

EDAD DE ORO

XXII



[Anterior](#)

[Siguiente](#)

[Buscar](#)

[Imprimir](#)

[Inicio](#)

[Índice](#)

UAM Ediciones

Este volumen se publica con subvención de la DGICYT
(Ministerio de Educación, Cultura y Deportes) y con la financiación parcial
del Servicio de Publicaciones de la UAM.

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO, Volumen XXII
I.S.S.N.: 0212-0429
Depósito Legal: MU-396-1999
Edición de: Compobell, S.L. Murcia

La XXII edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 8 y 12 de abril de 2002 en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en el Centro Cultural Aguirre de Cuenca, donde se llevó a cabo, bajo la dirección de Florencio Sevilla Arroyo, una revisión crítica de las relaciones entre música y literatura, con el título *Literatura y Música en los Siglos de Oro*.

Edad de Oro agradece a Begoña Lolo y Carmen Valcárcel la coordinación del Seminario, así como la ayuda de Martín Muelas en la organización de la parte conquense de este Seminario. Asimismo, Edad de Oro contó con David Mañero Lozano como secretario del Seminario; y con la siguiente comisión organizadora: Begoña Rodríguez, Germán Labrador, Francisco J. Peña Rodríguez, Magdalena Romero y Ana Zugasti.

JOHN GRIFFITHS	
<i>Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada</i>	7
LOLA JOSA Y MARIANO LAMBEA	
<i>Las «trazas» poético-musicales en el romancero lírico español</i>	29
JOSÉ TERUEL	
<i>Contextos e implicaciones literarias en «De musica libri septem» de Francisco Salinas</i>	79
VÍCTOR DE LAMA	
<i>«Nunca fue pena mayor» o el éxito internacional de una canción castellana de la corte de Enrique IV</i>	95
RAFAEL BELTRÁN	
<i>Música y poesía en «La Dorotea» de Lope de Vega: las versiones del «Cancionero musical de Ontinyent» y otros cancioneros</i>	113
JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN	
<i>Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco</i>	147
LUIS MIGUEL VICENTE GARCÍA	
<i>Notas sobre la imaginiería musical y el amor en la poesía de Góngora ...</i>	205
JOSÉ MANUEL PEDROSA	
<i>La encrucijada española: cantos y músicas de Europa, África y América en los Siglos de Oro</i>	221
FRANCESC BONASTRE	
<i>Retórica y estructuras musicales en la ópera de Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, «Celos aún de aire matan» (1660)</i>	247
SUSANA ANTÓN PRIASCO	
<i>La reutilización de música preexistente en el teatro breve de fines del siglo XVII. Repertorio y procedimientos</i>	265
MARÍA JOSÉ RUIZ MAYORDOMO	
<i>Jácara y zarabanda son una misma cosa</i>	283

DOLORES NOGUERA GUIRAO	
<i>Músicos y compañías teatrales en el Siglo de Oro</i>	309
ANTONIO MARTÍN MORENO	
<i>Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro</i>	321
JOSÉ MARÍA PAZ GAGO	
<i>«Señora, donde hay música no puede haber cosa mala» (DQ II, 34). La música en el «Quijote»</i>	361
LUIS ROBLEDO ESTAIRE	
<i>El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española</i>	373
MARÍA JOSÉ VEGA RAMOS	
<i>Música retórica y música poética en el renacimiento tardío</i>	425
GERMÁN LABRADOR Y DAVID MAÑERO LOZANO	
<i>Literatura y música en los Siglos de Oro. Recensión bibliográfica</i>	451

LUIS MILÁN, ALONSO MUDARRA Y LA CANCIÓN ACOMPAÑADA

Abunda en el repertorio de los vihuelistas del S. XVI una gran variedad de música vocal, música provista de un texto literario junto con la tablatura instrumental. En su gran mayoría son arreglos instrumentales de obras de polifonistas españoles, franco-flamencos, italianos y franceses en los que se canta una de las voces mientras en la vihuela se toca una versión solista del conjunto polifónico. Algunos de los autores para vihuela, no obstante, compusieron canciones originales, obras concebidas desde el principio para canto y vihuela con melodías independientes y un acompañamiento instrumental. Ya que estas canciones son únicas, sin precursores conocidos ni sucesores directos, el propósito de este estudio es de explorar algunas de las que figuran en dos de las más renombradas antologías de la primera mitad del siglo XVI, en busca de posibles conexiones con escasamente documentadas tradiciones orales o improvisadas de la época. A diferencia de los arreglos instrumentales de polifonía vocal que proliferan en libros de vihuela más tardíos y en el repertorio para laúd en otras partes de Europa, las canciones de Luis Milán y Alonso Mudarra son las primeras de este tipo que se conservan¹. Hasta muy tarde en el siglo, la gran mayoría de las canciones con acompañamiento de laúd en fuentes europeas son intabula-

¹ La única otra canción conocida que posiblemente fue concebida originalmente con acompañamiento de laúd es la *frottola* intitulada *Se mai per maraveglia* en Franciscus Bossinensis, *Tenore e Contrabassi*, Venecia: Petrucci, 1511, fol. 5v. Vid. Véronique Lafargue, 'Par un luth marié aux douceurs de la voix': la musique pour voix et instruments à cordes pincées au XVIème siècle, Tesis, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Université François Rabelais, Tours, 1999, págs. 147-8.

ciones de *chansons*, motetes, madrigales, *frottole* y otros géneros polifónicos². Las cuestiones principales que aquí consideramos, entonces, están relacionadas con la procedencia de la canción acompañada y la manera en que fue cultivada por sus primeros intérpretes³.

Dentro de una lectura tradicional del desarrollo de la música en Occidente, las canciones de Milán y Mudarra se presentan como una anomalía. Teorías historiográficas de generaciones anteriores y ahora en su mayoría pasadas de moda debido a sus bases excesivamente filológicas, mantenían que la tradición de música para instrumentos solistas nació en las décadas de alrededor de 1500, y que su desarrollo posterior responde a una emancipación gradual de la tradición dominante de polifonía vocal que lo engendró. Por otra parte, la monodía supuestamente inventada en las últimas décadas del S. XVI y generalmente relacionada con el círculo de intelectuales, teóricos y músicos florentinos en torno al conde Giovanni Bardi se ha visto como una de las grandes novedades de la época, una de las principales innovaciones que inicia el paso del renacimiento musical al barroco: un cambio desde una estética sonora basada en la interrelación de voces iguales de un conjunto instrumental o vocal hacia la melodía independiente, y el paso necesario y previo a la creación del teatro lírico. Esta visión sigue siendo proyectada en las historias generales de la música y en la enseñanza aunque muchos musicólogos actuales hayan rechazado estas teorías lineales y simplistas. A pesar de cierta reticencia en asimilar las tradiciones orales e improvisadas al desarrollo central de la música culta, la fama de instrumentistas improvisadores ha recibido amplio reconocimiento. Aunque se haya restaurado algo de la estima que disfrutaron en su tiempo, la falta de evidencia palpable de su música y de sus prácticas musicales sigue impidiendo su asimilación en las historias de la música basadas en el desarrollo estilístico musical. Un conocimiento más pormenorizado de las prácticas de músicos fuera de la tradición escrita nos ayudaría situar la música instrumental y la canción acompañada en un continuidad histórica más larga y amplia, y menos como una novedad de principios del S. XVI. Las canciones de Mudarra y Milán y las circunstancias particulares en que fueron creadas abre una puerta hacia las prácticas improvisadas en el periodo paralelo e inmediatamente anterior a la tradición escrita, posiblemente iluminando algunas de las prácticas heredadas de generaciones anteriores de músicos de tradición oral. Al mismo tiempo que matizan nuestros conocimientos, quizás también ponen

² Lafargue, *op. cit.*, págs. 40-2, ofrece un elenco de poco más de una docena de fuentes de canciones para laúd editadas antes de 1550.

³ Algunas de las observaciones estilísticas que presentamos aquí coinciden con las que hizo John Ward, *The 'Vihuela de mano' and its Music, 1536-1576*, Tesis, New York University, 1953. Más recientemente Lafargue, *op. cit.*, ha tocado los mismos temas, especialmente en el Capítulo 5 de su tesis: «Le cas espagnol: 'inventions' et compositions sur timbre», págs. 145-92.

en duda algunas suposiciones de la historiografía moderna respecto a la monodia acompañada y el desarrollo de la música instrumental⁴.

Las canciones y obras solistas editadas en la primera colección que se conserva para vihuela, *El Maestro* (Valencia, 1536) de Luis Milán, ponen de manifiesto la madurez y alta calidad ya lograda por tañedores activos en la época que coincide con el desarrollo de un sistema de escritura para instrumentos solistas y su divulgación en libros impresos⁵. También ofrece abundante evidencia de lazos con una tradición de música improvisada. Más allá de su virtuosismo, Milán muestra un dominio total de su medio musical y crea obras potentes y elocuentes a base de una técnica intuitiva y hasta cruda comparada con la refinada técnica de los polifonistas contemporáneos. Pero esta rudeza es relativa: comparada con el contrapunto vocal, el suyo carece de finura, pero cualquier deficiencia técnica está compensada por la sofisticación y refinamiento de su lenguaje idiomático instrumental. Milán indica claramente en el prólogo de *El Maestro*, esta concepción predominantemente instrumental llamando a su colección «un libro hecho de muchas obras: que de la vihuela tenía sacadas y escritas⁶». Su propia música verifica sus palabras. A través de la repetición de muchos motivos, temas, frases, pasajes y cadencias en diversas obras a lo largo de *El Maestro* se entiende que su música se basa en un depósito memorizado de fórmulas y recursos idiomáticos armados en el acto de interpretación, en vez de ser cada obra el fruto de un proceso de creación individualizado y único. La descripción de John Ward de la obra de Milán como «el puente entre el estilo improvisado de los laudistas editados por Petrucci y Attaignant y el estilo técnicamente más maduro de la generación de Francesco da Milano» le sitúa históricamente; y, en cuanto a las cuestiones de estilo y procedencia, Ward le identifica con los «*improvvisatori* italianos cuyo arte depende más de la manera de interpretación que la materia interpretada⁷». En este sentido, Ward define a Milán como el puente entre dos tradiciones, al mismo tiempo

⁴ Es curioso notar que hace ya cincuenta años una de las importantes musicólogas de su generación, Suzanne Clercx, intuyó una relación entre la música española renacentista y las obras monódicas de Monteverdi. Aunque tuviera dificultad en sostener su argumento con datos suficientes para justificar su intuición, indica los villancicos y romances españoles como posibles fuentes de inspiración y su exportación a Italia a través de Nápoles. Vid. Suzanne Clercx, «L'Espagne du XVI^e siècle, source d'inspiration du génie héroïque de Monteverdi», *Musique et poésie au XVI^e siècle: Paris, 30 Juin-4 Juillet 1953*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1954, págs. 329-43.

⁵ Luis Milán, *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*, Valencia, 1536. Las ediciones modernas incluyen: *Libro de Musica de vihuela de mano intitulado El Maestro*, ed. Leo Schrade, Publikationen Älterer Musik 2, Leipzig, 1927/ Hildesheim: Georg Olms, 1967; *Libro de Musica de vihuela de mano intitulado El Maestro*, ed. Ruggero Chiesa, Milán: Edizioni Suvini Zerboni, 1974; *El Maestro*, ed. Charles Jacobs, University Park y Londres: Pennsylvania State University Press, 1971.

⁶ Milán, *op. cit.*, fol. Aiii.

⁷ Ward, *op. cit.*, pág. 247: «Italian *improvvisatori* whose art lay as much in the manner of performance as in the matter performed».

que nota las cualidades excepcionales de sus canciones que «hablan el idioma del barroco con un dialecto renacentista»⁸. Mucho de nuestro propio trabajo, tanto como otros estudios de Craig Russell y Luis Gasser, ha alcanzado poco más que a ampliar y amplificar estas observaciones de Ward⁹.

La presencia de Milán en la corte valenciana es otro factor significativo en cuanto a las cuestiones de la procedencia de su estilo improvisatorio. Milán no fue un músico asalariado sino un tipo de *maître du plaisir* como le describe Ward en la corte de Germaine de Foix y el duque de Calabria, Fernando de Aragón, hijo del último de los reyes aragoneses de Nápoles¹⁰. Como se entiende de los pasajes autobiográficos de su libro posterior, *El Cortesano* (1561), entre otras cosas un relato de la vida cortesana valenciana durante la década de los treinta, el papel de Milán incluía entretener a las damas de la corte con juegos y sus canciones¹¹. Las situaciones en las que Milán se describe siempre son momentos espontáneos en vez de formales y planificados. Tal como observa Gasser y según lo que aconseja Castiglione para que un cortesano no aparezca como un mero músico profesional, Milán nunca tiene su vihuela consigo; siempre le tienen que buscar una para que toque¹².

Influencia napolitana hubiera sido inevitable en la corte de los antiguos reyes de Nápoles, y las tradiciones de aquella corte debían ser una fusión de influencias locales e importadas, efectuadas por la interacción de músicos españoles e italianos. El improvisador catalán, Benedetto Gareth, llamado *Il Chariteo*, consiguió gran fama por sus canciones improvisadas al laúd en Nápoles, probablemente siguiendo una práctica que a la sazón también florecía en el norte de Italia en manos de músicos como el legendario Pietrobono y Serafino dell' Aquilla¹³. Ambos laudistas ministriles también sirvieron al rey de Nápoles durante un tiempo. Por otra parte, hay una estrecha relación entre el villancico español del tipo que abunda en el Cancionero

⁸ Ward, *op. cit.*, pág. 161.

⁹ Vid. John Griffiths, *The Vihuela Fantasia: A Comparative Study of Forms and Styles*, tesis, Monash University, 1983; Craig Russell, «The Eight Modes as Tonal Forces in the Music of Luis Milán», en *De música hispana et aliis: miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J., en su 65º cumpleaños*, ed. Emilio Casares y Carlos Villanueva, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1990, págs. 321-62; Luis Gasser, *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

¹⁰ Ward, *op. cit.*, pág. 162.

¹¹ Luis Milán, *Libro intitulado El Cortesano*, Valencia, 1561/ reed. en Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos, 7. Madrid, 1874; vid. también Gasser, *op. cit.*, págs. 25-8.

¹² Gasser, *op. cit.*, pág. 33.

¹³ Sobre laudistas cantantes como los mencionados, vid. el capítulo 4 «*Improvvisatori and their Relationship to Sixteenth-Century Music*» del libro de James Haar, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 1986. págs. 76-99; y F. A. Gallo, *Musica nel castello: Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XII al XV secolo*, Bologna: Il Mulino, 1992.

de Palacio y la *villanella* napolitana en la primera fase de su desarrollo que coincide con la publicación de la música de Milán. En ambos casos se supone una práctica de interpretación de géneros alejados del estilo polifónico, en primer lugar canciones compuestas o improvisadas y acompañadas con el laúd, vihuela o su homónimo napolitano, la *viola da mano*, antes de plasmarse en un género polifónico.

La música de Alonso Mudarra, aunque escrita para el mismo instrumento, es de una orientación muy diferente a la de Milán. Son músicos muy distintos: Mudarra probablemente era unos diez años más joven, procedente de otra región de España, y de una cultura y formación muy diferente. Sobre todo, sus conocimientos de la polifonía vocal reflejan otro nivel de educación musical. Según su propio testimonio en su *Tres libros de música* (1546), fue criado en la casa de los duque del Infantado en Guadalajara en donde había conocido a muchos músicos y buena música¹⁴. Abandonada la casa de sus antiguos mecenas, su libro de vihuela fue publicado en Sevilla, en las vísperas de asumir una canonjía en la catedral hispalense, un puesto que mantuvo hasta su muerte en 1580.

El *Tres libros de música* contiene intabulaciones de música de Josquin y Gombert, y muchas fantasías solistas que indican su familiaridad con el estilo imitativo en boga. Al mismo tiempo e igual a otros contemporáneos, Mudarra también incluye en su libro música que muestra otras tradiciones españolas, obras como sus diferencias sobre *Guárdame las vacas* y *Conde Claros* muy ligadas a tradiciones orales populares. Muchas de sus propias canciones tienen posibles vínculos con esta misma tradición nativa. Quizás a través de su contacto juvenil con músicos profesionales en el palacio de sus antiguos mecenas en Guadalajara, Mudarra adquirió personalmente un conocimiento de la prácticas de improvisación vihuelística basada en el estilo tradicional de músicos y ministriles de gran habilidad y profesionalidad, dueños de un repertorio aprendido y transmitido sin necesidad de recurrir a la grafía. La renombrada *Fantasía que contrahaze el harpa en la manera de Ludovico*, efectivamente variaciones sobre la folia, indica que Mudarra había asimilado estilos improvisatorios de principios de siglo y ya fuera de moda como manera de «tañer fantasía.» Es probable que el Ludovico a quien imita en su fantasía fuese el mismo arpista que vino a España desde Nápoles con del desterrado Fernando V, quizás el mismo arpista italiano que sirvió a Ercole I d'Este en Ferrara en los años 70 del *quattrocento*¹⁵. Considerada así, esta fantasía indica que debemos considerar a Mudarra desde otra perspectiva que a Milán. La intención de esta fantasía excepcional era de recordar al estilo particular de un virtuoso legendario, según lo que entendió ser el estilo de

¹⁴ Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, ed. Emilio Pujol, Monumentos de la Música Española, 7 (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1949, rpt 1984).

¹⁵ Vid. John Griffiths, «La 'Fantasía que contrahaze la harpa' de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico», *Revista de Musicología*, IX (1986), págs. 29-40; Egberto Bermúdez, «Sobre la identidad de Ludovico», *Nassarre*, X (1994), págs. 9-16.

una generación anterior, y los recursos particulares de Ludovico en que se basaba su renombre. El resultado es una obra hecha a base de variaciones sobre un esquema melódico-armónico tradicional, glosada de forma idiomática, que recuerda al arpista extranjero. Visto de esta manera, es un músico muy diferente a Milán, un observador y comentarista que en vez de participar en la tradición improvisada, como es el caso de Milán, confecciona su obra como parte de un proceso consciente y meditado y no durante el acto interpretativo. Lo que nos ofrece es su perspectiva particular, desde un balcón mucho más cerca que el nuestro debido a lo que seguramente era su recuerdo personal de aquellas tradiciones. Dadas estas circunstancias, lo que aquí pretendemos es analizar sus canciones para identificar y rescatar posibles vestigios de prácticas perdidas que pueden yacer en sus canciones.

Cualquier información que nos proporcione este análisis de una selección de las canciones de Milán y Mudarra ha de ser interpretada dentro de un contexto difícil de trazar debido a las diversas incógnitas que abarca, una interpretación de una parcela del pasado musical que supone la confluencia e interacción de varios hilos independientes. Los temas fundamentales son la práctica de improvisación en la música de la primera parte del S. XVI, la relación entre tradiciones escritas y orales, la naturaleza de las conexiones entre Italia y España, y el clima intelectual que generó la canción acompañada.

La música española del periodo inmediatamente anterior a los libros para vihuela se conoce más a través de varias antologías polifónicas de carácter fuertemente cortesano popular; notablemente el Cancionero de Palacio. Los géneros principales de estas colecciones, villancicos y romances son los mismos géneros que predominan en los libros de vihuela; casi un centenar de villancicos y más de veinte romances. Algunas de las versiones conservadas pueden derivarse de melodías populares, sobre todo en el caso de los villancicos y también algunos de los romances, aunque existe la posibilidad de que se entonasen fórmulas de recitado¹⁶. Tampoco se descarta la posibilidad de que muchas de las melodías de las canciones sean melodías nuevas, compuestas o improvisadas según patrones bien establecidos. Algunas de las obras en los cancioneros polifónicos que anticipan las fuentes para vihuela, tanto romances como villancicos, posiblemente derivan de canciones acompañadas, construidas a base de melodías tradicionales o nuevas, o según esquemas melódico-armónicos bien establecidos. Se supone que muchos cantores y compositores de polifonía tocaban instrumentos polifónicos, lo cual es otra posible explicación de algunas de las irregularidades polifónicas en el repertorio como, por ejemplo, pasajes de cuartas paralelas que pueden originarse en la transferencia directa de secuencias de posturas de la mano izquierda de la vihuela a una partitura de polifonía. Aunque sea

¹⁶ Ward, *op. cit.*, págs. 174-5, describe las explicaciones de las fórmulas de recitado ofrecidas por Salinas en *De Musica libri septem*, Salamanca, 1577.

especulación en este momento, también coincide lo que sabemos de la *villanella* napolitana y sus orígenes como canción acompañada.

El romance procede de una tradición de narrativa oral y los romances que encontramos en los cancioneros recopilados alrededor de 1500 representan su presencia en el ambiente cortesano. Algunas de las fórmulas mejor conocidas para recitar romances llevan nombres que mantienen su relación con unos romances específicos. Las fórmulas asociadas con *Conde Claros* y *Guárdame las vacas*, tanto su patrón melódico como su secuencia de acordes, fueron utilizadas extensivamente por los instrumentistas como patrones para la improvisación y, luego, para la composición de variaciones. El acompañamiento improvisado de romances parece ser la fuente de esta práctica. El otro esquema melódico-armónico que prolifera en los villancicos y romances de los mismos cancioneros es el de la folia primitiva y denominada *pavana* en las fuentes instrumentales anteriores a c.1590. El Cancionero de Palacio, por ejemplo, conserva una veintena de canciones basadas en este esquema, evidencia aparentemente inequívoca de su estrecha relación con las tradiciones orales¹⁷. Aunque la evidencia a nuestro alcance proceda del ámbito cortesano, es probable que estos mismos estilos musicales se practicasen en contextos urbanos y, por falta de evidencia concreta, solamente podemos suponer que estas fórmulas de recitado formaban parte del repertorio de grupos profesionales como los ciegos oracioneros que cantaban con sus vihuelas en ciudades como Zaragoza¹⁸.

La participación de músicos de cuerda pulsada en conjuntos vocales e instrumentales es otro factor que contribuye al desarrollo del perfil de las prácticas de improvisación. Algunas de las técnicas de improvisación polifónica de los ministriles de la época han sido elaboradas por Keith Polk, aplicado a los escritos teóricos de Johannes Tinctoris, maestro de capilla durante muchos años en Nápoles, sacado a evidencia de sus estudios documentales en el norte de Europa. No obstante, esta evidencia también tiene relevancia para al contexto español dado el constante intercambio entre ministriles alemanes e italianos, y luego, italianos y españoles¹⁹. Los dúos de laúdes eran entre los más frecuentes de las agrupaciones de ministriles en la última parte del S. XV, y los dúos que publica Spinacino en 1507 sin lugar a dudas se basan en este mismo estilo²⁰. Polk destaca que las reglas de contrapunto de Tinctoris están escritas principalmente para el beneficio de improvisadores y no

¹⁷ Ibid., pág. 303.

¹⁸ Miguel Ángel Pallarés Jiménez, «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV», *Nassarre* VII/1 (1991), págs. 175-212; VII/2 (1991), págs. 171-212; VIII/1 (1992), págs. 213-74; VIII/2 (1992), págs. 171-244; IX/1 (1993), págs. 227-310. Gasser, *op. cit.*, págs. 31-2, también se refiere a ciegos cantantes de romances documentados hasta el siglo XIX.

¹⁹ Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages: players, patrons, and performance practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

²⁰ Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto*, Venecia: Petrucci, 1507.

para compositores, y sus explicaciones pueden ser en parte fruto de su experiencia napolitana.

Otras tradiciones italianas de la canción improvisada pueden también tener relevancia en prácticas españolas. Varios estudios de los últimos años han llamado la atención sobre la moda, entre humanistas italianos de la trascendencia de Marsilio Ficino, de improvisar canciones en latín al laúd²¹. Aunque desconozcamos hasta qué punto estas prácticas coinciden con las de ministriles profesionales en lengua vulgar, son posiblemente tradiciones interrelacionadas. Por una parte, documentos cortesanos italianos indican la presencia de músicos conocidos por su capacidad de improvisar canciones al laúd, algunos de los más renombrados de ellos relacionados con la corte de Nápoles. No sabemos si era la presencia en Nápoles del catalán Benedetto Gareth u otros parecidos lo que hace a Tinctoris llamar la atención sobre la práctica catalana de recitar *historiae* al acompañamiento de vihuela de arco²², pero pensamos que hay una cierta probabilidad de que músicos como Il Chariteo y el arpista Ludovico fuesen portadores de prácticas italianas al reino peninsular de Aragón, y son quizás estas mismas las que influyen en establecer las tradiciones locales que nutren la formación musical de tañedores como Luis Milán.

Aun más difíciles de establecer son las posibles conexiones entre la canción en España y los cantos improvisados de los humanistas italianos. El interés primordial de los humanistas improvisadores era la restitución de los metros poéticos antiguos, pero más allá carecemos de los detalles de su práctica; únicamente que se acompañaban en la *lyra*, probablemente el vocablo latín que empleaban para referirse a cualquier instrumento de cuerda equivalente a la lira de Orfeo: el laúd, la vihuela o instrumentos de arco como la *lira da braccio*²³. Testimonio de esta práctica se encuentra en España y, aunque escaso, Knighton mantiene que formaba parte de la educación general²⁴, citando un pasaje del *Linguae Latinae Exercitatio* de Luis Vives, dedicado al joven Felipe II en 1538, que incluye un diálogo en el que Plinio suplica a Epícteteo: «Toma la vihuela y cántame algo mientras me meto en la cama y —según el uso de Pitágoras— pueda dormirme antes y tenga dulces sueños». Epícteteo accede y le canta un verso de las *Metamorfosis* de Ovidio²⁵. Otro pasaje

²¹ Vid. D. P. Walker, «Le chant Orphique de Marsile Ficino», *Musique et poésie au XVIe siècle: Paris, 30 Juin-4 Juillet 1953*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1954, págs. 17-33.

²² Vid. Anthony Baines, «Fifteenth-century instruments in Tinctoris' *De Inventione et Usu Musicae*», *Galpin Society Journal*, III (1950), págs. 19-26.

²³ Vid. Grantley McDonald, *Orpheus Germanicus: Metrical Music and the Reception of Marsilio Ficino's Poetics and Music theory in Renaissance Germany*, tesis, Universidad de Melbourne, 2002.

²⁴ Tess Knighton, «La música en la casa y capilla del príncipe Felipe (1543-56): modelos y contextos», en L. Robledo et al., *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid: Alpuerto, 2000, pág. 64.

²⁵ Luis Robledo, «La música en el pensamiento humanista español», *Revista de Musicología*, XXI, 2 (1998), págs. 385-429; en concreto, pág. 406.

del mismo libro ofrece otro caso parecido y, al igual que en el pasaje anterior, cita a otro de los autores que encontramos entre las canciones de Mudarra:

- Lupiano: Coge la vihuela y cántanos algo.
 Tamayo: ¿Qué queréis que cante?
 Lupiano: Cualquier cosa sobre el juego.
 Tamayo: ¿Un poema de Virgilio?
 Lupiano: Sí, eso mismo. O, si prefieres, alguno de nuestro Vives; aquél que él mismo cantaba paseando por la ronda de Brujas²⁶.

Knighton también ha mostrado la adquisición de al menos un libro de versiones polifónicas de poesía clásica, el *Harmoniae poeticae* (Nuremberg, 1539) de Philip Hofhaimer y Ludwig Senfl, para la biblioteca del príncipe²⁷. En la misma línea, el interés por el metro poético que forma una parte central del *De musica libri septem* (1577) de Salinas indica que en España también existía una inquietud por los mismos temas que motivaron la práctica de los humanistas italianos, sobre todo en resucitar la canción órfica y emular a los cantos de la Antigüedad. Referencias clásicas abundan en los libros de vihuela, más notablemente en sus títulos pero también en sus prólogos y los grabados que los adornan. No sería mero accidente que *El Maestro* de Milán, y la fuente más antigua de canciones acompañadas, incluyera un grabado de Orfeo tañendo la vihuela²⁸. Tales referencias son indicaciones de una conciencia general por parte de los vihuelistas hacia la Antigüedad. Las canciones de Milán y Mudarra forman parte de las mismas tendencias intelectuales y culturales que, a pesar de la falta de fuentes intermediarias, se manifestaron décadas después en las canciones para canto y laúd que proliferaron en varias zonas europeas y la monodia florentina.

* * *

Las canciones de Milán y Mudarra se diferencian substancialmente aunque muchas se basan en los mismos géneros poéticos. Milán incluye veintidós canciones en *El Maestro*, más diez versiones alternativas con la parte de vihuela glosada. Son villancicos, romances y sonetos: cuatro romances en castellano, seis villancicos españoles y seis portugueses, y seis sonetos en italiano. Las melodías de los villancicos corresponden al lenguaje habitual de la época y, si no originales, pueden ser derivadas de melodías populares. Son los romances y sonetos que revelan características menos habituales y quizás asociables con prácticas improvisatorias. Algunas de ellas se

²⁶ Ibid.

²⁷ Knighton, *op. cit.*, págs. 64-5.

²⁸ Vid. Isabel Pope, «La Vihuela y su música en el ambiente humanístico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV (1961), págs. 395-402; y Jack Sage, «A new look at humanism in 16th-century lute and vihuela books», *Early Music*, XX (1992), págs. 633-43.

basan en fórmulas melódicas mientras que otras responden a estructuras construidas de frases cortas, quizás improvisadas, con repeticiones melódicas internas que no corresponden a las formas poéticas. Por consiguiente, muchas de ellas son poco memorables, sin un carácter notable, y muestran poco interés en elaborar melodías que respondan al contenido afectivo o retórico de los textos. Esta característica puede reflejar una orientación de Milán hacia un estilo en que la declamación predomina por encima de la sustancia musical.

Debido a las conexiones con la tradición oral, el romance ofrece un buen punto de partida para la exploración de las canciones de Milán. Según entendemos, la práctica habitual del recitado de romances era repetir la misma melodía para cada una de las múltiples estrofas. Debido a su carácter narrativo, muchos romances son de gran extensión y Gasser calcula, a base de los ejemplos que ofrece Milán en *El Maestro*, que la interpretación de un romance entero con todas sus estrofas podría durar más de una hora²⁹. Las únicas indicaciones que poseemos con respecto al estilo de improvisación que se aplicaba al romance son las versiones que sobreviven en forma polifónica y en los libros de vihuela, las variaciones sobre fórmulas procedentes de romances en el repertorio instrumental. Lo generalmente aceptado es que se recitaban los romances a melodías pertenecientes a canciones particulares o a fórmulas conocidas, variando la melodía o el acompañamiento de una estrofa a otra. Lo que queremos proponer aquí a base de la versión que ofrece Milán del romance *Sospirastes Baldovinos* es un modelo alternativo, o quizás una extensión de la misma práctica. Aunque lo propongamos con debida cautela por la falta de corroboración, corresponde a lo que entendemos de la práctica de los *improvvisatori* italianos que describe Castiglione como «cantare alla viola per recitare», una práctica que implica cantar a base de fórmulas sencillas, quizás incluso de una manera más declamada que cantada. Sobre este tipo de práctica no tenemos más que sospechas y, en el caso de que fuera la costumbre, tampoco sabemos si existían tonos o fórmulas ampliamente conocidas y practicadas, si cada músico tenía sus fórmulas particulares, o si las inventaban espontáneamente durante sus actuaciones. No obstante, existe evidencia interna en algunas de las canciones de Milán que nos ofrece posibles indicios de tales prácticas.

La primera característica inusual de *Sospirastes Baldovinos* es que Milán proporciona música para dos estrofas, dos unidades independientes y relacionadas solamente de la forma más general. La melodía (ejemplo 1) está en el octavo tono transportada una quinta³⁰. La coherencia del estilo melódico se debe a la consistencia tonal, la predominancia de movimiento conjunto y la repetición del motivo inicial de la canción al comienzo de versos 4, 5, y 8.

²⁹ Gasser, *op. cit.*, págs. 25-8.

³⁰ Milán indica las melodías de sus canciones en la tablatura en cifras coloradas. Nuestras transcripciones de su música están realizadas para una vihuela en *la*.

Ejemplo 1, Luis Milán, *Sospirastes Baldovinos*, melodía:

1 Sos - pi - ras - tes Bal - do - vi - nos

2 Las co - sas que yo ms que - r - a

3 O te - neys mie - do_a los mo - ros

4 O en Fran - cia te - ne - ys a - mi - ga.

5 Si te vas con - mi - go en Fran - ci - a

6 To - do nos se - r a - le - gr - a

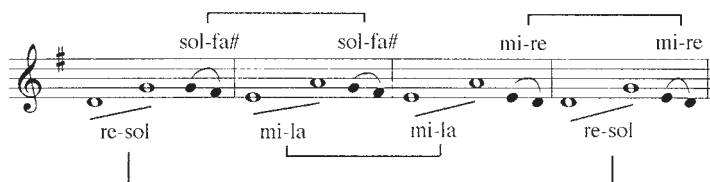
7 Ha - ve jus - tas y tor - ne - os

8 Por ser - vir - te ca - da'l d - a.

A pesar de su semejanza, las melodías de cada estrofa son bastante diferentes, y es la que corresponde a la primera estrofa (versos 1-4) la que muestra rasgos de proceder de una fórmula de recitado por su estructura, su sencillez y la carencia de un perfil memorable. Es una melodía que se podría emplear para cantar cualquier romance sobre cualquier tema, y sería fácil de manipular durante la interpretación

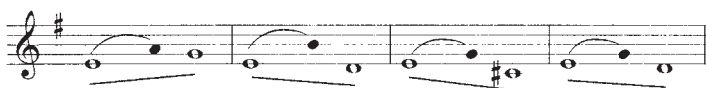
de una extendida canción estrófica para conseguir la variedad necesaria para una declamación retórica y dramática. En esta primera estrofa, la melodía de cada verso se basa en el mismo patrón: un ascenso de una cuarta seguido por una cadencia que desciende un tono o semitono (ejemplo 2). Los primeros y cuartos versos utilizan la cuarta ascendiente *re-sol*, mientras los versos interiores se cantan un tono superior, *mi-la*. Las cadencias de los primeros dos versos descienden el semitono *sol-fa#*, en el tercer grado del modo, mientras los dos versos siguientes vuelven al *finalis* con un descenso *mi-re*. Esta primera estrofa fácilmente puede ser derivada de una fórmula de recitado conocida por intérpretes como Milán. La melodía no tiene ninguna indicación de ser una línea tallada cuidadosamente, atenta a las necesidades de la canción.

Ejemplo 2, Luis Milán, *Sospirastes Baldovinos*, diseño melódico de la 1ª estrofa:



La segunda estrofa corresponde a un modelo menos asociable con un patrón esquemático. Cada verso comienza en *mi* y procede en dirección ascendente, con sus cadencias respectivas en *sol*, *re*, *do#* y *re*, típicas del modo 8 en un contexto armonizado. Debido a la carencia de fórmulas en su estructura melódica, es menos probable que proceda de un modelo de improvisación, aunque fácilmente podría ser el tipo de melodía que músicos como Milán improvisaban espontáneamente.

Ejemplo 3, Luis Milán, *Sospirastes Baldovinos*, diseño melódico de la 2ª estrofa:



Es evidente que la mayoría de los cantantes se acompañaban a sí mismos con sus laúdes y vihuelas, como es evidente por el formato en que se editaron la mayoría de las canciones de vihuela, con las notas de la melodía indicadas dentro de la cifra instrumental en rojo o con puntillos. El autorretrato que Milán dibuja en las palabras de *El Cortesano* es clara evidencia de que esta norma también se aplica a él y, por consiguiente, podemos ver el acompañamiento de *Sospirastes Baldovinos* (ejemplo 4) como música concebida para el instrumentista cantante. El acompañamiento de cada

verso es sencillo, inicialmente de acordes simples, pero progresivamente se añaden breves pasos melódicos para entretejer los acordes. Los redobles instrumentales que separan los versos cantados tienen mayor sentido cuando es el cantante el que los toca, como la continuación o terminación del gesto musical de cada verso. La música que añade Milán al final de los tres primeros versos de la canción es solamente una prolongación de la última nota cantada, mientras que el pasaje que remata al cuarto verso funciona como una pequeña coda para separar las estrofas.

Ejemplo 4, Luis Milán, *Sospirastes Baldovinos*, estrofa 1:

The musical score is presented in four systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line.

System 1:
 Vocal: Sos - pi - ras - tes Bal - do - vi - nos
 Piano: Accompaniment with chords and a melodic line in the right hand.

System 2:
 Vocal: Las co - sas que yo más que - r - a
 Piano: Accompaniment with chords and a melodic line in the right hand.

System 3:
 Vocal: O te - neys mie - do a los mo - ros
 Piano: Accompaniment with chords and a melodic line in the right hand.

System 4:
 Vocal: O en Fran - cia te - ne - ys a - mi - ga.
 Piano: Accompaniment with chords and a melodic line in the right hand.

La composición de la música para un soneto presenta desafíos diversos a los de romances y villancicos. La música para un romance debe tener un carácter compatible con el tono general del texto pero con la flexibilidad suficiente que permite su adaptación a las necesidades de cada estrofa. El éxito de un villancico, por otra parte, depende de la melodía de su estribillo y su capacidad de grabarse en la mente del oyente después de pocas repeticiones. Ninguna de estas características es aplicable al soneto, no solamente por ser una forma que por naturaleza admite pocas posibilidades de repetición, sino también debido a su concisión textual y las interrelaciones internas entre imágenes e ideas. En la música, el soneto era típicamente el dominio de madrigalistas durante el S. XVI y sus versiones musicales a lo largo del periodo se caracterizan por la ausencia de repetición musical, y la estrecha relación que forjaron entre el significado textual y el contenido musical, bien sea el perfil melódico, la textura de las voces o sus manipulaciones tonales. Entre los vihuelistas, Milán y Mudarra son los únicos que componen música para sonetos literarios, pero cada uno desde sus propios criterios. Mudarra siempre sigue la forma poética, utilizando la misma música para ambos cuartetos en la mayoría de sus versiones, e intenta reflejar musicalmente el sentido general del texto, prestando cuidadosa atención en muchos casos a palabras individuales. Esta deliberada relación entre música y texto está ausente en la música de Milán y es precisamente su falta la que representa la evidencia más convincente para afirmar que sus versiones procedan de una práctica improvisatoria. Ward indica las deficiencias de los sonetos de Milán y describe su versión de *O gelosia d'amanti* del napolitano Jacopo Sannazzaro como una obra ambiciosa, si no monótona, sin su típica finura y primor. También alude a posibles raíces improvisatorias, «una música de fórmulas que el vihuelista había utilizado muchas veces cantando a sus amigos y en la corte³¹». Este soneto es doblemente interesante porque también fue musicado por Mudarra y la comparación de las dos versiones revela claramente sus distintas orientaciones³².

