. 396	Bien sabes, ingrato dueño	
f. 397	Jácara a Nuestro Padre San Francisco	
f. 398	Y no hay mirarle valiente Un arroyuelo veloz Un sin ventura arroyuelo	
f. 399 ff. 399-400	No lleva lucientes perlas Al prado de San Gerónimo Pues nadie me lo estorbó	Con cifra castellana de guitarra
f. 401	Oigan de la Navid [ <i>sic</i> ]	
f. 402	Arrimada a una alta peña Quam diferentes parecen	
f. 403	Apreuded flores de mí	
f. 404	En el infierno los dos	

11 Que aparece con la siguiente grafía: “Maitam rinqi purec guaira”.

f. 409	4º Soliloquio (Lope de Vega)	
ff. [469-472]	Cuatro soliloquios que hizo Lope de Vega Carpio	

Como se puede ver, contamos con 46 composiciones, 18 de las cuales son canciones. De las canciones, una aparece como composición original de Tomás de Herrera (músico, organista y compositor cusqueño), y dos como obra de fray Manuel Correa (Lisboa ca. 1600-Zaragoza 1653). El espacio del que dispongo no me permite concentrarme en cada una de las 46 composiciones, de modo que me adentraré en nueve composiciones poéticas, algunas de ellas musicalizadas.

Después del soneto de Lope de Vega encontramos, a varios folios de distancia, una letrilla satírica de Quevedo, y mucho más adelante se transcribe el soneto “Dimas, Dimas, no es bien callar tan presto”. Habremos de creer que fray Gregorio de Zuola tuvo entre sus manos el *Tratado de purgatorio contra Lutero y otros herejes* (Barcelona, 1604; Madrid, 1617), de fray Dimas Serpi Calaritano, también franciscano. El soneto laudatorio que precede la obra cuyo autor es “un devoto”, está dedicado al autor del *Tratado*:

Dimas, Dimas, no es bien callar tan presto  
di más, que nunca lo que es bueno enfada;  
di más, que la verdad al cielo agrada;  
publica los conceptos que has compuesto.

Di más, que es tiempo ya de echar el resto  
por la verdad católica apurada,  
confunda, pues, de tu razón la espada  
del vil Lutero el falso presupuesto.

Dimas, famoso, cuyo ingenio y pluma  
dignamente se ocupa en obras tales;  
di más, pues tanto en lo que escribe aciertas.

Di más, no canses, pues en breve suma,  
para ti ganas glorias inmortales  
y en otras almas la virtud despiertas.

Otros versos, que en este caso aparecen en el apartado que lleva el título “Romances nuevos” (f. [353]) son unas cuartetos que se hacen eco de las coplas populares que recoge Margit Frenk, de aquellas en las que las jóvenes cantan desde la orilla del río mientras lavan la ropa, aunque en este caso, es la voz de un galán que pretende a una joven

que salió a lavar, y que cuenta haber recibido de ella, no solo su desaire, sino el jabón que le lanzó por los aires:

Marica a lavar la ropa  
una mañana salió,  
y aunque más ojos le daba  
más daba a Marica yo.

Tan clara como las aguas  
era su resolución  
pues le pedí un corto sí  
y arrojóme un largo no.

Un jabón de rato en rato  
Marica a su ropa dio,  
y cual si yo fuera la ropa  
a mí me dio otro jabón.

Torcióla y porque al torcerla  
su lindo rostro torció  
virtieron mis [ojos] aguas  
más que la ropa virtió.

Tendióla y aún estendióla  
sobre las yerbas y flor,  
y como yo la rogaba  
también ella se estendió.

Doblóla con mil donaires  
y pudieron doblar hoy  
por mis muertas esperanzas  
que no esperan posesión.

Con esto se fue Marica  
del valle al poner del sol,  
y como mujer, al fin,  
a la luna me dejó.

Tratándose de un romance, queda implícita su relación con la música. A este respecto, es necesario recordar la distinción que hace Joaquín Díaz entre “los “prototipos exclusivos” compuestos para un mismo tema o un mismo romance y los “prototipos compartidos” compuestos para un romance y utilizados para una colección más extensa de textos romanceriles” (*apud* Dumanoir)<sup>12</sup>. Tomando en cuenta los avances que se han hecho en el ámbito musicológico, seguramente la musicalización de este romance no encontraría grandes obstáculos.

Tras este romance se encuentran otros dos, desafortunadamente incompletos: uno debido a que la mitad del folio fue arrancado, y otro debido a que al folio le faltan las dos esquinas inferiores. El primero versa sobre el mate y apenas se lee el primer cuarteto<sup>13</sup>; y la siguiente composición, “A cierto galán su dama” (f. 354), viene acompañada con una partitura, pero los versos también están incompletos. Los que sí vienen

12 Me parece importante servirnos de la reflexión de Virginie Dumanoir sobre la concordancia y discordancia de la escritura poética y la musical en los romances y considerarla en la lectura de estos versos.

13 “El mate mandáis cebar / señora, porque le beba & que hasta la yerba se ceba / para haberse [...]”.

completos (f. 355), revelan, al final, el nombre de su autor (“de Lope”), y son un fragmento de *Las fortunas de Diana* de Lope de Vega:

**Lope de Vega*****Libro de varias curiosidades***

Entre dos álamos verdes,  
que forman juntos un arco,  
por no despertar las aves  
pasaba callando el Tajo.

Juntar los troncos querían  
los enamorados brazos,  
pero el envidioso río  
no deja llegar los ramos.

Atento los mira Silvio  
desde un pintado peñasco,  
sombra de sus aguas dulces,  
torre de sus verdes campos.

Esparcidas las ovejas  
en el agua y en el prado,  
unas beben y otras pacen  
y otras le están escuchando.

Quejoso vive el pastor  
de las envidias de Lauso,  
más rico de oro que el río,  
más necio en ser porfiado.

Así le aparta de Elisa,  
como a los olmos el Tajo,  
fuerte en dividir los cuerpos,  
mas no las almas de entrambos.

Tomó Silvio el instrumento,  
y a las quejas de su agravio  
los ruiñeñores del bosque  
le respondieron cantando:

“Juntaréis vuestras ramas  
álamos altos,  
en menguando las aguas  
del claro Tajo;  
pero si hay desdichas  
que vencen años,  
crecerán con los tiempos  
penas y agravios”.

