

# GÓNGORA Y LA MÚSICA\*

LOLA JOSÁ Y MARIANO LAMBEA

...reclinados, al mirto más lozano,  
una y otra lasciva, si ligera,  
paloma se caló, cuyos gemidos  
-trompas de amor- alteran sus oídos.<sup>1</sup>

Una de las grandes inquietudes de la sensibilidad barroca (pewagneriana en tantos aspectos) fue lograr discursos musicales para la expresión textual a través de procedimientos intelectuales o pictóricos.<sup>2</sup> Con ello se obtenía la constatación de que la música era capaz de *representar* los afectos o sentimientos del texto, y *pintar* los fenómenos de la naturaleza descritos en él. En aquella época de su historia, la música aún no disponía de un lenguaje autónomo capaz de expresarse libremente sin el concurso de la palabra poética, motivo por el que todo compositor era capaz de percibir de modo excepcional la posibilidad musical que el texto poético, en sí, posee, tanto formalmente (acentuación, métrica, ritmo y rima) como semánticamente (concepto, exégesis, retórica). Pero para que la íntima relación entre arte literario y arte musical pudiera realizarse con precisión en una obra de arte superior, tenía que seguirse un proceso de dependencia de los elementos técnicos del lenguaje musical al sentido del texto poético. La preceptiva musical del Siglo de Oro nos brinda variados ejemplos del énfasis y la solicitud con que se afanan los tratadistas en discurrir sobre la relación entre música y poesía, apuntándole al compositor algunos consejos y sugerencias. Así, el teórico bergamasco Pedro Cerone apuntaba lo siguiente:

Resum[i]endo en pocas palabras la sustancia de lo que tengo dicho en muchas y diversas ocasiones, discurr[i]endo de las calidades que ha de tener la perfeta compostura, digo que, para ser cumplida, ha de tener estas partes: buena consonancia, buen aire, solfa graciosa, diversidad de pasos, imitación bien puesta, que cada voz cante con donaire usando pasos sabrosos. Y la parte más esencial es hacer lo que la letra pide; es, a saber, alegre o triste, grave o ligera, lejos o cerca, humilde o levantada, de modo que [la música] haga el efeto que la letra pretende, para levantar a consideración los ánimos de los que están oyendo.<sup>3</sup>

\* Este trabajo se inscribe dentro del Grupo de Investigación Consolidado «Aula Música Poética» (2009 SGR 973), financiado por la Generalitat de Catalunya.

<sup>1</sup> Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Alexander A. Parker (ed.), Madrid, Ediciones Cátedra, 2002, vv. 317-320, p. 147.

<sup>2</sup> Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 20.

<sup>3</sup> Pedro Cerone, *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica*, Nápoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, vol. II, p. 695, F. Alberto Gallo (ed.), Bologna, Forni editore, 1969.

De manera similar se pronunciaba el tratadista ecijano Juan Bermudo:

todo lo que dice la letra que con el canto se pueda contrahacer, se contrahaga en la composición. [...] si fuere una palabra triste debe poner un bemol. Si fuere una doctrina que suspende, tales puntos [notas musicales] se deben poner que, en todo y por todo, sean muy conformes a la letra. El que fuere gramático, poeta y retórico entenderá más de lo que en este caso digo.<sup>4</sup>

Luis de Góngora, cómo no, participó, también, de aquella aspiración humanística que buscaba la creación interdisciplinaria, la analogía entre las diferentes expresiones artísticas y, sobre todo, la conjunción entre el conceptismo poético y el *alma* de la música para mover los afectos y provocar en el lector, en el oyente o en el espectador, un impulso esencialmente emotivo, no racional. Podemos decir *grosso modo* que en la personalidad artística de Góngora confluyen dos elementos de interés musical. Por una parte, su conocimiento, gusto y afición por el arte de los sonidos; y por otra, la atención que merecieron sus versos como objeto de inspiración entre los compositores de su tiempo y también de siglos posteriores.