En común con sus otros sonetos, la música que compone Milán para *O gelosia d'amanti* comprende una melodía con un acompañamiento mayormente homofónico, adornado con redobles cadenciales al final de cada verso, y con algunos pasajes cadenciales añadidos al final de cada cinco de ellos. La estructura principal de la música se revela a través de la melodía que Milán construye de seis frases, empleando varias repeticiones y reiteraciones para musicar el poema completo. La falta de correspondencia estructural y dramática entre música y texto es la causa principal para sospechar que la melodía procede de la improvisación, si no de una adaptación de otra melodía preexistente, quizás ajustada al nuevo texto durante

³¹ Ward, *op. cit.*, págs. 289-90: «a music of formulas that had been used many times by the vihuelist in singing for friends and at court».

³² Una transcripción de la pieza completa está publicada en la edición de Pujol, *op. cit.*, págs. 116-8.

una interpretación improvisada. Sea cual sea el caso, lo significativo es que Milán pensaba en su melodía como una serie de unidades cuya ensamblaje evidentemente consideraba hasta cierto punto flexible y mudable. Si pensamos en el proceso de la improvisación de una canción, creo que la estrategia de un improvisador experimentado como Milán sería de comenzar su nueva creación a base de algo conocido, de una idea premeditada, por lo menos para iniciar su interpretación, teniendo el texto delante de sí, si no memorizado. Al iniciar así, sería casi imposible que un vihuelista cantante evitara pensar en la melodía y el acompañamiento en conjunto, en vez de crear una melodía a secas sin esbozar paralelamente su armonización. Si fuese éste realmente el proceso utilizado por Milán, sería una explicación lógica del inicio de su versión de *O gelosia d'amanti*, que se arranca a partir del esquema melódico-armónico de *Guárdame las vacas*, entre las fórmulas más relacionadas con la improvisación de la época, y utilizando tanto la melodía como la secuencia armónica para su primera frase (ejemplo 5). Este gesto inicial podría ser intencionado o inconsciente, si no una mera coincidencia atribuible a la semejanza entre dicha fórmula y el típico lenguaje musical de la época.

Ejemplo 5. Luis Milán, *O gelosia d'amanti*, comienzo:

O ge - lo - si - a_d'a - man - ti hor - ri - bil fre - no

Guárdame las vacas

III VII i V

La frase inicial está nuevamente elaborada para el segundo verso del texto. El primero de los dos motivos del primer verso, indicado con una (x) en el ejemplo 6, se transporta un tono inferior, pero la misma conclusión cadencial (y) se repite a la misma altura y con idéntica armonización. Otras semejanzas melódicas que contribuyen a la coherencia de la melodía completa no son más que giros comunes del lenguaje de la época y no hay evidencia de un consciente desarrollo del material inicial en las frases subsiguientes. Igualmente, hay poca indicación de que Milán se preocupaba en dibujar una melodía distintiva y memorable. Aparte del carácter algo

insípido de la melodía, lo que más apoya esta hipótesis es la falta de correspondencia formal entre las repeticiones musicales y el texto. Milán repite dos veces su melodía pero no conforme a la estructura poética. Como se ve a continuación, la melodía inicial, el conjunto de las frases *a-e*, se repite desde el verso 7, en medio del segundo cuarteto, pero con la frase *b* repetida tres veces y una nueva frase *f* sustituyendo a la *e* para proporcionar una conclusión más adecuada.

<i>verso</i>		<i>música</i>	
1	O gelosia d'amanti, horribil freno	<i>a</i>	]
2	Che in un punto mi volggi e tien si forte;	<i>a'</i>	
3	O sorella di le empia et amara morte,	<i>b</i>	
4	Che con tua vista turbi il ciel sereno;	<i>c</i>	
5	O serpente nascosto in dolci seno	<i>d</i>	
6	Che i lieti fior de mie speranze hai morte;	<i>e</i>	]
7	Tra prosperi successi, adversa sorte;	<i>a</i>	
8	Tra soavi vivande aspro veneno.	<i>a'</i>	
9	Di qual furia infernal nel mondo uscisti,	<i>b</i>	
10	O crudel mostro, O pesti dei mortali,	<i>b'</i>	
11	Che hai fatti gli giorni miei si amari e tristi?	<i>b''</i>	
12	Tornati in giu, non rradopia miei mali;	<i>c</i>	
13	Infelice paura ad che venisti?	<i>d</i>	
14	Hor non bastaba amor con li suoi strali?	<i>f</i>	

Si consideramos por qué no existe una relación formal entre la poesía y la música, hay dos explicaciones más factibles. La primera es que Milán estaba adaptando una melodía ya existente a un poema nuevo, una melodía originalmente concebida para un texto de otro género y probablemente de un número diferente de versos. A su favor hay varios argumentos: explicaría por qué hay varios sitios en los que la adecuación de la melodía al texto es torpe y la acentuación musical y poética no coinciden, igual que la carencia de gestos melódicos que ilustran o embellecen el significado de la letra. También explicaría la triple repetición de la frase *b* en los versos 9-11 como el resultado de la necesidad de extender la melodía para no acabarla antes de llegar a la conclusión del poema. La otra explicación igualmente razonable sería a base de una lectura del poema más desde su retórica que desde su estructura. Así, la posible explicación de por qué Milán decidiera repetir su melodía a partir del séptimo verso se podría atribuir a los versos pareados 7 y 8 que se prestan al estilo de sus dos motivos iniciales y relacionados:

Tra prosperi successi, adversa sorte;
Tra soavi vivande aspro veneno.

En este caso, la triple repetición de la frase *b*, bastante modificada en su tercera repetición para formar una cadencia, tiene más sentido, no solamente porque corresponde al primer terceto en su totalidad, sino que también refuerza la insistente interrogación de estos versos.

Ejemplo 6, Luis Milán, *O gelosia d'amanti*, melodía:

1 a O ge-lo-si-a d'a-man-ti, hor-ri-bil fre-no

2 a' Che in un pun-to mi vol-ggi e tien-si for-te;

3 b O so-rel-la delen-pi-a et a-ma-ra mor-te,

4 c Che con tu-a vi-sta tur-bi il ciel se-re-no;

5 d O ser-pen-te nas-co-sto in dol-ce se-no

6 e Che i lie-ti fior de mi-e spe-ran-çe hai mor-te;

7 a Tra pro-spe-ri-su-cce-ssi, ad-ver-sa sor-te;

8 a' Tra so-a-ve vi-van-de a-spro ve-ne-no.

9 b Da qual fu-ria in-fer-na-le al non-do, u-sei-sti,

10 b' - O cru-del mon-stro, o pe-ste di mor-ta-li,

11 b'' Che ha-fat-ti li gior-ni mie-i a-ma-ri e tri-sti?

12 c Tor-na-ti non rra-dop-pia mie-i ma-li;

13 d In-fe-li-ce pa-u-ra ad che ve-ni-sti?

14 f Hor non ba-sta-va a-mor con li suo-i stra-li?

La colección de canciones de los *Tres libros de música* de Alonso Mudarra presenta una mayor variedad de géneros que las de Milán. Incluye catorce canciones en castellano, entre ellas romances, villancicos y sonetos en castellano e italiano, y seis textos en latín de fuentes contemporáneas, bíblicas y clásicas. Muestran un compositor capaz de crear canciones de notable diversidad, sencillas pero expresivas, y uniformemente de alta calidad. Sus textos incluyen desde obras de renombrados poetas contemporáneos y antiguos hasta versos anónimos de origen tradicional o popular.

Las dos elegidas en esta ocasión se distinguen por su estilo declamatorio. Aunque haya cierta relación entre el estilo melódico de estas canciones y algunos géneros polifónicos de la época, especialmente obras con textos asociados con lamentos, es posible que ambos surjan de tradiciones monofónicas desde cantos religiosos hasta populares. Así, las mismas cuestiones de procedencia se aplican nuevamente: ¿es un estilo original de Mudarra o puede reflejar algo de las tradiciones orales o populares de recitado musical? Las dos que ahora nos ocupan son su conocido romance *Triste estaba el rey David* y su versión exquisita del lamento de Dido de la *Eneida* de Virgilio, *Dulces exuviae*. No son las únicas de Mudarra que exhiben las mismas características; entre las otras en que las mismas o parecidas técnicas están presentes, figuran el romance *Israel mira tus montes*, las famosas coplas de Jorge Manrique *Recuerde el alma dormida*, los sonetos *¿Qué llantos son aquestos?* y *Si amar por el hombre*, más su versión del salmo 126 *Nisi Dominus* y algunos versos del salmo 43 que corresponden en la liturgia al introito de la Domínica de Sexagésima, *Exsurge quare*.

Triste estaba el rey David es un romance bíblico que expresa en dolor del salmista al enterarse de la muerte de su hijo Absalón. El comienzo de la canción (ejemplo 7) recuerda especialmente a las entonaciones eclesiásticas y a los lamentos tradicionales españoles aunque desconozcamos los orígenes históricos de éstos. Los demás versos de la canción no mantienen la misma forma de recitación sobre un solo tono decorado, salvo la cadencia final. No obstante, el sencillo perfil melódico de la canción, reducido en ejemplo 8 a su forma esquemática, muestra una estructura arcaica que se asocia más con el diseño melódico de canciones medievales que con las del S. XVI. Después de su inicio, la melodía se desarrolla a base de frases que se dirigen en línea recta, ascendente y descendente, entre puntos claramente definidos en vez de trazar los arcos melódicos que caracterizan la melodía renacentista. La frase inicial, esencialmente una *mi* adornada por sus notas superiores e inferiores, define el carácter frigio de la melodía, y se desarrolla casi exclusivamente empleando el tetracordio inferior que corresponde al cuarto modo. El uso de las notas *do*, *sol* y *la* como notas terminales de las frases también es una característica de este tono.

Ejemplo 7, Alonso Mudarra, *Triste estaba el rey David*:

1

Tn - ste - ta - ba - el rey Da - vid

2 3

Tri - ste y con gran pa - sión. Quan - do le vi - nie - ron nue - vas.

4

De la maer - te d'Ab - sa - lon De Ab - sa - lon de Ab - sa - lon, de Ab - sa - lon

El acompañamiento de la canción muestra la misma sencillez que su melodía, con algunos breves pasos decorando momentáneamente una textura esencialmente homofónica. Si, de hecho, la intención de Mudarra era emular un estilo popular de la tradición oral, arcaico o no, el lenguaje armónico que emplea se corresponde perfectamente con lo que sabemos de él a través del repertorio de los cancioneros y las fórmulas de romances conservadas. Esta dimensión se revela más claramente si consideramos la pieza no en el modo 4, sino de una manera menos ortodoxa, en *la menor*, terminando en el dominante. En el cuarto modo, los acordes principales, los que empiezan y concluyen cada una de las cuatro frases, serían I, iv, III y VI, mientras en *la menor* estos mismos acordes son V, i, VII y III, el mismo vocabulario armónico de esquemas como *Guárdame las vacas* y la *pavana-folia*. De hecho, la secuencia formada por el acorde inicial de las cuatro frases de la pieza (*Mi, la menor, Sol, Do*) es idéntica a la fórmula V-i-VII-III con que se comienza la *pavana-folia*, la misma que emplea Mudarra en su deliberadamente retrospectiva *Fantasia que contrahaze la harpa*. Las estructuras melódicas y armónicas de la canción se ven en la siguiente reducción analítica.

Ejemplo 8, Alonso Mudarra, *Triste estaba el rey David*, reducción analítica:

1. Tono 4: I
La menor: V

2. iv
i

3. III
VII

4. VI (VII) I
III (IV) V

La inclusión de versiones musicales de poesía de Virgilio, Horacio y Ovidio en la antología de Mudarra es única entre las canciones acompañadas de la primera mitad del S. XVI, pero probablemente indicativa de prácticas españolas y europeas más extendidas. Recuerda inmediatamente a los humanistas italianos y sus improvisaciones musicales anteriormente citadas, y a la misma práctica en España. De hecho, es la misma edición de 1539 de las *Harmoniae poeticae* de Hofhaimer y Senfl que adquiere Felipe II para su biblioteca la que le proporciona a Mudarra la versión de Hofhaimer del *Beatus ille* de Horacio que arregla para canto y vihuela. Quizás el estilo sencillo y métrico del poema bucólico de Horacio se aproxima a lo que se improvisaba en España, pero la versión de *Dulces exuviae* que figura en su libro es de un estilo declamatorio que no tiene igual en el repertorio de las primeras canciones acompañadas y cuyos orígenes y tradiciones son todavía un enigma. El rasgo principal del estilo melódico —quizás mejor denominado un recitado monódico— son aquellos pasajes de notas repetidas, generalmente acompañados por armonía estática. El más llamativo de ellos ocurre al comienzo de la última estrofa de la canción (ejemplo 9), aunque episodios parecidos se encuentran en los compases 6-8, 19-23 y 27-9.

Ejemplo 9, Alonso Mudarra, *Dulces exuviae*, compases 33-46:

Di - xe - rat, at - que il - lam me - dia in - ter ta - lia fer - ro col - lap - sam a - spi - ciunt co - mi -

tes, en - sem - que cru - o - re spu - man - tem, spar - sas - que ma - nus.

Aunque los pasajes señalados parezcan breves, el uso de notas reiteradas o tonos de recitado con ligeras inflexiones domina la melodía entera (ejemplo 10). La primera parte de la canción, hasta el compás 23, se basa principalmente en frases que oscilan alrededor de las notas *la* y *sol*, descendiendo a *fa* en terminaciones, de una manera parecida a salmodia del sexto modo. Otras características del estilo declamatorio son los largos silencios entre frase y frase rellenos en el acompañamiento por fórmulas cadenciales, el salto imprevisto y dramático a *re* en el compás 17, y el *re* grave que funciona como nota de recitado desde el compás 33. Empleando un modelo parecido al que Mudarra utiliza para sus sonetos, la primera sección musical (compases 1-32) se repite tres veces para los tres primeros cuartetos del texto, seguida por el terceto con su nueva música. En su totalidad, la música da la impresión de intentar emular la declamación hablada en forma cantada, aumentando así el importe dramático del texto. Parece basarse en los mismos principios que el estilo monódico italiano de finales del S. XVI y aunque las conclusiones sean tentativas, ésta y las otras canciones que hemos examinado aquí indican un estilo bastante alejado de la polifonía vocal. Con estas primeras tentativas, es imposible llegar a conclusiones definitivas en cuanto a la procedencia exacta de las canciones acompañadas de estos dos vihuelistas de entre las varias posibles fuentes propuestas aquí. Aunque este estudio revele algunas de las características de las canciones originales de Milán y Mudarra, que las distinguen de las demás canciones que sobreviven del primer S. XVI, todavía quedan muchas incógnitas que impiden un conocimiento más profundo de su procedencia, bien sea de la canción popular, de las prácticas de recitado musical, de las técnicas de improvisación de ministriles o cantores humanistas, o simplemente de su visión imaginaria de los cantares de los legendarios bardos de la Antigüedad.

Ejemplo 10, Alonso Mudarra, *Dulces exuviae*, melodía:

7 Dul - ces ex - u - viae dul - ces ex - u - vi - ae, dum
 14 fa - ta de - us - que si - ne - bant ax - ci - pi - te hanc a - ni - mam, me - que
 21 his ex - ol - vi - te cu - ris, Vi - xi, vi - xi, et quem
 28 de - de - rat cur - sum for - tu - na, pe - re - gi, et
 34 nunc ma - gna mei su ter - ras i - bit i - ma - go, Di - xe - rat, at -
 41 que il - lam me - dia in - ter ta - lia fer - ro col - lap - sam a - spi - ciunt co - mi - tes,
 en - sem - que cru - o - re spu - man - tem, spar - sas - que ma - nus.

JOHN GRIFFITHS
(Universidad de Melbourne)

LAS TRAZAS POÉTICO-MUSICALES EN EL ROMANCERO LÍRICO ESPAÑOL

Es posible que una de las causas de que los progresos logrados en el estudio del Romancero nuevo no nos satisfagan sea que eruditos y musicólogos no han podido o sabido colaborar en el planteamiento y solución de estos problemas. En el estudio de este romancero los músicos tendrán más de una vez la última palabra, pues más de una vez sólo las estructuras musicales podrán explicar las estructuras verbales. Y siempre nos ayudarán a comprender muchas extrañezas en la transmisión de los textos¹.

Estas palabras de José F. Montesinos vienen alentando nuestro trabajo desde hace tiempo y, ahora, queremos dar muestra de cómo y hasta dónde hemos llegado a colmar, en parte, esas expectativas que, a propósito de una metodología interdisciplinaria, abría Montesinos en torno al romancero lírico.

Nuestra colaboración se inició hace varios años rescatando de sus bibliotecas dos cancioneros poético-musicales del siglo XVII tan excepcionales por su música y su poesía como por su extensión y las dificultades que ocasionan sus respectivas transcripciones. Nos estamos refiriendo al *Libro de Tonos Humanos*² y al *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*³; este último así denominado por nosotros

¹ José F. Montesinos, «Algunos problemas del Romancero nuevo», *Ensayos y estudios de literatura española*. Edición, prólogo y bibliografía de Joseph H. Silverman, Madrid: Revista de Occidente, 1970, págs. 117-118.

² Madrid, Biblioteca Nacional, M. 1262.

³ Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Mss. 47-VI-10, 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13.

misimos. Una vez editado el primer volumen del *Libro de Tonos Humanos*⁴, de esa primera colaboración interdisciplinaria entre filología y musicología surgió la fijación de un título nuevo para denominar lo que, sin duda alguna, era todo un género poético-musical. Con «romancero lírico», así pues, encontramos la expresión exacta que daba cuenta, por un lado, de las palabras que Pedro de Moncayo dirigía «Al lector» en la primera y segunda parte de su *Flor de varios romances nuevos*:

He recogido en esta [edición] los mejores romances que en estos años se han cantado, no con poco trabajo mío, de más de las maldiciones que todos los músicos dan [...]. A la verdad no lo hago por hacerles tiro haciendo comunes sus romances, sino porque es grandísimo enfado vérselos tiranizar, como si para ellos solos se hubiesen hecho⁵.

Y, por otro lado, recuperábamos la primera acepción de «lírico», contraviniendo, de este modo, a la tendencia filológica de calificar tan sólo como «escritura lírica, romanceril», a aquella que trataba «sobre un amante que se hizo moro y después pastor; que después se hizo penitente y finalmente pecador»; que alabó, «en todas sus poses, la presencia (finalmente, la ausencia) de su dama⁶». En última instancia, con «romancero lírico» vinimos a aunar poesía y música para dejarlas dispuestas en igualdad de condiciones en nuestra edición crítica de los cancioneros.

El alcance artístico de aquellos romances y su música, conjugados en una unidad superior, empezamos a valorarlo desde la modesta y fundamental tarea de puntuar los textos, ya que la música condicionaba, en muchísimas ocasiones, aquella expresividad, aquella entonación de los versos que dependía de la puntuación. Ello nos impuso el primer criterio de nuestra edición interdisciplinaria: siempre que nos fuera posible, teníamos que respetar, desde la poesía, el juego estilístico que la música había concebido para ella. Sin embargo, en todo momento, nuestra labor como editores necesitaba verse superada por una atenta investigación sobre el porqué esta música, y no otra, acogía los versos de este concreto romance lírico y no los de aquél de cuatro folios más allá. Pero era indudable que con un repertorio editado de cuarenta y cinco romances líricos no podíamos pretender que el lector nos acompañara por el dificultoso camino de intentar explicarle ese porqué. Ahora, en cambio, con el segundo volumen del *Libro de Tonos Humanos* a punto de ser terminado y con un importante número de romances líricos del cancionero lisboeta

⁴ *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. I. Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, vol. I. Edición de Mariano Lambea (música) y Lola Josa (poesía), Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

⁵ *Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte recopiladas por Pedro de Moncayo (Barcelona, 1591)*. Edición, notas e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid: Real Academia Española, 1957, fol. 2.

⁶ Antonio Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1979, pág. 268.

ya transcritos, estamos en condiciones de ofrecer los diferentes tipos de trazas⁷ que, hasta el presente, hemos descubierto, y, además, pretendemos hacerlo con el mayor rigor posible en su delimitación y en sus definiciones.

El camino crítico —el primero que emprendimos— de considerar cada romance lírico en su singularidad, es decir, analizando las relaciones de un romance concreto con su música concreta, no ha sido el que nos ha conducido a los resultados presentes, ya que no dimos con la clave que explicara los fundamentos del compositor a la hora de musicar un romance. Sólo obtuvimos resultados esclarecedores en el caso de un romancillo, «Ligera y temerosa»⁸, y de algún estribillo, como el de «Olvidósele a Gileta»⁹, romance en el que, en cambio, la hermandad entre la música y la poesía de la cuarteta quedaba sin explicación. Como podrá suponerse, de un repertorio tan vasto, estos resultados no dejaban de ser anecdóticos. Y así lo comunicamos en el último congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas¹⁰. Asimismo, y pese a que, como sucede con los poetas, «había músicos y músicos, pobres ejecutantes y egregios compositores, que eran ejecutantes distinguidos¹¹», al estar trabajando con unos repertorios nada menos que para la corte de Felipe III y Felipe IV, no nos resultaba convincente la hipótesis de que ese maridaje entre música y poesía que tanto se nos resistía era debido a la falta de maestría por parte de los compositores. Lo que fallaba, insistimos, era el método.

El análisis de la relación música-poesía del romancero lírico debe emprenderse desde la consideración del conjunto de categorías generales del que depende cada romance. Es decir, la hipertextualidad. Y entiéndase por hipertextualidad «toda relación que une un texto B» —el hipertexto— «a un texto A» —el hipotexto¹²—. Resulta excusado referir la relación de variantes textuales a que obliga cada romance lírico, puesto que, cada uno, por sí, presupone una tradición con varios testimonios; como mínimo de dos: la versión poética y la versión poético-musical, y ésta última, además, casi siempre con errores propios del copista. Pero, lógicamente, habíamos relegado la crítica textual sólo a la tarea filológica. En cambio, cuando pasamos a centrar nuestra atención en la repercusión que la música tenía sobre las variantes textuales de aquellos romances líricos a los que habíamos conseguido encontrarles, en el mejor de los casos, su fuente u otro testimonio literario, pudimos apreciar con nitidez las pretensiones de la música sobre el texto poético.

⁷ «Se toma también por disposición, arte o simetría», *Diccionario de Autoridades*.

⁸ N° 21 de nuestra edición, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*, págs. 49 (poesía) y 195-197 (música).

⁹ N° 1 de nuestra edición, *ibid.*, págs. 37 (poesía) y 105-109 (música).

¹⁰ Lola Josa - Mariano Lambea, «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español del siglo XVII», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. (Nueva York, 16-21 de julio de 2001) (en prensa).

¹¹ Montesinos, *op. cit.*, pág. 115.

¹² Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989, pág. 14.

Esas variantes textuales, que antes sólo tenían mucho o poco interés poético, ahora se nos descubrían como elocuentes testimonios de la música, tanto del estribillo como de la cuarteta; lo decían todo en cuanto al porqué de esa versión del poema y no otra. Los análisis que se sucedieron nos desvelaron 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. Aunque los musicólogos hayan tenido presentes las modificaciones que sufre todo poema en «su puesta en música» a tenor de los testimonios que brindan «los cancioneros de polifonía profana conservados¹³», no se ha considerado ni investigado que todo romance lírico es hipertexto de un texto 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 dramatización¹⁴».

Sin embargo, las atribuciones han sido uno de los problemas que más ha atraído a los investigadores, para poder «triunfar, en fin, del anonimato en que se complacen poetas» y recopiladores, «inscribiendo un nombre, ilustre a ser posible, sobre cada romance¹⁵». Afán que, por ejemplo, ha llevado a atribuir el romance «Envuelto en sus esperanzas» del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*¹⁶ nada menos que a Góngora, tan solo por el hecho de «desarrollar los mismos conceptos, emplear varias palabras y tener el mismo estribillo¹⁷» que otro romance del mismo cancionero que, en ese caso, sí que es de Góngora¹⁸. Es indudable que este tipo de pruebas no pueden ser nunca esgrimidas en el caso de las atribuciones del romancero lírico, tal y como podrá comprobarse cuando pasemos a ocuparnos de cada una de las trazas. Pero es que, además, en última instancia, la autoría o anonimia de un romance no deja de ser un «pequeño enigma», puesto que «olvidamos con demasiada frecuencia algo evidentísimo»: que no sólo existían «Lope, Góngora, Liñán, Cervantes y otros pocos poetas, sino infinitos, altamente dotados, muchos olvidados ya, nada mediocres los otros¹⁹». Quedan aún por revisar y reseñar muchas

¹³ Luis Robledo, *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989, pág. 77b.

¹⁴ Aurora Egido, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el barroco», *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona: Crítica, 1990, pág. 10.

¹⁵ Montesinos, *op. cit.*, pág. 119.

¹⁶ Lisboa, Biblioteca da Ajuda, ms. 47-VI-10 (fols. 4v-5r) y mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13 (fols. 3v-4r).

¹⁷ *Cancionero Musical de Góngora*. Recopilación, transcripción y estudio por Miquel Querol Gavaldá, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975, pág. 80.

¹⁸ Nos referimos a «Sin Leda y sin esperanza». Lisboa, Biblioteca da Ajuda, ms. 47-VI-10 (fols. 51v-52r) y mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13 (fols. 50v-51r).

¹⁹ Montesinos, *op. cit.*, pág. 119.

fuentes impresas y manuscritas, muchos papeles sueltos, cartapacios, códices: éste es el verdadero problema²⁰. Y:

ninguna atribución, ninguna indicación puede orillarse partiendo de apriorismo alguno, ninguna debe tomarse en cuenta sin someterla a los más eficaces reactivos de la crítica. [...]. Hay que cambiar de métodos. Cuando conozcamos en detalle lo más delicado de la estructura de los romances, cuando podamos proceder a apreciarlos en cuanto al estilo [...], todos los otros indicios serán plenamente utilizables. Hasta entonces, las deducciones que se intenten, salvo contados casos, parecerán pueriles²¹.

II

Pasemos, pues, a ocuparnos de las trazas²², y lo haremos, en primer lugar, a propósito del romancillo con estribillo mencionado anteriormente: «Ligera y temerosa²³»,

²⁰ A este propósito, cabe mencionar la magnífica labor llevada a cabo por el equipo Edad de Oro de la Universidad Autónoma de Madrid en su *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional, con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*. Edición dirigida por Pablo Jauralde Pou, Madrid: Editorial Arco/Libros, 1998, 5 vols.

²¹ Montesinos, *op. cit.*, págs. 122, 123 y 124.

²² En la tabla sinóptica del anexo recogemos todos los tipos de trazas, sus respectivas definiciones, así como el incipit de los romances escogidos para ejemplificarlas. Debajo del incipit de los romances, entre paréntesis indicamos el cancionero al que pertenecen: *Libro de Tonos Humanos (LTH)* o *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa (CP-MHL)*, y el volumen de la publicación (en el caso del *LTH*) o bien el número que se les asigna en el índice del cancionero (en el caso del *CP-MHL*) que, además, coincidirá con el de nuestra edición. Para los tres romances del *LTH*, ofrecemos, en primer lugar, las páginas del texto poético y, a continuación, las de la música. Con los romances del *CP-MHL*, tras la numeración del índice, tendríamos que especificar la foliación de cada uno de ellos, pero como resulta demasiado extensa para el espacio de la tabla, la indicamos aquí. Son tres, también, los romances que hemos seleccionado del *CP-MHL*: «La más bella niña», «Rayaba el sol por las cumbres» y «El basilisco encarnado». Lo que vamos a ofrecer para cada uno de estos tres romances líricos es la foliación moderna en tampón que presentan los cuadernos manuscritos. De este modo, «La más bella niña» está en los fols. 66 (en ms. 47-VI-10) y 65 (en mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13); «Rayaba el sol por las cumbres» en los fols. 109v-110r (en ms. 47-VI-10) y fols. 108v-109r (en mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13), y «El basilisco encarnado» en los fols. 10v-11r (en ms. 47-VI-10) y fols. 9v-10r (en mss. 47-VI-11, 47-VI-12 y 47-VI-13). En cuanto a los nombres de las trazas y sus definiciones, hemos tomado —salvo en una excepción— como punto de partida los criterios que Genette establece para el estudio de la «literatura en segundo grado» en su ya mencionado libro. Sin embargo, hemos ajustado los términos y sus definiciones a la realidad poética del romancero lírico del siglo XVII. Por ello, remitimos al lector a la terminología de Genette para que la confronte con la que nosotros hemos fijado. Así pues, para cada tipo de traza, respectivamente, y a excepción de la traza por *transmutación*, cfr. Genette, *op. cit.*, págs. 338 y 329; 293; 300; 40-41 y 282; 356. Respecto a la traza por *transmutación*, vid. Baltasar Gracián, *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Edición de Emilio Blanco, Madrid: Cátedra, 1998, págs. 216-220 («Discurso XVI»).

²³ Véase en el anexo el poema n° 1 y el ejemplo musical n° 1.

con música del padre Bernardo Murillo, es hipertexto por *transformación* de la silva «Corcilla temerosa» de Góngora²⁴. Este tipo de traza consiste en convertir la fuente literaria —en este caso— en romance lírico en aras de esa «gran libertad» de la que gozaba la poesía barroca para « plasmar en forma amplia o reducida » un poema²⁵. Que sea Góngora o no el autor del romancillo, de momento, no lo sabemos, pero lo cierto es que lo escribió un poeta, ya no sólo «altamente dotado», sino que, además, con hondos conocimientos musicales o, cuanto menos, en estrechísima colaboración con el maestro Murillo. Es sumamente significativo e inaudito que el esquema acentual de la primera cuarteta²⁶ se mantenga con exactitud en las otras siete, lo que confiere al romancillo una estructura rítmica absolutamente armónica. La música, por su parte, se muestra rítmicamente uniforme en cada uno de los primeros versos para hermanarse con el descriptivismo, con la adjetivación que arranca de éstos. Para los tres versos restantes, en cambio, la música cuenta con apoyos rítmicos que dinamizan el discurso musical y, de esta manera, ponen verdaderamente en movimiento la huida de la corcilla. Pero el padre Murillo hila aún más fino: crea una pausa musical retórica para el tercer verso (compás 3), a sabiendas de que los terceros versos, en las cuartetas de este romancillo, marcan el diseño interno del poema. Asimismo, la anáfora entre el tercer verso y el cuarto de todas las cuartetas —menos en la 3ª y la última—, el compositor la contrasta musicalmente con una segunda pausa que dura más que la anterior (compás 4), con lo que consigue que la música juegue «a distanciar temporalmente lo que la poesía enfatiza por unión²⁷».

En cuanto al estribillo, para los tres pentasílabos Murillo compuso seis compases de música más que para la cuarteta, y lo hizo, no sólo por esa concepción barroca del estribillo como espacio de experimentación musical²⁸, sino porque, asimismo, el contrapunto imitativo casaba a la perfección con la «prisa» de la corcilla de los dos primeros versos (compases 8, 12 y 14), mientras que, una vez se menciona el destino de esa huida —la «herida» del último pentasílabo—, era la homofonía la que tenía que serenar el movimiento musical (compases 10, 11 y 15).

²⁴ Vid. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*, págs. 32b, 49 y 195.

²⁵ Egido, *op. cit.*, pág. 36.

²⁶ Li	ge	ra y	te	me	ro	sa,
fa	ti	ga	da	cor	ci	lla,
por	el	bos	que	te	lle	vas,
por	el	ai	re	ca	mi	nas.
1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª

La preposición «por» con la que empiezan los dos últimos versos de la cuarteta la consideramos vocablo prosódicamente acentuado pero con valor secundario. Vid. al respecto: T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona: Editorial Labor, 1995, pág. 28.

²⁷ Lola Josa - Mariano Lambea, «El juego entre arte poético y arte musical...», (en prensa).

²⁸ *Ibid.*

Este romancillo lírico, que mantiene el verso heptasílabo de la silva gongorina, es, por lo tanto, precioso y ejemplar testimonio de cómo la música ayudó a dignificar —¡y de qué manera!— el metro tradicional.

El siguiente romance lírico con estribillo del que nos vamos a ocupar es «Heridas en un rendido»²⁹, con música de compositor anónimo. Se trata de un hipertexto por *amplificación* del romance así titulado de Antonio Hurtado de Mendoza. En este caso, la traza poético-musical ha desarrollado el tema y el estilo poético del romance de Hurtado de Mendoza, con tal fortuna, además, que nos obliga a suponer al propio poeta como autor del hipertexto³⁰, o, por lo menos, a otro anónimo igualmente «dotado» y, como hacía Hurtado de Mendoza, colaborador del músico³¹. Lo cierto es que el hipotexto presenta cinco cuartetos, más un estribillo de tres versos, frente a las ocho cuartetos y el estribillo de seis versos del romance lírico; testimonio literario, por otro lado, de mayor ambición poética, pero no por ser más extenso, sino por ser, precisamente, lírico. Empecemos observando las variantes que presenta en la 6ª cuarteta: ésta se inicia con la conjunción que marcará una estructura anafórica con la cuarteta que le sigue; por su parte, el apóstrofe se dirige a otra dama, nada menos que a la gongorina «Clori»³² —único indicio que nos haría dudar de la autoría del propio Hurtado de Mendoza—; y, por último, las «lisonjas» que quedan convertidas en «lágrimas» (v. 29), es una variante que está en consonancia con la función de las variantes de la 1ª cuarteta — «brazo fuerte» (v. 2)— y de la 5ª —el polisíndeton de los vv. 23-25—: desbordar aún más el dolor del yo poético³³. Función que, asimismo, justifica la presencia en el romance lírico de las cuartetos 4ª, 7ª y 8ª. La 4ª, que arranca con una paradoja que prolonga las de las cuartetos anteriores, se desarrolla mediante dos interrogaciones retóricas que

²⁹ N° 2 de nuestra edición, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*, págs. 37b-38a (poesía) y 110-115 (música). Véase en el anexo el poema n° 2 y el ejemplo musical n° 2.

³⁰ En cuanto a la «maquinaria artística» de la corte de Felipe IV y los compositores y poetas del *Libro de Tonos Humanos*, vid. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*, págs. 14-17.

³¹ *Ibid.*

³² A propósito de «Cloris» anota Carreño en su edición de los romances de Góngora: «Numerosas son las menciones a otro nombre parecido («Clori») en la lírica de Luis de Góngora. [...] Alrededor de este nombre, indica M[illé]-G[iménez], se ha querido abordar una leyenda, pues en «el índice de poemas de Góngora, copiado por Gallardo, que perteneció a don Justo Sancho, se dice que Cloris era doña Catalina de la Cerda, de quien estaba don Luis enamorado. Nada se sabe de esto. [...] Pero no faltan otros testimonios antiguos». [...] Sin embargo, en otras ocasiones [...], Clori o Cloris resulta ser doña Brianda de la Cerda, la hija del marqués de Ayamonte y Nais la marquesa. A juzgar por las numerosas composiciones que le dedica a esta familia, Góngora mantuvo una estrecha amistad con los marqueses de Ayamonte». Luis de Góngora, *Romances*. Edición de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 2000, págs. 433-434, n. 10.

³³ Este desbordamiento «tiene también su base conceptual, pues la agudeza entendía de la exageración del sentimiento», Egido, *op. cit.*, pág. 50. A continuación, remite al discurso XIX de la *Agudeza* de Gracián.

buscan la admiración en unas preguntas que no tienen ni esperan respuesta, y que sólo pretenden que «la inaccesibilidad amorosa coincida con la inefabilidad poética³⁴». La 7ª cuarteta, además de crear la estructura anafórica con la 6ª, como dijimos, mediante una antítesis —«muerte» (v. 27) «vida» (v. 31)—, prolonga, a su vez, la poética del silencio con otra interrogación retórica más³⁵. Poética del silencio que la música extrema con una pausa (compás 28) después del final de cada cuarteta —muerte (1ª-2ª), aborrecimiento (3ª), ofensa (4ª), pérdida (5ª), desdenes (6ª), muerte (7ª) y derrota (8ª)—. Finalmente, en la última estrofa, tenemos la exclamación que cierra el romance con una sucesión de tres versos, marcados, una vez más, por la anáfora, que reincide en la repetición, en la exageración o desbordamiento, de ese desdén sufrido desde el olvido y el silencio.

El estribillo es, también, otra unidad más estructurada anafóricamente. Su primer verso es el del hipotexto, desarrollado por dos versos más que amplifican su paradoja inicial³⁶. La segunda estrofa del estribillo empieza repitiendo lo ya repetido con un verso marcado por la epanadiplosis. A continuación, le siguen los otros dos versos que faltaban del hipotexto, y que son los que más repite la música por el afán de ensalzar el estribillo de la fuente literaria (compases 33-41 y 48-60). Musicalmente, el estribillo es como una resurrección tras la pausa que la música hace para la «muerte» del cierre de la cuarteta. Una resurrección poético-musical a causa de un amor apasionado que termina, nuevamente, por matar; motivo por el cual una disonancia musical será el penúltimo compás del estribillo.

A propósito de la traza por *disminución*, hemos seleccionado «La más bella niña³⁷», con música de compositor desconocido. En este romancillo lírico se ha abreviado el famoso romancillo de Góngora, repercutiendo la reducción en el desarrollo del tema. El poeta, de acuerdo con el músico, o el músico mismo, quisieron que el romance lírico recogiera, después de las dos cuartetas introductorias, sólo aquéllas en las que la niña se dirige a la madre apelando directamente a su comprensión. Por

³⁴ *Ibid.*, pág. 23.

³⁵ «La cortedad de la palabra al traducir la experiencia amorosa invita a su elusión. Pero el poeta hace de ello voz y verso mostrando hasta qué punto la poesía vive de la paradoja. Otras veces, sin embargo, la prédica de la inefabilidad y de los imposibles expresivos no deja de ser una manida fórmula retórica. Por lo mismo, también cabe recordar cómo aparece en la poesía del Siglo de Oro siguiendo el recurso de la captación benevolente frente a una destinataria díscola o frente a los propios lectores», Egidio, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Fronteras de la poesía en el barroco...*, pág. 63.

³⁶ A propósito de la hipérbole, remitimos al interesantísimo trabajo de Rosa Navarro Durán, ««Entretanto/ que el sol al mundo alumbre...», una hipérbole fosilizada», *Bulletin Hispanique*, LXXXV, 1-2 (1983), págs. 5-19.

³⁷ N° 64 del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Para su foliación, remitimos a la nota 22. Véase en el anexo el poema n° 3 y el ejemplo musical n° 3. Hay edición moderna de esta pieza en *Cancionero Musical de Góngora...*, págs. 70 para el texto y 2-6 de la parte musical.

eso hablamos de aminorar el tema con este tipo de traza, porque, como podemos comprobar con este ejemplo, las otras siete cuartetas de Góngora que se suprimen son desahogos —a excepción de una— que refieren directamente la ausenica del esposo. La excepción es la cuarteta 7ª de Góngora, ya que siendo una apelación directa a la madre, no la recoge el romance lírico. Y no se recoge, precisamente, por la contención con que se ha querido fijar la súplica y el dulce reproche de la niña a su madre.