Entre dos álamos verdes,  
que forman juntos un arco,  
por no despertar las aves  
pasaba callando el Tajo,  
pasaba callando el Tajo.

Juntar los troncos querían  
los enamorados brazos,  
pero el envidioso río  
no deja llegar los ramos.

Atento los mira Silvio  
desde un pintado peñasco,  
sombra de sus aguas dulces,  
torre de sus verdes campos.

Esparcidas las ovejas  
en el agua y en el prado,  
unas beben y otras pacen  
y otras le están escuchando.

Quejoso vive el pastor  
de las envidias de Lauso,  
más rico de oro que el río,  
más necio en ser porfiado.

Así le aparta de Elisa,  
como a los olmos el Tajo,  
fuerte en dividir los cuerpos,  
mas no las almas de entrambos.

Tomó Silvio el instrumento,  
y a las quejas de su agravio  
los ruiñeñores del bosque  
le respondieron cantando:

“Juntaréis vuestras ramas  
álamos altos,  
en menguando las aguas  
del claro Tajo;  
pero si hay desdichas  
que vencen años,  
crecerán con los tiempos  
penas y agravios”.

La transcripción de los versos es exacta y la composición musical propuesta en el *Libro de varias curiosidades* puede contrastarse con las dos versiones que presenta Miguel Querol en su *Cancionero musical de Lope de Vega*<sup>14</sup>: una anónima y otra de Juan Blas. Es curiosa la elección de estos versos para su musicalización, y curiosa su presencia en el *Libro de varias curiosidades* tomando en cuenta que en la novela se relata una historia con ciertas particularidades: la de Diana y Celio, que para poder vivir su amor deciden viajar a Indias. Sin embargo, Diana entrega sus joyas, por error, a quien creía su amante y que era en realidad un desconocido, y esto da paso a una serie de enredos. Celio, ya en el Nuevo Mundo, descubre al ladrón de las joyas de su amada, lo mata y es hecho prisionero; Diana, por su parte, asciende en la escala social gracias a su belleza y sus dotes musicales, llega a servir al rey, en el cargo de virrey, y es así como logra encontrar a Celio y pedir ante el rey que se lo perdone, explicando lo sucedido, y logrando así su liberación. Curioso relato entre dos orillas, como el códice todo, pero, además, con una mujer protagonista de las aventuras y de los versos musicalizados<sup>15</sup>.

Otros versos acompañados de partituras son los de Marizápalos. En la década de los 30, el musicólogo argentino Carlos Vega hizo una propuesta de musicalización de esta obra silenciando, según afirma Bernardo Illari (67), las concordancias que pueden establecerse con la Marizápalos de la península ibérica de Francisco Guerau (ff. 39-42), o quizás obviándolas por simple desconocimiento. El tratado del músico y compositor Francisco Guerau, que lleva el título de *Poema harmónico compuesto por varias cifras por el temple de la guitarra española*, se publica en Madrid en 1694 y es, por lo tanto, posterior a la versión de Zuola, pero no deja de ser contemporáneo. La de Guerau no es sino una transcripción musical. En lo que atañe los versos que encontramos en Zuola, podríamos contrastarlos con el *Romance a Marizápalos a lo humano* de Miguel López de Honrubia, también contemporáneo (1657) de Zuola (López Estrada 394-395):

14 Ver Miguel Querol Gavaldá, 1986, pp. 87-93. Los versos también se recopilan en época de Lope en el Cancionero de Munich o Cancionero de la Sablonara (nombre del copista), que recoge 19 composiciones musicales a nombre de Juan Blas.

15 Ver el estudio de Georges Güntert sobre las novelas de Lope de Vega a Marcia Leonarda.

## Gregorio de Zuola

Marizápalos baja una tarde  
al verde sotillo de Vaciamadrid.  
Porque entonces, pisándole ella,  
no hubiese más Flandes<sup>16</sup> que ver su país.

Marizápalos era muchacha  
y enamoradica de Pedro Martín,  
por sobrina del cura estimada  
la gala del pueblo, la flor de Madrid.

Al sotillo la bella rapaza  
de su amartelado se dejó seguir,  
y llevando su nombre en la boca  
toda su alegría se volvió en anís.

Al volver la cabeza la niña  
sintió de repente el verle venir  
y fue tanto su gozo y su risa  
que todo el recato se llevó tras sí.

Recibiólo con rostro sereno  
y dándole luego su mano feliz,  
liberal en su palma le ofrece  
toda la vitoria librada en jazmín.

Dijo: Pedro —mirando la nieve  
que ya por su causa vido derretir—  
en tus manos más valen dos blancas  
que todo el ochavo de Valladolid<sup>17</sup>.

De un arroyo a la orilla se fueron  
[que los mormuraban con lengua sutil  
y entre dientes de sus guijas blancas  
corrido de verlos se puso á reír.]<sup>18</sup>

## Miguel López de Honrubia

Marizápalos bajó una tarde  
al fresco sotillo de Vaciamadrid  
porque entonces, pisándole ella,  
no hubiese más Flandes que ver su país.

Estampando si breve chinela  
que tiene ventaja mayor que el chapin  
por bordar sus perlas las flores  
el raso del campo se hizo tabí.

Marizápalos era muchacha  
y enamoradita de Pedro Martín  
por sobrina del cura estimada  
la gala del pueblo, la flor del abril.

Al sotillo la bella rapaza  
de su amartelado se dejó seguir  
y llevando lanombre en la boca  
toda su alegría se volvió en anís.

Al volver la cabeza la niña  
fingió de repente el verle venir  
y fue tanto su gozo y su risa  
que todo el recato se llevó tras sí.

Recibióle con rostro sereno  
y dándole luego su mano feliz,  
[agradable] en la palma le ofrece  
toda la victoria cifrada en jazmín.

Dijo: “Pedro” —besando la nieve  
que ya por su causa miró derretir—  
en tus manos más valen dos blancas  
que todo el ochavo de Valladolid.