Pero ¿qué sabemos verazmente de la relación que tenía el poeta cordobés con la música? Debemos indagar más en esta cuestión. La nomenclatura musical utilizada por Góngora nos permite pensar con sobrado fundamento que el arte musical le era familiar; incluso se conservan algunos fragmentos para bandurria compuestos por él. Góngora participaba de la música, gustaba de ella, la entendía y la tenía en gran estima, y, además de artificios fónicos en sus versos, hallamos principios musicales en la raíz de su inspiración poética. Es posible que fuera infante de coro en Córdoba, y después, ya en sus años de juventud, abocado a su formación eclesiástica, habría de conocer la música por sus estudios de humanidades cursados en la Universidad de Salamanca, centro modélico en la formación de músicos, en la que enseñaba el famoso organista y teórico Francisco Salinas, célebre, además, por la inmortal *Oda a Salinas* que le dedicó Fray Luis de León. También, entre 1567 y 1570, estuvo allí, desplegando su actividad de compositor, Juan Navarro.<sup>5</sup> Asimismo, Góngora, desde el cargo eclesiástico de Racionero que ocupaba en la catedral de Córdoba, trazaría conocimiento y relación con compositores de su tiempo, como Francisco Guerrero, maestro de capilla de la catedral de Sevilla.<sup>6</sup> Pero, sin duda, con el compositor que mayor relación mantuvo el poeta fue con Juan del Risco, maestro de capilla de la catedral de Córdoba, entre 1612 y 1617, y autor de la música (por desgracia, no conservada) de algunos de los villancicos que el poeta escribió y que se cantaron en las festividades de la Navidad y del Corpus, respectivamente, del año 1616, en la mencionada catedral.

Contamos, a su vez, con un importante testimonio del poeta en el cual muestra su afición por la música a propósito de una reprimenda que el obispo le hizo sobre su conducta (no siempre la más adecuada para un eclesiástico...), acusándole de que vivía «como muy mozo y anda de día y de noche en cosas ligeras, trata representantes de comedias y escribe coplas profanas». Góngora replicó al obispo argumentando:

<sup>4</sup> Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555, fol. cxxv, col. II, Macario Santiago Kastner (ed.), Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, 1957.

<sup>5</sup> «Tanto uno como otro son alabados y exaltados por el poeta-músico Vicente Espinel en su *Vida del Escudero Marcos de Obregón*. Algunos biógrafos de Góngora han considerado que este tuvo alguna amistad con Espinel». Juan José Pastor Comín, «Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco», *Edad de Oro*, xxii, 2003, p. 152.

<sup>6</sup> Lo cita en su romance *Tendiendo sus blancos paños*: «cuanto porque el español, / en las lides que lo mete, / hace más fugas con él / que Guerrero en un motete» (vv. 25-28). Luis de Góngora, *Obras completas, I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, Antonio Carreira (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, pp. 138-141.

que ni mi vida es tan escandalosa ni yo tan viejo que se me pueda acusar de vivir como mozo. Que mi conversación con representantes y con los demás de este oficio es dentro de mi casa, donde vienen como a la de cuantos hombres honrados y caballeros suelen, y más a la mía, por ser [yo] tan aficionado a la música.<sup>7</sup>

Y tan aficionado fue que no pudo prescindir del arte más espiritual del hombre para hacer posible uno de los encuentros eróticos de mayor belleza e intensidad en la historia de la poesía universal. Incluso, para ser más precisos, hemos de decir que no quiso olvidar la música para la progresión de toda la *Fábula de Polifemo y Galatea*: desde la primera octava, el poema se nos presenta como «rimas sonoras» (v. 1) sujetas a cambios de melodías e instrumentos, abiertas a cantos polifémicos, a sutiles coreografías amorosas y al *clarín* de la voz lírica que no solo consiguió inmortal memoria para el conde de Niebla, sino reducirnos a todos ante la grandiosidad de una sensibilidad poética que tuvo más de milagro de la naturaleza que de humano empeño. Para intensificar la pasión de los amantes, desplegó una imaginería musical que le permitió fijar la unión y el juego de opósitos. Acis y Galatea se aproximan atraídos por la fuerza de un deseo que requiere, por su grandeza, el compás y la imantación de movimientos a modo de danza sensual. Conocedor de todo ello, el monstruoso cíclope expresa sus celos con horrosos acordes, capaces de confundir las selvas y alterar los mares, y quebrar la sinfonía que la armonía de la belleza de Galatea había inspirado a toda la naturaleza: «¡Tal la música es de Polifemo!» (v. 96). Celoso amante, olvida, también, su silbido de pastor, y las consecuencias se suceden con su perro que enmudece y con animales que profieren una música desesperada, tanto o más que el elocuente silencio canino. En definitiva, en la fábula de Góngora, «el amor siempre tiene un efecto musical en los personajes y su mundo»;<sup>8</sup> motivo por el que se le puede calificar hasta de poema operístico con el que cantar el poder de Eros en toda la creación y, especialmente, en lo mítico humano.