La lógica de la traza poético-musical de este romancillo lírico corre en dirección opuesta a la de la *amplificación*: si en el romance lírico «Heridas en un rendido» se procedía por la retórica de repetir lo ya repetido, ahora, en este caso, es la retórica de la contención la que consigue por síntesis dejar a la niña y a la madre frente a frente, eliminando argumentos y el desarrollo del «decir» de la niña. La música, ante la supuesta tensión entre madre e hija, se tensa, también, en los tres primeros versos de la cuarteta, para terminar con la cadencia melancólica a que invita el último verso.

Tengamos presente que estamos ante una fuente literaria culta pero que se recrea en la lírica tradicional³⁸, por lo que, tras dejar Góngora la huella de su propia individualidad literaria³⁹ y hacer de su poema un famosísimo romancillo⁴⁰, el músico, o el poeta que trabaja para el músico, alentado por el principio de la «*variedad artística*»⁴¹ quiso que el romancillo lírico «trajera admiración» a lo ya conocido⁴².

«Rayaba el sol por las cumbres»⁴³ es el siguiente romance lírico que nos va a permitir ilustrar la traza poético-musical por *concisión*, mediante la cual se consigue un romance lírico más abreviado que el hipotexto, pero sin que éste se vea disminuido temáticamente. La fuente literaria, en este caso, es el romance de Francisco Manuel de Melo, que él mismo editó, y al que, además de escribirle un lema, le añadió la inestimable información de que había sido «puesto en música por el P.

³⁸ «Dexadme llorar/ orillas [de la] mar», Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia, 1987, pág. 275. A propósito del estribillo, no queremos silenciar la incongruencia en la que incurre Querol al llamar la atención de que el testimonio de este romance del *Cancionero de Módena* presenta el estribillo cada ocho versos. Hemos de decir, como el lector ya sabrá, que no es una peculiaridad del romance lírico de *Módena*, sino que es el hipotexto el que fija el estribillo cada dos cuartetas. Cfr. *Cancionero Musical de Góngora*, op. cit., pág. 70.

³⁹ Vid. Carlos Alvar, «Poesía culta y lírica tradicional», en *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Edición de Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, págs. 99-111.

⁴⁰ Remitimos a la ilustrada nota de Carreño en la que da relación de todos los testimonios literarios que se conocen de este romance gongorino. Góngora, op. cit., pág. 157.

⁴¹ Egido, «La hidra bocal...», pág. 28.

⁴² Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*. Edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, vol. 2, pág. 56.

⁴³ N° 128 del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Para su foliación, remitimos a la nota 22. Véase en el anexo el poema n° 4 y el ejemplo musical n° 4.

M. F. Filipe de la M[adre] de D[ios]»⁴⁴. Las preguntas que surgen son dos: ¿es el maestro Filipe de la Madre de Dios el compositor anónimo del romance lírico? ¿Es la fuente literaria de Melo ya un romance lírico? Es decir: ¿cuál de los dos romances musicó el compositor portugués: el que edita Melo o el del cancionero lisboeta? Tenemos que seguir moviéndonos entre conjeturas, pero lo más probable es que el poeta quiera decir que el compositor puso en música otro testimonio poético. Que sea el del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* u otro, de momento, a ciencia cierta no lo sabemos, pero nos vemos en la obligación de decir que, con mucha posibilidad, Filipe de la Madre de Dios sea el compositor del romance lírico que nos ocupa. Y tal atrevimiento está, en parte, fundado en un reciente trabajo en el que nos hemos ocupamos de todos los poemas de Melo de los que él mismo dejó constancia que fueron musicados⁴⁵. A todo ello hemos de añadir que no sería, tampoco, nada inoportuno considerar a Melo como el poeta que, junto al músico, crea el romance lírico. Pero ocupémonos de los testimonios que tenemos.

El romance lírico conserva cuatro cuartetas y el estribillo del romance melodino⁴⁶; el resto que se ha suprimido es debido, precisamente, al marcado carácter narrativo que presentan. De esta forma, el romance lírico ha ganado en mayor intensidad por esta contención, puesto que quedan dos cuartetas narrativas —sin contar la tercera— junto a las dos que pronuncia el cautivo. La tercera cuarteta es todo un alarde de ingenio en la concisión, en la capacidad de decir en una sola cuarteta lo que Melo dice en dos. Es cierto que este tipo de traza por *concisión* es de las más recurridas en el arte del romancero lírico, y de las que mayor ingenio requiere por parte del poeta y del compositor, porque ninguna alusión mitológica, ninguna referencia literaria o histórica, ningún elemento que necesite de su decodificación; es decir, ninguna agudeza de perspicacia o de artificio que sostuviera el hipotexto podía quedar silenciada u omitida en el romance lírico. En esta tercera cuarteta, junto a una fundamental referencia contextual —«Denia» (v. 16)—⁴⁷, se recoge, como no

⁴⁴ F. M. de [Melo], *La avena de Tersicore*, en *Obras métricas*, León de Francia: Horacio Boessat y George Remeus, 1665, pág. 65.

⁴⁵ Lola Josa - Mariano Lambea, «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo», *Bulletin Hispanique*, nº 2 (2001), págs. 427-448.

⁴⁶ A propósito de este estribillo de Melo, remitimos a Lola Josa - Mariano Lambea, «Una variante, un reino. Francisco Manuel de Melo y el romancero lírico», *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-San Millán de la Cogolla, del 15 al 19 de julio de 2002), en prensa.

⁴⁷ Del romance de Góngora «Según vuela por el agua» (Góngora, *Romances*, [Carreño], págs. 397-400), Melo escoge la persecución al «bajel medroso» (v. 6) por parte de «tres galeras bastardas» (v. 7) y la referencia a Génova (v. 9). Y es, justamente, esta referencia la que el poeta del romance lírico silencia, y, en su lugar, ofrece la de «Denia» (v. 16). Este cambio significa, por parte del poeta del romance lírico, la recuperación del propósito gongorino de homenajear a don Francisco Sandoval y Rojas, duque de Lerma y valido de Felipe III. Para la trascendencia de esta variante a la hora de reconstruir el marco cronológico del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, vid. Lola Josa - Mariano Lambea, «Una variante, un reino. Francisco Manuel de Melo y el romancero lírico...».

podía ser de otro modo, la talla del peregrino de amor que Melo introduce en sus vv. 11-12 y que se recrea en el estribillo y en la última cuarteta. Peregrino que resulta ser una alusión explícita a *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, libro que, junto al *Persiles y Segismunda* de Cervantes, representa:

la peregrinación amorosa que, desechando aquel exclusivo carácter ascético de la *Selva de Aventuras* de Contreras, funde el idealismo platónico de la novela bizantina y la idea bíblica del peregrinaje de la vida humana. El peregrino de amor de Lope [...] concibe también la peregrinación como una aventura⁴⁸.

Además, esta talla del peregrino viene a enriquecer las *Soledades* de Góngora, en concreto, el inicio de la «Soledad segunda», que es, respecto al poema de Melo, lo que el romance melodino respecto al romance lírico: el hipotexto⁴⁹. Así pues, el romance lírico, pese a su concisión, no presenta ni la más mínima fisura respecto a la perfecta arquitectura del romance del poeta portugués, pero, en cambio, con su música, a buen seguro, consigue superar el romance de Melo en admiración. El compositor destaca, especialmente, las palabras «sol» y «cumbres» (v. 1), a sabiendas que el mismo énfasis requieren las «espumas» (v. 10), las «alas» y el «vuelo» (v. 14), las «ondas» (v. 18) y las «lunas» (v. 22). La disonancia la reserva para los «escollos» (v. 2) —compás 11—, el «bajel medroso» (v. 11), los «suspiros amorosos» (v. 15), los «sollozos» (v. 21), y el «sol que adora» (v. 23) el cautivo peregrino y que no tiene. La «paz» y la «guerra» (vv. 3 y 4), por su parte, entran en pugna musical mediante el cambio que sufre lo que venía siendo una placentera música, tranquila y breve. Tranquilidad y brevedad rota que, en el caso de la 4ª cuarteta, intensifica

⁴⁸ Antonio Vilanova, «El peregrino andante en el 'Persiles' de Cervantes», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII (1949), pág. 114.

⁴⁹ «Rayaba el sol por las cumbres» es una prueba definitiva de que debemos extender la influencia del poeta cordobés más allá de los poemas extensos de Melo. El «cegador brillo de las *Soledades* de Góngora» (Joan Estruch Tobella, «Tras las huellas de las soledades: el «Panteón», de F. M. de Melo», en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, [s. a.], pág. 331) no sólo hay que cifrarlo, como se ha venido haciendo, al melodino *Panteón a la inmortalidad del nombre Itade*, sino también —cómo no— al lírico romance. Desde este primer verso, resurge el hipotexto del romance de Melo: las *Soledades* de Góngora, en concreto, el inicio de la «Soledad segunda». Apreciemos, concretamente, la hipertextualidad en este primer verso respecto al v. 33 de la «Soledad segunda»: «Los escollos el sol rayaba...». Digamos, asimismo, que es uno de los momentos «más bellos, más sentidos, y desde luego más elevados del poema» gongorino (Robert Jammes, «Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora», *Edad de Oro*, II (1983), pág. 116). Asimismo, el apóstrofe del peregrino al mar y al viento, y su dolorido lamento amoroso (vv. 21-32) son hipertexto del canto del peregrino de Góngora de los vv. 116-171 de la «Soledad segunda». Para el resto de hipotextos gongorinos que laten bajo el romance melodino remitimos, de nuevo, a Lola Josa - Mariano Lambea, «Una variante, un reino. Francisco Manuel de Melo y el romancero lírico...».

su elocuencia a causa de esa poética del silencio que el desesperado peregrino suplica a las ondas (v. 20) como solución a su «asombro» (v. 21), que, en este caso, es sinónimo de «espanto, terror y confusión» (*Aut.*).

Por último nos quedan por comentar dos trazas más: la traza por *transmutación* y por *trasentonación*. Para la primera hemos escogido «Los ganados de Fileno»⁵⁰, con música del padre Murillo. Este romance lírico, además de desarrollar su fuente literaria mediante la traza por *amplificación*, ha cambiado, asimismo, la intención del hipotexto. El que fue teólogo de Felipe IV⁵¹, Damián Cornejo, escribió un romance de cuatro estrofas, sin estribillo, en el que recreaba los ganados del bucólico Fileno como si de una manada de saqueadores campestres se tratara. Sin embargo el romance lírico vino a enriquecerlo, no sólo en su extensión, sino en su significación, y lo hizo incorporando, bajo la máscara bucólico-pastoril de Fileno, la del pastor cuya función cómico-burlesca está al servicio de la desmitificación de la realidad. Es decir, escogiendo, asimismo, como hipotexto la égloga humanista «transpuesta, al modo medieval, en lengua vulgar por el anónimo autor de las *Coplas de Mingo Revulgo*»⁵².

El romance lírico mantiene las cuatro cuartetas del romance de Cornejo —aunque con variantes y el orden absolutamente cambiado, excepto en la primera cuarteta— y ofrece cuatro nuevas, más el estribillo. Pero es el caso que en la sexta cuarteta —la tercera de Cornejo— las variantes del tercer y cuarto verso abren una significación absolutamente distante de la de Cornejo, y que son las que nos obligan a volver la mirada hacia las *Coplas de Mingo Revulgo*. Mientras que el de Cornejo es un romance bucólico pastoril, el «vellón» (v. 30), como variante del «cristal» (v. 11), y el «deber» (v. 31), como variante de «beber» (v. 12), convierten el romance del *Libro de Tonos Humanos* en un romance lírico satírico, cuya crítica se dirige, sin lugar a dudas, al reinado de Felipe III —«Fileno»— y al coro de cortesanos que conformaban el gobierno regido por el oscuro Lerma —«los ganados»—⁵³. El resto de variantes de los otros versos⁵⁴ mantenían el subgénero romanceril original, pero tan sólo con «vellón» y «deber», diez versos antes del cierre del romance, toda la

⁵⁰ Véase en el anexo el poema n° 5 y el ejemplo musical n° 5.

⁵¹ Vid. *Tonos a lo divino y a lo humano*. Introducción, edición y notas de Rita Goldberg, London: Tamesis Books Limited, 1981, págs. 22-23.

⁵² Alberto Blecuá, en su «Introducción» a Lope de Vega, *Peribáñez y Fuente Ovejuna*. Edición a cargo de Alberto Blecuá, Madrid: Alianza Editorial, 1995, pág. 7.

⁵³ Cfr. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*, pág. 61.

⁵⁴ «Y toda maleza talan» (v. 6, texto A)-«y hasta las raíces talan» (v. 37, texto B); «mirar» (v. 7, texto A)-«reparar» (v. 38, texto B); «paran» (v. 10, texto A)- «bañan» (v. 29, texto B); «amanecen» (v. 13, texto A)-«despiertan» (v. 12, texto B); «de las flores» (v. 15, texto A)-«en la hierba» (v. 14, texto B); «rocío» (v. 16, texto A)-«tesoro» (v. 15, texto B). Como podrá comprobarse de esta selección de las variantes significativas entre ambos textos, ninguna de ellas supone un cambio sustancial en el significado del hipertexto.

construcción bucólico pastoril se viene abajo y pasa a ser mera mascarada de una realidad verdaderamente deprimida⁵⁵. Por lo que estamos ante un ejemplo valiosísimo de la sutil frontera que diferencia los subgéneros romanceriles. En cuanto a las *Coplas de Mingo Revulgo*, éstas aportaron a la literatura española dos géneros diferentes:

el *diálogo rústico*, que tanta influencia tuvo en el teatro del dieciséis y la *crónica alegórica*, que fija un momento en la historia de España: con un rey débil, unos nobles advenedizos y un pueblo sometido —todos ocultos tras el anonimato de la alegoría—⁵⁶.

A pesar de no ser Enrique IV el monarca del romance, Felipe III y su corte dieron pie a otra sátira política en la que la alusión a los «ganados» y la «soldada»⁵⁷ la relacionan a aquélla otra del siglo XV que, sin embargo, se mantenía «a raya y oscurecida por la alegoría»⁵⁸. Qué duda cabe que una corte como la de Felipe IV y Olivares, que fue instaurada contra imagen y semejanza de la de Felipe III y Lerma, no requería de la oscuridad alegórica, sino más bien de una sátira engalanada, artificiosa por enriquecida con bellas imágenes —ya no rústico pastoriles, sino dignas de un paisaje bucólico—, y con una música que repitiera los dos primeros versos de la cuarteta para que a nadie le pasara por alto «Filen» y sus «ganados» (compases 1-4), y que, en el estribillo, creara importantes disonancias en la palabra «corderos» y «pensiles» (compases 26-27 y 31-32). A buen entendedor, este juego poético-musical bastaba.

La traza por *trasentonación* la hemos dejado para el final porque, como podemos concluir a estas alturas del trabajo, ¿qué romance lírico no presenta una variación, sea parcial o total, de la entonación poética del hipotexto? En el romance lírico que

⁵⁵ Baste leer el interesante *Tratado y discurso sobre la moneda de vellón que al presente se labra en Castilla, y de alguno desórdenes y abusos* del padre Juan de Mariana, cuya escritura le valió el destierro intelectual y la persecución por parte de Felipe III y por consejo de Lerma y sus hombres. Mariana cierra su tratado de la manera que sigue: «Si alguno se desabriere de lo que aquí se dice, advierta que no son peores las medicinas que tienen del picante y del amargo, y que en negocio que a todos toca, todos tienen licencia de hablar y avisar de su parece, quier que sea errado, quier acertado. Yo suplico a nuestro Señor abra los ojos a los que ponen las manos en el gobierno de estos reinos y los dé su santa gracia, para que sin pasión se dejen convencer de la razón, y visto lo que conviene, se atrevan a ejecutarlo y aconsejarlo» (*Obras del Padre Juan de Mariana*, Madrid: M. Rivadeneyra, 1854, vol. II, pág. 593). Mariana fue restituido como consejero por el rey Felipe IV, pero por decisión, cómo no, del conde-duque de Olivares. Este nuevo gobierno financió, asimismo, la obra del jesuita.

⁵⁶ *Las Coplas de Mingo Revulgo*. Edición, estudio preliminar y notas de Viviana Brodey, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986; estudio preliminar, pág. 43.

⁵⁷ *Ibid.*, págs. 47 y 51.

⁵⁸ *Ibid.*, pág. 42.

hemos escogido se aprecia de manera muy clara: «El basilisco encarnado⁵⁹», con música de compositor anónimo, es hipertexto de otro romance de Melo. La primera cuarteta del romance lírico, respecto a la cuarteta melodina, presenta, en los dos últimos versos, variantes fundamentalmente expresivas: toda la cuarteta, como en el hipotexto, resalta por su cromatismo, pero convierte el v. 4 en una frase exclamativa en la que «sangriento» cobra un relieve especial, enfatizando el verso todavía más. La explicación la da otra traza: la traza por *conciación*, que, junto a la que nos ocupa, es la que permite la elaboración de este romance lírico. Podemos observar que la última cuarteta del romance de Melo termina con una invitación, por parte del yo poético, a que la fiera dama se valga de su «sangre» (v. 23), si no sale nadie más valiente que él. Esta cuarteta no forma parte del romance lírico, pero, en cambio, se alude a ella mediante este v. 4 que, frente al «rojo» melodino, confiera mayor viveza en la violenta y fiera descripción de la dama. Además, dentro de la perfecta lógica constructiva de todo romance lírico, «sangriento» obliga a que hayan las variantes que presenta el v. 3 para mantener la correlación creada por Melo.

Siguiendo con la variación del valor connotativo de la entonación poética del hipotexto, en la segunda cuarteta del romance lírico aparece una interrogación retórica que enfatiza muchísimo más la exclamación siguiente, tan semejante a la de Melo. Asimismo, la última cuarteta melodina se excluye en el romance lírico porque el último verso se inicia con período condicional, a diferencia de los cuartos versos de las otras cuartetos, que funcionan a modo de pequeñas sentencias exclamativas por cómo la música los enfatiza mediante la repetición (segundo pentagrama). Esta lógica expresiva de la música es la que excluye la última cuarteta melodina. Lo que conlleva, además, otra consecuencia: al suprimir, aunque por *conciación* como dijimos, la última cuarteta de Melo, se eliminaba, a su vez, el protagonismo del yo poético, lo que obligó a omitir la amonestación a la dama de la copla del estribillo melodino. Ejemplo, una vez más, de qué forma la música imponía toda una lógica poética al romancero lírico español del siglo XVII.

III

Para los musicólogos estas composiciones nos revelan una cuestión de comprensión y otra de interpretación. De la misma manera que el músico necesitaba comprender a fondo el sentido del poema para proceder a su correcta y artística musicalización, de la misma manera, también, el musicólogo precisa comprender e interpretar la traza empleada por el músico para profundizar en el amplio y sugestivo campo de posibilidades de conocimiento que le ofrece la relación música/texto, la cual se manifiesta con claridad en la interdependencia y mutua influencia que

⁵⁹ N° 9 del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Para su foliación, remitimos a la nota 22. Véase en el anexo el poema n° 6 y el ejemplo musical n° 6.

muestran ambas artes y en el grado de flexibilidad que revelan al acomodarse recíprocamente a su intencionalidad artística y estética. Es indudable que un estudio analítico detallado de dicha relación ofrece aportaciones interesantes en dos vertientes diferentes, pero complementarias entre sí: la vertiente puramente teórica, histórica y científica, y la vertiente más pragmática de la investigación musicológica, es decir, la que contempla la *praxis* de la interpretación musical.

Los resultados obtenidos en la vertiente teórica harán posible que dispongamos de una serie de elementos estilísticos que nos permitan, en un momento determinado de la investigación, atribuir a su autor alguna composición de las tantas y tantas que aparecen anónimas en este repertorio, así como intentar la cronología aproximada de alguna de ellas o fijar su grado de arcaísmo o modernidad, y, también, transcribir correctamente los fragmentos dudosos que pueda haber en algunos manuscritos que se han conservado en mal estado, o, incluso, abordar la composición de la voz intermedia que falta en el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*.

En cuanto a la utilidad de la vertiente práctica, nuestro interés primordial es facilitar a los intérpretes actuales de música antigua unas composiciones poético-musicales en las mejores condiciones posibles para su re-interpretación, pues somos conscientes de que ellos se acercan cada vez con más seriedad y atención a los estudios musicológicos, para hallar las claves de una interpretación musical fiel y rigurosa.

Otro de los objetivos de este trabajo consiste en presentar un esquema analítico, lo más completo y detallado posible, aplicable a estas obras. Para ello partimos desde dos planos: en primer lugar, desde las transformaciones conceptuales y formales, los matices y los recursos expresivos que la filología haya observado y determinado sobre el hipertexto, el cual, como sabemos, es el resultado de la traza que el músico, junto a un poeta, aplica sobre el hipotexto. Y, en segundo lugar, desde la metodología que nos ofrece la propia musicología, tanto en el ámbito puramente técnico como en el del estudio interdisciplinario de la relación entre música y texto poético.

A los trabajos de transcripción, estudio y edición de cancioneros polifónicos y de tonos humanos y tipologías afines en general realizados por musicólogos como Danièle Becker⁶⁰, Ramón Pelinski⁶¹ y Miguel Querol⁶², por citar sólo los más re-

⁶⁰ Danièle Becker, *Las obras humanas de Carlos Patiño*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1987.

⁶¹ Ramón A. Pelinski, *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara*, Tutzing: Hans Schneider, 1971.

⁶² Vid. las siguientes ediciones de Miguel Querol, *Romances y letras a tres voces (Siglo XVII)*, vol. I, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956; *Música barroca española. Polifonía profana (Cancioneros españoles del siglo XVII)*, vol. I, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970; *Cancionero Musical de Góngora...*; *Cancionero Musical de Lope de Vega*, 3 vols., Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975, 1986 y 1987; Manuel Machado, *Romances e Canções a 3 e a 4 voces mistas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975; *Tonos humanos del siglo XVII*, Madrid: Editorial Alpuerto, 1977; *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. Cancionero de la Casanatense*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981; *Cancionero Musical de Turín*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989.

presentativos, se han añadido, en las últimas décadas, otros importantes trabajos de tendencia y metodología diversificada que han abordado el estudio de los tonos humanos desde distintas perspectivas. Nos referimos, entre otros, a los trabajos de Susana Antón⁶³, Carmelo Caballero⁶⁴, José Climent⁶⁵, Mila Espido-Freire⁶⁶, Judith Etzion⁶⁷, Margit Frenk y Gerardo Arriaga⁶⁸ (que trabajan conjuntamente), José Vicente González Valle⁶⁹, Lola Josa y Mariano Lambea⁷⁰ (que también trabajan conjunta e interdisciplinariamente), Rubén López Cano⁷¹, Luis Robledo⁷², Louise

⁶³ Susana Antón Priasco, *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte, 1650-1700 (Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid)*, Universidad de Oviedo, 2001 (tesis doctoral inédita).

⁶⁴ *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*. Edición de Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid: Las Edades del Hombre, 1997.

⁶⁵ *El Cançoner Musical d'Ontinyent*. Edición de Josep Climent, Ontinyent: Ajuntament d'Ontinyent, 1996.

⁶⁶ Mila Espido-Freire, «Los lamentos hispánicos como tópicos semánticos en comedias palaciegas del XVII», en *Campos interdisciplinarios de la musicología*, [Actas del] V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Edición de Begoña Lolo, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. II, págs. 1137-1153.

⁶⁷ *El Cancionero de la Sablonara*. Edición de Judith Etzion, London: Tamesis Books, 1996.

⁶⁸ Margit Frenk y Gerardo Arriaga, «Romances y letrillas en el Cancionero *Tonos Castellanos-B* (1612-1620)», en *Música y Literatura en la Península Ibérica 1600-1750*, Actas del Congreso Internacional (Valladolid, 20-21 y 22 de febrero de 1995). Edición de María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997, págs. 151-168.

⁶⁹ Vid. los siguientes trabajos de José Vicente González Valle, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la «Ars musica» y la «Musica practica» a comienzos del Barroco», *Revista de Musicología*, X, 3 (1987), págs. 811-841; «Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 43 (1988), págs. 95-109; «Relación música/texto en la composición musical en castellano del s. XVII. Nueva estructura rítmica de la música española», *Anuario Musical*, 47 (1992), págs. 103-132; «Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII)», *Anuario Musical*, 51 (1996), págs. 39-69.

⁷⁰ Vid. los siguientes trabajos de Lola Josa y Mariano Lambea, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*; «Música y poesía en el *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656). Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición», en *Campos interdisciplinarios de la musicología...*, vol. II, págs. 1155-1165; «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo...» y «El juego entre arte poético y arte musical...».

⁷¹ Vid. los siguientes trabajos de Rubén López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000; «Los tonos humanos como semióticas sincréticas», en *Campos interdisciplinarios de la musicología...*, vol. II, págs. 1167-1185.

⁷² Vid. los siguientes trabajos de Luis Robledo, «Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII. A propósito de Juan Blas de Castro», *Revista de Musicología*, X, 2 (1987), págs. 489-499; *Juan Blas de Castro...*

K. Stein⁷³ y Alejandro Vera⁷⁴. Todas estas aportaciones contribuyen positivamente al conocimiento del complejo entramado artístico y estético que se da en este tipo de obras, y que no es otro que el de la perfecta colaboración entre música y literatura, entendida con amplitud de miras. Así, tenemos que en algunas de estas aportaciones se han estudiado aspectos formales y conceptuales de esta colaboración; otras, en cambio, aspectos documentales e históricos, y otras, en fin, aspectos teóricos, rítmicos, retóricos y semióticos. Sea como fuere, lo cierto es que para desarrollar un proceso analítico convincente y satisfactorio sobre los tonos humanos se necesita el concurso de todas ellas, y, además, la perspectiva que otorga la metodología de carácter interdisciplinario.

Un proceso analítico integral sobre las composiciones que nos ocupan aún está por hacer. De su necesidad, importancia y complejidad dan fe las siguientes palabras de Margit Frenk y Gerardo Arriaga: «Sólo un estudio global nos aclarará una serie de dudas y cuestiones que por ahora tendrán que quedar sin solución⁷⁵» y de Judith Etzion: «La exposición completa de la variedad estilística en los romances con estribillo está más allá de los límites de este trabajo [se refiere a su edición crítica del *Cancionero de la Sablonara*]⁷⁶».

Por nuestra parte, para llevar a cabo este proceso analítico, hemos realizado un esquema formado por diversos apartados que contienen los elementos imprescindibles para lo que nosotros consideramos un análisis poético-musical satisfactorio. Nuestra intención es aplicar este proceso al mayor número posible de romances líricos, y, posteriormente, a los tonos humanos, y esperamos hallar algunos de ellos que, por su transparencia estructural o su disposición formal coherente, puedan erigirse en paradigmas para aquellos otros que igualmente posean esas cualidades, pero en menor medida o de una manera solapada o resistente a la observación. Intentaremos obtener categorías o parámetros estilísticos que resuelvan cuestiones de apreciación analítica en otras obras, e, incluso, que puedan ayudarnos en la atribución de anónimos.

El esquema que proponemos es el siguiente (aplicado únicamente a los romances con estribillo):

⁷³ Vid. los siguientes trabajos de Louise K. Stein: Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*. Edición de Margaret Rich Greer, con un estudio de la música por Louise K. Stein, Kassel: Edition Reichenberger, 1986; *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford: Clarendon Press, 1993; «Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648», en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Edición de Juan José Carreras y Bernardo J. García García, Madrid: Fundación Carlos Ambers, 2001, págs. 251-275.

⁷⁴ Alejandro Vera Aguilera, *El Libro de Tonos Humanos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Estudio del manuscrito*, Universidad Autónoma de Madrid, 2001 (tesis doctoral inédita).

⁷⁵ Margit Frenk y Gerardo Arriaga, *op. cit.*, pág. 167.

⁷⁶ *El Cancionero de la Sablonara*..., pág. lvi.

TÍTULO
COMPOSITOR
POETA

Hipotexto

Hipertexto

1. Estructura formal poético-musical

A· Estrofa del romance

B· Estribillo

Poesía

Música

A

A

B

B

2. Extensión de las secciones y de los versos en compases (especificar si son binarios o ternarios)

3. Estilo musical de cada verso, grupos de versos o sección completa

3.1. Número de voces

3.2. Melodía

3.2.1. Ámbitos melódicos de las voces

3.2.2. Movimiento ondulatorio

3.2.3. Movimiento quebrado

3.2.4. Interválica característica

3.2.5. Cromatismos

3.2.6. Ecos

3.2.7. Secuencias melódicas

3.3. *Compostura*

3.3.1. Homofonía

3.3.2. Imitación breve (en uno o dos compases)

3.3.3. Imitación extensa (en más de dos compases)

3.3.4. Imitación con dos temas o «pasos»

3.3.5. Imitación y polifonía

3.3.6. Pasajes a solo

3.3.7. Pasajes a dúo

3.3.8. Pasajes en diálogo

3.3.9. Nota pedal (tres o más compases con o sin articulación)

3.3.10. Patrones armónicos

3.3.11. Secuencias armónicas

3.4. Compás

3.4.1. Binario

3.4.2. Ternario

- 3.4.3. Cambios de compás
- 3.5. Ritmo
 - 3.5.1. Patrones rítmicos
 - 3.5.2. Danzas
 - 3.5.3. Bailes
 - 3.5.4. *Parlando*
 - 3.5.5. Pies métricos (aplicable a versos de acentuación uniforme)
 - 3.5.6. Cambios de movimiento
- 3.6. Modalidad
 - 3.6.1. Tono
 - 3.6.2. Nota final
 - 3.6.3. Nota dominante
 - 3.6.4. Cláusulas
 - 3.6.5. Modulaciones
 - 3.6.5. Claves altas (*Chiavi trasportate o Chiavette*)
 - 3.6.6. Claves bajas (*Chiavi naturali*)
 - 3.6.7. Transporte

4. Análisis música/texto

- 4.1. Trazas por
 - 4.1.1. Amplificación
 - 4.1.2. Disminución
 - 4.1.3. Concisión
 - 4.1.4. Transformación
 - 4.1.5. Transmutación
 - 4.1.6. Trasentonación
- 4.2. Disonancias
 - 4.2.1. Melódicas
 - 4.2.2. Armónicas (en valor igual o superior a la semibreve)
- 4.3. Figuras retórico-literarias
- 4.4. Figuras retórico-musicales
- 4.5. Descriptivismo musical (madrigalismos, *word painting* y *eye music*)
 - 4.5.1. Sonidos
 - 4.5.2. Lugares
 - 4.5.3. Movimientos
 - 4.5.4. Números
 - 4.5.5. Teoría musical aplicada
- 4.6. Abstracción musical
 - 4.6.1. Estados de ánimo
 - 4.6.2. Sentimientos
 - 4.6.3. Afectos

4.6.4. *Lamentos*

4.6.5. Otros

IV

Antes de aplicar este esquema analítico a algún romance lírico en concreto que haya sido incluido ya en su traza correspondiente, conviene hacer ciertas observaciones en relación a algunos de sus apartados o puntos. Por ejemplo, en el apartado 1. *Estructura...*, en la poesía hay que especificar la versificación y la rima, y, en la música, las frases musicales para cada verso y las repeticiones de palabras⁷⁷ o de versos⁷⁸, cuando las haya.

Consideramos útil el apartado 2. *Extensión de las secciones...*, puesto que nos hallamos ante un repertorio en el que el estribillo de muchas de sus composiciones es considerablemente más extenso, musicalmente hablando, que la cuarteta del romance, incluso hasta tres veces más extenso. Esto es un signo indicativo de que esas piezas se aproximan, formal y estilísticamente, a la mitad del siglo XVII, llegando a sobrepasarla en algunas ocasiones. Véanse dos ejemplos en el *Libro de Tonos Humanos*: la pieza nº 39 de nuestra edición, «Para qué quiero la vida»⁷⁹, que presenta 17 compases para la cuarteta en compás binario y 61 compases para los cuatro versos del estribillo en compás ternario, y la nº 45, «Antojósele a Marica»⁸⁰, toda ella escrita en compás ternario, que destina 20 compases para la cuarteta y 61 para el estribillo, también de cuatro versos.

En el apartado 3. *Estilo musical...*, y concretamente en el punto '3.2 Melodía', conviene hacer algunas matizaciones. Como todos sabemos, en los tonos humanos 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 las obras que nos ocupan.

Pondremos como paradigma, entre los muchos que hay, el romancillo lírico gongorino «La más bella niña»⁸¹, mencionado anteriormente. No creemos conveniente cantar natural el penúltimo FA del primer pentagrama, como consta en el manuscrito, sino sostenido por semitonía subintelecta. De esta manera, haciendo sostenidos todos los FA de este primer pentagrama (que, en realidad, así están escritos, excepto

⁷⁷ Las indicaremos mediante puntos suspensivos.

⁷⁸ Las indicaremos duplicando la letra pequeña.

⁷⁹ Vid. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*, págs. 272-276.

⁸⁰ *Ibid.*, págs. 299-303.

⁸¹ No parece justificable la inclusión de la música de esta pieza, con texto a lo divino, por parte de Querol en su *Cancionero Musical de Lope de Vega...*, vol. III, págs. 13-14 para el texto y pág. 49 de la parte musical. Véase en el anexo el ejemplo musical nº 3.

del que hablamos) se consigue una uniformidad interválica muy expresiva, se crea como una especie de tensión alrededor de ese FA#, evolucionando en el séptimo tono (SOL), que contrasta bellamente con los tres FA naturales que siguen a continuación, en los cuales se relaja dicha tensión y se conduce la pieza hacia el duodécimo tono (Do). Este contraste se asocia íntimamente con las ideas de melancolía y tristeza que expresa el texto en los versos finales de todas las cuartetos: «y ayer por casar», «que escuche mi mal», «tan largo el pesar», «de mi libertad», «morir y callar».

Si bien aquí puede apreciarse cierto sabor tradicional o popular en la música, hay otras piezas en las que la melodía nada tiene que ver con el ámbito popular, ya que es de propia inspiración y creación del compositor. Un ejemplo de ello lo tenemos en el romance lírico de compositor anónimo «Heridas en un rendido»⁸², también referido anteriormente. Obsérvese el grado de elaboración de la línea melódica del tiple 1º en la primera sección, la amplitud de sus valores y la extensión de sus ámbitos (hasta de una décima); y la prestancia melódica se extiende también a las demás voces.

Pondremos ahora un ejemplo de intercambio o préstamo melódico, influencias mutuas o lugares comunes. Se da este caso entre dos obras, en un breve pasaje al principio de ambas, pero significativo. Se trata, por una parte, del romancillo «Ligera y temerosa»⁸³, y, por otra, del romance «El basilisco encarnado»⁸⁴. Obsérvese la melodía del tiple 1º en su primer verso en «Ligera y temerosa», y compárese con la que trae, también, para el primer verso y en la misma voz «El basilisco encarnado».

Nos hemos detenido especialmente en este punto '3.2 Melodía' porque es un recurso musical de primer orden y se adapta muy bien para explicar algunos aspectos de la relación música/texto. Además de los resultados analíticos que se extraen de los ejemplos expuestos, en relación a la cronología de las piezas, su estilística y otros detalles, pretendemos también poner de relieve la conveniencia de elaborar un índice de melodías de romances y tonos humanos, y no sólo de las cuartetos, sino también de los estribillos y las coplas. Sería interesante y útil crear un catálogo de melodías para observar sus correspondencias, concordancias, tópicos, lugares comunes, préstamos, reutilizaciones, etc., un catálogo similar al que hicimos en su momento sobre poesía puesta en música⁸⁵. Evidentemente habría que partir de unos criterios de selección melódica en las piezas homofónicas y en aquellas que presenten una adscripción popular evidente, pero esto no entra ahora en los límites de este trabajo.

⁸² Véase en el anexo el ejemplo musical nº 2.

⁸³ Véase en el anexo el ejemplo musical nº 7.

⁸⁴ Véase en el anexo el ejemplo musical nº 8.

⁸⁵ Mariano Lambea, *Íncipit de poesía española musicada ca. 1465-ca. 1710*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

En el punto ‘4.5 Descriptivismo musical’, correspondiente al apartado 4. *Análisis musical/texto*, se contemplan los madrigalismos, la pintura textual o sonora (*word painting*), la música visual (*eye music*), y cualquier otro sistema de plasmación o imitación musical de fenómenos de la naturaleza, sonidos de animales y pájaros, movimientos físicos en accidentes naturales, ascensos y descensos, analogías entre determinados aspectos gráficos de la notación musical, o incluso de la teoría, y otros momentos o situaciones de parecida índole, todo ello en su relación con el sentido del texto. Estos momentos de subordinación de la música al significado del texto están muy relacionados con la retórica musical, y, de la misma manera que «el arte del bien decir» posee un vocabulario de figuras, sería interesante también crear un repertorio de situaciones descriptivas de carácter musical (con su correspondiente nomenclatura técnica en relación a intervalos, ritmos, tonos, cláusulas, giros melódicos, etc.) que funcionaran en perfecto ensamblaje con las frases o palabras portadoras de metáforas, imágenes y demás recursos expresivos presentes en los textos poéticos.

El punto ‘4.6 Abstracción musical’ es un concepto semejante al anterior pero que trata de situaciones más abstractas, como son los sentimientos, las emociones, los afectos, las pasiones y estados de ánimo, y otros similares. En muchos tonos humanos se dan fragmentos concretos, generalmente no muy extensos, en los que determinados intervalos melódicos o armónicos caracterizados por un fuerte componente disonante vienen a subrayar de manera efectista el contenido semántico del texto.

Quisiéramos comentar aquí el punto ‘4.6.4 *Lamentos*’. La forma denominada *lamento*, presente en varios romances líricos y entendida como un fragmento poético-musical de expresión triste y sentida, «se caracteriza —en palabras de Espido-Freire— por su comienzo en monosílabos de queja o vocativos, con un tratamiento musical que subraya y dilata su desarrollo, sobre valores largos, entrecortados por silencios, creando una atmósfera peculiar de suspiros»⁸⁶.

Ahora conviene aplicar este esquema analítico a algún romance lírico. Lo haremos sobre uno que ya conocemos, el titulado «Heridas en un rendido», el cual ha sido incluido en su traza correspondiente, concretamente, en la de *amplificación*. Como es lógico no todos los puntos del esquema serán utilizados en esta pieza, sino sólo aquellos que sean más necesarios para nuestro propósito.

⁸⁶ Así puede observarse en los versos «¡Ay, Floris!, quien te mira / arde, tiembla y suspira» pertenecientes al estribillo del tono «En el mar de las sirenas», n.º 11 de nuestra edición, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*, pág. 156. Véase en el anexo el ejemplo musical n.º 9.