16 Gonzalo Correa registra “No hay más Flandes”: “encareciendo cosa buena y hermosa. Alabando cosa galana y de placer”.

17 Este juego de metáfora numismática aparece en una versión semejante en Hernán Núñez (*Refranes o proverbios en romance*, Lérida, a costa de Luis Manescal, 1621): “Más vale blanca de paja que maravedí de lana”.

18 Estos versos, en el manuscrito de Zuola no son legibles porque han sido cubiertos con un papel pegado en la parte inferior del folio. Transcribo los tres versos que

Merendaron los dos a la mesa  
que puso la niña de su faldellín  
y Perico, mirando lo verde,  
comió con la salsa de su perejil.

Procurando de su garabato  
hurtar las pechugas con salto feliz  
respondió Marizápalos “Zape”,  
llevando sus voces cariños de miz.

Mas oyendo ruido en las hojas  
de las herraduras de cierto rocín  
el Adonis se puso en huida  
temiendo las garras de algún jabalí.

Y era el cura que al soto bajaba  
y si poco antes aportara allí,  
como sabe gramática el cura,  
pudiera cogerlos en un mal latín.

Pretendiendo de su garabato  
hurtar las pechugas con salto sutil  
respondió Marizápalos “Zape”,  
llevando sus voces cariños de miz.

Al ruido, que hizo en las hojas,  
de las herraduras de cierto rocín,  
el Adonis se puso en huida  
temiendo los dientes de algún jabalí.



*Marizápalos*  
La Galanía & Raquel Anduezar



*Marizápalos*  
Live concert in Amuz, Antwerp.  
August 2021. IYAP (International Young  
Artists Presentation)

Como se puede constatar, las diferencias entre ambas versiones son tenues: el uso distinto de diminutivos (enamoradoica-enamoradita), cambios verbales (sentir-fingir, librar-cifar, mirar-besar, ver-mirar) o terminológicos en general (Madrid-abril, feliz-sutil, garras-dientes); pero con-

---

se encuentran en una versión posterior de dos siglos, de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España (Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros, signatura 14070/1 (50)). Barbieri aclara que se trata de música y letra de finales del siglo XVII y que ha sido recopilada en un tomo de papeles varios en 4º de la Biblioteca de José Sancho Rayon. Ver: Olmos 93-94 y López Estrada 395-396.

trarrestan esta tenuidad la ausencia de una estrofa que no se transcribe en Zuola, de otra que se pretende borrar (la séptima en la versión de Zuola), y de otras dos que no aparecen en López de Honrubia.

Estos versos dirigen nuestra mirada, y nuestros oídos, a la península ibérica, donde Gregorio de Zuola pudo haber escuchado los versos que se habían compuesto en Madrid para una célebre actriz que se estrenó en el tablado en 1627: María Inés Calderón (Madrid, 1611-Guadalajara, 1636), llamada también “la Calderona”. Es conocida la historia de que el rey Felipe IV (cuya afición por el teatro lo llevaba a asistir a los corrales de comedias en secreto) quedó prendado de la belleza de la actriz apenas verla. Empezaron los amoríos del rey y María Inés Calderón a pesar de estar ella casada, y el monarca puso a disposición de la actriz un balcón que en la Plaza Mayor de Madrid fue conocido por mucho tiempo con su sobrenombre: el Balcón de Marizápalos. De esta relación nació en 1629 un hijo, que posteriormente fue reconocido por el rey, en 1642: don Juan José de Austria. En marzo de ese mismo año María Inés Calderón ingresó en el monasterio benedictino de San Juan Bautista en Guadalajara, y se convirtió en su abadesa entre 1643 y 1646 (Cornejo 49).

Gonzalo Correa entiende ‘Marizápalos’ como “mujer desaliñada que arrastra y da la falda en los zancajos”. Emilio Cotarelo considera que el baile de la Marizápalos no tenía “más objeto que glosar y poner en acción las entonces famosas *coplas de Marizápalos*, que se cantaban por toda casta de gentes” (Cotarelo CCXIII). Héctor Urzáiz cataloga un entremés de mediados del siglo XVII atribuido a Jerónimo de Camargo y Zárate, en el que se alude al baile de Marizápalos con los primeros cuatro versos que hemos transcrito, aunque con ciertas diferencias<sup>19</sup>; y un baile *Marizápalos* impreso en 1668 (Urzáiz Tortajada 289). Francisco López Estrada había recogido en 1978 cuatro versiones

19 “Marizápalos bajó una tarde / al fresco sotillo de Vaciamadrid / porque entonces, pisándole ella / no hubiese más Flandes que ver sus pies”. Ver Barros Campos 317. Héctor Urzáiz anota sobre este autor: “Autor de varios poemas impresos en colecciones de poesías (de 1644, 1649 y 1657), Jerónimo de Camargo dejó un manuscrito autógrafa de sus *Obras divinas y humanas, así heroicas como bucólicas y joviales* citado por Gallardo. No se le conocían obras dramáticas, pero Cotarelo, en su índice manuscrito de teatro breve, le atribuía la paternidad de tres entremeses, que luego no mencionaba en su *Colección*, donde solo decía lo siguiente: “una de las formas o textos más antiguos de estas coplas [*de Marizápalos*] quizá se la de D. Jerónimo de Camargo y Zárate, poeta de mediados del siglo XVII (Gallardo, II, 204)” (Urzáiz Tortajada 212-213).

de textos relacionados con la Marizápalos (López Estrada 3): la primera proveniente del manuscrito *Estos sainetes son de los dos mejores ingenios de España D. Pedro Calderón de la Barca y D. Agustín Moreto, los cuales no se han impreso porque se rehusaron sus autores* (BNE signatura 16292). El texto dramático que se transcribe con el título de “Baile de Marizápalos” lleva los cuatro primeros versos que transcribo y dos versos similares a los versos quinto y sexto que aparecen en la versión posterior de Francisco Asenjo Barbieri. La segunda versión que transcribe López Estrada es *Las coplas de Marizápalos* de Jerónimo Camargo y Zárate a la que ya se ha hecho alusión (y que cuenta con 56 versos); la tercera es la de Miguel López de Honrubia (con 40 versos), y la cuarta es la canción según el manuscrito de Gayangos (con 28 versos)<sup>20</sup>.