En cuanto a las *Soledades*, preguntémosnos si alguien podría leer la partitura de un oratorio de Bach sin recurrir al lenguaje musical... Ante tal evidencia, ¿no convendría proceder de igual manera al leer estos versos?:

CORO I «Ven, Himeneo, ven donde te espera,  
con ojos y sin alas, un Cupido  
cuyo cabello intonso dulcemente  
niega el vello que el vulto ha colorido:  
el vello, flores de su primavera,  
y rayos el cabello de su frente. [...]   
Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo.

CORO II Ven, Himeneo, donde, entre arreboles  
de honesto rosicler, previene el día  
(aurora de sus ojos soberanos)  
virgen tan bella, que hacer podría  
tórrida la Noruega con dos soles,  
y blanca la Etiópia con dos manos. [...]   
Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo».<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Miguel Querol Gavaldá (ed.), *Cancionero musical de Góngora*, Barcelona, CSIC, 1975, p. 19.

<sup>8</sup> Luis Miguel Vicente García, «Notas sobre la imaginería musical y el amor en la poesía de Góngora», *Edad de Oro*, XXII, 2003, p. 209.

<sup>9</sup> Luis de Góngora, *Soledades*, Robert Jammes (ed.), Madrid, Editorial Castalia, 1994, vv. 767-792, pp. 351-355.

La resonancia de la bicoralidad barroca confiere originalidad y majestuosidad a la primera *Soledad* con estos coros alternos que son una explícita invitación para cualquier compositor con talento y maestría. Y es que, como Racionero de la catedral de Córdoba, tuvo que escuchar el canto de la salmodia que le aficionó a los coros alternos que, a su vez, se convirtieron en una de las manifestaciones más genuinas de la música barroca hispánica, la policoralidad. De ahí que las *voces* o *coros alternando* sean tan recurrentes en toda su obra poética.<sup>10</sup> Pero aún hay más: en las *Soledades*, la *militia amoris* solo se realiza después de los rituales musicales y las danzas apolíneas. A diferencia de lo que sucede en el *Polifemo*, la unión entre los amantes puede consumarse una vez la razón haya concertado el erotismo, y la armonía, ordenado tanto el cielo como la tierra.<sup>11</sup>

Sin embargo, la música en Góngora disfruta de pleno protagonismo desde sus primeros romances, con los que, junto a Lope de Vega, introdujo el barroco literario en las letras españolas.<sup>12</sup> Ya C. C. Smith, al estudiar la musicalidad del *Polifemo*, tuvo el acierto de advertir que, en las entrañas del endecasílabo de Góngora, resonaba la

10 Juan José Pastor Comín, *op. cit.*, pp. 153-154.

11 Luis Miguel Vicente García, *op. cit.*, pp. 217-219.

12 Mariano Lambea y Lola Josá (eds.), *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII (I). Libro de Tonos Humanos*, Barcelona, CSIC, 2000, vol. I, p. 19 y ss.

64. La más bella niña  
A4  
Anónimo

Transcripción musical: Mariano Lambea  
Edición de la poesía: Lola Josá

La más be - lla ni - ña de maes - tro lu -  
La más be - lla ni - ña de maes - tro lu -  
La más be - lla ni - ña de maes - tro lu -  
La más be - lla ni - ña de maes - tro lu -

gar, hoy, vi - u - da y so - la, y a - yer, por ca - sar.  
gar, hoy, vi - u - da y so - la, y a - yer, por ca - sar.  
gar, hoy, vi - u - da y so - la, y a - yer, por ca - sar.  
gar, hoy, vi - u - da y so - la, y a - yer, por ca - sar.