APLICACIÓN DEL ESQUEMA ANALÍTICO

TÍTULO: «Heridas en un rendido»
COMPOSITOR: Anónimo
POETA: Con variantes respecto a un romance de Antonio Hurtado de Mendoza

Hipotexto
 Romance

Hipertexto
 Romance lírico en *LTH*

Ocho cuartetos (cinco del hipotexto —una de ellas, la 5ª, claramente modificada—, más tres de nuevo cuño).

Estribillo de seis versos, de los cuales tres pertenecen al estribillo original y los otros tres son de nueva invención. Estos últimos figuran intercalados a partir del primer verso del estribillo base.

1. Estructura formal poético-musical

A-B

Poesía

A

8-

8a

8-

8a

B

5c

7d

5c

7f

7g

5c

Música

A

a...⁸⁷

b

c

d...

B

ee⁸⁸

ff

gg

hh

ii

jj

2. Extensión de las secciones y de los versos en compases

A: 27 cc.⁸⁹.

8-: 10 cc.

⁸⁷ Los puntos suspensivos indican las repeticiones de fragmentos de texto.

⁸⁸ La duplicación de letras indica repetición musical.

⁸⁹ El hecho de que no coincida la suma de compases de los cuatro versos con los de la sección se debe a un efecto de encabalgamiento, pues, en ocasiones, en un mismo compás, se da el final de un verso y el principio de otro.

8a: 5 cc.

8-: 5 cc.

8a: 10 cc.

Compás ternario

B: 75 cc.

5c, 7d, 5c: 33 cc.

7f, 7g, 5c: 42 cc.

Compás ternario

3. Estilo musical de cada verso, grupos de versos o sección completa

3.1. Número de voces

4 voces

3.2.1. Ámbitos melódicos de las voces

[Tiple 1º]: Mi3-SOL4⁹⁰

[Tiple 2º]: DO3-SOL4

[Alto]: LA2-DO4

[Bajo]: SOL1-RE3

3.2.4. Interválica característica

Cuarta disminuida cc. 25-26

3.3. *Compostura*

Sección A, cuarteta

a: imitación extensa (cc. 1-10)

b: imitación breve y homofonía (cc. 10-14)

c: homofonía (cc. 14-18)

d: imitación y polifonía (cc. 18-27)

Nota pedal de cuatro compases, articulada de dos en dos, sobre el V grado (alto: cc. 24-27)

Sección B, estribillo

e, f, g: homofonía, pasajes a solo, imitación y polifonía (cc. 28-60)

h, i, j: imitación breve, imitación extensa, homofonía, imitación y polifonía (cc. 61-102)

e: breve secuencia armónica (cc. 29-32)

3.4. *Compás*

Ambas secciones están en compás ternario (proporción menor: C3/2)

⁹⁰ Para la numeración de las octavas he escogido el código n° 4 de los que trae el *New Grove*, por ser uno de los más difundidos en nuestro país. Vid. Llewelyn S. Lloyd, «Pitch notation», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 14, pág. 788.

3.6. Modalidad

3.6.1. Tono: X natural

3.6.2. Nota final: L_A3.6.3. Nota dominante: M_I (final de la sección A)

3.6.4. Cláusulas

A

a: IV (c. 10)

b: VII (c. 14)

c: III (c. 18)

d: V (c. 27)⁹¹

B

e, f, g: III (c. 41); IV (c. 49); I (c. 60)

h, i, j: I (c. 74); III (c. 81); I (c. 88); I (c. 102)⁹²3.6.6. Claves bajas (*Chiavi naturali*)[Tiple 1º]: Do 1^a[Tiple 2º]: Do 1^a[Alto]: Do 3^a[Bajo]: F_A 3^a

4. Análisis música/texto

4.1. *Trazas*

4.1.1. Amplificación

El romance lírico presenta un desarrollo temático y estilístico del hipotexto (romance de Antonio Hurtado de Mendoza)

4.2. Disonancias

4.2.1. Melódicas

A

Tiple 1º (cc. 25-26): Cuarta disminuida en el último verso de la cuarteta «quien mata que no quien muere», extrapolable a los últimos versos de las restantes cuartetas: «donde no cabe otra muerte»; «la razón porque aborrece»; «en un acierto que ofende»; «la razón con que se pierde»; «primero que a tus desdenes»; «muero yo tan justamente»; «sin triunfo de quien lo vence».

4.2.2 Armónicas

B

Compás 51: 7^a en 1^a inversión sobre el III#, con la 5^a disminuida, en el verso «que abrasando se huela».

⁹¹ Final de sección sin cláusula al uso. Se constata el reposo cadencial del bajo.

⁹² Final de composición sin cláusula al uso. Se constata el reposo cadencial del bajo.

Compás 55: mismo intervalo y mismo verso que el anterior, pero sobre el VI#

Compás 101: 7ª en 1ª inversión sobre VII, con la 5ª disminuida por el Sib en la 3ª desde el bajo, en el verso «de matar siempre».

4.3. Figuras retórico-literarias

A

Paradojas en los dos últimos versos de las cuartetos 1ª, 2ª, 3ª y 5ª

Paradoja en la 4ª cuarteta

Apóstrofe y anáfora en las cuartetos 6ª y 7ª

Anáfora de conceptos paradójicos en la cuarteta 8ª

B

Oximoron

4.4. Figuras retórico-musicales

A

Las repeticiones⁹³ del fragmento del primer verso «en un rendido» y del último verso «quien mata que no quien muere» de la cuarteta, en varios compases y en algunas voces, a pesar de que son literarias, pueden entenderse desde el punto de vista musical, siempre y cuando las consideremos ampliamente desde la perspectiva de la repetición alterada o *traductio*⁹⁴. Por otra parte conviene señalar que el alto es la única voz que no repite los fragmentos referidos, pero cuando los canta, lo hace en un ámbito melódico reducido a la cuarta descendente LA-MI, los grados más significativos del tono en el que está escrita la pieza.

El *polyptoton*⁹⁵ se da entre las dos voces inferiores, a partir de los cc. 3 y 6, respectivamente, y entre las superiores, a partir de los cc. 18 y 20, respectivamente.

La *catabasis*⁹⁶ se da en las dos voces superiores, en los cc. 20-27. Son líneas melódicas descendentes que reflejan el pesar y el tono lastimero del verso «quien mata que no quien muere».

⁹³ Dice López Cano: «Repetimos lo que no se ha entendido bien, lo que no queremos que se olvide, aquello que, por su importancia, merece ser subrayado, lo fundamental», en su libro *Música y retórica en el barroco...*, pág. 124.

⁹⁴ «La repetición por *traductio* implica una atenuación o amplificación del significado original del fragmento musical repetido», *ibid.*, pág. 134.

⁹⁵ «Es la repetición de un mismo fragmento musical, en otra voz», *ibid.*, pág. 138. Para González Valle, el *polyptoton* «en música se traduce por la repetición de una melodía a otra altura variando un poco su desarrollo para causar más efecto», en su artículo «Música y retórica: una nueva trayectoria de la «Ars Musica» y la «Musica Practica»...», pág. 833.

⁹⁶ «Descensión, humillación o servidumbre. Expresada en música por medio de melodías descendentes», *ibid.*, pág. 830.

La *parrhesia*⁹⁷ tiene lugar en el tiple 1º, cc. 25-26, con un intervalo de cuarta disminuida

B.

La pausa que figura al inicio de esta sección tiene una importancia retórica considerable que implica un problema de comprensión hermenéutica del texto poético y otro de interpretación musical. Siempre suele hacerse una pausa entre cuarteta y cuarteta, y aún entre cuarteta y estribillo, por diversas razones⁹⁸, pero en el caso que nos ocupa la pausa es de un compás entero y está escrita en todas las voces, lo cual indica un interés concreto por parte del compositor. En nuestra opinión, es una pausa dramática, «que aísla el romance de su estribillo [...], que separa la muerte de la vida, o, mejor dicho, que, hermenéuticamente, nos explica que el silencio tras la muerte es el mismo silencio antes de la vida: «quien mata que no quien muere. [pausa] Fuego en la nieve que abrasando se hiela». Magnífico juego de opósitos propio de la estética barroca»⁹⁹. En cuanto a la interpretación musical, el movimiento de la cuarteta será lento y el del estribillo más rápido, aunque ambas secciones estén escritas en el mismo compás, y no haya indicación alguna en el manuscrito de cambio de movimiento, mediante las palabras que solían utilizarse a tal efecto, y que sí aparecen en otras piezas, como, por ejemplo, en «¡Qué bien sienten mis suspiros...!»,¹⁰⁰ donde indicaciones agógicas como *aspacio* y *más aspacio* así lo señalan. La figura retórica que hace referencia a esta pausa que comentábamos es la *aposiopesis*¹⁰¹.

La *anabasis*¹⁰² se da en las dos voces interiores (cc. 29-32). El fuego y la nieve son elementos que implican cierto concepto de elevación y altura, expresado en estas líneas melódicas ascendentes. Este mismo pasaje pre-

⁹⁷ «Expresar algo odioso de manera tolerable. En música se traduce con intervalos aumentados o disminuidos, armónicos o melódicos, para expresar la corrupción, el pecado, adversidad o vacilación» (*ibid.*, pág. 835).

⁹⁸ Cfr. Luis Robledo, *Juan Blas de Castro...*, pág. 80a, donde dice: «Carballo alude a tres posibles causas de que el oyente pierda el sentido del texto al acabar una estrofa del romance. Una es que se repita el último verso; esto es frecuente, y así lo vemos puesto en práctica por Juan Blas. Otra es que el cantor haga una pausa para descansar, lo que es comprensible y hasta obvio. La que queda es para nosotros mucho más importante; consiste «... en tocar el instrumento...». Si, como parece, el instrumento toca después de haberse cantado una estrofa, podemos conjeturar que llevaría a cabo alguna suerte de glosa, o quizá la última frase musical a modo de *ritornello*.»

⁹⁹ *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII...*, pág. 82.

¹⁰⁰ N° 6 de nuestra edición, *ibid.*, pág. 132, cc. 69 y 74.

¹⁰¹ «Es una figura para expresar reticencia. En música se traduce por medio de una pausa general en todas las voces para significar muerte o fin», González Valle, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la «Ars Musica» y la «Musica Practica»...», págs. 831-832.

¹⁰² «Ascensión, elevación o exaltación. Se aplica en música por medio de melodías ascendentes», *ibid.*, pág. 830.

senta una sinonimia¹⁰³. Por otra parte, la *traductio* se da en muchos lugares de este estribillo.

También puede observarse un caso de *parrhesia*¹⁰⁴ en el penúltimo compás de la obra.

4.5. Descriptivismo musical (madrigalismos, *word painting* y *eye music*)

4.5.2. Lugares

En el tono humano que nos ocupa podemos observar un caso de madrigalismo en la *anábasis* citada anteriormente, en el verso «Fuego en la nieve» (cc. 29-32).

4.6. Abstracción musical

4.6.2. Sentimientos

Para la pieza que tratamos, véanse los puntos 4.2 Disonancias y 4.2.1 Melódicas donde se recoge la idea de morir por amor. Téngase en cuenta también la *catabasis* citada anteriormente, en el verso «quien mata que no quien muere».

4.6.4. *Lamentos*

El principio de «Heridas en un rendido» da la sensación de un inicio de *lamento* por el intervalo reiterado de 2ª menor.

V

En la fase de investigación sobre el romancero lírico en la que nos hallamos, y con los objetivos que nos hemos propuesto, a partir de ahora centraremos nuestros análisis poético-musicales en aquellas piezas que presenten música y poesía de nuevo cuño, sin referencias populares o popularizantes evidentes. Y esto por dos razones: en primer lugar, porque en la parte del repertorio que ahora estamos estudiando, es decir, el *Libro de Tonos Humanos* y el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, son contadísimas las composiciones que pueden presentar referente popular en sus melodías o poesías, y, en consecuencia, no vale la pena ahora abordar su estudio, sino postergarlo para otro momento de la investigación y conforme vayamos avanzando en la confección de nuestra monografía sobre el romancero lírico del siglo XVII. Y, en segundo lugar, porque, en este período que nos ocupa, la poesía ha adquirido una gran prestancia artística y estética en lo que se refiere a imaginaria, complejidad conceptual y recursos estilísticos, y, por consiguiente, la música que

¹⁰³ «La repetición de un fragmento musical transportado a otro nivel», López Cano, *Música y retórica en el barroco...*, pág. 134.

¹⁰⁴ López Cano recoge esta definición de *parrhesia*: «Es cuando entre dos voces aparecen fuertes e inusuales disonancias como consecuencia del movimiento natural de la línea melódica de cada una de ellas», (*ibid.*, pág. 173) y añade que «en música vocal, frecuentemente es asociada al concepto de 'miedo'» (*ibid.*, pág. 174).

le ha de otorgar expresividad ha de ser nueva y estar inspirada exclusivamente en ella, sin necesidad de recurrir a giros y rasgos de carácter popular que eran comunes en décadas anteriores y que conformaban el bagaje de material sonoro reutilizable por el compositor. Ahora la música ha de ser nueva y estar a la altura artística y estética de la poesía. Estamos de acuerdo con López Cano cuando, refiriéndose a cuestiones analíticas, dice que, «seguramente, la investigación musicológica encontrará nuevos planos de referencia para la música de los tonos ampliando las tres clases citadas»¹⁰⁵ —y, por las tres clases citadas entiende la música proveniente de «romances, canciones o géneros de canciones populares o tradicionales transmitidas vía oral», los «tipos o géneros de danza/baile popular o cortesana» y los «tipos-esquemas de bajos (*grounds*) [...] sobre diseños de bajos y patrones rítmico-armónicos bien definidos»—¹⁰⁶. En efecto, una música construida a partir de estos diseños estructurales ya no es pertinente para los tonos humanos que estamos estudiando y analizando ahora (evidentemente que hay las lógicas excepciones, sobre todo, en el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*). En consecuencia, ante músicas de creación original se precisa ese otro plano de referencia para su investigación y análisis, concretamente, uno de carácter interdisciplinario: el que nos puede ofrecer las trazas poético-musicales, el cual nos ayudará, sin duda, a deslindar los límites estilísticos del romancero lírico.

¹⁰⁵ López Cano, «Los tonos humanos como semióticas sincréticas...», pág. 1169.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 1168.

ANEXO

Tabla sinóptica

Trazas por:	Definiciones	Ejemplos
<i>amplificación</i>	Desarrollo temático y estilístico del hipotexto.	«Heridas en un rendido» (LTH, I: 37-38 / 110-115)
<i>disminución</i>	Se aminora el hipotexto tanto en su extensión como en el desarrollo del tema.	«La más bella niña» (CP-MHL: n° 64)
<i>concisión</i>	Se abrevia el hipotexto sin disminuirlo temáticamente.	«Rayaba el sol por las cumbres» (CP-MHL: n° 128)
<i>transformación</i>	Conversión métrica del hipotexto en romance.	«Ligera y temerosa» (LTH, I: 49 / 195-197)
<i>transmutación</i>	Conversión de los efectos y los fines del hipotexto.	«Los ganados de Fileno» (LTH, I: 61 / 288-291)
<i>trasentonación</i>	Variación parcial o total del valor connotativo de la entonación poética del hipotexto.	«El basilisco encarnado» (CP-MHL: n° 9)

Poemas y ejemplos musicales

«Ligera y temerosa» (n° 1)

Hipotexto¹⁰⁷

Corcilla temerosa,
cuando sacudir siente
al soberbio aquilón con fuerza fiera
la verde selva umbrosa,
o murmurar corriente
entre la hierba, corre tan ligera
que al viento desafía
su voladora planta:
con ligereza tanta,

huyendo va de mí la ninfa mía,
encomendando al viento
sus rubias trenzas, mi cansado acento.

El viento delicado
hace de sus cabellos
5 mil crespos nudos por la blanca espalda, 15
y habiéndose abrigado
lascivamente en ellos,
a luchar baja un poco con la falda,
donde, no sin decoro,
por brújula, aunque breve, 20
muestra la blanca nieve
entre los lazos del coturno de oro;
y así, en tantos enojos,
si trabajan los pies, gozan los ojos.

Con aquel dulce brío 25
que me da el soplo escaso

¹⁰⁷ Luis de Góngora, *Obras completas, I. Poemas de autoría segura, poemas de autenticidad probable*. Edición y prólogo de Antonio Carreira, Madrid: Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2000, págs. 27-29.

del viento al descubrir su planta bella, sigo, esforzando el mío, su fugitivo paso, no más por alcanzalla que por vella; ella, mi intento viendo, vuelve a mí la serena süave luz, y enfrena mi dulce alcance, el mismo efecto haciendo sus luces soberanas en mí que en Atalanta las manzanas.	30 35	Quédate aquí, canción, y pon silencio al fugitivo canto, que razón es parar quien corrió tanto.	75
Romance lírico del LTH			
Yo, pues, ciego y turbado, viéndola como mide con más ligeros pies el verde llano que del arco encorvado la saeta despidie del Parto fiero la robusta mano, y viendo que en mí mengua lo que a ella le sobra, pues nuevas fuerzas cobra, apelo de los pies para la lengua, y en alta voz le digo: «No huyas, ninfa, pues que no te sigo.	40 45	Ligera y temerosa, fatigada corcilla, por el bosque te llevas, por el aire caminas.	
»Enfrena, oh Clori, el vuelo, pues ves que el rubio Apolo pone ya fin a su carrera ardiente; ten de ti misma duelo, deponga un rato solo el honesto sudor tu blanca frente. Bastante muestra has dado de crüel y ligera, pues en tan gran carrera tu bellissimo pie nunca ha dejado estampa en el arena, ni en tu pecho crüel mi grave pena.	50 55 60	<i>Pues ya la prisa será correr hacia la herida.</i> Amante y presurosa, lastimadas fatigas, por la cumbre las selvas, por el agua las g[u]ljas. La flecha voladora, venturosa desdicha, en el aire que lleva es donaire la vida.	5 10 15
»Ejemplos mil al vivo de ninfas te pondría (si ya la antigüedad no nos engaña), por cuyo trato esquivo nuevos conoce hoy día troncos el bosque y piedras la montaña; mas sÍrvate de aviso en tu curso el de aquella, no tan cruda ni bella, a quien ya sabes que el pastor de Anfriso con pie menos ligero la siguió ninfa, y la alcanzó madero».	65 70	Con alas vas airosa, aliñada avecilla, por el monte ligera, por el aire mentida. Con plumas engañosas, lisongeras se aliñan por el bruto que vuela, por el ave que pisa. Alientos mentirosos, no cobradas porfías, en desmayos al vuelo, en desaires al día. Pesares y venturas amorosa codicias, en la fuga que logras, en el campo que miras. De arco, más hermosa te coronas vencida de las flechas de Clori, con el ala divina.	20 25 30 35

Pues ya la prisa...



Ejemplo musical nº 1



E: Mn, M. 1262
ff. 31v-32r [37v-38r]

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

[Tiple 1ª] Li - ge - ra y te - me - ro - sa,
 [Tiple 2ª] Li - ge - ra y te - me - ro - sa,
 [Tiple 3ª] Li - ge - ra y te - me - ro - sa,
 Tenor Li - ge - ra y te - me - ro - sa,

fa - ti - ga - da cor - ci - lla, por el bos - que te lle - vas, por el
 fa - ti - ga - da cor - ci - lla, por el bos - que te lle - vas, por el
 fa - ti - ga - da cor - ci - lla, por el bos - que te lle - vas, por el
 fa - ti - ga - da cor - ci - lla, por el bos - que te lle - vas, por el

ai - re ca - mi - nas, por el ai - re ca - mi - nas, ca - mi - nas
 ai - re ca - mi - nas, por el ai - re ca - mi - nas.
 ai - re ca - mi - nas, por el ai - re ca - mi - nas.
 ai - re ca - mi - nas, por el ai - re ca - mi - nas.

«Ligera y temerosa» (*LTH*, I: pág. 195)

«Heridas en un rendido» (nº 2)

Hipotexto¹⁰⁸

Heridas en un rendido
nunca fueron de valiente,
y más flaqueza descubre
quien mata, que no quien muere.

A sangre mil veces fría
es segunda vez aleve
rigor, que busca más vida
donde no cabe otra muerte.

No es crueldad en la hermosura
no querer a quien la quiere,
sino el ser no más que amalla
la razón por que aborrece.

Piérdase la vida, el alma,
y todo llegue a perderse
por ella, y sólo se logre
la razón con que se pierde.

Hoy mi muerte, Anfrisa hermosa,
si es tu gusto, la desees,
mírale en lisonjas más,
primero que en tus desdenes.

Estribillo

Fuego en la nieve,
y en belleza que vive
de matar siempre.

Romance lírico del *LTH*

Heridas en un rendido
nunca son de brazo fuerte,
y más flaqueza descubre
quien mata que no quien muere.

5 *Fuego en la nieve* 5
que abrasando se huela
de lo que enciende.

10 *Fuego, mil veces fuego,*
en belleza que vive 10
de matar siempre.

A sangre mil veces fría
es, segunda vez, aleve
rigor que busca más vida
donde no cabe otra muerte.

15 No es crueldad en la hermosura 15
no querer a quien la quiere,
sino el ser no más que amada
la razón por que aborrece.

Amar y ofender amando,
¿qué desdicha lo merece?, 20
¿y qué puede hacer un alma
en un acierto que ofende?

Piérdase la vida y alma,
y todo llega a perderse
por ella, y sólo se logra 25
la razón con que se pierde.

Si mi muerte, Clori hermosa,
es tu gusto, ya la debes
a tiernas lágrimas más
primero que a tus desdenes. 30

Si una vida, aun siendo suya,
ninguno quitarla puede,
¿cómo, señora, a tus manos
muero yo tan justamente?

¡Qué morir tan desdichado!, 35
sin pena de quien lo siente,
sin dolor de quien lo mira,
sin triunfo de quien lo vence.

Fuego en la nieve...



¹⁰⁸ *Obras poéticas de Don Antonio Hurtado de Mendoza*. Edición y prólogo de Rafael Benítez Claros, Madrid: Real Academia Española, Gráficas Ultra, 1947, 3 vols.; pág. 172, vol. 2.

Ejemplo musical nº 2

E: Mn, M. 1262
II: 2v-4 [8v-9r]

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

[Tiple 1ª] He - ri - das en un ren -

[Tiple 2ª]

[Alto]

[Bajo] He - ri -

di - do, en un ren - di - do, en un ren - di -

He - ri - das en un ren - di - do, en un ren -

das en un ren - di - do, en un ren -

do nun - ca son de bra - zo fuer -

di - do nun - ca son de bra - zo fuer -

di - do nun - ca son de bra - zo fuer -

di - do nun - ca son de bra - zo fuer -

14

te, y más fla - que - za des - cu - bre quien ma - ta

19

que no quien mue - re, mue - re, quien ma - ta que no quien mue - re, quien ma - ta que no quien

24

[Estrillo]

que no quien mue - re, que no quien mue - re, mue - re, ma - ta que no quien mue - re

29

Fue - go en la nie - ve, fue - go en la nie - ve que u - bra, Fue - go en la nie - ve, fue - go en la nie - ve, Fue - go en la nie - ve, fue - go en la nie - ve

12

san - do se hie - la de lo que en - cien -

39

de de lo que en - cien de fue - go en la nie - ve.

44

fue - go en la nie - ve. fue - go en la nie - ve que a - bra -

49

san - do se hie - la, que a - bra -

54

san - do se hie - la de
cien de, de lo que en - cien de, de
que a - bra - san - do se hie - la de
san - do se hie - la de lo que en - cien de, de

59

lo que en - cien de. Fue - go, mil ve - ces
lo que en - cien de. Fue - go, mil ve - ces fue - go,
lo que en - cien de. Fue - go, mil
lo que en - cien de. Fue - go.

64

fue - go, fue - go, mil ve - ces, en be - lle - za que
fue - go, fue - go, mil ve - ces,
ve - ces fue - go, fue - go, en be -
fue - go, fue - go, fue - go, en be - lle - za que

69

vi - ve de ma - tar siem - pre,
en be - lle - za que
lle - za que vi - ve de ma - tar siem -
vi - ve de ma - tar siem - pre.

74

siem - pre, en be - lle - za que vi - ve de ma - tar

vi - ve de ma - tar siem - pre, de ma - tar siem - pre, en be - lle - za que vi - ve de

pre, en be - lle - za que vi - ve de

en be - lle - za que vi - ve de ma - tar siem

79

siem - pre, siem - pre, en be - lle - za que

en be - lle - za que vi - ve de ma - tar siem - pre, en be -

ma - tar siem - pre, en be - lle - za que vi - ve de

pre, siem - pre, en be - lle - za que vi - ve

84

vi - ve de ma - tar siem - pre,

lle - za que vi - ve de ma - tar siem - pre,

ma - tar siem - pre, fue - go, fue - go, mil

de ma - tar, de ma - tar, siem - pre,

89

fue - go, fue - go, mil ve - ces fue - go, mil ve - ces,

fue - go, fue - go, mil ve - ces fue - go, mil ve - ces

ve - ces fue - go, fue - go, mil ve - ces fue - go, mil

fue - go, fue - go, mil ve - ces fue - go, mil ve - ces



94

mul ve ces en be
luc go. mul ve ces, en be lle za que
ve ces, en be lle za que vi ve de
luc go. mul ve ces, en be lle za que

98

lle za que vi ve de ma tar siem pre
vi ve de ma tar siem pre.
ma tar siem pre. ma tar siem pre.
vi ve de ma tar siem pre.

«Heridas en un rendido» (*LTH*, I: págs. 110-115)

«La más bella niña» (nº 3)

Hipotexto¹⁰⁹

La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy viuda y sola,
y ayer por casar,
viendo que sus ojos
a la guerra van,
a su madre dice,
que escucha su mal:
*dejadme llorar
orillas del mar.*

5

10

«Pues me distes, madre,
en tan tierna edad
tan corto el placer,
tan largo el pesar,

»y me cautivastes
de quien hoy se va,
y lleva las llaves
de mi libertad,
*dejadme llorar
orillas del mar.*

15

20

»En llorar conviertan
mis ojos, de hoy más,
el sabroso oficio
del dulce mirar,

»pues que no se pueden
mejor ocupar,
yéndose a la guerra
quien era mi paz,
*dejadme llorar
orillas del mar.*

25

30

¹⁰⁹ Luis de Góngora, *Romances*. Edición de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 2000, págs. 157-160.

»No me pongáis freno,
ni queráis culpar,
que lo uno es justo,

lo otro por demás. »Si me queréis bien,	35	Romance lírico del CP-MHL¹¹⁰	
no me hagáis mal: harto peor fuera morir y callar, <i>dejadme llorar orillas del mar.</i>	40	La más bella niña de nuestro lugar, hoy viuda y sola, y ayer por casar, <i>Dejadme llorar orillas del mar.</i>	5
»Dulce madre mía ¿quién no llorará, aunque tenga el pecho, como un pedernal, »y no dará voces viendo marchitar los más verdes años de mi mocedad? <i>dejadme llorar orillas del mar.</i>	45	Viendo que sus ojos a la guerra van, a su madre dice, que escuche mi mal.	10
	50	«Pues me distes, madre, en tan tierna ¹¹¹ edad, tan corto placer, tan largo el pesar.	
»Váyanse las noches, pues idos se han los ojos que hacían los míos velar; »váyanse, y no vean tanta soledad, después que en mi lecho sobra la mitad. <i>Dejadme llorar orillas del mar.»</i>	55	»Y me cautivastes, de quien hoy se va y lleva las llaves de mi libertad.	15
	60	»Si me queréis bien, no me hagáis mal: harto peor fuera morir y callar». <i>Dejadme llorar...</i>	20



¹¹⁰ Transcribimos sólo la voz del tiple 1º
(ms. 47-VI-11, fol. 65).

¹¹¹ En el ms. «tenra».

Ejemplo musical nº 3

Al fin

La más bella ni na, de nuestro lugar, oy viuda y sola,
 Viendo sus ojos a la guerra aun, a tu madre di se,
 Pues me dices madre, en tan buena edad, tan corto plazo
 Y me tanti años pes, de quien oy sea y kuaí ha suer
 Si me queréis bien, no me agas mal tanto que suera

*Ya por polizar
 es mucho me mal
 San Juan el puer
 de mi li bozad
 man y fallar*

«La más bella niña» (CP-MHL: nº 64, ms. 47-VI-11, fol. 65r)

«Rayaba el sol por las cumbres» (nº 4)

Hipotexto

«Novela desdichada. Puesto en música por el
P. M. F. Filipe de la M. de D»¹¹².

TONO XVII

Rayaba el sol por las cumbres
de dos erguidos escollos,
que, siendo paz de la orilla,
son siempre guerra del golfo,
cuando de espumas ceñido

5

volaba un bajel medroso
de tres galeras bastardas
en la ambición y en el modo.

Donde a Génova pasaba,
peregrinando sus golfos,
un amante peregrino,
en su patria y en sí solo.

10

Amor le lleva sin guía,
porque ha dejado sus ojos
en los ojos de su dama
donde él se quedaba todo.

15

Viendo, en fin, ya del contrario
vecinos los remos corvos,
y que en su desdicha pueden
más los brazos que los soplos,

20

«¡generosas ondas —dice—,
que os paráis a mis sollozos,
cuánto más bien emplearais
en mi curso vuestro enojo!

Vientos, de quienes fiaba
la esperanza sin asombro,
pruebe, como antes los daños,
esta vez vuestros socorros.

25

Turquesas lunas me siguen
de envidia del sol que adoro,
y, pues del sol soy cautivo,
cautiven las lunas otros».

30

*¡Ay, pobre peregrino,
cautivo sobre cautivo!
Tu mal no es ordinario:
forzado a un remo,
al otro voluntario.*

35

Romance lírico del CP-MHL

Rayaba el sol por las cumbres
de dos erguidos escollos,
que, siendo paz de la orilla,
son siempre guerra del golfo.

*¡Ay, pobre peregrino,
cautivo sobre cautivo!
Tu mal no es ordinario:
forzado a un remo,
al otro voluntario.*

5

Cuando de espumas ceñido
volaba un bajel medroso
de tres galeras bastardas
en la ambición y en el modo.

10

Alas prestan a su vuelo
los suspiros amorosos
de un peregrino que Denia
notó su paso y su voto.

15

«¡Generosas ondas —dice—,
que os paráis a mis sollozos,
cuánto más bien acallarais
con vuestro curso mi asombro!

20

Turquesas lunas me siguen
de envidia del sol que adoro,
mas, pues del sol soy cautivo,
cautiven las lunas otros.»

25

¡Ay, pobre peregrino,...!



¹¹² [Melo], *La avena de Tersícore*, en *op. cit.*, págs. 65-66. En cuanto a «novela», entiéndase como sinónimo de «ficción» (*Aut.*).

Ejemplo musical nº 4

8

Tiple 1º

de dos er - gui - dos es - co - - llos

Tiple 2º

de dos er - gui - dos es - - co - llos

[Alto]

de dos er - gui - dos es - co - - llos (#)

Tenor

8

de dos er - gui - dos es co - - llos

«Rayaba el sol por las cumbres» (CP-MHL: nº 128, transcripción de Mariano Lambea)

«Los ganados de Fileno» (nº 5)

Hipotexto¹¹³

Los ganados de Fileno,
mayoral de Guadarrama
con el ardor del estío,
nievan toda la montaña.

Destruyen todo lo verde
y toda maleza talan,
sin mirar que ofenden hoy
lo que han menester mañana.

En sus arroyos veloces,
ya se brindan, ya se paran,
por pagarles en cristal
lo que bebieron en plata.

Con el aurora amanecen,
antes que el sol se levanta,
a saquear de las flores,
todo el rocío del alba.

Romance lírico del *LTH*

Los ganados de Fileno,
mayoral de Guadarrama,
en el ardor del estío
nievan toda la montaña.

5 *Mas, no se llame guerra* 5
 la que hacen
 los ganados en la sierra,
 porque los mansos corderos,
10 *en los floridos pensiles,* 10
 si pacen verdes abriles,
 esquilman blancos eneros.

15 Con el aurora despiertan,
 y, antes que el sol, se levantan
 a saquear en la hierba
 todo el tesoro del alba. 15

De sus balidos, las voces
intiman guerra a las plantas,
y las que en ellas es queja,
es para el campo amenaza.

En escuadrón se componen 20
las ovejas, aunque mansas,
para pasar a cuchillo
las flores de la campana.

De la corona del monte 25
lo más soberano ultrajan,
pisándole sus diamantes,
cortando sus esmeraldas.

En los arroyos veloces,
ya se brindan, ya se bañan
por pagarles en vellón 30
lo que les deben en plata.

No se libran en las cumbres
las banderas de las ramas,
pues ganan las más altivas
los asaltos de las cabras. 35

Destruyen todo lo verde,
y hasta las raíces talan,
sin reparar que hoy ofenden
lo que han menester mañana.

Mas, no se llame guerra... 40

¹¹³ *Tonos a lo divino y a lo humano...*, págs.
123-124.



Ejemplo musical nº 5



E: Mn. M. 1262
ff. 52v-53r [58v-59r]

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

[Tiple 1ª] Los ga - na - dos de Fi -

[Tiple 2ª] Los ga - na - dos de Fi -

[Tiple 3ª] Los ga - na - dos de Fi -

[Tenor] Los ga - na - dos de Fi -

le - no, ma - yo - ral de Gua - da - rra

le - no, ma - yo - ral de Gua - da - rra

le - no, ma - yo - ral de Gua - da - rra

le - no, ma - yo - ral de Gua - da - rra

ma, los ga - na - dos de Fi - ma, en el ar - dor,

ma, los ga - na - dos de Fi - ma, en el ar - dor,

ma, los ga - na - dos de Fi - ma, en el ar - dor,

ma, los ga - na - dos de Fi - ma, en el ar - dor,

21 no se lla - me gue - rra, no, por - que los man - sos cor -
mas, no se lla - me gue - rra, no, por - que los man - sos cor -
lla - me gue - rra, no, no, no, por - que los man - sos cor -
lla - me gue - rra, no, no, no, por - que los man - sos cor -

[o-o-]

26 de - ros, en los flo - ri - dos pen -
de - ros, en los flo - ri - dos pen -
de - ros, en los flo - ri - dos pen -
de - ros, en los flo - ri - dos pen -

31 si - les, si pa - cen ver - des a -
si - les, si pa - cen ver - des a -
si - les, si pa - cen ver - des a -
si - les, si pa - cen ver - des a -

«Los ganados de Fileno» (*LTH*, I: págs. 288 y 290)

«El basilisco encarnado» (nº 6)

Hipotexto

«La terrible hermosura. Puesto en música por el mismo Maestro [P. M. F. Luis de Cristo]»¹¹⁴

TONO XII

El basilisco encarnado,
aquel de las manchas verdes,
volviendo amarillo el mundo,
ahora, de rojo viene.

Leonida es, la de la corte
o de palacio, el rompiente
león; ¡qué será!, pues rompe
promesas como billetes.

Antojósele a la niña
que era lindeza el ser sierpe,
porque oyó que las hermosas
han jurado de crüeles.

Juntóse, que no juntara,
contra mí todos desdenes;
hizo bien, que mis cuidados
pecarán por todos siempre.

Plegue a Dios que no le embarguen
sus filos los de la muerte,
probando que en sinrazones
nunca han podido vencerles.

Extreme de la hermosura
sólo los dulces arneses
y págase de mi sangre,
si no sale más valiente.

*¡Recoger, recoger, a prisa,
que en campaña está Leonida!*

*Ello es infelice hazaña,
que pudiendo, en vez de flores,
vengáis poblar de dolores,
hoy, Leonida, la campaña.
Ello es una gloria extraña:
hacer de la muerte risa.*

*¡Recoger, recoger, a prisa,
que en campaña está Leonida!*

Romance lírico del CP-MHL

El basilisco encarnado,
aquel de las manchas verdes,
por volver pálido el mundo,
¡oh, qué sangriento que viene!

*¡Recoger, recoger, aprisa,
que en campaña está Leonida!*

Leonida es la de la corte.
Si acaso ¿no es león rompiente?
¡Que sí será!, pues que rompe
promesas como billetes.

Antojósele a la niña
que era lindeza el ser sierpe,
porque oyó que las hermosas
han jurado de crüeles.

Juntóse, que no juntara,
contra mí todos desdenes;
hizo bien, que mis cuidados
pecarán por todos siempre.

Plegue a Dios que no le embarguen
sus filos los de la muerte,
probando que en sinrazones
nunca han podido vencerles.

¡Recoger, recoger, aprisa,...!



¹¹⁴ [Melo], *La avena de Tersicore*, en *op. cit.*, págs. 53-84 y 60 de la segunda numeración.

Ejemplo musical nº 6

El basilisco encarnado aquel de las mandas brues, por bñer palido el mundo,
 Cenida es la de la forte, si acaso nres seon compintz q' si sea pua q' lanpe
 Otorguele ala niña q' en la maza de la siene, por oio q' las semas
 unte q' sus juntan, entraní todos de dindz, Era bien q' mié en dadas
 Alege a Dios q' sus lembargen, sus fillos la de la muerte, probando q' en in la zang

Og sangriento q' erine.
 A primphas como billetes.
 San jmas de fueles.
 pecan por todos siempre.
 nunca sangorido nunca la

«El basilisco encarnado» (CP-MHL: nº 9, ms. 47-VI-11, fol. 9v)

Ejemplo musical nº 7

2 *Enante y presurosa lastimada, fatigada por la sombra de la selva por lo que la gita*
 3 *la flecha voladora le entorpece de dicha en el aire bella es donaire la vida*
 4 *Con las vagarosas y finada. tóvella por el monte liera por el aire montada*
 5 *Con pluma engañosa tinsofraz kañinan por el bruto gubela por el air. spira*
 6 *Alientos montrosos no cobrada por fiaz endy masor al buelo endy air al dia*
 7 *Pesares y l'entorpes y amorosa codicia en la fuga plagra en el campo y miras*
 8 *Declaro muy hermosa te conoza ponida de la flecha y el tori con el ala divina*

Li jera y te merosa fatigada corcilla por el bosque telluay por el
ai y camina f - - - ca mi' nae

«Ligera y temerosa», Biblioteca Nacional (Madrid), Ms. 1262, fol. 31v [37v]

Ejemplo musical nº 8

El bazalisco encarnado aquel de las mandas bries por blun palido el mundo
Leñida es la de la fove. Sacas nos con compiente q' si era puer q' vampe
Antejese ala niña q' era lindera el ser supe por ojo q' las berrinas
Tuntes q' no juntara contrami todos dudenq' Sro bion q' mi' uidadas
Alge a Dios q' no le embargen sus fillos los de la muerte por bion q' en un l'arany

«El basilisco encarnado» (CP-MHL: nº 9, ms. 47-VI-11, fol. 9v)

Ejemplo musical nº 9

The image shows a musical score for a vocal piece. It is divided into two main sections. The first section, titled "Estrillo", begins at measure 36 and ends at measure 45. It features four staves of music. The lyrics for this section are: "Ay, Flo", "Ay, Flo", "Ay, Flo ris, ay,", and "Ay, Flo ris, ay,". The second section begins at measure 46 and ends at measure 55. It also features four staves of music. The lyrics for this section are: "ris, Flo ris!, quien te mi", "ris!, quien te mi", "Flo ris!, quien te mi", and "Flo ris!, quien te mi". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

«En el mar de las sirenas» (*LTH*, I: pág. 156)

LOLA JOSA Y MARIANO LAMBEA
Universidad de Barcelona; y Dpto. Musicología. CSIC, Barcelona

CONTEXTOS E IMPLICACIONES LITERARIAS EN *DE MUSICA LIBRI SEPTEM* DE FRANCISCO SALINAS

Desde el prefacio a *De musica libri septem* ya salen a nuestro paso los diversos intereses que este tratado de teoría musical, publicado en 1577¹, suscita con otras disciplinas. Y fundamentalmente sale a nuestro encuentro la relación medular que buscamos en esta nueva edición de *Edad de Oro*:

Sólo puede decirse del hombre que canta y habla, porque de los demás animales, cuando se dice que cantan, es por analogía y semejanza, de la misma manera que también de los prados y de los arroyos se dice que ríen. Pues bien, para ejercer estos dos oficios de cantar y hablar, ya desde muy antiguo se vio la necesidad de unir el estudio de la música al de la gramática².