De las cuatro versiones que presenta López Estrada, una es dramática, y tres son de estructura lírica cantable, como es la que tenemos en el *Libro de varias curiosidades*. Todos los de estructura lírica coinciden en el metro y la estrofa: combinación de decasílabos dactílicos y dodecasílabos en estrofas de cuartetos asonantados, como ya sostuvo López Estrada, y citándolo podemos volver a decir que “la Marizápalos se sostiene con un ritmo muy vivo, que desde el baile de los escenarios [...] se traspa a la poesía escrita e impresa logrando un verso ágil y brillante” (López Estrada 405). Este ritmo vivo y ágil a veces se pierde en las interpretaciones actuales de esta melodía, en las que la solemnidad pretende ser reflejo del respeto de la música del siglo XVII y muchas veces se obvia su carácter popular.

Indagando en nuevos versos, los de “Dime Pedro por tu vida” aparecen transcritos dos veces, de forma idéntica, en el manuscrito. Los versos son idénticos, pero no la composición musical que les ha sido destinada: la primera es una monodia y la segunda es para cuatro voces<sup>21</sup>. Los versos que transcribe fray Gregorio de Zuola difieren de los que se encuentran en la Biblioteca Nacional de España y que Rita Goldberg recoge, junto con otras composiciones, en sus *Tonos a lo divino y a lo humano*:

20 López Estrada afirma que esta es la versión que transcribe Asenjo Barbieri, pero parece tratarse de una confusión pues los versos de Barbieri tienen mayor parecido con los de López de Honrubia que con los del manuscrito de Gayangos.

21 Illari, 2000, pp. 91-92.

BNE, Ms 3884 f. 406r<sup>22</sup>

Dime Pedro por tu vida,  
puesto que me hazes merced,  
no soi yo más linda moza,  
no tengo buen rostro? he?

Sin lisonja te suplico  
me digas tu parecer,  
no merezco que me adores,  
no soy preziosita? he?

No me prendo mui ayrosa,  
no es brillante aquesta tez,  
no son arcos<sup>24</sup> estas zejas,  
ya por triunfales? he?

No son estos ojos negros,  
la para de quando ven,  
no tienen por lo señor,  
su poco de grandes? he?

Que te parece esta voca,  
(aunque pequeña es)  
no son Aljofar mis dientes  
por lo menudito, e, e, e.

No son estas manos blancas  
el afrenta del papel  
en estos oyos q[ue] tienen  
bien puedes tropezar, e, e, e.

Quando en p[ub]lico me arrojó  
a danzar, como me ves,  
no te quedas sin sentido  
sino te caes muerto, e, e, e.

No estan muy bien acabados  
por lo pulido mis pies  
libres de todos Juanetes  
y de Periquetes, e, e, e.

*Libro de varias curiosidades*<sup>23</sup>

Dime Pedro por tu vida,  
pues siempre me haces merced,  
¿no soy muy linda moza,  
no tengo buen garbo? ¿eh?

Sin lisonja te suplico  
me digas tu parecer,  
¿no merezco que me adoren,  
no soy preciosica? ¿eh?

¿No me prendo muy airosa,  
no es brillante aquesta tez?,  
¿No son al uso mis cejas,  
y con desenfado? ¿eh?

¿No son aquestos ojuelos,  
la parca de quien los ve?  
¿No tienen por lo dormido,  
mucho garabato? ¿eh?

¿Qué te parece esta boca,  
aunque pequeña es?  
¿No son aljóf[ar] mis dientes  
y tan menudicos? ¿eh?

¿No son estas manos blancas  
el afrenta del papel?  
¿En estos hoyos que tienen  
no pueden tropezar?, ¿eh?

Lo oculto que no parece  
no lo crearás por mi fe  
no te lo dicen mis gracias  
y mi desenfado, ¿eh?

No puedo al globo del mundo  
dar airosa con el pie  
pues, Pedro, no te me canses  
de que te pregunte, ¿eh?

22 Sigo la edición de Rita Goldberg 135 y 179 (en 179 se transcribe la versión más larga, a partir del verso “Qué te parece esta boca”). Sigo la transcripción y puntuación de Goldberg.

23 Modernizo la grafía y propongo la puntuación, ausente en el manuscrito. Lo que se transcribe en los ff. 360 y 391 es idéntico en el manuscrito.

24 Goldberg transcribe “areos”.

Los versos de Zuola tienen una belleza y sutileza que enriquecen los versos de los que parte. Es probable que estas diferencias no sean fruto de inspiración del fraile franciscano, sino una versión que, tras su llegada al Nuevo Mundo, se transformó en el curso de su circulación, y Zuola dio cuenta de esos nuevos versos transcribiéndolos. Estas cuartetas han sido musicalizadas a partir del código y conocen distintas versiones, la última de las cuales devuelve el carácter popular a estos versos:



*Dime Pedro, por tu vida  
y Por qué tan firme os adoro*  
Ensamble de Musica  
Antigua UNSA



*Dime Pedro, por tu vida*  
América Antigua



*Dime Pedro, en El amor,  
las penas y las sombras*  
© 2002 Pulso 70

Y una propuesta más actual:



*Dime Pedro, por tu vida*  
Capilla del Sol

Otra de las composiciones en la que deseo detenerme, también musicalizada, es la que comienza con los versos: “No sé a qué sombras fustas me dormí”, que aparecen en los folios: 364 y 367, con diferencias que destacaré enseguida. El avisado lector reconoce en ellos un fragmento de *La púrpura de la rosa* de Calderón de la Barca, obra que se representó en Madrid en el Coliseo del Buen Retiro en 1660, con música de Juan Hidalgo, con quien Calderón también colaboró en *Celos aun del aire matan*. La música de Hidalgo no ha sobrevivido hasta nuestros

días o permanecen, quizás, escondidas las partituras en algún anaquel, trasapeladas, a la espera de ser descubiertas.

Sorprende encontrar *La púrpura* en fecha tan temprana en el virreinato del Perú, incluso antes de la conocida representación de Lima de 1701, para la cual el maestro de capilla de la catedral limeña, Tomás de Torrejón y Velasco, compuso la música (que se ha conservado) para celebrar, con la representación, el cumpleaños del primer rey borbón (Rodríguez Garrido 1998).