Estribillo  
De - jad - me, de - jad - me llo - rar,  
De -  
De - jad - me llo - rar, de - jad - me llo - rar, de - jad - me, de - jad -

259

de - jad - me llo - rar, de - jad - me llo -  
jad - me llo - rar, ¡ay!, llo - rar, de - jad -  
De - jad - me llo - rar, de - jad - me,  
me llo - rar, o - ri - llas del mar,  
rar, de - jad - me llo - rar,  
rar, o - ri - llas del mar, llo - rar, llo - rar,  
de - jad - me llo - rar, o - ri - llas del  
mar, de - jad - me llo - rar, de - jad -  
o - ri - llas del mar, o - ri - llas del mar, de - jad,  
de - jad - me llo - rar, o - ri - llas del mar, de - jad - me llo -  
del mar, de - jad - me llo - rar, o - ri - llas del  
me llo - rar, o - ri - llas del mar, o - ri - llas del mar,

Figs. 1, 2 y 3

La más bella niña, Anónimo (música), Luis de Góngora (letra), Lola Josá y Mariano Lambea (transcripción poético-musical), *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Colección particular.

cadencia de su octosílabo, asimilada por el poeta desde muy pequeño: cargó de ritmos el verso, se atrevió a las asonancias romanceriles, en medio de la consonancia obligada de la octava rima, en el verso y en la estrofa:

La poesía de Góngora tiene quizá más encantos para el oído del lector o del lector-oyente (si es que lee, como debiera, en alta voz) que cualquier otra poesía española y es, sin ningún género de dudas, la poesía más musical que se produjo en el Siglo de Oro, en el cual los poetas [...] escribieron en muchos casos una poesía de admirable contenido intelectual pero de escaso placer para el oído.<sup>13</sup>

Es muy posible que esta musicalidad de los versos gongorinos actuara como atractivo estímulo y fructífera inspiración para los compositores de su tiempo que dejaron su música manuscrita en los cancioneros poético-musicales que se nos han conservado. Conviene señalar que el genio cordobés fue muy musicado en su tiempo, junto con

<sup>13</sup> C. C. Smith, «La musicalidad del Polifemo», *Revista de Filología Española*, XLIV, 1961, p. 139.

260

de - jad - me llo - rar, o - ri - llas del mar.  
rar, de - jad - me llo - rar, o - ri - llas del mar.  
del mar, de - jad - me llo - rar, o - ri - llas del mar.  
del mar, de - jad - me llo - rar, llo - rar.

- 1 La más bella niña  
de nuestro lugar,  
hoy, vívida y sola,  
y, ayer, por casar.
- 2 Viendo que sus ojos  
a la guerra van,  
a su madre dice  
que: «Escuche mi mal.
- 3 »Pues me distes, madre,  
en tan tierna edad,  
tan corto el placer,  
tan largo el pesar,
- 4 »y me cautivastes  
de quien hoy se va,  
y lleva las llaves  
de mi libertad,
- 5 »si me queréis bien,  
no me hagáis mal,  
harto peor fuera  
morir y callar.»

**Estribillo**

*Dejadme llorar,  
orillas del mar.*

Lope y Antonio Hurtado de Mendoza, entre otros; todo lo contrario, por ejemplo, que Cervantes y Quevedo. Y, ciertamente, solo el Góngora del romancero pudo convertirse en el maestro de sus poemas mayores por el dominio de la musicalidad.

Por otra parte, en lo referente a la relación entre música y poesía, y concretamente para el estudio del romancero gongorino, el musicólogo tendrá más de una vez la última palabra, porque en más de una ocasión solo las estructuras musicales permitirán entender las estructuras poéticas, y la mayoría de las extrañezas en la transmisión textual.<sup>14</sup> En los romances y letras de Góngora para cantar, y, por extensión, en la obra poética de otros ingenios (el citado Hurtado de Mendoza, Francisco de Borja y Aragón, Hortensio Paravicino o Francisco Manuel de Melo) conviene sobremanera no

relegar la crítica textual solo a la tarea filológica, ya que hay que centrar la atención en la repercusión que la música tenía sobre las variantes textuales de aquellos romances a los que se les puede encontrar su fuente u otro testimonio literario. Esas variantes textuales son elocuentes testimonios de la música, tanto del estribillo como de la cuarteta; lo dicen todo en cuanto al porqué de esa versión del poema y no otra; desvelan el arte, es decir, las trazas con que procedían los compositores a la hora de poner en música un romance; o mejor dicho, a la hora de poner en música la versión poética de un romance que ellos iban a convertir en romance lírico.<sup>15</sup>

No hay que olvidar que todo romance lírico suyo es hipertexto de otro anterior, y que hay que entender esa hipertextualidad en su integridad: como unidad poético-musical nacida de la necesidad de extremar con la música lo poético, en función de uno de los objetivos —el oído— de esa poesía barroca «surgida para conmover y admirar, con todos los resortes de la *dramatización*».<sup>16</sup>