¹ El libro se imprimió en Salamanca en la imprenta de Mathias Gastius. En la misma ciudad reaparecerá una segunda edición de la obra en 1592, en la imprenta de Cornelio Bonardo, sin ningún tipo de variantes y sin corrección de erratas. Contamos con una edición facsímil, preparada por Macario Santiago Kastner (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1958). Dámaso García Fraile nos informa que en 1568 Salinas ya había terminado de escribir su obra, según «se deduce de la lectura del *Libro de visitas de cátedras*, donde se citan exactamente los capítulos de la obra de Salinas como temas que se están explicando en su clase, según informe del mismo Rector de la Universidad» (*El siglo de fray Luis de León. Salamanca y el Renacimiento*, Madrid: Ministerio de Cultura-Universidad de Salamanca, 1991, pág. 345).

² Francisco Salinas, *Siete libros sobre la música*, versión castellana de Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid: Editorial Alpuerto, 1983, pág. 21. A partir de aquí indicaremos el número de página tras cada cita de esta versión.

Gramática y música serán para Francisco Salinas (Burgos 1513-Salamanca 1590) dos ciencias hermanadas en analogía de palabras, sílabas y oraciones, con sonidos, intervalos y consonancias; pero tras afirmar metonímicamente la contigüidad pasa a reconocer las diferencias. Si la primera «está basada ante todo en la autoridad de los viejos autores que hablaron y escribieron con corrección» (pág. 22); la segunda, en argumentos matemáticos irrefutables y es una disciplina subalterna de la aritmética. Desde esta doble relación de semejanza y diferencia, queremos detenernos en cuatro aspectos de este tratado musical «durante tantos y tan largos años preparado» (pág. 24): la lección humanista que se desprende de su método de trabajo a través del tópico *interpretatio auctorum*, la fundamentación teórica en torno a la división de la música, las relaciones entre ritmo poético y musical, y el testimonio que el tratado de Salinas nos ofrece sobre «rusticae cantionis Hispani» a la altura de la segunda mitad del siglo XVI.

Salinas en su impresionante prefacio a estos *Siete libros sobre la música* nos quiere hacer partícipes de la historia interna y el modo de confección de su tratado, introduciéndonos así en su taller humanista:

Yo, por mi parte, casi desde la misma infancia, dirigí mis esfuerzos hacia la música durante toda la vida. Pues, al haber quedado ciego con la leche infectada de los pechos de la nodriza y, tras haber aplicado los remedios disponibles, puesto que no surgía ninguna esperanza de recuperar la vista, a mis padres no les pareció más honrada y útil ninguna actividad en la que quisieran que yo fuera instruido de la mejor manera posible, que la que puede aprenderse a través del oído, el segundo mejor servidor del alma que cuenta con el poder de la razón³. Me pasé, pues, todo el tiempo no solamente practicando el canto, sino sobre todo tocando el órgano. Lo que aproveché, otros lo dirán (pág. 24).

El episodio autobiográfico central del libro: la ceguera, que va a determinar su profesión de músico, se convierte en un argumento más con el que emprender su debate contra todos los argumentos de autoridad, ya que la ceguera le obligó a aguzar el oído. El binomio oído y razón será de gran importancia en su teoría y en su filiación dentro de la tradición musical. Salinas, en la línea de la teoría musical aristoxénica, fue un pionero dentro de la tradición renacentista en demostrar cómo deben enlazarse la razón y los sentidos en la ciencia de la música⁴.

³ Cito ahora por la traducción de J. Javier Goldáraz Gaínza, «Estudio Preliminar», en Francisco Salinas, *Musices liber tertius*, Madrid: ONCE y Biblioteca Nacional, 1993, pág. 22.

⁴ Cfr. P. Otaola González, *El humanismo musical en Francisco Salinas*, Pamplona: Newbooks Ediciones, 1997, págs. 241-2.

Esta conciliación estuvo además estrechamente vinculada con su doble faceta de músico práctico (*cantor*) y de teórico (*musicus*). En este sentido, sigue afirmando desde el libro I: «Tan necesario es el oído para la música como la razón. Ambos son absolutamente imprescindibles. [...] El oído ante todo pone a prueba los sonidos, y la razón, la relación numérica de los mismos» (págs. 38-39).

Aunar y reconciliar la práctica de la música y la especulación sobre ella serán las dos cuestiones principales de su ejemplaridad humanista. En otros términos, sus argumentos no sólo van a proceder de la autoridad, sino también —y fundamentalmente— de la experiencia. Salinas se acogerá a las autoridades antiguas, pero también polemizará con ellas desde la seguridad que le brinda su experiencia en la música instrumental. Esta tensión felizmente resuelta entre doctrina y experiencia será la particular lección humanista del maestro Salinas. En esta línea, situamos otra nueva referencia biográfica en el prefacio a *De música*: su estancia en Roma y sus lecturas en la Biblioteca Vaticana:

Vine con él [don Pedro Gómez Sarmiento⁵] a Roma más para aprender que para enriquecerme. Aquí, tratando con tantos eruditos como siempre hay, me llené de vergüenza al darme cuenta de que no sabía nada del arte que profesaba ni tampoco podía presentar en público cuanto había aprendido. Y aprendí que también a la música se puede aplicar lo que Vitrubio dice con tanta razón de la arquitectura, a saber, que los que intentan ejercitarse sólo manualmente, sin estudiar, no pueden realizar nada eficazmente. Y los que confían tan sólo en la teoría y en las letras, dan la impresión que persiguen la sombra y no la realidad. Por fin, los que aprenden una y otra cosa [...] llegan a conseguir pronto una gran autoridad en lo que propusieron (pág. 25).

Paradójicamente Francisco Salinas es hoy más conocido —al menos para los que nos dedicamos a la literatura— por los comentarios vertidos por sus contemporáneos sobre sus cualidades extremadas como músico práctico. Léanse los testimonios de fray Luis de León en su «oda III», Vicente Espinel en la *Vida*

⁵ Después de sus estudios en la Universidad de Salamanca del «griego, las artes y la filosofía» (pág. 25), que al parecer no pudo terminar «por falta de dinero en mi familia» (pág. 25), Francisco Salinas se marchó a la corte y se puso bajo la protección de su pariente, don Pedro Gómez de Sarmiento, que al ser nombrado en 1526 arzobispo de Santiago fue acompañado por Salinas (allí conocerá al destacado organista de época Dioniso Memmo). En 1538, Gómez Sarmiento fue nombrado cardenal y hubo de trasladarse a Roma, llevándose nuevamente a su protegido. A estas circunstancias alude el presente fragmento. Vid. Ismael Fernández de la Cuesta, «Introducción», en Francisco Salinas, *Siete libros sobre la música*, *op. cit.*, págs. 8-9; y J. Javier Goldáraz Gaínza, «Estudio preliminar», *op. cit.*, pág. 23.

del escudero Marcos de Obregón⁶ y el cronista Ambrosio de Morales en el libro XV (capítulo 25) de su *Crónica*⁷. Paradójicamente Salinas es más conocido por una vertiente de la que no conservamos nada, salvo el testimonio de la memoria de aquellos que escucharon su música. Con respecto a su decisiva vertiente especulativa, la edición y reedición de su obra ha sido lamentablemente tardía⁸, pese a la difusión que alcanzó entre sus contemporáneos, tanto en Italia (por su polémica con Zarlino) y en Alemania (por su discípulo Gaspar Stocker), como posteriormente en Inglaterra (por los historiadores Burney y Hawkins). Desde la segunda edición de *De musica libri septem* en 1592, hemos de esperar a la segunda mitad del siglo XX para que volviera a reeditarse. Me refiero a la edición facsímil de Macario Santiago Kastner (1958) o a la primera versión en castellano de Ismael Fernández Cuesta (1983). Y hemos de esperar a 1993 para que se publicara por primera vez el libro tercero de *Musices liber tertius* (manuscrito fechado en 1566), en la excelente edición bilingüe de Antonio Moreno Hernández.

Francisco Salinas se ganó la vida con distintos cargos de organista, lo que le llevará a Italia durante veintitrés fructíferos años, ya que allí tuvo la «oportunidad de estudiar a fondo la teoría musical griega gracias a la consulta directa

⁶ «Vi al Abad Salinas, el ciego, el más docto varón en música especulativa que ha conocido la antigüedad, no solamente en el género diatónico y cromático, sino también en el armónico, de quien tan poca noticia se tiene hoy» (*Relación primera de la vida del escudero Marcos de Obregón*: descanso undécimo, ed. de M^a Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid: Castalia, 1972, vol. I, págs. 198-9). «[...] Preguntó uno que cómo la música no hacía ahora el mismo efecto que solía hacer antiguamente, suspendiendo los ánimos y convirtiéndolos a transformarse en los mismos conceptos que iban cantando [...] Dije yo a esto: 'Lo mismo se puede hacer ahora, y se hace'. Replicóme diciendo que después que se perdió el género enharmónico no se podía hacer. Dije yo: 'Con el género enharmónico me parece que era imposible hacerse, porque como la excelencia de ese género consiste en la división de semitonos y dieses, no puede la voz humana obedecer a tantos semitonos y dieses como aquel género tiene. Y así aquel príncipe de la música, el abad Salinas, que lo resucitó, solamente lo dejó en un instrumento de tecla, pareciéndole que la voz humana con gran trabajo y dificultad podía obedecerlo. Yo le vi tañer el instrumento de tecla que dejó en Salamanca, en que hacía milagros con las manos; pero no le vi reducirlo a que voces humanas lo ejecutasen, habiendo en el coro de Salamanca en aquel tiempo grandes cantores, de voces y habilidad» (*Relación tercera de la vida del escudero Marcos de Obregón*: descanso quinto, ed. cit., vol. II, págs. 145-6).

⁷ Tenía «tan profunda inteligencia en la música» que él vio «poner en pequeño espacio en los ánimos diferentísimos movimientos de tristeza y alegría, de ímpetu y de reposo con tanta fuerza, que ya no me espanta lo que Pitágoras, escriben, hacía con la música, ni lo que San Agustín dice se puede hacer con ella» (cit. en Luis Morales Oliver, «La música de Salinas en la poesía de fray Luis de León», *Cuadernos para investigación de Literatura Hispánica*, 2-3 (1980), págs. 411-39; pág. 415).

⁸ El jesuita Antonio Eximeno y Pujades (1729-1808), en *Don Lazarillo Vizcardi* (novela satírica inspirada en la locura de don Quijote contra los maniáticos de la música y que quedó inédita hasta 1873), tal vez apunte a la incomprensible razón de la escasa difusión de la vertiente especulativa de Francisco Salinas: «Su latín no es de breviario» (cit., por Ismael Fernández de la Cuesta, en «Prólogo», *Musices Liber Tertius*, op. cit., pág. 13).

de los tratadistas musicales de la Antigüedad (Tolomeo, Arístides Quintiliano, Aristóxeno, aparte de los principales textos latinos, de Agustín y de Boecio), algo que quedaba destinado a muy pocos»⁹. En 1558 regresa a España donde lo veremos nuevamente de organista en Sigüenza y en la Catedral de León, hasta la obtención de su cátedra de música en la Universidad de Salamanca en 1567. El gran centro del humanismo español será su definitivo destino. Esta segunda etapa de su vida, dedicada a la enseñanza de la música especulativa (aunque nunca abandonará su actividad como organista), dará como fruto su tratado *De musica libri septem*. Una vez instalado en su cátedra, Salinas constata la postración que ha sufrido la música en España en relación con el renacer de otras «buenas artes» en los nuevos tiempos: «Tengo derecho a quejarme de que solamente la música ha quedado rezagada [...] Hemos encontrado entre nosotros a gente interesada, pero más con sus buenos deseos que con su realidades» (pág. 27). Salinas se queja del gran esfuerzo intelectual que requería la preparación de las clases, cuando eran tan pocos los alumnos que tenía normalmente en el aula, dado que «no es mucha la ganancia que reporta el conocimiento de esta materia» (pág. 27) y entre los elegidos «apenas uno o dos asisten a las clases con interés de aprender [...]». Por esta razón alenté el deseo de enseñar también lo que sabía a los ausentes y a los que iban a venir detrás de mí, publicando todo lo que hacía con utilidad y didácticamente» (pág. 27).

Su método consistirá, en primer lugar, en reordenar su biblioteca, compuesta fundamentalmente por sus lecturas en la Biblioteca Vaticana. Hay que detenerse en la actitud de Salinas ante estas lecturas, porque es ejemplarmente humanista. Una actitud definida tanto por el respeto: «que no se me acusase de que yo quería decir como nuevo lo que ya habían dicho tantos y tan graves autores griegos y latinos» (pág. 28), como por la revisión del prestigio del mundo antiguo: «ver y corregir *lo falso que pudieran contener*, o la incuria de los copistas e impresores *o la corrupción que produce el tiempo*, según las opiniones de otros autores y según la propia lógica del tema» (cursiva nuestra, pág. 31). Y esta doble conciencia, ejemplificada en el maestro Salinas, de reconocimiento de la autoridad de los clásicos, pero también de la inadecuación entre las teorías antiguas con la práctica concreta y de la corrupción que produce el tiempo, es la que va a permitir una renovación de los géneros literarios y del ingenio especulativo en el despertar del sueño humanista del Renacimiento español¹⁰. Así Salinas, tras escudriñar aquellos tratados antiguos, afirma: «no me atrevo a negar que *algunos* entre ellos fueron sumamente peritos en música» pero también «debo afirmar, *con plena conciencia de lo que digo*, que *ninguno* de los considera-

⁹ J. Javier Goldáraz Gaínza, «Estudio preliminar», *op. cit.*, pág. 23.

¹⁰ Vid. Domingo Ynduráin, *El descubrimiento de la literatura en el Renacimiento español*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

dos como escritores sobre esta disciplina llegaron a agotar todos los números, al enseñar su doctrina [...]. De la *comparación* de lo nuestro con lo de ellos podrá salir esclarecida la verdad. Hay que añadir a esto que modernamente utilizamos instrumentos que todavía los antiguos no conocían o cuyos nombres ignoramos nosotros» (cursiva nuestra, págs. 28-31). Especialmente ilustrativo, en este sentido, será su respetuoso despegue de la tradición pitagórico-boeciana, representada por el incompleto *De institutione libri quinque*, desde el que situará su propio tratado musical:

Boecio [...] es totalmente pitagórico. En sus dos libros de *Aritmética*, y en sus cuatro primeros de su *Música*, siguiendo a Nicómaco, tan sólo se dedica a exponer la opinión de Pitágoras. El quinto, por el contrario, en el que se propuso ofrecer las opiniones de otros autores en las cuales hay divergencias, lo dejó sin terminar, cuando estaba dando un juicio muy sutil sobre ellos, porque le sobrevino la muerte o estuvo afectado por una desgracia. De haberlo acabado, tal vez nos hubiera librado del presente trabajo (pág. 155).

Toda la bibliografía sobre *De musica libri septem* ha reconocido de común acuerdo el alto grado de significación de este tratado tanto para la erudición musical como para la cultura humanista¹¹. En este sentido Salinas nos recordará desde su prefacio que quien quiera llegar a un conocimiento preciso de esta materia deberá estar versado en música práctica, aritmética, geometría, la lengua griega y la poética. Nos interesan estas dos últimas disciplinas:

Muchos de los términos que usa esta ciencia son griegos. Y, además, habrá de revisar todos los autores que han escrito sobre este arte, griegos en su mayoría, si exceptuamos a Boecio y a San Agustín, quienes escribieron respectivamente sobre la armonía y la rítmica, traduciendo al latín la doctrina de los griegos. Pues los antiguos latinos escribieron poco sobre este tema. Los más modernos, mucho, pero sin decir apenas nada nuevo. Y por lo que se refiere al ritmo, para entenderlo como es debido, es muy conveniente saber bastante de

¹¹ Véanse, entre otros, M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: Victoriano Suárez, 1886; D. Devoto, «Humanisme, musicologie et histoire littéraire: Nebrija (1492) et Salinas (1577)», en A. Redondo (ed.), *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, París: Lib. Philosophique J. Vrin, 1979, págs. 171-91; L. Morales Oliver, «La música de Salinas en la poesía de fray Luis de León», *op. cit.*, págs. 411-39; C. V. Palisca, «Francisco Salinas (1513-1590) as Humanist», E. Casares Rodicio y otros, eds., *Congreso Internacional «España en la música de Occidente»*, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. I, págs. 165-70; P. Otaola González, *El humanismo musical en Francisco Salinas*, *op. cit.*

poética, de modo que se pueda juzgar con más perfección y utilidad la múltiple variedad del metro y de los versos, analizando las obras de los diversos poetas (pág. 29).

Para Salinas el conocimiento de la lengua griega, iniciado en su etapa juvenil en la Universidad de Salamanca, fue fundamental en una época en que la tradición musical en dicha lengua no estaba traducida o mal traducida a través de las fuentes latinas¹². Y con respecto a sus conocimientos de poética y métrica, véanse los libros VI y VII de nuestro tratado, donde a veces llega incluso a dudar del propio Nebrija¹³. En el capítulo dedicado a los metros dactílicos y sus especies del libro VI, comenta:

Aunque no faltan quienes llamen coriámbrico a este monómetro, no debemos incurrir en este error. No obsta el que ambos tengan la misma cantidad, si cambia la medida del compás. Se llama también *adónico*, ya sea porque se usaba frecuentemente en las fiestas de Adonis, ya sea, si es verdad lo que dice Antonio de Nebrija, porque lo inventó un poeta llamado Adonis (pág. 549).

Los *Siete libros sobre la música* están estructurados en dos partes que corresponden a las dos disciplinas en las que se dividía la teoría musical desde la Antigüedad clásica: la Armónica y la Rítmica (a la primera dedica los libros II, III y IV; a la segunda, los tres siguientes; y ambas están prologadas por la Aritmética en el libro I). A nosotros nos interesa por sus implicaciones literarias: la división que propone de la música en el libro I, la distinción entre el ritmo poético y el ritmo musical en los libros V y VI, y el contrapunto entre metros latinos y castellanos en la clasificación de los mismos según sus géneros y especies en los libros VI y VII.

DIVISIÓN DE LA MÚSICA

Como era habitual al inicio de los tratados medievales y renacentistas, el primer capítulo del libro I lo dedica Salinas a la división de la música. El tópico se remonta al ya mencionado *De institutione musicae libri quinque* de Boecio Severino, quien divide la música en mundana, humana e instrumental. La música *mundana o cósmica* hace referencia «a la armonía que existe en todo el universo» (pág. 33), «a la admirable ordenación y ritmo de los diversos movimientos de los cuerpos celestes» (pág. 33), al curso concordante de las estaciones y a la

¹² Vid. J. Javier Goldáraz Gainza, «Estudio preliminar», *op. cit.*, pág. 25.

¹³ Vid. Ismael Fernández Cuesta, «Introducción», *Siete libros sobre la música*, *op. cit.*, pág. 15.

proporción existente entre los elementos naturales. La música *humana* constituye el reflejo de aquella en el microcosmos del hombre, «especialmente en la conjunción del alma y el cuerpo, así como en la disposición ordenada de todas y cada una de las partes del alma» (pág. 33). La música *instrumental* es la que originan las voces y los instrumentos musicales. Tal como señala Goldáraz Gaínza, «tras el relativo escepticismo hacia las músicas mundana y humana en los siglos XIII y XIV, en el siglo XV aparece una nueva revaloración de éstas debido a la lectura de Boecio y el auge del platonismo renacentista»¹⁴, patente en teóricos como Marsilio Ficino y Gioseffo Zarlino. Pero esta vertiente pitagórica-boeciana también tuvo sus detractores, «como el maestro Salinas, quien se apoyaba principalmente en el *De Caelo* de Aristóteles para negar la existencia de una música puramente racional e inaudible»¹⁵.

La división que defiende Salinas nos confirma su talante pragmático y empírico, propio de quien trató de armonizar la especulación musical con su faceta de músico práctico y el binomio oído-razón. Salinas propone una división de la música según es captada por los sentidos, por la inteligencia, o por ambos. 1) La música captada por los sentidos queda ejemplificada en el canto de los pájaros: «Se oye ciertamente con agrado, pero el entendimiento no tiene nada que considerar en él, puesto que no hay en él ninguna razón armónica» (pág. 34). Es, por tanto, una música *irracional*. 2) La música captada por el entendimiento «no puede oírse» (ibid.), y se corresponde con la música cósmica y humana en la tradición pitagórica. «Es una música que no se aprende en la combinación de sonidos, sino en la lógica de los números» (ibid.) y, por tanto, es una música *intelectual*, propia de los filósofos y los astrónomos. 3) La música captada por el entendimiento y por los sentidos es la que los antiguos llamaron música *instrumental* y será la que constituya el objeto de su estudio. En opinión de Claude V. Palisca¹⁶, Salinas es el primer autor que representa una refutación de la teoría de la armónica cósmica, que para él es fundamentalmente un concepto filosófico en torno al orden y a la proporción de los distintos elementos del mundo. Aunque nuestro autor reconozca una armonía en los movimientos celestes y en las partes del alma, no la llamará música en cuanto que no es percibida por el oído. La correspondencia entre los sentidos y la razón será una prioridad en la ciencia musical del maestro Salinas y «tal paralelismo no es únicamente un precepto metodológico; Salinas, con su dominio de la música práctica y teórica, cree estar en disposición de probar que ambas se corresponden perfectamente, algo que a lo largo del Renacimiento, y sobre todo en España, no estaba nada claro. La pervivencia de las teorías de Boecio, de carácter pitagórico, y la práctica musical,

¹⁴ Cfr. J. Javier Goldáraz Gaínza, «Estudio preliminar», *op. cit.*, pág. 27.

¹⁵ *Ibidem*, 28.

¹⁶ «Francisco Salinas (1513-1590) as Humanist», *op. cit.*, págs. 165-70.

no conforme con aquéllas, exigía un replanteamiento de toda la teoría interválica. Es aquí donde es especialmente interesante la obra de Salinas, en la explicación y determinación racional de la práctica musical del siglo XVI»¹⁷.

Pero a nosotros nos interesa especialmente esta división de la música propuesta por Salinas, porque podría tener relación —tal como nos plantea Luis Iglesias Feijoo¹⁸— con la supresión de la quinta estrofa de la oda que le dedicó fray Luis de León:

Ve cómo el gran Maestro,
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado
con que este eterno templo es sustentado. 25

Tanto en la edición príncipe de Quevedo de 1631, como en los manuscritos de la familia de Quevedo, no aparece esta estrofa, pero sí vuelve a aparecer en la edición de Merino de 1816¹⁹. En principio, nos puede parecer evidente que la división de la música propuesta por Salinas, no se corresponde con las bases platónico-pitagóricas de la tercera oda del fraile agustino. Recordemos además la siguiente cita en *De musica*:

Si Dios, creador del universo, no quiso que le faltase nada, tampoco hizo nada superfluo. Eso hubiera sido la música sideral que no había de ser escuchada por nadie. Ni por los hombres a cuyos oídos, por muchas causas, no pueden llegar esos sonidos, ni por los espíritus que mueven los astros porque no tienen oídos ni necesitan de ellos. Tampoco creo, pues, que sea necesaria esta música de los astros y de los elementos (págs. 34-35)²⁰.

Y, en este sentido, podría ser viable la hipótesis de Iglesias Feijoo, ya que la posible supresión de esta estrofa pudiera deberse más a la condescendencia

¹⁷ J. Javier Goldáraz Gaínza, *op. cit.*, pág. 29.

¹⁸ «La *dispositio* de la «Oda a Salinas», en Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds.), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, pág. 407.

¹⁹ Vid. Andrey Lumsden-Kouvel, «El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la ‘música mundana’ en la ‘Oda a Francisco Salinas’ de Fray Luis de León», *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid: Istmo, 1989, t. II, pág. 219.

²⁰ Tanto Luis Iglesias Feijoo (*op. cit.*) como Antonio Prieto (*La poesía española del siglo XVI*, Madrid: Cátedra, 1987, vol. II, pág. 313) citan este fragmento en relación con la refutación de Salinas de la música cósmica.

de fray Luis con la teoría musical del amigo, que a cuestiones teológicas o de ortodoxia sobre la imagen del «gran Maestro» como un Apolo *Musagetes* —tal como se suele especular desde Karl Vossler²¹—: «Acaso por delicadeza ante la opinión del amigo a quien dedicaba el poema, el autor decidió eliminar la estrofa por su referencia al ‘son sagrado’ que sustenta la creación. De ser así, la oda no sólo sería anterior a 1577, fecha del libro de Salinas, sino quizás de los principios de la amistad entre ambos, cuando fray Luis no había intimado con él lo suficiente para conocer sus teorías»²². Sabemos además que ambos se conocieron en 1567, y que Salinas en 1573 declaró en el proceso inquisitorial que fray Luis: «venía muchas veces a su casa deste testigo, y oyó deste testigo la especulativa, y comunicaba con este testigo cosas de poesía y otras cosas de arte»²³. Pero lo que también nos queda claro, por encima de esta hipótesis, es que no cabe entre los propósitos de la oda de fray Luis ninguna contradicción con la división de la música propuesta por Salinas, ya que lo que el poeta describe no es la música de las esferas sino el proceso ascensional desde la música instrumental del maestro hasta la música divina. El órgano tocado por el amigo impulsa el ascenso del alma hasta la celestial armonía. Recordemos además esta afirmación de Salinas: «La música [...] nos hace más religiosos. [...] La música que se practica en los templos nos eleva hacia la contemplación de lo celestial» (pág. 23).

RITMO POÉTICO Y RITMO MUSICAL

Una de las mayores acusaciones que ha recibido Salinas ha sido la de haber confundido el ritmo métrico con el musical. Ismael Fernández de la Cuesta nos recuerda desde su introducción a *Siete libros sobre la música*²⁴ que fue J. León Tello el encargado de demostrar lo infundado de tal acusación²⁵. Frente a la división imperante en los tratados de música especulativa entre la armónica, la rítmica y la métrica (división que nuestro propio autor acepta en su libro de juventud: *Musices liber tertius*), en *De musica libri septem*, siguiendo a San Agustín, Salinas introduce la métrica dentro de la rítmica, ya que «el ritmo y el metro se relacionan entre sí como el género y la especie. Ambos pertenecen a la cantidad de tiempo, todo metro es necesariamente ritmo, pero no todo ritmo es por necesidad metro» (pág. 497). Y sigue afirmando: «El metro es la

²¹ *Fray Luis de León* [1943], trad. de Carlos Clavería, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946.

²² L. Iglesias Feijoo, *op. cit.*, n. 37, pág. 407.

²³ M. Salvá y P. Sáinz de Baranda, *Colección de documentos inéditos para la historia española*, XI, Madrid: Viuda de Calero, 1847, pág. 302.

²⁴ *Op. cit.*, pág. 17.

²⁵ Vid. *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid: C.S.I.C., 1962.

correcta combinación de un número definido de pies», pero «se distingue del ritmo en lo siguiente: aunque consiste en una correcta combinación de pies, el ritmo no está limitado a un número cierto y determinado de ellos» (pág. 498). Dentro de su preocupación por la inteligibilidad del texto²⁶, son numerosas sus observaciones entre el modo de proceder de los músicos prácticos y los poetas con respecto a la cantidad de las sílabas, al género de los versos y a sus distintas especies²⁷. En líneas generales, Salinas considera más flexible el ritmo musical que el métrico.

Aunque la teoría rítmica recogida por Salinas depende en gran manera de la expuesta por San Agustín (en *De musica libri sex*), no deja de haber ciertas divergencias o puntos en los que prefiere seguir su propio criterio. Es lo que ocurre en la exposición de los pies. San Agustín ordena la clasificación de pies según el número de sílabas, en cambio Salinas lo hace siempre siguiendo el criterio del número de tiempos, ya que lo que le interesa a la rítmica —según insiste nuestro autor— son los tiempos y no las sílabas²⁸: «Nosotros pensamos que la diversidad de los metros debe tomarse no del diverso número de sonidos sino de tiempos y de la diversidad de los pies» (pág. 514).

Como es bien sabido, el ritmo de la poesía latina depende de la cantidad silábica; mientras que en las lenguas romances este criterio deja de tener valor, al no existir la diferencia entre sílabas largas y breves. Salinas no intenta aplicar a la poesía romance el ritmo cuantitativo, sino a los sonidos musicales que forman parte de las melodías populares. Por esta razón, junto a los versos latinos coloca fragmentos de canciones castellanas, no porque sus formas métricas sean idénticas, sino porque las melodías de estas canciones populares corresponden al esquema rítmico de los versos latinos²⁹:

²⁶ Léase la siguiente declaración: «No pensemos que es inútil, sino muy ventajoso para el músico, conocer el acento y la cantidad de sílabas y saber el arte de medir y versificar, para que, en la medida de lo posible, se guarde al cantar la cantidad de las sílabas y el acento de las palabras. Y al mismo tiempo, para que gracias a la medida de los versos latinos pueda conocerse su música, y gracias a la música de las canciones vulgares pueda conocerse también a qué verso o metros latinos corresponden» (pág. 417).

²⁷ Léanse a título de ejemplo las siguientes observaciones: «En el metro yámbico que posee dos pies, si después del yambo se coloca un troqueo, tenemos un antipasto, aunque no impide que esté al final del trímetro y de otros. Por tanto cojea [...]. Los poetas, en cambio, no guardan siempre esta pureza, antes bien admiten con el yambo el espondeo y los pies a que éste da lugar, aunque en lugares impares. Horacio dice que se hizo así para proceder con mayor gravedad y majestad» (pág. 515). «Hemos de tratar ahora de los metros dactílicos que los gramáticos ponen junto con los espondeicos, ya que muy rara vez, como ya hemos dicho, se dan dactilos sin los espondeos o los espondeos sin los dactilos. Los músicos, en cambio, los ponen por separado» (pág. 545).

²⁸ Vid. P. Otaola González, *op. cit.*, pág. 88 y los capítulos 3, 4, y 7 del libro VI.

²⁹ Cfr. D. Devoto, *op. cit.*, pág. 189 y P. Otaola González, *op. cit.*, pág. 42.

A los versos latinos hemos añadido versos en lengua vulgar, española, francesa e italiana, para demostrar que los versos y el metro pertenecen a todas las lenguas [...]. *En cuanto a los cantos y tonadas en lengua vulgar, los hemos transcrito a notas y figuras modernas, tanto para poderlas cantar [...] cuanto para que se puedan distinguir las sílabas largas de las breves, en las lenguas vulgares que no tienen una cantidad fija, dentro del canto*» [cursiva nuestra, pág. 32].

Estas canciones aparecen transcritas en notación musical, pues al no tener las lenguas romances distinción en la cantidad silábica es preciso indicar el ritmo por medio de las notas y figuras musicales. Es decir, Salinas distingue perfectamente el ritmo poético del musical y, así mismo, el ritmo poético en lengua romance del ritmo de la poética clásica³⁰. Salinas, como Nebrija en el *Libro segundo* de su *Gramática de la lengua castellana* (1492) y Juan del Encina en el *Arte de poesía castellana* (1496), reconoce que en español no hay sílabas largas y breves, y que el ritmo cuantitativo debe ser sustituido por el intensivo, así como la necesidad de contemplar un nuevo elemento fónico: el acento; pero establece y aplica analogías constantes entre cada tipo de verso en romance y la terminología propia de la versificación cuantitativa clásica. Son frecuentes expresiones del tipo: «En España existen metros semejantes» (pág. 514) o «según este metro, y según estos modos, está compuesto el canto llamado en España villano» (pág. 514). Salinas, como Nebrija, no se desprende del todo en sus ideas métricas de la servidumbre latina, y así, en su terminología y en el ir computando el número de sílabas por pies, sigue apegado a dicha tradición³¹. Pero en nuestro autor no llegamos a observar —como en Nebrija— la percepción del cambio como una pérdida³², entre otras razones porque su objetivo fundamental era utilizar melodías populares para ilustrar las formas métricas, tanto musicales como poéticas.

CONTRAPUNTO ENTRE VERSOS LATINOS Y CASTELLANOS

Estas canciones incluidas en la exposición de todos los metros posibles que resultan de la combinación de pies, nos interesan no sólo porque nos introduce en un corpus de canciones populares españolas del siglo XVI, sino porque fija un significativo contrapunto dentro de *De musica libri septem* entre escritura latina y castellana. Y hacia ese contrapunto converge la neolatinidad de la se-

³⁰ Cfr. Paloma Otaola González, *op. cit.*, págs. 42-3.

³¹ Cfr. Antonio Quilis: «Nebrija y Encina frente a la métrica», *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico-Río Piedras, VII (1980), págs. 155-65; pág. 161.

³² Vid. José Domínguez Caparrós, «Métrica clásica y verso moderno», en *Estudios de métrica*, Madrid: U.N.E.D., 1999, pág. 213.

gunda mitad del siglo XVI, ligada, en gran medida, a los ejercicios escolares de la *interpretatio auctorum* y que tendrá en la Universidad de Salamanca un importante centro de difusión. «Hacia 1544 —como ha analizado Víctor García de la Concha— coinciden en el trabajo de la neolatinidad estudiantes y jóvenes profesores que serán los grandes maestros de los años 1570»: Arias Montano, Sánchez de las Brozas, Juan de Mal Lara, Ambrosio de Morales, Diego Hurtado de Mendoza y el propio Salinas. «El intercambio de trabajos se intensifica entre ellos hasta constituir círculos de iniciados. Se estimula, a la par, la competencia entre ellos y de ellos con los autores antiguos, en la convicción, de que la nueva producción latina puede igualar e incluso aventajar a la antigua»³³. En un libro escrito en latín, Salinas nos ha transmitido «un *corpus* extraordinariamente rico de canciones populares españolas del siglo XVI, lo que le ha valido el título otorgado por Felipe Pedrell de primer folclorista español *avant la lettre*»³⁴. Desgraciadamente los ejemplos que aporta son incompletos y se limitan a la transcripción de un verso o dos del villancico. La contribución de Salinas al conocimiento del folclore español de la época ha sido objeto de estudio por numerosos especialistas. Citemos los nombres de F. Pedrell³⁵, M. García Matos³⁶, J. B. Trend³⁷ y recientemente J. M^a Alín³⁸.

La vida y la obra de Francisco Salinas nos obligan también a otro contrapunto donde debemos combinar, al modo de la ficción cervantina, *admiratio* y verosimilitud. Parece increíble que un hombre ciego pudiera hacer tanto acopio de lecturas y dominara a la perfección el latín y el griego. Como comenta José María Alín «la ceguera le había forzado a cultivar la memoria. Se sabe, por ejemplo, que, tanto durante su estancia en Roma y Nápoles como en España, ponía especial empeño en recordar las melodías que oía, incluso las de las canciones y romances que escuchaba por los pueblos de Castilla»³⁹. Salinas, en ese contexto de neolatinidad que ya hemos señalado necesita incluir en su tratado canciones

³³ Víctor García de la Concha: «El honor de la lengua castellana: Fray Luis de León, escritor», en *El siglo de fray Luis de León. Salamanca y el Renacimiento*, Madrid: Ministerio de Cultura-Universidad de Salamanca, 1991, págs. 149-168; pág. 151.

³⁴ D. Devoto, *op. cit.*, pág. 180.

³⁵ «Folklore musical castillan du XVI^e siècle», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1, 1899-1900, págs. 372-400. Véase también, *Lírica nacionalizada*, París: Librería Paul Ollendorf, 1916, págs. 211-63.

³⁶ «Pervivencia de la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De musica libri septem*», *Anuario Musical*, 18 (1963), págs. 67-84.

³⁷ «Salinas: a Sixteenth-Century Collection of Folk-songs», *Music & Letters*, VIII (1927), pág. 13.

³⁸ «Francisco Salinas y la canción popular del siglo XVI», en Pedro M. Piñero Ramírez, ed., *Lírica popular/Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Madrid: Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1998, págs. 137-57.

³⁹ *Ibidem*, pág. 138.

en su lengua materna, a las que describe con los siguientes términos: «vulgaribus cantilenis», «qualis ist illa vulgarissima», «alia vulgaris», «in multis vulgaribus cantionibus», «rusticae cantionis Hispani», etc... Casi todos los ejemplos que incluye, pertenecen a la poesía popular y tradicional, excepto los casos de Juan de Mena («Al muy prepotente don Iuan el segundo» o el endecasílabo: «Aunque me abraso y quemo suffro y callo»), de algún romance (como el «Conde Claros con amores no podía reposar»), o de las *Coplas* de Jorge Manrique⁴⁰. Sabemos que lo popular es un término bastante ambiguo y no exento de contaminación. Véase el trabajo de Jacques Joset: «Cultura popular, cultura culta: todo es cultura»⁴¹ y aceptémoslo provisionalmente, tal como nos propone Margit Frenk, dentro de una distinción de rasgos formales y temáticos frente a las maneras en que «los poetas cortesanos urbanos estaban escribiendo en el momento en que empezaron a valorarse las canciones populares»⁴².

De musica libri septem nos sirve también para mostrar algo de lo que se cantaba en el segundo tercio del siglo XVI⁴³, entre el *Cancionero musical de Palacio* y el *Cancionero musical de Turín*. De las cincuenta y siete canciones populares apuntadas (castellanas, italianas, francesas y una canción mora), algunas tienen en *De musica* su único referente y, por tanto, son canciones conservadas exclusivamente gracias a él —según ha demostrado recientemente José M^a Alín, a cuyo excelente estudio remito al lector para conocer fuentes, variantes en otros cancioneros y referencias folclóricas⁴⁴. Como es bien sabido al maestro Salinas sólo le interesaba la melodía de estas canciones y por tanto no necesitó transcribir el corpus completo, con lo que se ha perdido una excelente oportunidad de recopilar un cancionero del segundo tercio del siglo. Además es significativo que «ninguna de las canciones acopiadas por Salinas pasó al *Cancionero de Turín*, que representa los gustos de fin de siglo y es expresión de la nueva corriente poética iniciada hacia 1580, fundamentalmente con el innovador modo de hacer de Góngora. La estética imperante en ese momento,

⁴⁰ Cfr. José M^a Alín, *op. cit.*, pág. 139.