Transcribo aquí los versos de Calderón junto con los versos, en sus dos versiones<sup>25</sup>:

<i>La púrpura de la rosa</i> Calderón de la Barca	<i>Libro de varias curiosidades,</i> f. 364	<i>Libro de varias curiosidades,</i> f. 367
[Adonis] No sé a qué sombra me dormí de estos troncos y como se suelen repetir en fantasmas del sueño de aquello que antes vi las especies, soñé que el fiero jabalí, que a ti de daba muerte, volviendo contra mí las aceradas corvas, navajas de marfil, con mi sangre manchaba las rosas que hasta aquí de nieve fueron, para que fuesen de carmín. Y no solo a este susto del sueño me rendí pero sañudo áspid que debió de encubrir.	No sé a qué sombras <u>funestas</u> me dormí de <u>unos</u> troncos y como se suelen repetir en fantasmas del sueño de aquello que antes vi las especies, soñé que <u>un</u> fiero jabalí, que a ti de daba muerte, volviendo contra mí las aceradas corvas, navajas de marfil, con mi sangre <u>bañaba</u> las <u>flores</u> que hasta aquí de nieve fueron, para que fuesen de carmín. Y no solo a este susto del sueño me rendí pero <u>el ceñudo</u> áspid que debió de encubrir.	No sé a qué sombras <u>alegres</u> me dormí de unos <u>ramos</u> y como se suelen repetir en <u>gozos de aquel</u> sueño <u>que ya dispierto</u> vi las especies, soñé <u>no</u> un fiero jabalí, <u>sí a quien ves de muerte,</u> <u>que daba vidas mil.</u> <u>Sin encogidas</u> corvas, <u>la gloria más feliz,</u> <u>que ya alegre</u> bañaba <u>del templo en su lucir,</u> <u>María en verse madre</u> <u>del más terso jazmín</u> <u>que a ser purificada</u> <u>airosa vio venir</u> <u>aquel viril anciano</u> <u>lleno de gozos mil.</u> <u>Estríbillo.</u>
	¿Daréle muerte? No. ¿He de vengarme? Sí; ¡Oh, si <u>hubiese</u> un matar que no <u>fuese</u> morir!	¿Daréme penas? No. ¿Glorias y dichas? Sí. Oh, si <u>hubiera un amor</u> <u>eterno en mi vivir.</u>

25 Ver anexo 2.

[Venus]<sup>25</sup>  
 ¿Daréle muerte? No.  
 ¿He de vengarme? Sí.  
 ¡Oh, si hubiera un matar  
 que no fuera morir.

[Adonis]  
 Ay de mí,  
 que me da la muerte  
 a quien la vida di.

[Adonis]<sup>26</sup>  
 de su traidor veneno  
 de su ponzoña vil,  
 la astucia entre uno y otro,  
 macilento alhelí,  
 el corazón me ha herido,  
 pues al restituir  
 el sentido, aun no cesa  
 el sentimiento en mí.  
 De suerte que despierto  
 duran en afligir  
 ansias que fabriqué,  
 temores que fingí.

[Adonis]  
 Ay de mí,  
 que me da la muerte  
 a quien la vida di.

Ay de mí, ay de mí,  
 que me da la muerte  
 a quien la vida di.

De suerte que aun despierto  
 duran en afligir  
 ansias que fabriqué,  
 temores que sentí.  
En su mortal veneno  
y en su ponzoña vil,  
envuelto en uno y otro,  
 macilento alhelí.

Una hermosura ingrata  
causó este frenesí,  
yo me muero sin que pueda  
el golpe resistir.  
Nadie fie en deidades  
mejor es advertir  
que cuando quieren ponen  
a nuestra vida fin.

Ay de mí, ay de mí  
 que me da la muerte  
 a quien la vida di.

Ay de mí, ay de mí,  
 que me da la vida  
la que soñando vi.

Callar, sufrir, pasar, tener paciencia  
 que el oficio del tiempo es la mudanza  
 y en el cuerdo ofendido la prudencia  
 cuando el poder no llega a la venganza  
 que agravios que no tienen resistencia  
 su propia medicina es la templanza  
 y si con aquesto es cuerdo y virtuoso  
 vendrá a alcanzar lo más dificultoso.

Quien calla su ventura  
 y a su esperanza,  
 lo que jamás pensó  
 callando alcanza.

En el f. 364 apenas se alteran los 38 versos que se transcriben, pero se suman 8 versos completamente nuevos que van en el tono de las quejas de Adonis en el original calderoniano, y, por otro lado, las quejas de Adonis se repiten como estribillo. Vale destacar que la representación madrileña de esta obra fue promovida, nada menos que por D. Juan José de Austria, hijo del rey Felipe IV y de María Inés Calderón (la Marizápalos), que era “gran aficionado tanto a la [*sic*] artes pictóricas como

26 Estos versos son anteriores a los de Adonis en la obra de Calderón.

27 Estos versos son continuación del verso que pronuncia Adonis “que debió de encubrir”, que se citan inicialmente. Como se puede constatar, Zuola trueca el orden de los versos, y sustrae algunos.

al teatro” (Zafra 405). Ocioso sería insistir en el auge del teatro en el período áureo, pero no deja de llamar la atención la presencia, en el códice Zuola, de dos fragmentos relacionados con dos personajes con un vínculo particular con la corona y con el teatro en Madrid: una de carácter popular y otra del ámbito propiamente cortesano, como es la comedia mitológica, pero que luego pasaba al teatro de corral con otros medios para su representación. Es muy probable que la música y su difusión popular fuera la razón de la trascendencia espacial y temporal de estas obras.

Ahora bien, en cuanto a los versos que transcribo en la tercera columna, los del f. 367, estos responden a una *Púrpura de la rosa* a lo divino. El sueño de Adonis en el que ve un jabalí que le da muerte, se convierte en el sueño de revelación de que María dará a luz al “más terso jazmín”, y los versos que siguen son un llamado a la moderación y la templanza de las pasiones para alcanzar la virtud.