Partiendo, pues, de estos parámetros, ejemplifiquemos dos composiciones con textos de Góngora, observando su comportamiento lírico, y tratando de decodificar su expresividad musical puesta al servicio de la poesía. La primera composición es una pieza de compositor anónimo que se halla en el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*.<sup>17</sup> Se trata del célebre romancillo «La más bella niña», con el no menos famoso estribillo «*Dejadme llorar / orillas del mar*». Es un texto triste en el que se cuenta la historia de la joven enamorada que se halla sola, ante la marcha de su prometido a la guerra, y que explica a su madre las cuitas de su amor perdido en tan tierna edad:

La más bella niña	»Pues me distes, madre,
de nuestro lugar,	en tan tierna edad
hoy viuda y sola,	tan corto el placer,
y ayer por casar,	tan largo el pesar,
viendo que sus ojos	y me cautivastes
a la guerra van,	de quien hoy se va
a su madre dice,	y lleva las llaves
que escucha su mal:	de mi libertad,
« <i>Dejadme llorar</i>	<i>dejadme llorar</i>
<i>orillas del mar.</i>	<i>orillas del mar</i> ». <sup>18</sup>

<sup>14</sup> José F. Montesinos, «Algunos problemas del Romancero nuevo», en *Ensayos y estudios de literatura española*, Joseph H. Silverman (ed.), Madrid, Revista de Occidente, 1970, pp. 117–118.

<sup>15</sup> Lola Josa y Mariano Lambea, «Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español», *Edad de Oro*, xxii, 2003, pp. 29–78.

<sup>16</sup> Aurora Egido, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el barroco», en *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 10.

<sup>17</sup> Mariano Lambea y Lola Josa (eds.), *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii (v). Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, Madrid, CSIC, 2006, vol. II, pp. 97–98 (texto poético) y 258–260 (partitura).

<sup>18</sup> Luis de Góngora, *Obras completas*, op. cit., pp. 4–6.

Este romancillo, del que hemos incluido un fragmento, es una de las obras más tempranas del poeta, pues está fechado hacia 1580, o sea, cuando Góngora apenas contaba 20 años de edad. En este tipo de poemas, en los que el texto refiere estados de dolor y lamentos por amor, la música es considerada, generalmente, como un discurso afectivo en el que la melodía se erige en el recurso expresivo más importante, aunque esté ensamblada en un conjunto polifónico, como es el caso de esta composición, la cual fue escrita para cuatro voces. Una cantidad considerable de composiciones poético-musicales de finales del siglo xvi y primeras décadas del xvii presentan referencias tradicionales, populares o popularizantes, tanto en la música como en la poesía.<sup>19</sup> Y en relación a la música, podemos decir, que, por lo general, toda poesía de corte tradicional o popular suele ir acompañada de una música, también de adscripción popular, o, al menos, de una versión musical inspirada a partir de ella. Hay referente, o sabor tradicional (por decirlo así), en las líneas melódicas de los dos tiples, especialmente en la primera, tanto por sus giros melódicos, como por su interválica característica, sus valores breves y sus reducidos ámbitos: una quinta para el tiple primero y una sexta para el segundo (véase nuestra transcripción musical a notación moderna en las figs. 1-3). No sucede lo mismo en el tenor, la voz más grave de la pieza, con un ámbito de novena y una concepción melódica específica, más fundamentada en su función armónica como bajo. Nada podemos saber de la voz intermedia, un alto, que se ha perdido y que hemos tenido que reconstruir, teniendo en cuenta algunas observaciones derivadas de la concepción popularizante que tienen las dos voces superiores.

El estribillo de esta pieza, *Dejadme llorar / orillas del mar*, es un famoso cantar-cillo con una condensación lírica excepcional. A pesar de su brevedad, precisa, paradójicamente, mayor cantidad de música debido a las continuas repeticiones de los versos y al mayor interés que tiene el compositor en mostrar sus habilidades técnicas e imaginación musical. También podemos decir que, en las estrofas del romancillo, el compositor se muestra más discursivo en su musicalización, mientras que en el estribillo se revela más poético y más lírico. Se establece entonces un juego, o un contraste, entre la introversión de las estrofas del romance y la extroversión del estribillo. Por otra parte, puede observarse aquí la artificiosidad de esta música, donde predomina la elaboración compositiva. La traducción musical del llanto por amor (*lamento*), que es el motivo lírico y literario que aquí se expone, se realiza mediante melodías descendentes, notas de larga duración e intervalos musicales menores.