⁴¹ *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de buen amor»*, Madrid: Cátedra, 1988, págs. 87-126.

⁴² Margit Frenk, «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas», en P. M. Piñero Ramírez (ed.), *op. cit.*, págs. 159-82; en concreto, pág. 160.

⁴³ Cfr. J. M^a Alín, *op. cit.*, pág. 139.

⁴⁴ Según Alín (*op. cit.*, págs. 142-4), entre las nueve canciones que tienen a *De musica libri septem* como único referente, menciono por orden de aparición: «Milagro no hazeys,/ Dama si me prendeys./ Milagro bien sería,/ Si vos señora mía» (págs. 517-8). «Mongica en religión me quiero entrar/ por no mal maridar» (pág. 520). «Ea Judíos, a enfardelar/ Que mandan los Reyes que passéys la mar!» (pág. 542). «Más me querría un çatico de pan que no tu saludar» (pág. 557). «¡Ay, amor, cómo soys puntoso! / so la darga sandeta» (pág. 559). «Aunque soy morenica y prieta a mí, ¿qué se me da?» (pág. 567). «Perricos de mi señora/ non me mordades agora» (pág. 625). «Si mis amores no me valen/ Triste que yo moriré» (pág. 677). «—Si jugaste anoche, amore/ —Non, señora, none» (pág. 740).

bien divulgada por la multitud de pliegos sueltos, era ya muy otra. La poesía del vate cordobés, la de Lope de Vega, y, al mismo tiempo, la irrupción con fortaleza inusitada de la seguidilla (y, con ella, de la guitarra, en lugar de la vihuela), habían dado un vuelco total a lo hasta entonces aceptado»⁴⁵.

Mi acercamiento a *De musica libri septem* a través del trazado de una serie de contextos y de sus implicaciones literarias demuestra la necesidad de superar ciertas distinciones automáticamente aceptadas, tales como las que se establecen entre la escritura imaginativa y la crítica, o entre los textos literarios y los no literarios. En este sentido, propongo la pertinencia de incorporar una selección de textos de los *Siete libros sobre la música* en un programa de Historia de la Literatura Española del Siglo de Oro, por la lección humanista que se desprende del método de trabajo del maestro Salinas a través del tópico de *interpretatio auctorum*, por la fundamentación teórica en torno a la división de la música tan dispar a la línea pitagórica boeciana, por las relaciones que nos plantea entre ritmo métrico y musical, y por el testimonio que nos ofrece a la altura de la segunda mitad del XVI de «rusticae cantionis Hispani».

JOSÉ TERUEL

Universidad Autónoma de Madrid

⁴⁵ J. M^a Alín, *op. cit.*, pág. 155.

NUNCA FUE PENA MAYOR
O EL ÉXITO INTERNACIONAL DE UNA CANCIÓN
CASTELLANA DE LA CORTE DE ENRIQUE IV

Tuve la suerte de charlar largo y tendido con Brian Dutton en el verano de 1991. Fue en el centro de Madrid, en un bar cercano al Congreso de los Diputados y próximo al hotel donde racalaba en su visita anual a España. Me contaba que en ese mismo lugar donde él se hospedaba había vivido Cervantes sus últimos años, motivo nada desdeñable para un amante de la literatura española; pero que además para él había otra razón de orden práctico: estaba a un tiro de piedra de la Academia de la Historia y a cortos paseos de la Real Academia Española y de la Biblioteca Nacional, lugares donde se encuentran cancioneros manuscritos de sumo interés para quien dedicó lo mejor de su vida profesional a recopilar e investigar la poesía de los numerosos cancioneros cuatrocentistas castellanos dispersos por el mundo. Se encontraba Brian Dutton en el centro de su mundo. En esa conversación, justo antes de que fueran saliendo de la imprenta los tomos de *El cancionero del siglo XV*, hablamos de la popularidad de algunas canciones y me decía que «Nunca fue pena mayor» tuvo que ser algo así como el «*top twenty*», el mayor éxito musical de toda una época.

Estudiar la difusión internacional de esta canción, su vida literaria y musical, nos permitirá probablemente rescatar un capítulo de la vida musical castellana en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. No hace falta decir que la empresa resulta difícil habida cuenta de que sólo contamos con unos textos copiados y un puñado de menciones de la canción, por lo que, a buen seguro, estas páginas habrá que rescribirlas a la luz de aportaciones futuras. Y es que

reconstruir la vida musical de las últimas décadas del siglo XV y las primeras del XVI a partir de los repertorios de cancioneros literarios y musicales no es suficiente. La tarea de los musicólogos es muy necesaria; habrá que fijar los lugares y circunstancias de interpretación, investigar en qué ámbitos sociales se pudo escuchar una canción, describir las relaciones y los intercambios musicales entre las cortes europeas, etc. En una palabra, sumar los conocimientos de la musicología a los estudios de la historia literaria como único medio para comprender un fenómeno que necesita ser abordado desde ámbitos distintos. Con estos presupuestos, lo que sigue apenas será un esbozo de un estudio mucho más detenido del que ahora presento.

La canción tal como se copia en el *Cancionero musical de la Catedral de Segovia* dice así:

Nunca fue pena mayor
ni tormento tan extraño
que iguale con el dolor
que reçibo del engaño.

Aqueste conocimiento
haze ser mis días tristes,
en pensar el pensamiento
que por amores me distes;
me haze aver por mejor
la muerte y por menor daño
qu'el tormento y el dolor
que reçibo del engaño¹.

Es cierto que la letra de la canción viene a ser la expresión canónica de la filosofía del amor en la poesía cancioneril, pero no posee rasgos que la hagan meritoria de una fama especial.

Aunque en la mayoría de las fuentes la canción se da como anónima, sabemos quién fue su autor. Una rúbrica del *Cancionero general* (Valencia, 1511), sin duda la fuente que más contribuyó a su difusión literaria, nos proporciona información muy importante. Está al frente de una glosa del Comendador Román a esta canción, que dice así: GLOSA SUYA A VNA CANCIÓN DEL DUQUE D'ALVA QUE DICE *NUNCA FUE PENA MAYOR* Y EMBIOLA A LA REYNA JUANA MUGER DEL REY DON ENRIQUE Y HACE A ELLA ESTAS CUATRO COPLAS y siguen las cuatro coplas, que también tienen interés:

¹ La variantes que presenta en otras ediciones y manuscritos las recojo en mi edición del *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994, págs. 327-9.

Alta reyna esclarecida,
do toda beldad se dora,
de bienes sin fin complida,
de la fortuna seguida,
mas al fin d'ella señora.
do la beldad es sin par
do las gracias tienen nombre
de los bienes de adorar
no se pueden estimar
por lengua ni mano d'ombre.

Dicen que a vuestro oýdo
agradó aquel dulçor
de la canción del sentido,
famoso, franco, sabido
duque d'Alva mi señor.
Por darle gracia famosa
y fauor demasiado,
alta reyna gloriosa
que auéis pedido la glosa
y que nunca os l'an glosado.

E yo sabiendo lo tal
en el caso que concluyo,
alta reyna angelical,
mostréme por principal,
porque soy criado suyo,
no saliendo delantero
de mil otros de consuno
antes simple postrimero
mas porque supe primero
la causa qu'otro ninguno.

Así que, reyna de de Dios,
Hecha como de pincel,
Si no sirviere a los dos,
quiero contentar a él,
quiero contentar a vos.
No digo al merescimiento
De vuestro real estado,
Mas a vuestro pedimiento,
Que si él no fuere contento
Por suyo seré penado.

a continuación va la glosa, que consta de sesenta versos repartidos en seis estrofas y un «Fin»; los doce versos de *Nunca fue pena mayor* se reparten, de dos en dos, al final de las seis estrofas de la glosa; y en la última encontramos una automención del poeta:

Alta reyna y apurada,
do la beldad s'esclaresce
la canción va sentenciada
y no va tan bien glosada
como su causa merece.
pero reyna donde están
virtudes llenas de fe
en Alva me hallarán,
mandad saber de Román
que yo so el que pequé².

Por si la rúbrica no fuera fiable, el v. 15 la atribuye al «duque d'Alva mi señor» y el nombre del autor también está luego consignado («mandad saber de Román»). No son datos baladíes, pues desde que se compuso la canción hasta su aparición en el *Cancionero general* pasaron casi cuarenta años. Resumamos la información: Román glosa una canción del duque de Alba, su señor, para dedicársela a la reina Juana, esposa de Enrique IV, que la quiere ver glosada «pues dicen que a vuestro oýdo / agradó aquel dulçor / de la canción...». Además Román señala que se encuentra en Alba (Salamanca) para lo que mande la reina. Doña Juana de Portugal había venido a España en 1455, con un importante séquito femenino, para contraer matrimonio con Enrique IV, viudo de su primera mujer. El duque de Alba autor de «Nunca fue pena mayor» fue sin duda García Álvarez de Toledo, primer duque de Alba, título que le otorgó Enrique IV el 20 de diciembre de 1472. La canción tuvo que escribirla el duque de Alba en 1473 o en 1474, fecha de la muerte del rey³. Considera Thomas que el Comendador Román debía de ser de edad madura cuando escribió esa glosa puesto que en el *Cancionero general* aparece alternando con preguntas y respuestas por aquellas fechas con Romero y con Antón de Montoro⁴. Su capacidad de adulación

² El texto completo de esta glosa, junto con la de Hurtado de Mendoza, se encuentra en mi edición del *Cancionero* citado, págs. 402-405.

³ Hilando muy fino, podría alegarse que la canción se hubiera compuesto antes de que don García fuera duque de Alba, pues lo único seguro es que cuando la glosa Román ya tiene ese título. Probablemente la canción se conoció en la corte poco antes de componerse la glosa, quizá al ser nombrado duque de Alba.

⁴ H. Thomas, «Introduction» a la ed. facsímil de El Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, Londres: British Museum, 1936, citado por Ana Álvarez Pellitero, «Coplas desconocidas del comendador Román», *BBMP*, 60 (1984), págs. 99-114; en concreto, pág. 99.

no se limitó a la reina Juana, pues hacia 1485 se presentaba ya como «criado» los Reyes Católicos, condición que tuvo que continuar hasta finales del siglo pues su última composición conocida está dedicada a la muerte del príncipe don Juan, ocurrida como es sabido en 1497. Compuso poemas amoratorios a la manera cortesana aunque sus piezas de mayor aliento son religiosas, del estilo de las compuestas por Fray Íñigo de Mendoza y Fray Ambrosio Montesino. Estaríamos, pues, ante un poeta profano activo en la época de Enrique IV cuando glosa *Nunca fue pena mayor* que con el tiempo forma parte del grupo de poetas religiosos al servicio de los Reyes Católicos.

1. LA MÚSICA DE URREDE

Es difícil saber cuándo Urrede puso la música a la poesía del Duque de Alba con que encabeza el *Cancionero musical de Palacio* (MP4), la misma con que aparece en el *Cancionero de la Colombina* (SV1) y en el *Cancionero de la Catedral de Segovia* (SG1)⁵. Su popularidad debió de ser alta cuando figura encabezando la amplia colección del *Cancionero musical de Palacio* recopilada aproximadamente entre 1505 y 1520. Quizá la más antigua de las tres sea SV1, que se viene fechando hacia 1495. Ninguna de estas fuentes musicales nos ayuda a fechar la versión musical de Urrede, autor que ha venido considerándose como flamenco, debido a que una *Missa de beata virgine* se atribuye a «Jo. Wrrrede brugen», es decir, «de Brujas». El eminente musicólogo Higinio Anglés, sin embargo, afirma que la versión de *Nunca fue pena mayor* a tres voces de Urrede está basada en una melodía popular española y sigue afirmando que Urrede, fuera o no flamenco, muestra la influencia de la escuela franco-borgoñona y que algunos rasgos de su estilo le distinguen de los compositores españoles contemporáneos. Además Anglés prefiere considerarlo español porque en la década de los setenta y los ochenta ya está activo en la Península Ibérica y también por el hecho de que escogiera temas específicamente españoles, tanto musicales como poéticos, que producen un contraste extraño entre el estilo y el contenido; este hecho enfatiza, sin duda la ambigua posición histórica de este interesante compositor. La variedad de grafías con que aparece citado su nombre (Wrrrede, Wrede, Urreda, Urede o Ureda) ha hecho dudar a los musicólogos de si se trata de uno o más compositores. Me permito señalar que el apellido «de Ureda» o «de Urreda», y esto es una hipótesis personal que aquí propongo a los musicólogos, bien podría ser una manera de escribir «de Breda» dadas las habituales confusiones entre «u» y «v», y entre «v» y «b». Quizá un cotejo detenido de

⁵ Utilizo en adelante las siglas de Brian Dutton en su *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del Siglo XV*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982, y en *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, 1990-1991.

las grafías con que aparece o el descubrimiento de algún dato complementario pueda confirmar esta hipótesis. Según un Duque de Alba descendiente remoto del autor de la letra, fue cantor en 1476 en la capilla de García Álvarez de Toledo, primer duque de Alba⁶, lo cual se aviene muy bien con una fecha temprana de la melodía de *Nunca fue pena mayor*, y cabe pensar que cuando la reina Juana la mandó glosar ya era una composición musical. Luego Urrede alcanzó el honor de servir al rey Católico como maestro de capilla y su fama trascendió a varios países europeos como lo demuestra el hecho de que sus composiciones se encuentren en manuscritos e impresos italianos y franceses⁷.

Las fuentes musicales no siempre coinciden con las literarias de una pieza. Es lo que sucede cuando una melodía, generalmente la de una de las voces, es el punto de partida para otra pieza musical nueva, que además lleva una letra diferente. Así vemos cómo un tal Belmonte, compositor no bien identificado, tomó el *superius* de la canción de Urrede para su canción *Pues mi dicha non consiente*. Se trata de una forma de descendencia musical que es imposible en literatura. No obstante, hay un cierto paralelismo con la situación que se origina cuando un poeta toma como punto de partida una obra literaria ajena, es decir, cuando glosa un mote o un villancico ajeno o cuando un poeta glosa una canción. Desde luego no es lo mismo apropiarse de una melodía que glosar una pieza ajena, pero la actitud de crear una obra a partir de algo ya conocido es un fenómeno tan extendido en la época tanto en la música como en la literatura. Hay que decir que si en lo musical el fenómeno es europeo, en el campo de la literatura la glosa es una forma poética típicamente española de los XVI y XVII aunque nacida en pleno siglo XV.

2. ALEGORÍA Y JUEGO

De las 156 canciones de 11CG (fols. 122-131) sólo una coincide con una de las 52 canciones de MP2 («*Justa fue mi perdición*»). Señala Romeu Figueras que el villancico alcanza mayor vitalidad que la canción en los primeros años del siglo XVI y eso explicaría que la mayoría proceda de la primera sección:

⁶ Recibía entonces un sueldo de 17.000 maravedís y una ración diaria de cincuenta medidas de trigo. Además se le daban 78 maravedís diarios para mantenimiento de tres niños negros a los que instruía en el canto, según cuenta el Duque de Alba, en «Disquisiciones acerca del cantor flamenco Juan de Wrede», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 75 (1919).

⁷ Aparece citado en los documentos de Fernando el Católico en 1477. Por una real orden publicada en junio de ese año en Medina del Campo, a Urrede, inscrito como maestro de capilla del rey, se le daba un sueldo anual de 30.000 maravedís, comenzando el 2 de abril de ese año. Luego se le menciona unido a la corte en Sevilla en 1478, en Valencia y Zaragoza en 1479, en Toledo en 1480 y en Zaragoza y Barcelona en 1481. Recojo estos datos en mi estudio y edición del *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*, págs. 90-92.

El número relativamente escaso de canciones registradas [en MP4] y el carácter arcaico de un buen número de las mismas pueden ser indicio de que el género iba cayendo en un cierto desuso entre c. 1500 y c. 1520, por lo menos en los ambientes musicales⁸.

El estudio de las concordancias le hace creer a Jane Whetnall que Hernando del Castillo quiso dejar fuera las canciones cantadas y eso explicaría las escasas concordancias entre las canciones de MP4 y las de 11CG⁹. Pero la fama de *Nunca fue pena mayor* ya debía de ser proverbial entre los poetas pues se cita en 11CG dentro de dos piezas largas como canción bien conocida por su auditorio. Garci Sánchez de Badajoz la cita en su *Infierno de amor* (11CG, 121r) obra alegórica que se suma a la moda de utilizar el lenguaje religioso para potenciar la intensidad de la experiencia amorosa. Más que en el «Inferno» de la *Divina Comedia* de Dante, la alegorización de los tormentos de los amantes procede de poetas franceses como Baudoin de Condé y Eustache Deschamps y su incorporación peninsular en el *Infierno de los enamorados* de Santillana. Pero mientras el Marqués de Santillana describe desde fuera las vivencias de los amantes, Garci Sánchez de Badajoz participa de ese tormento como uno más de los muchos poetas antiguos y modernos que desfilan ante su vista, desde Macías hasta el propio Badajoz y sus contemporáneos. Generalmente cada poeta-amante pronuncia algunos versos suyos, pero Sancho de Velasco incorpora estos versos del primer Duque de Alba a su discurso en la estrofa XXX:

Vi a don Sancho, su hermano,
en el mismo fuego arderse,
de la muerte tan cercano,
que ni él podía valerse,
ni dar al otro la mano,
diciendo: «¡Qué gran dolor
que tengamos por señor
a quien causa nuestro daño!
¿puede ser más claro engaño?
nunca fue pena mayor,
ni tormento más extraño»¹⁰.

⁸ J. Romeu Figueras, *Cancionero Musical de Palacio, Siglos XV y XVI*, vol. 3ª, en *La Música en la Época de los Reyes Católicos*, IV-I, Barcelona, CSIC, 1965, págs. 33-4.

⁹ Jane Whetnall, «Song and Canciones in the *Cancionero general* de 1511», en A. Deyermond y I. Macpherson, eds. *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: University Press, 1989, págs. 197-207.

¹⁰ Patrick Gallagher, *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*, London: Tamesis Books Limited, 1968, págs. 105-6.

La apropiación de este íncipit ajeno nos habla de su proverbialización y, por tanto, de una función ejemplificadora que advertimos luego en el teatro de Gil Vicente.

Muy diferente es el uso de nuestra canción en el *Juego de naipes* (11CG, 184r) de Pinar, pieza que presenta el interés de mostrarnos un juego cortesano destinado al entretenimiento femenino¹¹. Constituye así uno de esos escasos testimonios que dejan entrever la vida cotidiana de la corte¹². La rúbrica inicial de 11CG aporta unos datos significativos:

...Es un juego trobado que hizo a la reyna doña Isabel con el cual se puede jugar como con dados o naipes, y con él se puede ganar o perder, y echar encuentro o azar y hazer par. Las coplas son los naipes y las cuatro cosas que van en cada una dellas han de ser las suertes

Las variaciones que presenta la rúbrica en la edición de 1514 ha hecho pensar que el texto fue redactado por Castillo, cuestión discutible si pensamos que el objetivo no era otro que el de apuntar al lector las reglas del juego. Que era un juego destinado a las damas de la corte se desprende de una variante de la edición de 1514: «...Es un juego trobado que hizo a la reyna doña Isabel y a las infantas y damas»¹³. Se trata, por tanto de un juego femenino a diferencia de los otros dos, más antiguos, que analiza Menéndez Collera en su tesis doctoral, en los que no se especifica el sexo de los participantes: el *Juego de naipes* de Fernando de la Torre y el *Abecedarium* anónimo del *Cancionero de Herberay des Essarts*. Como en ellos, en el juego de Pinar subyace la ideología del amor cortés y en la práctica servía para transgredir los convencionales requiebros amorosos de tantos sufridos amantes. Pero, ¿en qué consistía dicho juego y qué función tenía dentro de él *Nunca fue pena mayor*? Intentemos desvelar las

¹¹ Nada sabemos de este autor, salvo que en la tabla del *Cancionero general* se le nombra como Gerónimo Pinar y como hermano de Florencia Pinar. Por la fecha de composición y por la dedicatoria del *Juego de naypes* sabemos de su actividad en los últimos años del siglo XV y de su cercanía a la corte de los Reyes Católicos.

¹² El poema ha recibido la atención de varios especialistas. Rosa Navarro estudia su complejidad al editar el anónimo *Libro de las Suertes*, Madrid: CSIC, 1986, págs. 130-1. J. P. Etienne lo relaciona con otros juegos de naipes en «El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro», *Edad de Oro*, IV (1985), recogido luego en sus *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe, siglos XVI-XVII*, Londres: Tamesis Books, 1990, págs. 13-39. El estudio más detenido es el de Ana Menéndez Collera, *El juego del siglo XV: Los tres ejemplos más significativos* (Tesis doctoral inédita, University of Illinois at Urbana-Champaign, reproducida en UMI, Michigan, 1991).

¹³ Pone el énfasis en este aspecto Jacobo Sanz Hermida, «Entretenimiento femenino en la corte de Isabel de Castilla: el Juego trobado de Jerónimo Pinar», en A. Menéndez Collera y V. Roncero López, eds. *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 605-614.

reglas y las situaciones a que daba lugar. De entrada se nos dice que se jugaba con dados o naipes, igual que hoy sucede con tantos otros juegos, y como en todo juego unos *ganan* y otros *pierden*. Cada copla representaba un naipе y cada una tenía cuatro *suertes*: un ave, un árbol, una canción y un refrán. Parece que cada una de las damas elegía una carta (o la tenía asignada de entrada) con las cuatro suertes y luego, con un dado u otra carta, le caía otra en suerte. El resultado podía ser *encuentro* (conurrencia de dos cartas iguales o emparejables) o *azar* (suerte adversa que impedía jugar con facilidad). De las 46 décimas, las seis primeras están dedicadas a la familia real y las cuarenta restantes a otras damas. Aunque la versión poética no es del todo explícita en los pormenores del juego, podemos imaginarnos la sorpresa, de felicidad o de enfado, de esas damas ociosas ante una carta que dibuja simbólicamente con sus cuatro suertes los atributos del galán; *Nunca fue pena mayor*, con su valor asentado de queja incomparable, sería un halago para cualquier dama cuando las vivencias que exterioriza se atribuyeran a un varón. Si le hubiera correspondido a la dama, pasaba a ser la sufridora por antonomasia de los desdenes masculinos.

3. POR LAS IGLESIAS Y CATEDRALES DE ESPAÑA Y DE EUROPA

De la misma manera que la poesía religiosa utilizaría en todo el Siglo de Oro el lenguaje profano del amor, era habitual que los músicos tomaran la melodía de canciones profanas como tema de sus misas. Así, la melodía de *Nunca fue pena mayor* pudo ser oída en iglesias y catedrales de buena parte de Europa debido a que dos músicos de primera fila compusieron sendas misas tomando como *cantus firmus* su melodía; uno perteneció muchos años a la capilla de Fernando el Católico: Francisco Peñalosa; el otro, Pierre de la Rue, sirvió los mejores años de su vida profesional en la capilla de Felipe el Hermoso. Ambos fueron muy bien conocidos en el tránsito del siglo XV al XVI.

Pierre de la Rue fue un compositor flamenco que nació hacia 1460 y su fama es comparable a la de Josquin, Obrecht, Isaac, Agrícola o Compère tanto por la calidad como por la originalidad y la diversidad de su obra¹⁴. Se le ve en activo en Siena en 1482 y en 1483-4, años en los que la canción de Urrede, como veremos, empezó a ser conocida en Italia. Como la mayor parte de los compositores franco-flamencos conoció de cerca, en contra de lo que se creía, las cortes renacentistas italianas. Pero su vida profesional estuvo ligado a la corte borgoñona, pues se estableció en la capilla de Maximiliano de Austria antes de que éste fuese nombrado emperador en 1493. De allí pasó a la de su

¹⁴ Sobre De la Rue proporciona abundante información Martín Staehelin, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Londres, 1980.

hijo y heredero Felipe el Hermoso, a quien acompañó en sus dos viajes a España (1501-2 y 1506); en el primero de ellos la capilla de los Reyes Católicos pudo confraternizar con la de los príncipes herederos en Toledo, donde ambas cantaron el 15 de mayo de 1502 en la ceremonia en la que Felipe y Juana eran investidos como herederos de Castilla y Aragón. Muerto su señor en 1506, todavía De la Rue permaneció un tiempo al servicio de la viuda doña Juana. Parece que no regresó a los Países Bajos hasta 1508. No le faltaron, pues, ocasiones para conocer, también en España, la canción de Urrede *Nunca fue pena mayor*, incluso la misa de Peñalosa. Al menos desde 1514 sirvió en la capilla privada del archiduque Carlos al que acompañó hasta 1516, fecha en que se retiró a Courtrai, donde murió en 1518. Pierre de la Rue es autor al menos de 31 misas (quizá 33) normalmente basadas en melodías profanas como la de la canción que nos ocupa y no tanto en cantos litúrgicos. Los investigadores no han podido precisar en qué fecha compuso la misa *Nunca fue pena mayor*, a 4 vv., si en los últimos años del siglo XV o en los primeros del XVI, pero sí se puede señalar que siguió el procedimiento que era más habitual en torno a 1500: la melodía prestada se utiliza como *cantus firmus* que aparece al menos una vez en cada parte de la misa. Conviene destacar que sus composiciones —en latín, en francés y en neerlandés— aparecen en tantos manuscritos y en lugares tan alejados que la fama de la misa reseñada no pudo pasar inadvertida.

Unos diez años más joven era Francisco Peñalosa, nacido en Talavera de la Reina en torno a 1470, y que, junto con Anchieta, es el compositor español más importante de la generación anterior a la de Cristóbal Morales¹⁵. Ingresó en la capilla real de Aragón el 11 de mayo de 1498 y al servicio de esa capilla estuvo hasta que murió el rey Fernando en 1516. De allí pasó a la catedral de Sevilla de donde ya era canónigo *in absentia* desde 1505. Invitado a ir a Roma, sirvió en la capilla de León XIII hasta la muerte de este pontífice en 1521. Regresa entonces a su canonjía de Sevilla donde muere en 1528. Sus misas revelan que estuvo al corriente de las técnicas polifónicas franco-neerlandesas. Pudo conocer la capilla de Felipe el Hermoso, donde figuraba Pierre de la Rue, cuando aquél visitó España como heredero en 1501-1502 o en su segundo viaje como rey de Castilla en 1506. Peñalosa sigue el principio fundamental de partir y manipular una melodía profana como *cantus firmus*, generalmente el tenor, pero que puede emigrar a otras voces o influir en ellas adquiriendo éstas una textura imitativa. Tess Knighton señala que «la melodía de la canción *Nunca fue pena mayor* se cita en el superius del *Kyrie*, siguiendo literalmente los valores de la versión original».

¹⁵ Tess Knighton presenta abundante información de este compositor en el *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, dir E. Casares Rodicio, SGAE, 2001.

Los especialistas reconocen la imposibilidad de fechar estas misas acudiendo a criterios estilísticos, pero se ha especulado que estas dos misas basadas en *Nunca fue pena mayor* se pudieron componer con motivo de la boda de los hijos de los Reyes Católicos, el príncipe Juan y la infanta Juana, con los hijos del emperador Maximiliano de Austria, María y Felipe respectivamente, celebradas en 1497. No deja de ser una especulación pues Peñalosa no entró en la capilla de Fernando el Católico (distinta de la castellana de Isabel) hasta 1498.

4. EN LAS CORTES DE ITALIA

Resulta también difícil precisar por qué vía y en qué momento llegó *Nunca fue pena mayor* a Italia, pero su presencia en varios cancioneros, musicales y literarios, atestiguan su éxito temprano en las cortes del norte de Italia. Quizá la más temprana fuente italiana que la conserva es un cancionero musical conservado en la biblioteca ricardiana (FR1) de Florencia y que se viene fechando hacia 1484. Contemporánea es la versión del *Chansonnier Pixerecourt* (PN15), que conserva sólo los ocho primeros versos y que se debió de copiar entre 1480 y 1484. Dos años más tarde, en 1486, se fecha un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Nápoles (NN1) donde se incluye con una glosa de Hurtado de Mendoza¹⁶. También tres cancioneros musicales conservados en el Liceo Musical de Bolonia conservan el incipit —BL1, BL2 y BL3— los dos primeros datados a finales del siglo XV y el tercero a principios del XVI. Un fragmento de un cancionero musical de hacia 1505, conservado en Oxford (OB1, *Census*, II, 272), presenta una versión que sin estar traducida al italiano, presenta una cierta italianización gráfica: «Nunca fuit pena maior / ni tormento tan stragnio...»; también debía de estar italianizada la versión recogida en un cancionero musical florentino (FN1, *Census*, I, 223-224), de hacia 1510, en el que se perdió el folio donde figuraba y sólo se menciona en el índice como «Nunquam fuit pena...»

El músico Bartolomeo Tromboncino compuso una versión sobre *Nunca fue pena mayor* que fue publicada en 1505 por el célebre impresor veneciano Ottaviano Petrucci en su tercer libro de *frottolas*. La importancia de las ediciones de este gran impresor de música es prueba bastante de su amplia difusión. Tromboncino fue un interesante músico nacido en la región de Venecia hacia 1470 y es recordado en las historias de la música como uno de los más importantes

¹⁶ Fue publicado por Jules le Coultre y Victor Schultze, *Sonecti composti per M. Johanne Antonio de Petrucciis, Conte di Policastro. 13 de agosto-noviembre 1486* (publicato per la prima volta dietro il manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli), Bolonia: Presso Gaetano Romagnoli, 1879.

compositores de *frottolas* de principios del siglo XVI¹⁷. Estuvo vinculado a la corte de Mantua de 1494 a 1501, pero desde allí viajó con frecuencia por las ciudades vecinas de Monferrato, Pavía y Milán. Luego, entre 1502 y 1508, sirvió en la corte de Ferrara donde se encontraba Lucrecia Borgia; y en sus últimos años estuvo al servicio del dogo de Venecia. Murió en 1535 o poco después. Cuatro de sus composiciones llevan textos total o parcialmente castellanos, y probablemente están relacionados con su servicio a Lucrecia Borgia, que era de origen español. Nuestra canción, con música de Tromboncino se transforma en *Nunquam fu pena maggiore*, que en la versión de FC1 que copia Dutton dice lo siguiente:

Nunquam fu pena maggiore
ne tormento tanto strano
Chel servire spesso in vano
e trovasi in disfavore.

Nunquam fu pena maggiore
ne tormento tanto strano

Strana vita e miser sorte
E de chi servendo vede
Sue fatiche adaltri porte
Ne per lor esser mercede
Sel non ha ventura fede
Pocho val al servitore

¹⁷ Aunque fue muy favorecido por Francesco Gonzaga y su mujer Isabella d'Este, su estancia en Mantua parece que fue muy tormentosa. En 1495 huyó a Venecia y sólo regresó por la insistencia de su padre; en 1499 dio muerte a su esposa después de encontrarla con su amante. En 1501 (28 de abril) Francesco Gonzaga escribió a Marco Lando de Verona diciéndole que Tromboncino «ha dejado nuestro servicio sin permiso y de un modo deplorable, a pesar de ser el mejor pagado y el que tenía mejor trato y mayor libertad que cualquier otro cortesano en nuestra casa». De 1502 a 1508 aparece al servicio de Lucrecia Borgia en Ferrara, aunque en 1504 pudo estar en Mantua cuando puso música a una poesía de Petrarca para dedicársela a Isabella d'Este. En febrero de 1502 canta en el «intermedio» durante la representación de dos comedias de Plauto (*Asinaria* y *Casina*) representadas para celebrar las bodas de Lucrecia Borgia y Alfonso d'Este en Ferrara. En 1521 se encuentra al servicio del dogo de Venecia y a su servicio estará hasta 1530, cuando compuso un trío para el carnaval. Es el más prolífico *frottolista* y compuso piezas en los variados géneros que se cultivaban en la Italia de su época. Compuso piezas religiosas y profanas en latín, pero sus *frottolas* llevan textos de los más prestigiosos poetas de su generación; puso música a 12 poemas de Petrarca, seis de Galeotto, cinco de Dall'Aquila, dos de Sannazaro y muchos otros poemas clásicos y renacentistas. Tomo la información siguiente de William F. Prizer en *The New Grove Dictionary*, cit.

Nunquam fu...
Con speranza del servitio
Se dispensa ogni giornata,
Aspectando el beneficio
Se non ogi un altra fiata;
Ma qui serve a gente ingrata
Perde il tempo, i giornie e l'ore.
Nunquam fu...
Ma se pur quien servire
Facia conto di stentare,
Cecho muto senza ardire
Et ognora simulare
Chel non puo molto durare
Chel ver dicha ad un signore.
Nunquam fue pena...

Como se puede apreciar, la letra italiana con música de Tromboncino conserva el sentido general de la composición castellana pero lo desarrolla por extenso en tres estrofas de seis versos cada una.

5. EN EL TEATRO PORTUGUÉS

Teatro y música parece que se relacionaron desde los más remotos tiempos de la Antigüedad y, desde luego, en el teatro de Gil Vicente la música es un elemento muy importante. *Nunca fue pena mayor* tuvo que ser conocida por la aristocracia portuguesa antes de que Gil Vicente en tres de sus obras la mencionase por el primer verso como canción ya conocida por su auditorio. Gil Vicente inició en 1502 su colaboración teatral en la corte de Manuel I, uno de los monarcas más ricos de su tiempo, gran impulsor de la arquitectura que le debe su nombre, de las artes y celebraciones, como consecuencia del rico comercio con las colonias recién descubiertas; no hacía mucho que este monarca había llegado al poder, que se extendió de 1498 a 1521. Los espectáculos en el viejo palacio de Alcáçova (dentro del castillo de San Jorge) y luego en el palacio recién construido por Manuel I junto al Tajo fueron muy frecuentes. No resulta extraño que el repertorio literario y musical español recalase en Portugal, pues los matrimonios hispano-portugueses por aquellos años fueron unos cuantos. No hace falta recordar que la reina a quien Román dedicó su glosa era doña Juana de Portugal, la segunda esposa de Enrique IV. De la boda de la Beltraneja con Alfonso V de Portugal, hecho que desencadena la guerra civil entre 1474 y 1476 por la sucesión al trono de Enrique IV, no parece que se pudieran derivar intercambios musicales. Manuel I se casó en 1497 con Isabel, la primogénita de

los Reyes Católicos, viuda del heredero portugués, su sobrino Alfonso. Al morir la princesa española, Manuel I casó en 1500 en segundas nupcias con María, (cuñada del propio rey) y en 1518 en terceras con Leonor, hermana de Carlos V. La afición al lujo de Manuel I se vio colmada en el nuevo palacio real, para el que no reparó en gastos; en lo referente a las diversiones de su corte

El nuevo monarca, extrovertido, amigo de las artes, de las letras y de la música, no podía descuidar las veladas en su palacio, donde se daban cita escritores dando cuenta de su saber y sensibilidad, músicos y cantores haciéndose oír, hombres de ciencia y filósofos intercambiando ideas, damas inteligentes y gentiles garantizando el buen gusto y el culto de los buenos modales. En cuanto a las representaciones teatrales, sería difícil admitir que estas no ocupasen un espacio relevante, dado el consabido lugar de privilegio que poseían en la jerarquía de las apetencias cortesanas. Unas veces espectáculo escenográfico, otras muchas palabra y gesto, las piezas del género obtuvieron siempre el aplauso y la buena acogida en la corte de Manuel I, como en la de Joao III, su sucesor¹⁸.

Nunca fue pena mayor tuvo que ser conocida tempranamente en la corte portuguesa, pero la primera obra vicentina en que la vemos mencionada es en el *Auto da barca da glória*, representada probablemente el domingo de Resurrección de 1519 en el palacio de Almeirim en presencia de Manuel I. Por entonces el rey ya había ampliado dicho palacio para residir en él parte del año y el marco no podía ser más aristocrático¹⁹. Ya antes Gil Vicente había estrenado sendos autos dedicados al infierno y al purgatorio, en una especie de recreación alegórica de las danzas de la muerte, pues en todos ellos se plantea el problema de la salvación o condena de las almas. Mientras en los dos primeros muchos de los personajes se condenan, en el de la gloria el futuro es más gratificante, pues todos los personajes son de alta alcurnia —un Conde, un Duque, un Rey, un Emperador, un Obispo, un Arzobispo, un Cardenal y un Papa—, se muestran arrepentidos y se salvan, partiendo todos juntos hacia la gloria. El diablo va interpellando a cada uno y al dirigirse al rey le dice a éste que será morador

¹⁸ Son palabras de Maria Idalina Resina Rodríguez en su «Introducción» a Gil Vicente, *Auto da barca da glória. Nao d'amores*, Madrid: Castalia, 1995, págs. 21-22.

¹⁹ En este palacio ya se había representado el *Auto da Fé* (1510) y luego los autos vicentinos *Dom Duardos*, *Juiz da Beira*, *Templo de Apolo* y *Breve Sumario da História de Deos*. En él se casaría Carlos V con Isabel de Portugal y su hijo Felipe II con María de Portugal.

naquellos fuegos que veis;
y llorando cantaréis
*Nunca fue pena mayor*²⁰.

No hace falta decir que el auditorio conocía perfectamente esta canción. Esta pieza se escribió y se representó en castellano, pero *Nunca fue pena mayor* aparece insertada igualmente en dos piezas escritas en portugués, nada extraño en una corte bilingüe.

La tragicomedia alegórica *Cortes de Júpiter* fue escrita con motivo de la partida de la infanta doña Beatriz, duquesa de Saboya, y representada en Lisboa en 1521; en ella queriendo hacer Dios merced a dicha señora «mandou sua Providencia por messageira a Júpiter Rey dos elementos, que fizesse cortes em que se concertassem planetas e sinos em favor de sua viagem»²¹. La obra contó con una rica y animada escenografía, pues los nobles y las damas de la duquesa se transforman en castillos o peces, o van sobre los ángeles; y siguiendo un personaje a una linda dama

Cantará com mal tamanho
o triste seu servidor:
Nunca fue pena mayor
ni tormento tan extraño

Otras canciones castellanas y portuguesas, sin duda conocidas por el auditorio, son citadas por el *incipit* y puestas en boca de distintos personajes.

Fragoa d'Amor fue representada en otra ciudad importante, en Évora, con motivo de las fiestas de boda del rey Joao III, hijo y sucesor de Manuel I, al casarse con doña Catarina en 1525. En la obra se menciona *Nunca fue pena mayor* junto a otras canciones conocidas, como en la obra anterior, recurso que debía de ser muy caro al auditorio. En este caso es un peregrino quien se la ofrece como consuelo a Venus mientras busca a su hijo Cupido:

Por qué no andáis cantando
perdiendo tal dios de amor:
Nunca fue pena mayor
ni tormento tan extraño
*que iguale con el dolor*²².