Finalmente, otra de las composiciones en las que me detendré tiene una particularidad evidente desde el título mismo. Esta composición no viene musicalizada, sin embargo, podría adivinarse una musicalización por la elección métrica y por la tradición posterior que podemos delinear a partir de ellas. Por otro lado, como veremos enseguida, en realidad responde a una composición musical. Las cuartetas de versos octosílabos que combinan el quechua y el castellano que componen la obra dictan:

*Libro de varias curiosidades*<sup>28</sup>

Traducción y modernización

Maytam rinki puriq wayra  
con tan grande precipicio,  
Asllataraq sayaikuy  
mis penas quiero deciros.

¿Adónde vais viento errante  
con tan grande precipicio?  
Deteneos un poco aún,  
mis penas quiero deciros.

28 Agradezco sinceramente la ayuda de Vincent Nicolas, antropólogo y etnólogo que ha sabido guiarme con pasión por estos versos. La grafía que aquí se propone es suya y toma en cuenta las variantes del quechua existentes en el espacio geográfico en el que se movió fray Gregorio de Zuola. Transcribo aquí los versos en quechua con la grafía que propone Zuola para quien desee conocerla: Maitam rinqi purec guaira / Aslla tara sayaicui / Ycha chai puriscaiquipi / tincuscaqa villapuay, / Purec guaira sayai cuirac / uno guequeta hichaspam / Paita chinchiscaimantam / Naui manta hichacucta / Soncoi manta llaqui cuptin / Cochapurecllam cascanqui / Huacha caspachuscaina / llacta llacta tapurispa / Chaupituta riccharina / amasama chunchu nian / Napacha pacariptin / richarii guayna niguaspa / Dios llaguantac queparicui / callu llajtamanmi risac.

Icha chay purisqaiki  
 vereis un Angel divino  
 tinkuspaqa willapuway,  
 que no me ponga en olvido.

Puriq wayra sayaikuyraq  
 que despues que ausente vivo  
 unu waqayta jichasqa  
 todo es penar sin alivio.

Payta chinkachisqaymanta  
 desilde que solo e visto  
 Nawiyamanta jichakuqta  
 Lágrimas de hilo en hilo.

Sunquymanta llakiykuptin  
 salen mis tristes suspiros  
 Qucha puriqllam kasqanqui  
 de un coraçon afligido

Wajcha kaspachos qayna  
 me veo tan desvalido  
 llaqta llaqtata purispa  
 amante loco y perdido.

Chawpi tuta riqcharini  
 quando al sueño estoy rendido  
 ama samachunchu niwan  
 mis pesares y enemigos.

Ñawpacha paqariptin  
 cantando están los pajarillos  
 riqchariy wayna niwaspa  
 me despiertan con sus silvos.

Dios llawantaq qiparicuy  
 a Dios mi querido dueño  
 karu llaqtamanmi risaq  
 pues en tu gracia no vivo.

Quizás en ese vuestro andar  
 veréis un ángel divino.  
 Encontrándolo avisadle  
 que no me ponga en olvido.

Viento errante, deteneos aún,  
 que después que ausente vivo,  
 derramando agua de llorar,  
 todo es penar sin alivio.

Habiendo perdido su bello rostro,  
 decilde que solo he visto  
 de mis ojos derramarse  
 lágrimas de hilo en hilo.

Penando de corazón  
 salen mis tristes suspiros.  
 Resultaste ser caminante de la laguna  
 de un corazón afligido.

Estando ayer huérfano,  
 me veo tan desvalido,  
 caminando de pueblo en pueblo,  
 amante loco y perdido.

Me levanto en medio de la noche,  
 cuando al sueño estoy rendido.  
 Que no descanse, me dicen,  
 mis pesares y enemigos.

Antes que amanezca,  
 cantando están los pajarillos.  
 Diciéndome, levántate, joven,  
 me despiertan con sus silvos.

Retrásate solo con Dios,  
 adios, mi querido dueño.  
 Iré a un pueblo lejano  
 pues en tu gracia no vivo.

No hace falta recalcar que la comprensión de los versos es imposible si no se manejan ambas lenguas con pareja destreza, de modo que se supone que el poema estaba destinado a un público bilingüe. Por otro lado, en lo que a la métrica se refiere, es necesario destacar que los octosílabos se respetan y mantienen en ambas lenguas, sin embargo, la rima consonante se aplica únicamente a los versos en español. Esta composición no solo destaca y seduce con su musicalidad, además parece ser un ejemplo de transferencia de una forma castellana —la cuarteta— para la expresión lírica quechua, si es que podemos afirmar que

el octosílabo no es propio de las composiciones poéticas en quechua, pues puede que también se tratara de una forma métrica usual en esta lengua. Desafortunadamente, no contamos con suficientes ejemplos previos al siglo XVI para ser categóricos en esta afirmación<sup>29</sup>. El drama quechua *Ollantay*, por ejemplo, que, si bien se defendió y publicitó como una obra propia de la cultura incaica, es una obra literaria que, como tantas otras (si no todas), se nutre tanto de temas propios de la cultura en la que surge, como también de temas y formas literarias con las que dialoga; fue compuesta en quechua en versos octosílabos (de rima consonante), y se ha destacado en ella la influencia calderoniana.

Como fuere, no tengo noticia de ejemplos semejantes a estos versos del códice Zuola en el que se combinan el castellano y el quechua, pero quizás uno equiparable es el que se halla en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, y que forma parte del volumen de *Lírica colonial boliviana* que publicaron Carlos Seoane y Andrés Eichmann hace treinta años. En dicha obra hallamos la composición “Fuera, fuera. Navidad del Señor a seis. Los indios. Chavarría”. En esta composición también se emplea el castellano y el quechua, pero el uso de esta segunda lengua es más anecdótico que en las cuartetos de Zuola: solo 12 de los 75 versos están en quechua, lo que significa que no es necesario conocer ambas lenguas para entender, aunque sea parcialmente, la obra. Desde el punto de vista métrico, el de Chavarría parece ser un ejemplo de transferencia de una forma quechua —pentasílabos en su mayoría— para la expresión lírica en castellano. Y, finalmente, es un villancico compuesto para ser cantado a seis voces cuya música, afortunadamente, ha llegado hasta nosotros y ha sido interpretado por Coral Nova.