Otra composición digna de referirse es la letrilla religiosa de Góngora titulada *¿A qué nos convidas, Bras?*, fechada en 1609. Antonio Carreira dice que hay en la producción lírica de Góngora:

un grupo de letrillas que destacan por su gracia extraordinaria: nos referimos a las que, dedicadas al Corpus o a la Navidad en 1609 y 1615, constan de un diálogo en el que intervienen negros, gitanos, moriscos, o incluso un portugués empeñado en que Cristo era su paisano. Los disparates y los anacronismos se mezclan con los estribillos rítmicos, de forma que el resultado es una deliciosa ensalada; no hay, en todo el siglo de oro, poesía religiosa de mayor frescura y desparpajo, bien significativa de que Góngora, clérigo sin vocación, no veía en

<sup>19</sup> Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, México, Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.





La música que se nos ha conservado de esta letrilla es obra de Tomás Sirera, de quien desconocemos muchos datos de su biografía, pero del que sabemos que fue maestro de capilla de la catedral de Girona, entre 1630 y 1642. Esta pieza es la más compleja, ambiciosa y elaborada de todas las que se compusieron sobre textos gongorinos. Lo prueba el hecho de su extensión y de la plantilla vocal a la que va destinada: 219 compases de buena música reservados a ocho voces repartidas en dos coros, con fragmentos a solo, en diálogo y a cuatro voces, hasta llegar a la máxima utilización de los efectivos, es decir, las ocho voces (véase un fragmento del manuscrito original conservado en la Biblioteca de Catalunya —fig. 4— y las primeras páginas de nuestra transcripción musical a notación moderna —figs. 5-7—).<sup>22</sup>

<sup>22</sup> La transcripción completa del villancico *¿A qué nos convidas, Bras?* consta en Digital CSIC: <<http://hdl.handle.net/10261/35715>>.



**Fig. 4**  
 ¿A qué nos convidas, Bras? Tomás Sirera (música), Luis de Góngora (letra), Barcelona, Biblioteca de Catalunya. M. 749/24 (fragmento).



## BIBLIOGRAFÍA

- BERMUDO, Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555 (edición facsímil de Macario Santiago Kastner, Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, 1957).
- BUKOFZER, Manfred F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- CERONE, Pedro, *El melopeo y maestro. Tractado de musica theoricā y pratica*, Nápoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, 2 vols. (edición facsímil de F. Alberto Gallo, Bologna, Forni editore, 1969).
- EGIDO, Aurora, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el barroco», en *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 9-55.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, México, Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Alexander A. Parker (ed.), Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas, I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, Antonio Carreira (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, Robert Jammes (ed.), Madrid, Editorial Castalia, 1994.
- JOSA, Lola, y Mariano LAMBEA, «Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español», *Edad de Oro*, xxii, 2003, pp. 29-78.
- LAMBEA, Mariano, *Música para Góngora*, Digital CSIC, <<http://hdl.handle.net/10261/35720>>.
- LAMBEA, Mariano, y Lola JOSA (eds.), *¿A qué nos convidas, Bras?*, Digital CSIC, <<http://hdl.handle.net/10261/35715>>.
- LAMBEA, Mariano, y Lola JOSA (eds.), *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii (i). Libro de Tonos Humanos*, Barcelona, CSIC, 2000, vol. i.
- LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola (eds.), *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii (v). Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, Madrid, CSIC, 2006, vol. ii.
- MONTESINOS, José F., «Algunos problemas del Romancero nuevo», en *Ensayos y estudios de literatura española*, Joseph H. Silverman (ed.), Madrid, Revista de Occidente, 1970, pp. 109-139.
- PASTOR COMÍN, Juan José, «Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco», *Edad de Oro*, xxii, 2003, pp. 147-204.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel (ed.), *Cancionero musical de Góngora*, Barcelona, CSIC, 1975.
- SMITH, C. C., «La musicalidad del Polifemo», *Revista de Filología Española*, XLIV, 1961, pp. 139-166.
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, «Notas sobre la imaginería musical y el amor en la poesía de Góngora», *Edad de Oro*, xxii, 2003, pp. 205-219.