²⁰ Gil Vicente, *Auto da barca da glória*, ed. cit., pág. 75.

²¹ Marques Braga, ed. *Gil Vicente. Obras completas*, Vol. IV: *Cortes de Júpiter*, págs. 225-260, cit. en pág. 247.

²² Marques Braga, ed. *Gil Vicente. Obras completas*, Vol. IV: *Fragoa d'Amor*, págs. 95-126, cit. en pág. 102.

A la vista de los ejemplos y de los contextos citados, la canción llegó a convertirse en la corte portuguesa en un cantar proverbializado al que se recurría en el teatro cuando un personaje debía expresar un dolor extremo²³. La fechas extremas de las representaciones, 1519 y 1525, nos indica que la canción estuvo vigente al menos durante el reinado de Manuel I y el de su hijo Joao III. En la corte portuguesa se conocía perfectamente el repertorio musical castellano, debido a la proximidad geográfica y a los abundantes lazos matrimoniales; no es extraño, pues, que Gil Vicente, poeta bilingüe en una corte bilingüe, cite otras dos composiciones contenidas en el *Cancionero musical de la Catedral de Segovia: Al dolor de mi cuidado y Harto de tanta porfía*.

6. SUPERVIVENCIAS TARDÍAS

En los últimos días del Emperador Carlos V *Nunca fue pena mayor* seguía viva entre los mejores músicos europeos. Antonio Barré fue un compositor e impresor francés que a partir de 1555 empezó a publicar su propia música y la de otros compositores. Realizó sobre nuestra canción una versión a 4 vv. que vio la luz precisamente en 1555 y luego se reimprimió en 1569²⁴. Barré estuvo en Roma en la década de los 50 y allí, en 1551, fue testigo del célebre debate entre Vicentino y Lusitano. Desde 1552 fue cantor de la capilla Giulia, en el Vaticano, por lo menos hasta 1554 y quizá algún año más pues los libros contables de 1555 a 1557 se han perdido; en 1558 ya no se encuentra en dicha nómina. No puedo opinar sobre la originalidad o sobre la popularidad de su versión, pero no cabe dudar de la difusión de su versión de *Nunca fue pena mayor* en la segunda mitad del siglo XVI, pues la calidad de las ediciones de Barré, entre ellas primeras ediciones de Arcadelt, Palestrina, etc. demuestran el gusto y el prestigio que alcanzaron las ediciones de este impresor.

FINAL

He intentado reconstruir la pervivencia de esta canción — letra y música — en el otoño de la Edad Media peninsular y europea. Desde los últimos días de Enrique IV, en la corte de los Reyes Católicos, en la de los monarcas portugueses y en las repúblicas estado del norte de Italia, la canción pasó a ser paradigma de los sufrimientos del amante cortesano. Su éxito, como el de otras muchas canciones, dio pie a que dos célebres compositores la tomaran como base en

²³ Una explicación amplia de este fenómeno puede verse en Margit Frenk, «Refranes cantados y cantares proverbializados», en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978, págs. 154-171.

²⁴ Tomo estos datos de Aida Fernanda Dias, *O «Cancioneiro geral» e a poesia peninsular de quatrocentos: contactos e sobrevivência*, Coimbra: Almedina, 1978, pág. 231.

sendas misas. Poesía y música profana, juego cortesano y alegoría, teatro y religión son manifestaciones cortesanas en las que una canción como *Nunca fue pena mayor* representó al menos durante el último cuarto del siglo XV y la primera mitad del XVI la expresión del amante cortesano que sufre los desdenes de la dama. Muchos más testimonios serían necesarios para recuperar la vida de esta canción cortesana. Algunos más irán apareciendo, pero ese será otro capítulo de esta historia.

VÍCTOR DE LAMA
Universidad Complutense de Madrid

MÚSICA Y POESÍA EN *LA DOROTEA* DE LOPE DE VEGA: LAS VERSIONES DEL *CANCIONERO MUSICAL DE* *ONTINYENT* Y OTROS *CANCIONEROS*

A Andrés Ortega del Álamo

1. LOPE DE VEGA, MÚSICO

Decía Francisco Asenjo Barbieri, hablando de ciertos pasajes de *La Dorotea*, que «quien tal escribió no sólo conocía la música teóricamente, sino que estaba iniciado hasta en los más pequeños accidentes, reservados por lo regular sólo al que hace frecuente práctica del arte»¹. Sin embargo, como ha resumido Pastor Comín, en un reciente artículo sobre el romancero musical de Lope de Vega, «hasta nosotros han llegado noticias dispersas no sólo de las relaciones que Lope de Vega mantuvo con el entorno musical de su época, sino también de su participación en el cultivo de este arte», de manera que no podemos sostener ya afirmaciones atrevidas o gratuitas, sólo comprensibles por los contextos casi hagiográficos en los que se produjeron, sobre las habilidades de un Lope también genio musical².

¹ J. Bal y Gay, *Treinta canciones de Lope de Vega*, Madrid: Residencia de Estudiantes, 1935, pág. 97.

² Juan José Pastor Comín, «Sobre el romancero musical de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), págs. 297-310. Así, como «cierto atrevimiento», adjetiva con suavidad Pastor Comín la posición de Entrambasaguas, cuando afirma sin dudar que «Lope era músico, según se sabe, y tocaba el violín con habilidad nada vulgar» (pág. 297). Y tampoco se pueden acoger sin un grado elevado de reserva la defensa «hagiográfica» de Montalván, sobre que Lope, «antes de cumplir doce años tenía todas las gracias que permite la juventud curiosa de los mozos, como es danzar, cantar y traer bien la espada...» (apud J. Bal y Gay, *op. cit.*, pág. 98).

Tenemos hoy guías mucho más fiables para enfocar cabalmente la faceta musical de Lope de Vega, y entre ellas la de Miguel Querol, autor del más completo estudio escrito hasta el momento sobre la difusión musical de la obra del Fénix de los ingenios³. Querol destaca cómo Lope «aprendió los primeros rudimentos de música y poética en su infancia con el poeta músico Vicente Espinel»; cómo perfeccionaría luego su formación general durante seis años o más en Alcalá de Henares; cómo en la Universidad alcalaína se habían comenzado a impartir estudios de Música desde la Cátedra de Matemáticas, a partir del encargo que el cardenal Cisneros, su fundador, encomendara nada menos que a Pedro Ciruelo, que impartía previamente en la Universidad de París la materia de Música, dentro de su *Cursus* de Matemáticas. Querol insiste en la tradición y solera de la Imprenta Musical de esta Universidad, que imprimiría, entre otras cosas, en 1557, el *Libro de Cifra Nueva* de Venegas de Henestrosa, la colección de órgano más importante de la época del Emperador Carlos V. Así, «Lope durante su estancia en la Universidad de Alcalá debió estudiar seriamente la Música para poder obtener el título de Bachiller. [...] Por ello sus extensos conocimientos musicales trascienden a lo largo de toda su producción literaria». Pero es que, además, después, «tuvo todavía la ocasión de ampliar sus conocimientos musicales durante los años 1580 y 1582 en que residió y estudió en Salamanca, asistiendo a las clases del maestro teórico y compositor Francisco de Salinas, que regentó la cátedra de música en la Universidad salmanticense en el período 1567-1590». Con cautela, sin aventurar deducciones exageradas sobre una práctica musical o compositiva de la que no tenemos constancia clara, resume Querol que los conocimientos musicales de Lope «formaban parte de su bagaje cultural, y por ello con la mayor naturalidad afluyen a su pluma, cuando menos se espera, palabras, conceptos e imágenes pertenecientes al mundo de la música».

Destacará igualmente Querol el hecho de que Lope utilice por doquier, a lo largo de su obra, una terminología musical técnica y precisa⁴. Lope habla de la música armónica, orgánica y métrica; de los géneros diatónico, cromático y enharmónico; de la correspondencia de los sonos, la armonía de las voces y la distancia de sus números; de los intervalos de primera, segunda, etc.; de los bemoles, sostenidos a los que llama también sustentados o diesi, de los tonos y semitonos; del compás, de la semimínima y de la fuga; de los «pasos de garganta», del «cantar en falsete», del «canto con eco» y de los «Villancicos con eco»; de los puntos (notas musicales), de las ligaduras, de la solfa, del atri,

³ Miguel Querol, *Cancionero musical de Lope de Vega*, vol. I: *Poesías cantadas en las novelas*, Barcelona: Instituto Español de Musicología (CSIC), 1986, págs. 11-12.

⁴ Con uso, e incluso con abuso conceptuoso de la misma, como precisa Pastor Comín, *op. cit.*, pág. 298.

facistol y «libro de cantar»; de la capilla de música, de los motetes, del discantar, del canto de órgano (canto polifónico), de la cláusula (pensamiento musical), villancico, copla, estribillo, responsión; de la armonía rítmica, concordancia de voces, consonancia, disonancia, melodía. En las acotaciones, a veces exige que tal pieza se cante a 2, a 3 o a 4 voces. Habla del cantar y tañer, discantar, templar (afinar); distingue tiple, alto, bajo, contrabajo. Emplea la palabra «seis» en singular, en el sentido de niño cantor de una agrupación de «seises». Usa la palabra «clave» en sentido de armadura de una pieza. Habla de los redobles y del «requintar» (tocar un instrumento subiendo o bajando cinco puntos), de la «prima de la guitarra», como veremos en *La Dorotea*, de sus cuerdas, clavijas y bordón, de «la falsa en el tañer, de las «diferencias» o variaciones musicales, con indicaciones como la «de la puente hasta la ceja» de la guitarra⁵.

Pero más representativo todavía de la influencia de la música en Lope que esta riqueza terminológica resulta el llamativo contraste entre la musicalidad de los poemas insertos por él en sus creaciones teatrales y narrativas, y la práctica ausencia o mucho menor incidencia de esa musicalidad en otros autores áureos. Limitándonos a lo narrativo, en las novelas del siglo XVI y primeras décadas del XVII era corriente, por supuesto, la inserción de poesías cantadas por algunos de los personajes. Esos insertos potenciaban una fecunda tradición prosimétrica ya habitual en la Edad Media, desde Dante y Boccaccio. Recordemos solamente, y sin salir de la Península ni del castellano, los bellos fragmentos lírico-dramáticos que se intercalan en la *Historia troyana polimétrica*, del siglo XIV, piezas que parece evidente que podrían haber sido cantadas y acompañadas de instrumentos⁶. Y recordemos, aunque más esporádicos, los interludios poéticos en la *Celestina*, tanto en boca de Calisto y Sempronio, como en las voces de Melibea y Lucrecia, a los que aludiremos más adelante, a propósito de *La Dorotea*. O el dato menos conocido, fechable unos quince años antes de la publicación de *La Celestina*, de un Juan de Flores, que probablemente haya que identificar con el rector de la Universidad de Salamanca y cronista de los Reyes Católicos, encargando a Alonso de Córdoba, profesor de música en la misma Universidad, la composición de ocho piezas musicales para sendos fragmentos líricos que juegan un papel esencial en *Grimalte y Gradisa*, ficción sentimental debida a su pluma⁷.

⁵ M. Querol, *op. cit.*, pág. 12.

⁶ Véase Louise M. Haywood, *The Lyrics of the «Historia Troyana Polimétrica»*, 'Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar', 3, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1996.

⁷ Véase Dorothy S. Severin, «Audience and Interpretation: Gradisa de Cruel and Fiometa the Rejected in Juan de Flores's *prosimetrum*, *Grimalte y Gradisa*», en *Cultural Contexts / Female Voices*, ed. Louise M. Haywood, 'Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar', 27, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2000, págs. 63-71.

El procedimiento de inclusión de fragmentos líricos en un texto en prosa, en fin, era frecuente y casi obligado en las grandes novelas de ambiente pastoril, desde *La Diana* de Jorge de Montemayor, hasta *La Galatea* de Miguel de Cervantes, así como también en muchas novelas cortas, como en las cervantinas de *La Gitanilla*, *El celoso extremeño* o *La ilustre fregona*. Ahora bien —como perspicazmente señala Querol—, mientras en *La Diana* de Montemayor solamente se encuentra una poesía con música del siglo XVI (en el *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli*, que edita el mismo Querol, vol. I, núms. 30-31), o en *La Galatea* de Cervantes sólo un breve tono con música ya del siglo XVIII, en cambio, solamente en las novelas de Lope de Vega han sido identificadas por Querol hasta una cincuentena de composiciones puestas en música en vida del propio Lope (veinte de ellas en *Pastores de Belén*; el resto repartidas entre *La Arcadia*, *La Dorotea* y *El peregrino en su patria*). Pero no es sólo eso. A esas cincuenta identificadas de sus novelas (Querol, *Cancionero musical de Lope de Vega*, vol. I) habrá que añadir las poesías sueltas cantadas de su obra lírica (Querol, *CMLV*, vol. II) y las cantadas de su teatro (Querol, *CMLV*, vol. III), dos grupos que añaden otra cincuentena larga de canciones⁸. Un centenar de poesías, por tanto, con música de la época, que llaman la atención frente a la penuria de otros autores contemporáneos suyos. La explicación se ha de hallar, en primer lugar, más que en la indudable preparación musical de Lope, en lo prolífico de su producción; en segundo término, en su celebridad, pero sobre todo, «en la intrínseca calidad lírica de las poesías de Lope, que tanto se prestaba a despertar la inspiración de los compositores⁹».

El comentario de sólo seis de esas cien poesías musicadas —las que aparecen en un texto fundamental de la madurez de Lope, juzgado generalmente como su mejor libro en prosa, pero para muchos, incluido el propio Lope, también como la obra más lograda de toda su producción— podrá darnos una idea representativa de las dificultades y logros de insertar lírica cantada en una obra prosística de los Siglos de Oro. No entraremos en las importantes implicaciones literarias que tienen esos insertos en el conjunto moderno, libérrimo, que constituye *La Dorotea*. Nos limitaremos aquí a examinar la epidermis textual de las canciones, su juego articulado de elementos visuales (textuales) y auditivos (musicales) móviles, trasladables, intercambiables, es decir, su materialidad externa, a partir del hecho incontestable de que muchas de estas composiciones formaron o

⁸ La edición completa del *Cancionero musical de Lope de Vega* consta, pues, de 3 vols., publicados por Querol entre 1986 y 1991 (en adelante citados como *CMLV*). Los estudios interpretativos sobre relaciones entre música y teatro en Lope, después y a partir de la descripción de Querol, son muchos. Citemos solamente dos de los primeros y fundamentales: F. J. Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia: Universidad, 1983, y José María Alín, «Música y canción en el teatro de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIII, 1 (1983), págs. 155-70.

⁹ M. Querol, *CMLV*, I, pág. 15.

podieron haber formado parte —podremos demostrarlo a veces, sospecharlo en otras, rechazarlo en pocas— de algunos de esos *Cancioneros* recopilatorios sin los que no se puede entender la creación poética de muchos siglos, desde la Edad Media hasta el Barroco.

2. EL *CANCIONERO MUSICAL DE ONTINYENT*

El *Cancionero musical de Ontinyent* es bien conocido desde hace unos treinta años por los musicólogos¹⁰. Cuando Miguel Querol daba noticia del *Cancionero*, en 1971¹¹, decía que habría que incorporarlo —junto al *Cancionero Musical Español de Ajuda*, que presenta en el mismo artículo, y junto a otros dos cuyo descripción reserva para otro trabajo— a la nómina de nueve cancioneros de la primera mitad de ese siglo, que él mismo había enumerado poco antes, en su volumen I de *Música barroca española*¹². Hoy se puede leer, tanto el original, a través de facsímil, como las transcripciones de letra y partituras, gracias a la esmerada edición de Josep Climent¹³.

Pero ya Miguel Querol remitía a una noticia anterior, la primera que tenemos del *Cancionero*. En 1962, Andrés Ortega del Álamo escribió, como aportación al cuarto centenario del nacimiento de Lope (1562), un denso opúsculo de catorce hojas, en el que presentaba este *Cancionero* sin título¹⁴. Cuarenta años más tarde, continúa siendo éste el más completo estudio sobre las fuentes literarias del *Cancionero musical de Ontinyent*. Propietario a la sazón de esa joya bibliográfica,

¹⁰ Tanto como desconocido, me temo, por los filólogos «sordos» a la música de la época, entre los que, desde luego, no tengo más remedio —aunque me avergüence hacerlo— que confesar que me incluyo. Afortunadamente, tras las noticias de Querol, a las que me referiré a continuación, ha sido estudiado por Judith Etzion, «The Spanish Polyphonic Cancioneros, c. 1580-c. 1650: A Survey of Literary Content and Textual Concordances», *Revista de Musicología*, XI, 1 (1988), págs. 65-107; y por Carmen Valcárcel, «Cancionero Musical de Onteniente: *Tonos a lo divino*», *Manuscr. CAO*, III (1988), págs. 79-99, por citar solamente a dos de las participantes en el Seminario de *Edad de Oro* de 2002, así como catalogado por Mariano Lambea, en su *Íncipit de Poesía Española Musicada (ca. 1465-ca. 1710)*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

¹¹ Miguel Querol, «Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII», *Anuario Musical*, XXVI (1971), págs. 93-111.

¹² Miguel Querol Gavaldá, *Música barroca española*, vol. I. *Polifonía profana (Cancioneros españoles del siglo XVII)*, Barcelona: Instituto Español de Musicología (CSIC), 1970.

¹³ Josep Climent, ed., *El Cançoner Musical d'Ontinyent*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.

¹⁴ Andrés Ortega del Álamo, «Dos canciones de Lope de Vega en un Cancionero poético-musical del siglo XVII», Valencia: Librería Bonaire, 1962. Véase también, del mismo autor, la edición del *Cancionerillo eucarístico*, Valencia: Imprenta Ortizá, 1962, donde se publican por vez primera, junto a otros poemas de tema eucarístico, dos anónimos, extraídos igualmente del entonces inédito *Cancionero musical de Ontinyent*: «Buelve los ojos atentos» y «No aya más por vida mía» (anónimos, pero con música de Diego Felipe y Juan Bautista Comes, respectivamente).

que más tarde sería adquirida por la Biblioteca Nacional de Madrid, Ortega lo describe exteriormente y explica su contenido, localiza la fuente de varios de los poemas, destaca la nutrida nómina de compositores que aparecen mencionados en él, elabora una tabla de primeros versos de los tonos, e incorpora, finalmente, un par de facsímiles con las hojas que presentan los poemas lopescos «Gigante cristalino» y «Si tuvieras, aldeana»¹⁵.

En el terreno musical, como destaca Querol, «quizá lo que presta mayor interés a este Cancionero es el hecho de que en la mayor parte de sus composiciones se pone el nombre del autor de la música. Gracias a este detalle ha sido posible ya identificar algunas piezas conservadas anónimas en otros cancioneros»¹⁶.

De las 119 composiciones que presenta el *Cancionero musical de Ontinyent*, 83 son tonos humanos y 16 tonos divinos. Se encuentran claramente dispuestas en 98 folios, elegantemente caligrafiados y coloreados a varias tintas. Los autores musicales más reconocidos son Mateo Romero (el llamado Capitán), famoso cantor de la Real Capilla durante los reinados de Felipe II, III y IV, con once composiciones; el prolífico Manuel Correa, maestro de capilla, con diecinueve composiciones; Manuel Machado, músico de la capilla de Felipe III, con siete composiciones; Juan Pujol, músico de primera fila y maestro de capilla de las catedrales de Tarragona, Zaragoza y Barcelona, con dos composiciones; Manuel de Tavares, maestro de capilla de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, con seis composiciones; o Jerónimo Vicente, maestro de capilla de Santiago de Compostela, con una.

Hay un evidente componente valenciano en la formación del *Cancionero*, que incluye a compositores conocidos, como Juan Bautista Comes, maestro de capilla en las catedrales de Lleida, Valencia y Colegio del Patriarca de esta misma ciudad, así como del Real Palacio en Madrid, con diez composiciones, o Vicente García, sucesor del anterior en la dirección de la capilla de la catedral de Valencia, con tres composiciones; a José Rubio, organista de la catedral de Valencia, con tres composiciones; pero también a otros muy poco conocidos

¹⁵ Cuando leí, en la Introducción de Climent a la edición del *Cancionero*, la mención de ese opúsculo, y al no encontrarlo en las bases de datos ni ficheros manuales de algunas de las principales bibliotecas valencianas, antes de pedirlo por préstamo o fotocopia, me pareció más propio exponerle el objetivo de mis pesquisas al propio Andrés Ortega y pedirle el famoso librito. Porque el Sr. Ortega es un conocido coleccionista y prestigioso librero de la ciudad de Valencia, propietario de la Librería Bonaire, sita en la calle de la Nave, por la que hemos pasado y continuamos pasamos obligadamente no sólo los aficionados valencianos al libro antiguo, sino muchos bibliófilos españoles y extranjeros. Don Andrés me atendió con suma amabilidad, me prestó toda la información que tenía, incluidos los apreciados opúsculos, que no tuvo el menor inconveniente en que fotocopiara; me contó, además, sabrosas anécdotas de su años de relación con Antonio Rodríguez-Moñino y su familia, años de donde vienen sus arraigadas aficiones y sus conocimientos de la poesía de nuestros clásicos. Se entenderá, así, que este artículo le esté dedicado.

¹⁶ M. Querol, «Dos nuevos cancioneros» (1971), pág. 2.

(Gramatge, Ginés Martínez, Muñoz, con una composición cada uno; sin embargo, un Francisco Morales, tal vez valenciano de Gandía, con cinco composiciones), o incluso totalmente desconocidos (pero que se deduce pudieron ser valencianos por el apellido)¹⁷.

Pero pasando a la letra, donde radica el objetivo de nuestro trabajo, hemos de preguntarnos por el esclarecimiento, en la medida de lo posible, del origen de los textos. Como hemos dicho, la identificación de dos textos musicados de Lope de Vega, ambos pertenecientes a *La Dorotea*, en el *Cancionero musical de Ontinyent* fue señalada por Andrés Ortega en 1962.

La importancia de esta identificación era indudable. De hecho, de «Gigante cristalino» Jesús Bal había publicado ya la versión del *Cancionero de la Sablonara*, con transcripción moderna, en un bello libro, *Treinta canciones de Lope de Vega*, salido en 1935 como número extraordinario de la revista *Residencia*, Revista de la Residencia de Estudiantes¹⁸. Pero la versión del *Cancionero musical de Ontinyent* es distinta de la versión del de la *Sablonara*, y, como indica Ortega, «desconocida de los musicólogos y lopistas, nos indica lo popular que debió ser en su tiempo». Por otra parte, según informaba Susana Antón Priasco, en su ponencia del Seminario de *Edad de Oro* —y se podrá comprobar con mayor detalle en su artículo en este mismo número de la revista—, existe otra fuente musical de «Gigante cristalino», en la Biblioteca de Catalunya, Mus. Ms. 753/24. Y el poema es reutilizado en el *Entremés famoso del vestuario* (BNM, ms. 14856, ff. 52-4) y en el *Baile del Gigante cristalino*, que se encuentra dentro de los *Sainetes de los mejores ingenios* (BNM, ms. 16291, f. 5)¹⁹.

En cuanto a la segunda canción, «Si tuvieras aldeana», como también destaca Ortega, «no conocemos la existencia de ninguna versión musical» y «en nuestro Cancionero figura con una curiosa variante al verso cuarto». La sospecha de Ortega se verá confirmada más tarde, porque el *Índice* de Lambea no nos proporciona otras versiones musicales. Hablaremos con algo más de detalle de las versiones que ofrece el *Cancionero* de ambas canciones cuando comentemos el contexto en el que aparecen en *La Dorotea*.

Pero Ortega identifica también, por vez primera, la procedencia literaria no sólo de las dos canciones citadas, sino de otras cinco de distintos autores (o,

¹⁷ Véase, para completar estos datos de historia de la música, además del mencionado artículo de Querol (1971), la ajustada introducción de J. Climent a la edición del *Cancionero* (1996), págs. 13-30.

¹⁸ *Op. cit.* en la n. 1. Se trata de un libro en cuarto, de bella factura modernista, enmarcado por una nota introductoria de Ramón Menéndez Pidal y un apéndice de Juan Ramón Jiménez. También debo su consulta a la generosidad de Andrés Ortega, que me prestó su ejemplar durante un tiempo.

¹⁹ Agradezco enormemente a Susana Antón que me facilitara por escrito estos datos, antes de la publicación de su artículo, así como los referentes a la reutilización del poema «De los desdenes de Gila» (o «De las mudanzas de Gila», como da la variante del *Cancionero musical de Ontinyent*), que comentaré más adelante (cf. *infra* n. 27).

mejor, cuatro, más un verso primero): un romance de Luis de Góngora («Guarda corderos, zagala»), otro de Calderón de la Barca («De las mudanzas de Gila»), uno más de Gabriel Bocángel («Rompa el silencio la voz²⁰»), un cuarto, recogido por el Licenciado Arias Pérez en su *Primavera y Flor de los mejores romances* («A la magestad de un monte»), y, finalmente, sólo un primer verso («Leves plumas que volaron»), coincidente con el primero de un poema de Antonio Hurtado de Mendoza. Pero es muy probable que otros estudiosos que se acerquen al *Cancionero* identifiquen en un futuro otros poemas de autores, si no tan célebres, sí representativos de los siglos XVI y XVII. Porque, en definitiva, confirmamos la impresión de Miguel Querol, cuando dice del *Cancionero* que «si musicalmente hablando, es importante [...] interesa tanto o más en su aspecto literario, por la belleza de sus letras, debidas sin duda alguna a grandes poetas de la época²¹».

Es absolutamente necesario, desde luego, conocer la procedencia del mayor número posible de letras de canciones de un cancionero musical. Normalmente, el original literario nos permitirá señalar variantes de interés, o incluso corregir a veces algunas lecturas incorrectas. Por ejemplo, en la canción «A la magestad de un monte» (véase Texto VI del Apéndice), la lectura del verso 3 en el *Cancionero musical de Ontinyent*, «que de cristal *çelos* calça», puede ser tranquilamente corregida a la vista de la mucho más congruente en la otra versión más antigua que tenemos del poema, la del *Cancionero Primavera y Flor*: «que de cristal *se los* calça²²». Léase el poema. Una fuente besa los pies a un monte, calzándoselos de cristal, agradecida a sus nieves. Pero nada tienen que hacer aquí los «celos».

Quizá el caso más claro en ese sentido sea el del romance gongorino «Guarda corderos, zagala» (véase Texto IV del Apéndice). La lectura de la versión de Góngora, fechada en 1621, especialmente después de haber sido depurada y editada críticamente por Antonio Carreira, tras el cotejo minucioso, en este

²⁰ En realidad, se trata aquí solamente de una estrofa, que tal vez sirviera de estribillo. Aunque hay ecos de los versos del mismo poema de Bocángel en otras estrofas de la canción núm. 82 del *Cancionero musical de Ontinyent* («Filis», «templo»...). Véase Texto VII del Apéndice. La edición utilizada para confrontar el texto es la de Trevor J. Dadson, ed., Gabriel Bocángel y Unzueta, *Obras completas*, Frankfurt: Univ. de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2 vols., 2000, vol. I, págs. 508-9.

²¹ Extrañamente, Querol pasa por encima de las identificaciones de autoría realizadas por Andrés Ortega, y se entretiene en destacar, en cambio, con excesivo e injusto rigor, que «en este folleto... se hacen algunas identificaciones de poesías y algunas analogías, varias de ellas equivocadas, con piezas de otros cancioneros». Desde luego, yo confirmo totalmente las identificaciones literarias que hace Ortega. Por otra parte, de las nueve analogías con piezas de otros *Cancioneros*, en concreto con las del de *Tonos Humanos* que proporciona Ortega, veo igualmente confirmadas ocho, y solamente una («Abejuela que al jasmín») no la encuentro presente en otras ocurrencias del índice de Lambea.

²² J. F. Montesinos, ed., *Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el Licdo. Arias Pérez (Madrid, 1621)*, Valencia: Castalia, 1954, págs. 50-51.

caso de nada menos que 28 testimonios de tradición textual (25 manuscritos y 3 impresos), deja el texto del *Cancionero musical de Ontinyent* en el lugar que le corresponde, y en este caso en una posición textual definitivamente muy inferior a la de la media de testimonios²³. Como se podrá observar en el simple cotejo entre el texto crítico y la versión del *Cancionero musical de Ontinyent*, ésta ha optado por banalizaciones y errores en demasiados lugares²⁴.

Un caso parecido sería el de la canción núm. 84 del *Cancionero musical de Ontinyent*, «De las mudanzas de Gila» (véase Texto V del Apéndice). Obsérvese la transformación de la letra de la canción «De los desdenes de Gila», tal como aparece en Calderón de la Barca, en la primera Jornada de *El encanto sin encanto*, hasta la versión que ofrece el *Cancionero musical de Ontinyent*²⁵. Otro testimonio de la canción, con las dos primeras estrofas, pero en la segunda con la variante «Gila es su muerte y su vida», aparece en el *Entremés de [Don Cosme] el Toreador*, atribuido a Calderón²⁶. Susana Antón añade la variante «De las mudanzas de Menga», que ofrece el *Cancionero de Olot* (f. 138). Y comenta su reutilización, además de en el *Entremés* citado, en las siguientes obras: *Baile de la segunda gaita* (BNM, 4123, f. 54), *Baile de las mudanzas de Gila* (BNM, ms. 16291, f. 305) y *Entremés de los sordos* (BNM, 16291, f.f. 41r-51r)²⁷.

Pero detengámonos sólo en el contexto de aparición dentro de *El encanto sin encanto*. La canción se presenta en la comedia, como en los entremeses citados, para crear un ambiente musical. Estamos en el puerto de Marsella y en la fiesta de máscaras del día de San Juan. Los músicos cantan, previamente a estos versos, otros alusivos a la fiesta: «En la tarde alegre / del Señor San Juan, / toda es bailes la tierra, / músicas el mar». A continuación los versos de las tres estrofas se van escuchando pero en grupos de dos, como trasfondo (desde dentro, dicen las acotaciones), intercalados y subrayando el contenido de los primeros diálogos entre el galán protagonista y su criado al ver aparecer a la dama desdeñosa enmascarada. Una vez escuchados como música de fondo y de

²³ Antonio Carreira, ed., Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998, vol. II, págs. 508-12.

²⁴ Con alguna propuesta válida, sin embargo. Así, la solución de *pureza*, en el v. 3 de la estrofa 3, frente a *firmeza*, es explicable porque la mayoría de testimonios ofrece *dureza*, excepto tres de ellos, que proporcionan la *lectio difficilior* por la que opta Carreira en su edición. Pero el *Cancionero* valenciano es el único que da esa *pureza*, que repite el sustantivo del v. 4: «la pureza del armiño».

²⁵ Juan Jorge Keil, ed., Pedro Calderón de la Barca, «El encanto sin encanto», en *Las Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, Leipsique: Casa de Ernesto Fleischer, 1828, 4 tomos, t. II, págs. 358-87.

²⁶ Edward M. Wilson y Jack Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón (citas y glosas)*, Londres: Tamesis, 1964, pág. 35; véase la ed. del entremés en Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, eds., Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácara y mojigangas*, Madrid: Castalia, 1982, pág. 187.

²⁷ Agradezco de nuevo a Susana Antón que me haya facilitado estos datos (cfr. *supra*, n. 19).

manera interrumpida, la acotación señala que «Vuelve la música a repetir lo que ha cantado», y el texto de la comedia propone que se repitan y recojan en romance los doce versos seguidos. El tema de la primera estrofa, «¿cómo ha de sanar si es ella / la cura y la enfermedad?», da título a otra comedia de Calderón, *La cura y la enfermedad*, donde se repiten estos dos versos²⁸. La versión del *Cancionero musical de Ontinyent*, por tanto, venía precedida por una fama musical muy rica y una evidente popularidad para estos versos. Su texto, sin embargo, presenta novedades textuales que pretenden tal vez una mayor coherencia narrativa para la canción. Consigue su objetivo, con el sacrificio del lirismo. Introduce dos estrofas más (como podemos observar: la 3 y 4), entre la segunda y la tercera de Calderón, y otras dos (la 6 y 7) de conclusión un tanto forzada²⁹.

Sin embargo, el testimonio del *Cancionero musical de Ontinyent* puede ser valioso también como elemento en la *recensio* o recopilación de testimonios variantes de una determinada pieza poética (así lo utiliza, como hemos dicho, el propio Carreira, para «Guarda corderos, zagala», en su modélica edición de *Romances* de Góngora). Así, veamos ahora la lectura que hace el *Cancionero musical de Ontinyent*, esta vez corroborada por la del manuscrito de *Tonos Humanos*, de la segunda estrofa de «Gigante cristalino» en *La Dorotea* (véase Texto II del Apéndice). Evidentemente, «quando de un tronco inútil / cuyas ramas subían / a hacer dosel a un prado», puede ser tan buena lectura como «cuyas ramas solían / hacer dosel a un prado», que es la que transmite el texto de *La Dorotea* en las reputadas ediciones de Morby y Blecua³⁰. Aunque mejor todavía sería si en el siguiente verso se leyera «... a un prado, / que fue de un mayo envidia» (o «invidia»), en vez de «q. f. d. u. rayo e.», como leen, al parecer, todos los testimonios antiguos de la novela. Pues el «dosel» puede ser envidiado

²⁸ Cf. también las dos referencias que ofrecen Wilson y Sage, *op. cit.*, pág. 36, de Agustín de Moreto, en *El defensor de su agravio*: «Del desdén de la hermosura / ¡qué enfermo el amor está! / ¿Cómo ha de sanar si es ella / la cura y la enfermedad?»; y del mismo, en *La vida de San Alejo*: «De su propia resistencia / Alejo doliente está: / ¿cómo ha de sanar si es ella / la cura y la enfermedad?». Pero, además, el juego homonímico de «cura» y la antítesis con «enfermedad» formaron parte del estribillo de una letrilla de Góngora que fue muy famosa en el siglo XVII («Cura que en la vecindad / vive con desenvoltura, / ¿para qué le llaman cura / si es la misma enfermedad?») y que encontramos musicada por El Capitán (Mateo Romero) en *El cancionero de Sablonara* (XLI, pp. 172 y 307), y en el *Cancionero casanatense* (núm. 16, pp. 66-67), como ya señalara Charles Aubrun, «Chansonniers musicaux espagnols du XVII^e siècle», *Bulletin Hispanique*, LII, 1-2 (1950), págs. 313-74. Véase Wilson y Sage, *op. cit.*, págs. 36-37, para más testimonios de variantes en *entremeses* y *bailés*.

²⁹ La tercera estrofa, además, contiene un verso hipermétrico y arrítmico, «si a la cabaña no viniera». La séptima juega confusamente con las metáforas del «áspid» y el «basilisco», rematando desacertadamente, desde un punto de vista lírico, el conjunto de la canción.

³⁰ Edwin S. Morby, ed., Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid: Castalia, 1980; José Manuel Blecua, ed., Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid: Cátedra, 1996. A partir de ahora, seguiremos siempre la edición de Blecua en nuestras citas de la obra.

por el «mayo», entendido éste como enramado de las fiestas homónimas, pero difícilmente por el «rayo»³¹. En casos como éste, por tanto, los *Cancioneros* demuestran por lo menos la misma altura textual que los principales impresos de otros textos, en este caso las primeras ediciones de *La Dorotea*.

3. MÚSICA EN *LA DOROTEA*

La Dorotea presenta no sólo las dos canciones que incluye el *Cancionero musical de Ontinyent* («Gigante cristalino» y «Si tuvieras, aldeana»), sino al menos otras cuatro canciones que sabemos con total certeza que fueron musicadas en la época³². A ellas dedicaremos el espacio restante de este artículo, tratando de analizarlas en su contexto novelístico. Para ello, previamente, será preciso recordar en breve sinopsis el argumento de la obra.

Hace cinco años que la bella Dorotea, aprovechándose de la ausencia de su marido, ha sido amante del joven poeta don Fernando. La celestina Gerarda viene a solicitarla para un rico italiano, don Bela, y su madre, Teodora, da toda la razón a la tercera, pues don Fernando no tiene donde caerse muerto, si no es en sus versos. Dorotea quiere de veras a Fernando, pero sabe que la hermosura es flor de un día, y se preocupa por su futuro. Cuenta la situación a Fernando, quien se muestra poco considerado, hasta cruel, con ella; Dorotea se va enojada, y entonces él se entrega a una gran pena. Fernando decide irse de Madrid para Sevilla, y a este propósito consigue dinero de Marfisa, quien siempre ha estado enamorada de él; Fernando miente, diciendo que tiene que alejarse porque ha matado a un hombre. Al saber que se ha ido su amante, Dorotea intenta suicidarse; sin embargo, durante esta ausencia, acaba por aceptar las pretensiones de don Bela. A su vuelta de Sevilla, tres meses más tarde, Fernando canta poesías bajo la ventana de Dorotea, y le confiesa que la sigue amando; se reconcilian. Durante un tiempo, Fernando comparte los regalos sexuales de Dorotea con don Bela, pero se da cuenta (cuando Marfisa lo reclama) de que ya no quiere a Dorotea. Fernando renueva sus amores con Marfisa, al tiempo que mantiene sus relaciones con Dorotea; al enterarse ésta, le exige que deje a su otro amor, pero él se niega; entonces la cortesana rompe con él y quema sus cartas y retrato. Un astrólogo amigo de Fernando pronostica que él será perseguido por Dorotea y su madre, que lo harán desterrar; aconseja a Fernando que evite a Marfisa tanto como a Dorotea. En el último acto, un criado de don Bela cuenta que a éste lo

³¹ En este caso, hay un problema añadido. Climent transcribe «mayo envidia», que evidentemente es —como comentamos— mejor lección, pero yo no leo sino «rayo» en la fotocopia o facsímil del manuscrito del *Cancionero* que aporta su edición.

³² Son las catalogadas por M. Querol con los números 37 al 46 de su primer volumen del *CMLV* (*op. cit.*; hay más números que esos cuatro, porque corresponden a diversas variantes en algunas).

han matado, por asunto de un caballo; se desmaya Dorotea, y Gerarda va a buscar agua, pero cae y se mata³³.