“Puriq wayra” quiere decir “viento errante”. Pudo haberse tratado inicialmente de un canto de amor, pero no hay manera de que lleguemos a comprobarlo puesto que la versión cristianizada que se presenta en esta versión bilingüe es la pervive hoy en quechua y se entona en las iglesias durante el ofertorio. Cabe hacer un breve apunte a la traducción y precisar que Vincent Nicolas propone traducir el primer verso del cuarteto cuarto: “Payta chinkachisqaymanta”, por “Habiendo perdido su bello rostro” porque en quechua no viene designado el género, es decir, podría referirse a un hombre o a una mujer. Los versos, que hablan de amor, pueden haberse convertido en versos de amor a lo divino; de hecho, la forma rítmica (haciendo de lado la conjugación de

29 Felipe Guamán Poma de Ayala recopila en su *Corónica y Buen Gobierno* algunos cantos, bailes y danzas. A estas composiciones se refiere Jean-Philippe Husson.

dos lenguas), puede reconocerse en las canciones de amor de los kaluyos (canción de carácter melancólico y danza que lo acompaña) que todavía hoy en día se cantan.

Los contados ejemplos aquí tratados que se encuentran entre las composiciones poéticas del *Libro de varias curiosidades* dan cuenta de la heterogeneidad de textos poéticos que se suman a la de los que componen el volumen en general. Si bien el *Libro de varias curiosidades* sigue la forma de las misceláneas, el término no se emplea para designar la obra, de modo que no se adscribe genéricamente al mismo (Bradbury). De las nueve composiciones aquí tratadas, cuatro de ellas vienen acompañadas de partituras, aunque podría considerarse que son cinco, pues la composición de los versos de *La púrpura de la rosa* a lo divino pudo haber empleado la misma composición musical propuesta para los versos de la ópera. En cada una de estas composiciones puede adivinarse un uso y una transmisión oral. Ahora bien, será muy difícil o quizás imposible establecer si la transmisión oral arrancó con los versos que llevaba fray Gregorio de Zuola consigo, o si fue él quien recogió en los folios del *Libro* melodías que escuchaba entonar en el valle cochabambino o en el Cusco y sus alrededores.

No deja de admirar la presencia de versos populares y otros de insignes poetas cuyas obras eran conocidas y celebradas en la península ibérica y las composiciones musicales propuestas para su interpretación. *Marizápalos* o *Dime Pedro* se han convertido en el acervo musical americano (de América del Sur) y hemos olvidado u obviado la presencia de estos versos en España; no se ha prestado particular interés a las partituras que musicalizan los versos de Lope de Vega, y tampoco a la versión sacra de *La púrpura de la rosa*; y el *Maytam rinki puriq wayra* ha perdido los versos en español que por un tiempo dialogaban con el quechua, y ha mantenido un carácter cristiano. En una voluntad de acercamiento a la historia de la literatura en español o de comprensión de su alcance e influencia, sería preciso no olvidar estos momentos de diálogo para estudiar etapas posteriores en las que se establecen distancias y barreras.

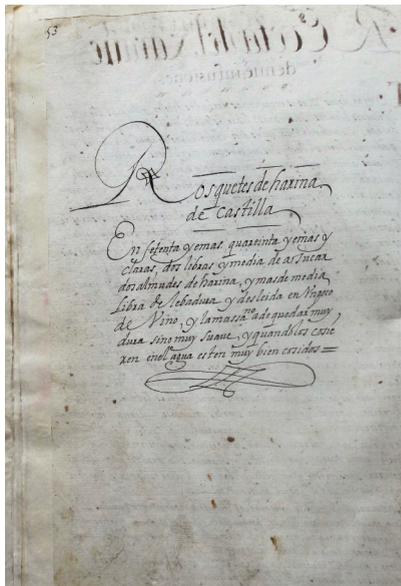
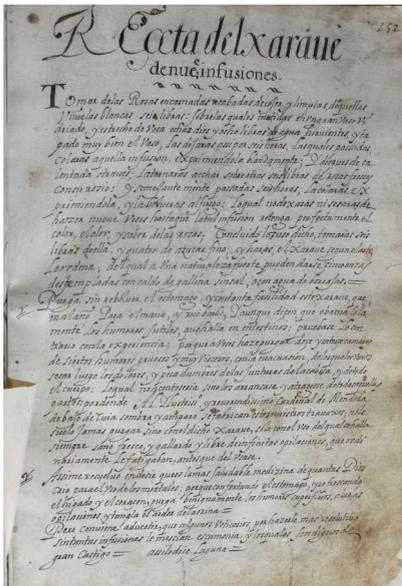
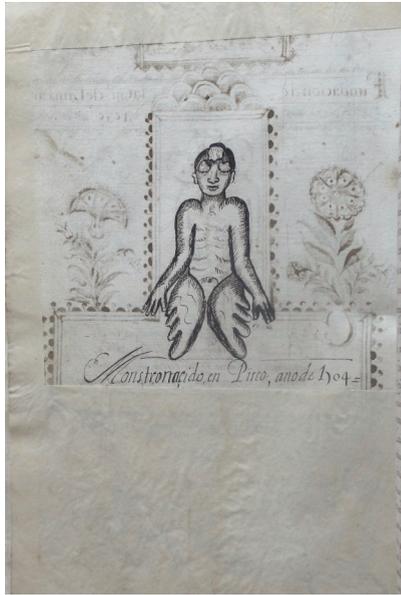
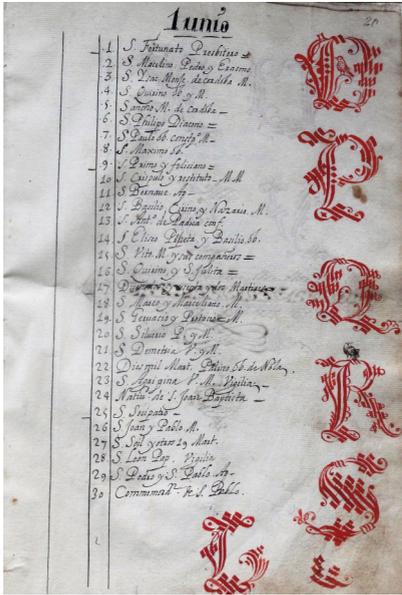
## Bibliografía

- BRADBURY, Jonathan. "La narrativa breve en la miscelánea del siglo XVII". *Edad De Oro*, 33 (2014): 211-224. <<https://doi.org/10.15366/edadoro2014.33.013>>.

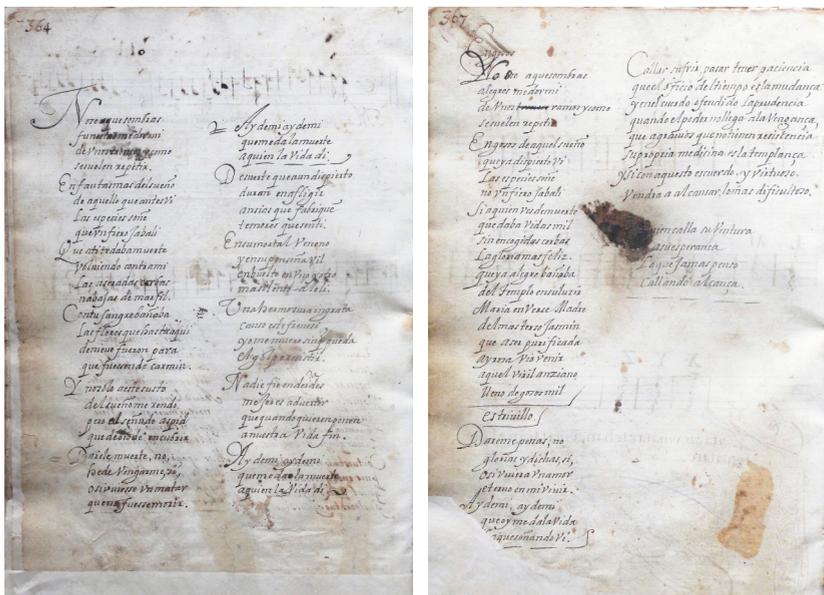
- BARROS CAMPOS, José. “La ínsula Barataria”. *Anales complutenses*, vol. IX (1997): 309-328.
- BLECUA, José Manuel (ed.). Lope de Vega, *Lírica*. Madrid: Castalia, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas 3. 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- CHIPANA, Jhonny. “Tradición y modernidad en el uso de los objetos arqueológicos. La frustrada celebración del centenario patrio en el santuario de Pachacamac (1921)”. *ISHRA, Revista del Instituto Seminario de Historia Rural Andina*, n° 6 (2021): 83-108. <<https://dx.doi.org/10.15381/ishra.n6.20987>>.
- CORNEJO, Francisco. “El repertorio de la máquina teatral”. Francisco CORNEJO (dir.). *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*. España: UNIMA Federación España, 2017. 43-97.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XV a mediados del XVIII*. Madrid: Bailey-Baillièrre, 1911.
- DUMANOIR, Virginie. “A tiempo y a destiempo en la poesía de cancioneros: el caso de los romances”. *La concordance des temps: Moyen Âge et Époque moderne*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. <<http://books.openedition.org/psn/2905>>. Accedido el 10 de julio de 2023.
- GOLDBERG, Rita. *Tonos a lo divino y a lo humano*. London: Tamesis, 1981.
- GÜNTERT, Georges. “Lope de Vega: Novelas a Marcia Leonarda”. *Studia Aurea. Revista de Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, n° 4 (2010): 227-247.
- HUSSON, Jean-Philippe. *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala*. Paris: L'Harmattan (Série Ethnolinguistique Amérindienne), 1985.
- ILLARI, Bernardo. “Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología”. *Resonancias* vol. 4, n° 7, (nov. 2000): 59-95
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. “Lo que yo sé de la Marizápalos”. *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad de Oviedo, vol. 3 (1977-1979): 387-408.
- MCNAIR, Alexander. “Definitions and enigmas: the textual transmission of Lope de Vega’s sonnet 191 (‘Rimas’)”. *Hispanófila*, n° 145 (septiembre 2005): 1-17.

- OLMOS, Ángel Manuel (ed.). *Papeles de Barbieri. Volumen 24*. Madrid: Discantus More Hispano, 2020.
- ORTEGAL IZQUIERDO, Alexander. “La Independencia en el archivo del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú”. *La independencia. Bicentenario del Perú*. Lima: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (2021): 169-184.
- PLANAGUMÀ-CLARÀ, Laura. “Cantar ‘al tono de’: estudio y recreación musical de *contrafacta* (ca. 1700-ca. 1830)”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 34 (enero-diciembre 2021): 353-392 <<https://dx.doi.org/10.5209/cmib.74680>>
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Cancionero musical de Lope de Vega. Vol. I. Poesías cantadas en las novelas*. Barcelona: CSIC, 1986.
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando. “Manuel Ramírez de Carrión”. Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. <<https://dbe.rah.es/biografias/47911/manuel-ramirez-de-carrion>>. Accedido el 26 de enero de 2023.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio. “Entre Austrias y Borbones: la representación en Lima (1701) de *La púrpura de la rosa* de Calderón de la Barca”. Concepción BERNAL y Mercedes de los REYES PEÑA (eds.), *América y el teatro español del Siglo de Oro. II Congreso Iberoamericano de teatro*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz (1998): 289-304.
- SEOANE, Carlos y Andrés EICHMANN. *Lírica colonial boliviana*. La Paz: Quipus, 1993.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Vol. I. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.
- VEGA, Carlos. “Un código peruano colonial del siglo XVII. La música en el Perú colonial”. *Revista musical chilena* (1962): 54-93.
- WILKES, Josué Teófilo. “Contrarréplica a una crítica por demás tardía”. *Revista musical chilena* (1965): 37-63.
- ZAFRA, Rafael. “El primer blasón católico de España”. *Anuario calderoniano*, 4 (2011): 393-413.

## ANEXOS



1. Libro de varias curiosidades, "Códice Zuola". Museo Casa de Ricardo Rojas, Buenos Aires, N° 20318, fols. 20, 151, 152 y 153.



2. Libro de varias curiosidades “Código Zuola”. Museo Casa de Ricardo Rojas, Buenos Aires, N° 20318, fols. 364 y 367.