Aunque no vaya entrar a resumir siquiera interpretaciones literarias sobre la obra, sí querría advertir que irá desencaminado quien trate de entenderla con los mismos parámetros con los que enjuiciaría una comedia del Siglo de Oro. Como dice Francisco Márquez Villanueva, «no hay salidas fáciles en el estudio de *La Dorotea*», empezando porque en ella Lope se niega a pisar su propio terreno, que es el que en su época pide «una profunda significación doctrinal a toda obra seria³⁴». En ese sentido, *La Dorotea* se muestra «profundamente moderna» en su «aislamiento e independencia en cuanto obra de arte³⁵». Sin despreciar la materia autobiográfica que siempre se ha señalado en la obra (Dorotea identificada con Elena Osorio, don Bela con el marido ausente en las Indias de ésta, el poeta don Fernando con el mismo Lope), Márquez Villanueva encasilla el contexto y la figura de la gentil Dorotea, dentro de la tradición de cortesanas de Plauto y Terencio, «como una fina adaptación al Madrid de los Austrias del alto mundo meretrício de la comedia latina». «Al desaparecer las barreras morales —dice— junto con las leyes y público del teatro, Lope se veía en una situación de absoluta libertad que era a la vez de absoluto desvalimiento respecto a toda tradición literaria de su época. En el eje de *La Dorotea* quedaba un personaje femenino sin definición ética, que no es pastora, ni pícara, ni dama de comedia, sino un ser infinitamente complejo, a cuyo lado Melibea resulta monocorde... pero que no deja de tener, al mismo tiempo, un hondo arraigo en la España del Fénix³⁶».

Sirvan estas sucintamente recortadas, pero penetrantes notas interpretativas para entender, cuando comentemos algún episodio musical de la obra, que Dorotea no protagoniza «el trillado folletín sentimental de la joven coaccionada a aceptar un aborrecible *dives amator*». Y que el indiano don Bela no está caracterizado ni mucho menos ridículamente, sino como «hombre discreto y cortésano», dispuesto a darle no sólo caudales, sino muchos otros valores más que don Fernando. Pese a su doble infidelidad, Dorotea no es juzgada ni calificada por Lope desde un punto de vista moral. Esa caracterización hace más interesantes todavía sus atributos de mujer bella, inteligente y, sobre todo —en lo que nos interesa— cultivada en el canto y en la interpretación instrumental.

³³ Ésta es, con pocas variaciones, la sinopsis que ofrece Donald Mac Grady, en su ed. de la obra (Madrid: Biblioteca Castro, 1998), págs. xxxi-xxxii.

³⁴ Francisco Márquez Villanueva, *Lope: Vida y valores*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1988, pág. 246.

³⁵ El Lope del Santo Oficio, el artista oficial, se puede permitir «realizar lo que causaría magno escándalo o no hubiera hallado pase en cualquier otra tierra de cristianos» (F. Márquez Villanueva, *op. cit.*, pág. 247).

³⁶ F. Márquez Villanueva, *op. cit.*, pág. 254.

Lope dice en el prólogo que ha puesto algunos poemas «porque descansen quien leyere en ellos de la continuación de la prosa y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad, con el deseo de que salga hermosa». La cantidad de éstos, como ha destacado Morby, es uniformemente altísima, sin los altibajos de otras obras en prosa, como *La Arcadia*. Así, la poesía contribuye no sólo a la hermosura, sino a la complejidad y modernidad de ese experimento literario de altura que es *La Dorotea*.

Nos interesa distinguir entre tres tipos de poemas en *La Dorotea*: poemas que se leen o recitan; poemas que se dice que se cantan, pero de los que no conservamos música; y poemas, en tercer lugar, que se dice que se cantan y que, gracias a las versiones musicadas que conservamos de los mismos, podemos hacernos una idea de cómo se podrían haber cantado. Poemas, los que este tercer grupo, por tanto, que son definitivamente canciones, que se difundieron principalmente fuera del contexto de la obra, pero que tampoco hay que descartar que se cantaran en alguna lectura pública o representación parcial de la misma, a partir de su primera edición de 1632. Todos los poemas, como señala Morby, podían haber sido sustituidos por otros, pero, eso sí, no por otros «indiferentemente, pues está siempre calculada su temperatura poética para reforzar, o a veces para contrastar, con la de dicho momento³⁷».

3.1. Poemas leídos o recitados

Yendo al primer grupo, hay en *La Dorotea* muchos poemas que, como estrategia de *variatio*, simplemente se leen (por ejemplo, el de «Así Fabio cantaba / del Tajo en las orillas», págs. 190-92), o se recitan de memoria (por ejemplo, Julio, el ayo de don Fernando, recita «Unas doradas chinelas», págs. 140-41, o recita la primera barquilla, la única que no será musicada, «¡Ay soledades tristes / de mi querida prenda», págs. 236-37); por no hablar de tantos a los que se alude, con la sola cita de un primer verso, que sobraría para su reconocimiento³⁸. El papel de los mensajes poéticos, a través de cartas, pliegos, evocaciones o improvisaciones, es fundamental, como en la novela sentimental, en la pastoril, en la morisca y en la bizantina, para dar cauce expresivo a los estados anímicos mudables de los personajes. Y también lo es en la celestinesca, pues los personajes principales, consumidores compulsivos de letra impresa, monologan y dialogan, discurren y escriben, recitan y hasta cantan, haciendo esto último justamente en momentos de especial intensidad dramática.

³⁷ Morby, *ed. cit.* (1980), pág. 20.

³⁸ Seguiremos siempre, para las citas, como hemos indicado en la n. 30, la *ed. cit.* de Blecua (1996).

3.2. *Poemas cantados y ¿musicados?*

Se da en *La Dorotea* un segundo grupo de poemas que —nos dirá Lope, a través de sus personajes— se cantan, pero de los que no conservamos música de la época. ¿Se cantarían alguna vez? ¿Les habría puesto música el propio Lope o, mejor, algún amigo músico? ¿Se trataba solamente de una potencialidad que ofrecía el autor, pero que nunca fue explotada? Veamos cómo esos poemas, aunque no habríamos de entender a la fuerza que fueran estrictamente canciones (pues el denominarlos como tales en la obra puede reconocerse como definición lírica o simple recurso de énfasis), siempre que se presentan en la acción dramática están pidiendo ser imaginados dentro de un marco supra-textual que incluiría la actuación musical, como alternativa o añadido a la representación.

Empecemos por uno de los más famosos romances de Lope, y de la literatura española, el de «A mis soledades voy...»³⁹. El célebre romance se supone cantado, dentro de la «acción en prosa» que es *La Dorotea*, en la escena iv del primer acto, cuando dialogan Don Fernando y su ayo Julio, en una situación que se compone sin duda sobre la escena ii del auto I de *La Celestina*, cuando Calisto dialoga con Sempronio. En la obra de Rojas, Calisto toma el laúd para cantar el pareado «¿Cuál dolor puede ser tal / que se yguale con mi mal?». La rima aguda y el ripio sobre conceptos abstractos le producen una desagradable impresión a Sempronio, que probablemente inventa que el instrumento está desafinado para disculpar y a la vez acallar a Calisto⁴⁰. Al sugerir simplemente que «Destemplado está esse laúd», desata la verborrea del amante trastornado: «¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan disorde [...]?». Verdades entre desvaríos, porque Calisto está aludiendo a la correspondencia entre el microcosmos del cuerpo humano y el macrocosmos del universo con la música de las esferas, de la que la música humana resulta un eco muy imperfecto⁴¹. Al parecer, Sempronio le quita el laúd de las manos a Calisto y procede a templarlo él mismo, porque éste le pide: «tañe y canta la más triste canción que sepas». Y Sempronio cantará una canción incongruente en ese momento, evidentemente para producir un efecto todavía más grotesco

³⁹ Hay distintos estudios sobre el romance, desde la clásica aproximación de Leo Spitzer, «A mis soledades voy», *Revista de Filología Española*, XXIII (1936), págs. 397-99, hasta el reciente trabajo de Guillermo Serés, «A mis soledades voy...»: fuentes remotas y motivos principales», *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), págs. 327-37.

⁴⁰ Es la opinión de Peter E. Russell, ed., Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid: Castalia, 1991, pág. 218, n. 43.

⁴¹ Como deduce Alan Deyermond, «La *Celestina* como cancionero», en *Cinco Siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán, José Luis Canet y Josep Lluís Sirera, Valencia: Universidad, 1997, págs. 91-105 (pág. 95). Véase, más adelante, la discusión neoplatónica que origina un pasaje semejante en *La Dorotea* (cfr. *infra*, n. 57).

que el de su amo, como han sabido apreciar algunas adaptaciones teatrales de la obra. Esta canción constituye la primera mención escrita (y, ¡atención!, en contexto de canto) de un famosísimo romance, que luego será arreglado para el canto por músicos como Mateo Flecha, Juan Bermudo y Venegas de Henestrosa. Me refiero a:

Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía;
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.

Ese mismo proceso de composición de diferentes versiones musicales, a partir de un texto conocido (y la *Celestina* es, sin duda, la más divulgada de las novelas del siglo XVI) es el que seguirán, como veremos, varios poemas de *La Dorotea*.

Pues bien, lo mismo que la escena de Fernando de Rojas arrancaba con la petición del laúd («¡Sempronio!... ¿Señor?... ¡Dame acá el laúd!... Señor, vesle aquí»), en *La Dorotea* Don Fernando pide: «Dame aquel instrumento». Y probablemente el «destemplado laúd» de Calisto inspira también a Lope para incorporar un comentario en torno a las molestias y dificultades de encontrar instrumentos bien templados, mayores que las de encontrar buen papel para escritura:

DON FERNANDO.— Saltó la prima [la cuerda prima de la guitarra]

JULIO.— Sería de la puente, aunque no hay río. [dice jugando con la homonimia del «puente» para las clavijas]

(...)

DON FERNANDO.— El que dijo que fuera comodidad hallar a comprar cartas y barbas hechas, ¿por qué no dijo instrumentos templados?

JULIO.— Porque fuera imposible, siendo las cuerdas de la materia que ves, porque con la humedad bajan y con mucha calor suben. Finalmente, son como algunas mujeres, que siempre es menester templarlas.

DON FERNANDO.— Por eso tiran de su condición, para que alcancen al punto del que las templa.

JULIO.— Muchas quiebran.

DON FERNANDO.— Buscar las finas y arrojar las falsas; que así hacen los músicos...

JULIO.— Una curiosidad hace a ese propósito.

DON FERNANDO.— ¿Cómo?

JULIO.— Que cuando desatan la madeja, la dan con el dedo, teniendo en la boca el cabo de la cuerda; y si hace dos sombras, la dejan por falsa, y pasan a otro tercio. Y así se ha de probar la mujer: y en haciendo dos sombras a cada parte, mudarse el tercio de otra (págs. 119-20).

Evidentemente, con sus comentarios digresivos, Julio está dando tiempo a que, en la acción dramática, Don Fernando temple el instrumento y cante —nada extrañamente, reconociéndolo en la obra como un *alter ego* del Fénix de los ingenios— «un romance de Lope»:

DON FERNANDO.— Yo he templado.

JULIO.— A mi costa, que lo he oído.

DON FERNANDO.— Oye un romance de Lope.

JULIO.— Yo te escucho.

Y entonces:

DON FERNANDO.— *A mis soledades voy,
de mis soledades vengo...* (pág. 120).

Un segundo caso. En la escena v del acto II, Dorotea cantará otro romance, esta vez de tema morisco, para el que, desafortunadamente, tampoco nos ha llegado música de la época. ¿La tendría alguna vez? El instrumento de acompañamiento es ahora el arpa. Estamos en la primera entrevista entre Don Bela y Dorotea:

DON BELA.— Hermosa Dorotea, desde que entré aquí puse los ojos en aquel arpa; de vuestras muchas gracias me dicen que es una la voz y la destreza; no os tengáis por deservida de que os suplique me favorezcáis con dos versos de los que vos tuviéredes más gusto.

DOROTEA.— [...] Dame aquella arpa, Celia. [...]

DON BELA.— [...] ¡Qué bien parecen las manos en las cuerdas!

Y de nuevo, los problemas con el temple o afinamiento del instrumento:

DOROTEA.— Perdonad el afinarlas; que es notable el gobierno desta república de cuerdas.

DON BELA.— Las dos órdenes hacen más fáciles los bemoles.

DOROTEA.— Debéis saber música.

DON BELA.— Afición le tengo.

DOROTEA.— *Cautivo el Abindarráez...* (pág. 207).

Don Bela interrumpe el romance de *Abindarráez* a las ocho estrofas. «Ocho versos», dice don Bela, aunque tratándose de tirada romanceril no hay estrofa. Porque, como sostiene Carvallo en *El cisne de Apolo*, «aunque el consonante debe durar todo el Romance, hasta acabarse, con todo eso va dividiéndose el sentido de cuatro en cuatro versos, a manera de cuartilla [...] como si fuera una copla»⁴². Dorotea continúa y acaba. Pretende dejar el instrumento, pero Gerarda insiste en que «vuelva a cantar otra cosa» (pág. 209). Esa otra canción será el romance que comienza «Corría un manso arroyuelo...», del que tampoco conservamos música. La canción acaba con un villancico:

«Madre, unos ojuelos vi,
verdes, alegres y bellos:
¡Ay, que me muero por ellos,
y ellos se burlan de mí!» (pág. 211).

Gerarda hace una alusión crítica a los villancicos que comienzan por «Madre», seguramente porque le molesta esa mención, pero introduce un verso de otro: «Madre mía, mis cabellos...», que no sabemos si sería popular o simple chiste de Gerarda⁴³, dando pie para que a Dorotea le salga una «graciosa repetición», es decir una estrofa del primero («Las dos niñas de sus cielos»). Don Bela pregunta de quién es el tono («Cúyo es el tono») y Gerarda contesta que «de la misma que lo canta», es decir de Dorotea. Nunca como aquí, cuando Gerarda las está exhibiendo ante Don Bela, se muestran tan completas las «gracias» de Dorotea. A ambas les va mucho en el juego de venta del producto:

GERARDA.— Pues si la viédeses poner las manos en un clavicordio, pensaréis que anda una araña de cristal por las teclas. Pues, ¡escribir un papel de letra asentada! [es decir, de letra de privilegios, la mejor letra] Puede trasladar privilegios: y si es de prisa, copiar al vuelo sermones (pág. 212).

⁴² *Apud* Carmen Valcárcel, «Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro», en Ignacio Arellano, ed., *Crítica y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1991, págs. 529-54 (págs. 550-51). Véase también Pastor Comín, *op. cit.*, pág. 302. El inicio de la discusión sobre el problema de estructurar las tiradas de romance en estrofas parte de S. G. Morley, «Are the Spanish Romances Written in Quatrains? — And Other Questions», *Romanic Review*, VII, 1 (1916), págs. 42-86. Véase un planteamiento más actualizado en M.^a C. García de Enterría, «Función de la letra para cantar en las comedias de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 41 (1965), págs. 3-62; y «Romancero: ¿cantado-recitado-leído?», *Edad de Oro*, VII (1988), págs. 89-104.

⁴³ Como proponen José María y M.^a B. Barrios, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres: Tamesis, 1997, núm. 211.

¿Qué no daríamos por escuchar a Dorotea cantando mientras tañe el arpa, o martilleando con sus dedos —pues de percusión se trataba con el clavicordio—, cual «araña de cristal por las teclas», como dice el texto? Sin embargo, no salimos nada mal parados con el cambio, si nos conformamos con escuchar esos mismos versos cantados por una gran voz lírica actual, la de Teresa Berganza, en una grabación de 1987, a partir de la composición que realizó, ya en el la primera mitad del siglo XX, el catalán Eduardo Toldrá (1895-1962) (véase Texto I del Apéndice⁴⁴). No es, evidentemente, música de la época, porque recordemos que estamos todavía en el grupo de poemas no musicados. Pero son versos que muy probablemente nacieron con música y la tuvieron ya en el siglo XVII.

3.3. *Poemas cantados y musicados*

Y pasemos, ahora sí, al tercer grupo de composiciones poéticas de *La Dorotea*. Aquellas definitivamente musicadas en época de Lope, probablemente a partir de la difusión de la obra, aunque quepa no descartar la posibilidad de que en algún caso lo hubiesen sido antes de su inclusión en *La Dorotea*.

Las primeras canciones corresponden a sendas versiones de tres de las cuatro célebres *barquillas* lopescas (segunda, tercera y cuarta⁴⁵). Como dice el propio Lope en la obra, las *barquillas* son «a manera de edilios piscatorios» (pág. 229), elegías o endechas a la muerte de *Amarilis*, es decir, de Marta Nevares, el último amor de Lope, «llenas de finura y preciosismo, pero también de melancolía» («desengañadas», como las califica Blecua⁴⁶).

La primera *barquilla* de *La Dorotea*, «Ay, soledades tristes» (III, i; págs. 230-37), la más larga, no conserva, que se conozca, ninguna versión musicada. En ese sentido, tendría que haber ido ubicada en el apartado anterior, pero hemos preferido mantener la cohesión del ciclo de *barquillas*. Es curioso, además, que al introducir Julio, el ayo de don Fernando, sus versos como endechas a la muerte de «una dama», en reconocida alusión a Marta Nevares, lo haga del siguiente modo: «A un gentil hombre que tú conoces se le ha muerto su dama; que yo quiero entretenerte con unos versos suyos, a manera de edilios piscatorios». Y más curioso todavía que Don Fernando le replique: «Yo tengo dos del mismo y los he puesto en famosos tonos». Se supone que se refiere a los dos

⁴⁴ Teresa Berganza, *Canciones españolas* (Granados, Turina, Guridi, Toldrá), Claves Records (1987), con Juan Antonio Álvarez Parejo al piano. Tuvimos ocasión de escuchar la canción de la mezzo-soprano, como material sonoro de la ponencia presentada en el Seminario *Edad de Oro*.

⁴⁵ M. Querol, *CMLV*, I (1986), núms. 37-40.

⁴⁶ J. M. Blecua, *ed. cit.*, pág. 76. El más detallado análisis de la letra de las *barquillas* que conozco es el de Antonio Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1979, págs. 254-67. El estudio clásico es el de José. F. Montesinos, «Las poesías líricas de Lope de Vega» [1924-1925], en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Anaya, 1967. También para *La Dorotea* (págs. 65-79).

«edilios» del mismo autor, es decir, del propio Lope. Pero, como veremos, no van a ser dos sino tres. Y, por otra parte, el «los he puesto en famosos tonos», parecería indicar la composición musical del propio Lope (algo no descartable, pero poco probable).

La segunda *barquilla*, «Para que no te vayas / pobre barquilla a pique» (III, i; págs. 240-46), está recogida en el ms. de *Tonos Humanos* (BNM, 1262), con música de fray Bernardo (Murillo⁴⁷). Como es habitual, el copista musical traslada solamente algunas de las coplas del poema (en este caso, siete —1, 2, 7, 11, 12, 15 y 28— de cincuenta y cinco). Y como tantas veces ocurre con los romances musicados en el barroco, cuando el original literario no lleva estribillo, en la versión musical se le inventa uno, escrito muchas veces —apunta Querol— por el mismo maestro de capilla o, a ruegos de éste, por algún mediocre poeta⁴⁸. La *barquilla* está puesta de nuevo en boca de Julio, que se la recita a don Fernando, porque —dice— «No quiero responderte, sino divertirme». Aunque nada se menciona, antes de emprender el recitado, en torno a las posibles virtualidades musicales de la composición, es curioso que Don Fernando, nada más acabar ésta, reclame: «Dame un traslado destas endechas, Julio; que si fueran breves, las estudiara para cantarlas». A lo que Julio replicará: «Las otras dos que tienes son más a propósito». De nuevo, la referencia a las «dos», se supone que *barquillas* o endechas, pero esta vez compuestas, no por el «gentil hombre que tú conoces se le ha muerto su dama», sino por el propio don Fernando, confundido con Lope (o fundido a Lope).

La tercera —segunda de las que conservamos musicadas— coincide con la más conocida de las cuatro *barquillas*, la que comienza «Pobre barquilla mía, / entre peñascos rota» (III, vii; págs. 296-300⁴⁹). Tanto el «tono melancólico y reflexivo», como las «notas descriptivas vivaces y coloristas⁵⁰», desaparecen en la primera versión musicada de este poema. Porque se trata de una versión a lo divino que se conserva en el Archivo musical de Santo Domingo de la Calzada, con arreglos del Padre Isla (corresponde a ocho coplas —1, 2, 6, 7, 9, 11, 12 y 32— de las treinta y dos que contiene la versión original profana de *La Dorotea*). La segunda versión, con siete coplas —1, 2, 3, 6, 7, 9 y 10—, pertenece a un ms. del siglo XVII del Archivo particular de Miguel Querol, con música de un anónimo⁵¹. Y la tercera versión correspondería un conjunto de coplas, conservadas

⁴⁷ M. Querol, *CMLV*, I (1986), núm. 37.

⁴⁸ En este caso, el estribillo será: «¡Ay que me anego en las olas de tus pesares...!», que efectivamente no encontramos en *La Dorotea*.

⁴⁹ M. Querol, *CMLV*, I (1986), núm. 38.

⁵⁰ Como las adjetiva J. M. Blecua, *ed. cit.*, págs. 77-78.

⁵¹ M. Querol, *CMLV*, I (1986), núm. 39.

en diferentes manuscritos de Barcelona, México y Madrid, que repiten como estribillo el romance «Pobre barquilla mía / entre peñascos rota⁵²».

El contexto en que aparece esta tercera *barquilla* en *La Dorotea* ya favorecía su entendimiento como pieza cantada y musicada. En una escena de calle, junto al balcón enrejado de Dorotea, Julio propone a Don Fernando el ejercicio musical como terapia: «Señor, deja por Dios esos desatinos, toma el instrumento y canta, siquiera porque diviertas tanta tristeza». Es la típica escena de catálisis, cuando el tiempo previo al encuentro se alarga con el interludio musical. Así ocurre en la *Celestina*, auto XIV, cuando entreteniéndolo la espera del amante, Melibea pide a Lucrecia que cante: «Canta más, por mi vida, Lucrecia». Don Fernando también hace caso a Julio: «Sepa o no sepa Dorotea que estoy aquí, yo le quiero decir mis locuras con estas cuerdas, y [aun] cuando no me escuche, no importa: que el alma se deleita con la música naturalmente» (pág. 295). Al poco, mientras se supone que Don Fernando ha estado afinando la guitarra, le dice Julio: «Canta, canta, pues has templado; no venga quien lo estorbe» (pág. 296). Seguirá el canto de la larga tercera *barquilla* y, al final, la autocrítica de Don Fernando («Creo que he cantado mal, porque me temblaba la voz»), rechazada por un Julio que, al parecer, entiende también lo suyo de canto: «Antes no te he oído en mi vida con tan excelentes pasos y cromáticos; divinamente pasabas en las otavas de la voz al falsete» (pág. 300).

La cuarta y última de las *barquillas* —tercera de las musicadas—, «Gigante cristalino» (III, viii; págs. 303-05), tiene un especial interés para nosotros porque se presenta, como hemos tenido ocasión de comentar, en el *Cancionero musical de Ontinyent* (véase Texto II del Apéndice⁵³). Pero idéntica versión que la del *Cancionero musical de Ontinyent* (con ocho coplas —la 1, 2, 3, 5, 13, 16, 14, 19—, espigadas de entre las diecinueve en el original; y un estribillo que reduce a terceto los cuatro versos del original) se encuentra también recogida en el ms. de *Tonos Humanos*, fols. 149-50 (como ya anotara Bal 1935: 103), que es el que transcribe Querol, señalando las variantes del *Cancionero musical de Ontinyent* (Querol 1986: 32-33). El *Cancionero musical de Ontinyent*, que da el nombre del compositor (Manuel Correa), sólo ha conservado, de las cuatro voces de *Tonos humanos*, la voz del tiple, que es igual a la de *Tonos Humanos*. El contexto en el que aparece la *barquilla* «Gigante cristalino» en la obra es de nuevo musical. Estamos argumentalmente a muy poca distancia de la anterior. Todavía en la escena del balcón, Felipa, criada de Dorotea, le pide a Don Fernando, de parte de su ama, que vuelva a cantar «aquello de la pobre barquilla», es decir, la canción anterior. Don Fernando asiente, pero en vez de repetir lo mismo —textualmente, una repetición habría sido absurda—, ensaya «Gigante

⁵² M. Querol, *CMLV*, I (1986), núm. 40.

⁵³ M. Querol, *CMLV*, I (1986), núm. 41.

cristalino». El canto hace salir a Dorotea, apasionada de nuevo por el amado. Pero a éste, con la emoción o el no menor arrebato, se le ha roto una cuerda de la guitarra: «La prima que se le quebró ha puesto, y a cantar vuelve». Y cantará entonces otra de las canciones de las que no guardamos música: «Tan vivo está en mi alma / de tu partida el día» (pág. 306).

El cuarto poema de *La Dorotea* (V, iii; págs. 421-22) que va a ser musicado es también un romance, «Si tuvieras, aldeana⁵⁴». También nos hemos referido previamente a él, porque sólo se conserva su partitura de composición anónima, que conozcamos, en el *Cancionero musical de Ontinyent* (véase Texto III del Apéndice).

Don Fernando lo canta en la obra, acompañado de guitarra. La escena comienza con las palabras del astrólogo César, quien escucha escondido la conversación entre Don Fernando y Julio, que proponen nuevos equívocos con la homonimia de «cuerda»:

CÉSAR.— Templando está su instrumento don Fernando; desde aquí, porque no le deje, quiero escuchar lo que canta.

DON FERNANDO.— Malas primas.

JULIO.— No hay cuerda buena.

DON FERNANDO.— Mira lo que dices; que no es cuerda la que es mala.

JULIO.— ¿Desto sacas alegorías?

DON FERNANDO.— Dorotea fue la causa.

JULIO.— ¿Ya es mala Dorotea?

DON FERNANDO.— Tú lo sabes.

JULIO.— Hasta que no digas mal de Dorotea, no tengo que creer que la has olvidado (pág. 420).

Julio continúa hablando, y Don Fernando, a la suya, comienza a cantar, con sentimiento y cautivadora voz (a juzgar por las opiniones posteriores del astrólogo), «Si tuvieras aldeana».

Lo mismo que Toldrá hiciera con «Madre, unos ojuelos vi», Enrique Granados (1867-1916) compuso los arreglos del estribillo de esta otra canción («Si tuvieras, aldeana»), que dice: «No lloréis, ojuelos». Así, podemos en esta ocasión escuchar a la soprano Montserrat Caballé cantando los versos, a partir de esa versión⁵⁵. Pero, además, Manuela Muñoz, profesora de canto en el Conservatorio de Música de Valencia, tiene grabadas, a petición mía, las estrofas 1, 2 y 9, más

⁵⁴ M. Querol, *CMLV*, I (1986), núm. 42.

⁵⁵ *Montserrat Caballé Sings Granados*, BMG Classics (1994), núm. 5, con Miguel Zanetti al piano.

el estribillo, de «Si tuvieras, aldeana», a partir del testimonio único de la época, el del *Cancionero musical de Ontinyent*⁵⁶. Independientemente de las voces, vale la pena confrontar las versiones musicales barroca (la del *Cancionero musical de Ontinyent*) y modernista (la de Granados).

Tras estas audiciones, tendríamos que haber rogado, como el astrólogo César a Don Fernando:

CÉSAR.— No dejéis el instrumento, Fernando, por mi vida.

DON FERNANDO.— Ya las habían dado licencia los versos a las cuerdas para que descansasen.

CÉSAR.— Está tan bien cantado como escrito.

[...]

DON FERNANDO.— Arte divino es la música.

CÉSAR.— Da[n]le por inventar a Mercurio y otros a Aristógeno; pero lo cierto es que fue Amor, porque la armonía es conciento, el conciento es concordia del son grave y del agudo, y la concordia fue instituida de amor, porque con aquella recíproca benevolencia, se sigue el efeto de la música, que es el deleite. Esta unión amorosa llamó Marsilio Ficino ministra suya... (págs. 422-3⁵⁷).

El quinto poema que va a ser musicado es sencillamente un pareado, de rica raigambre literaria⁵⁸. En la estupenda escena vi del acto V de *La Dorotea* (págs. 447-53), cuando Dorotea está quemando las cartas de Don Fernando, ante la desorbitada imagen de ese holocausto que la misma Dorotea ofrece al requerimiento de Gerarda («Árdese Troya»), contesta ésta:

*¡Fuego, fuego!, dan voces, ¡fuego!, suena,
y sólo Paris dice: Abrase a Elena*⁵⁹.

Dorotea pregunta: «¿Es canción nueva?»

⁵⁶ En el Seminario *Edad de Oro* se pudo escuchar, además de la voz de la Caballé, como primicia (pues no creo que hayan sido cantadas nunca, en los últimos dos o tres siglos, las estrofas de este poema), la también magnífica de Manuela Muñoz, a quien no agradeceré nunca lo bastante su colaboración y su asesoramiento en éste y otros aspectos musicológicos.

⁵⁷ Continúa en esta escena, a raíz de estas interpretaciones musicales, una interesante discusión sobre el neoplatonismo (cfr. *supra*, n. 41).

⁵⁸ M. Querol, *CMLV*, I (1986), núms. 43-44-45.

⁵⁹ El *Cancionero musical de Ontinyent*, núm. 32, y el *Cancionero Musical de Ajuda* presentan una composición («Venganza, griegos, repite»), con la misma música y con los mismos versos, que tratan igualmente el socorrido tema del incendio troyano: «Arda Elena y arda Paris, / prosigue el caudillo heroico [Aquiles]» (2ª estrofa). Véase Querol, *op. cit.* (1971), pág. 95.

Y Gerarda contesta, proporcionando una pista importante para el contexto musical de la época: «Esto cantan ahora los músicos del Duque de Alba».

A lo que Dorotea replicará con otro pareado:

*Arded, mentiras, arded;
que yo no os puedo valer.*

Dorotea ha sustituido el verso tradicional de una canción famosa, «Arde, corazón, arde», por ese «Arded, mentiras, arded», porque se refiere a las cartas que contienen esas mentiras⁶⁰. Querol ofrece otras ocurrencias de estos versos: en *El Delphín de Música* de Narváez; en la *Silva de Sirenas*, de Valderrábano, y en las glosas de Andrade Caminha, Bernardes, Lucas Fernández, Montalbán y otros⁶¹.

Finalmente, las redondillas del poema «Al son de los arroyuelos / cantan las aves de flor en flor» constituiría el sexto y último testimonio de *La Dorotea* para el que conservamos música de la época. Se trata del Ms. Mu-4-1958 del Fitzwilliam Museum de Cambridge⁶². No menciona Querol que Bal había realizado ya una transcripción de este curioso «pasacalle», sobre una copia del original de Josep Marín, facilitada por su entonces propietario, J. B. Trend⁶³. En este testimonio musical consta solamente la primera estrofa, pero Bal completa las restantes con el texto de Lope. Como el acompañamiento que da en cifra el autor es de guitarra, si se quiere acompañar con instrumento de tecla o arpa —señala Bal, recordando que Dorotea dice que la toca al clavicordio— habrá de transportarse una octava grave la parte instrumental.

Nuevamente, el poema viene inserto dentro de una escena musical en *La Dorotea* (II, iii; págs. 181-82). El contexto de ejecución de esta canción merece ser destacado. Dorotea se presenta nerviosa ante las muestras difícilmente rechazables de infidelidad de Don Fernando que le recuerda su criada Celia. Para distraerse, se propone a sí misma el entretenimiento de la canción. Otra vez, pues, música terapéutica. Leamos la introducción:

DOROTEA.— Ya no se me da nada de don Fernando.
CELIA.— Pareces loca.

⁶⁰ El tradicional aparece, por ejemplo, en *La noche toledana* (véase Alín y Barrios, *op. cit.*, núms. 112 y 140).

⁶¹ Las repite Blecua, en su *ed. cit.* (pág. 454, n. 145). Cf. Margit Frenk, *Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia, 1987, núm. 602 A-C, y Alín y Barrios, *op. cit.*, que completan las informaciones de Querol. Margit Frenk se venía preocupando de esta faceta lírica de Lope, al menos desde su artículo «Lope, poeta popular», *Anuario de Letras*, III (1963), págs. 253-64.

⁶² M. Querol, *CMLV*, I (1986), núm. 46.

⁶³ Bal, *op. cit.*, pág. 106; véase también Alín y Barrios, *op. cit.*, núm. 233.

DOROTEA.— Al clavicordio me llevo a divertirme.

CELIA.— Y yo [a] escucharte.

DOROTEA.— *Al son de los arroyuelos...*

La canción ha sido incluida para hacer más patente un estado melancólico por parte de Dorotea, resuelto como ira desdeñosa, o furia enajenada. Recordemos: «Ya no se me da nada de don Fernando». Y Celia: «Pareces loca». La música de Josep Marín, aunque posterior a la obra⁶⁴, al tener ritmo de pasacalle, incidiría tal vez en el tono del *divertimento* («me allego a divertirme»). Sin embargo, interrumpirá el canto la llegada de la celestina Gerarda, que porta el primer regalo de Don Bela, un búcaro con un Cupido esculpido. Y cuando esta aparece, Dorotea no tiene reparo en confesarle: «Gerarda mía, estoy muy triste». Estado anímico que la vieja va a aliviar con su inesperado regalo. Su tono, con el registro de diminutivos y afectivos, es el de reprimenda a una niña mimosa: «Calla, bobilla, desconfiadilla... [...] ¿Qué piensas que te traigo? Mira, mira, ¡qué búcaro tan lindo! Aquí está Cupidillo, aquel de tu edad, aquel dulce matadorcillo. Toma, azótale por el mal que te ha hecho: bien lo merece...» (pág. 184). Melancolía, furia, debilidad... son las mismas fases por las que pasaba una Melibea, mostrando unas flaquezas ante la honestidad de las que se iba a aprovechar Celestina, antes que Gerarda.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

La Dorotea tiene, como *La Celestina*, como el *Quijote*, esa capacidad de adaptabilidad con la que se suele decir erróneamente que sólo cuenta la novela moderna. Es, además, *entretimiento* y constante espectáculo (teatro), en el que los personajes son actores y actrices bien dotados. Sobre todos ellos, Dorotea.

Se recordará el comentario de Luis Vives sobre las doncellas aficionadas a los libros de caballerías: «Estas tales no sería bien que nunca hubieran aprendido letras, pero fuera mejor que hubieran perdido los ojos para no leer y los oídos para no oír». La muy leída Dorotea era persona y personaje peligroso. Cautivador, temible y ambiguo, como las mujeres más inteligentes. Tenía bellísimos ojos, sensibles oídos y, además, buena voz y hábiles manos para tocar arpa, clavicordio y vihuela.

Cuando el Padre Pedro de Guzmán habla de las actrices de su época, en sus *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad, en ocho discursos*, publicado en 1614, parece que esté retratando en muchos sentidos a Dorotea:

Y el mayor daño que en esta materia hay es salir a representar y a tañer y a cantar y bailar una muger compuesta, afeitada y afectada,

⁶⁴ *La Dorotea* se escribe antes de 1632 y este músico nace en 1619.

lasciva y desenvuelta y de buena gracia y buen parecer, y que como tiene ya corrompida la vergüenza que suele ser tan natural en las mugeres, habla en público sin ella, canta, baila y representa ya una reina, ya una ramera, ya en el entremés, ya en la comedia, ya compuesta, ya descompuesta, pero siempre libre y pocas veces honesta; ya se muestra esquiva, ya afable, ya zahareña, ya blanda y suave, todo con el fin de agradar y parecer bien.

«Siempre libre y pocas veces honesta». No sólo el aspecto y atuendo, sino la voz —son verdaderas sirenas— es vector obsesivo del veredicto moral de observadores como Fray José de Jesús María, en su *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, publicado en 1600:

El canto de las ramera levanta luego la llama de la torpeza para abrasar a los que le oyen. Y como si no bastase para inflamar lo concupiscible la vista y el rostro de las mugeres, añaden la pestilencia de sus voces; y no sólo la voz y el rostro, mas también las galas que son cebo mayor de la concupiscencia⁶⁵.

El canto de Dorotea es el canto de las sirenas, del teatro, pero también el de la corte, el de la ciudad, el de las mujeres representantes que Lope conoció y amó (Micaela de Luján, Jerónima de Burgos), el de otras actrices de renombre (la Riquelme, la Baltasara, la Calderona...).

Los personajes de *La Dorotea* compendian experiencias vitales y literarias de su autor de una manera que se nos antoja a veces inusitada, incluso conociendo otras opciones arriesgadísimas de Lope. Pero entendemos que el papel de la música no se limita a enriquecer los atributos de los personajes en la obra. Sabemos que el teatro del Siglo de Oro es por definición espectáculo: desde el cuerpo expresivo del actor hasta el escenario participativo. Pese a tener una catalogación primera de novela o ficción narrativa, como *La Celestina*, la «acción en prosa» de *La Dorotea* no se entiende plenamente si no es en hipótesis de espectáculo. Está concebida para ser leída como drama, pero también para ser vista y oída en práctica escénica y musical⁶⁶. Rebosa, como el espectáculo

⁶⁵ Son citas ambas de la *Bibliografía* de Emilio Cotarelo y Mori, págs. 349 y 382, que me permito tomar de Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid: Castalia, 1998, pág. 596.

⁶⁶ Como la pudimos ver y oír, en la misma Cuenca que acogía el Seminario, y esa misma semana, puesta en escena por Atryl Producciones, en una logradísima versión de Luis García Montero, con la gran actriz Nati Mistral en el papel de Gerarda, Mar Bordallo, en el de Dorotea, Manuel Gallardo, sosteniendo un magnífico Don Bela, Alicia Agut (Teodora), Alberto Alonso (Julio), Jaime Linares (D. Fernando), Carmen Serrano (Celia, criada), M. Carmen Fraile (Felipa), M. Jesús Hoyos (Marfisa), M^a del Mar Rodríguez (Clara, criada), José M^a Barbero (Laurencio, criado) y Jaime Tijeras (Ludovico).

de la comedia, de acción, movimiento, gestualidad, disfraz. Al igual que los textos destinados a la representación, se halla repleta de sugerencias para voces que, con disciplina, técnica y plasticidad, habrán de musitar, recitar, predicar, practicar oratoria o cantar, con o sin acompañamiento. Esa polifonía singular de voces, de instrumentos que se templan y puntean, de piezas que se entonan o se evocan, irrumpiendo con total familiaridad en el campo abonado de la palabra lírica, transforman el texto en un inabarcable prado florido de cegadoras luces y exultantes colores musicales, que tapizan el exuberante diseño barroco de esta gran pieza literaria.

APÉNDICE

TEXTO I

MADRE, UNOS OJUELOS VI
(*La Dorotea*, II, v)

«Madre, unos ojuelos vi,
verdes, alegres y bellos:
¡Ay, que me muerdo por ellos,
y ellos se burlan de mí!»

Las dos niñas de sus cielos
han hecho tanta mudanza,
que la color de esperanza
se me ha convertido en celos:
yo pienso, madre, que vi
mi vida y mi muerte en ellos.
¡Ay que...

¿Quién pensara que el color
de tal suerte me engañara?
Pero, ¿quién no lo pensara
como no tuviera amor?
Madre, en ellos me perdí,
y es fuerza buscarme en ellos:
¡Ay, que [me muerdo por ellos,
y ellos se burlan de mí]

TEXTO II

GIGANTE CRISTALINO

La Dorotea, III, vii

- [1] *Gigante cristalino
al cielo se oponía
el mar con blancas torres
de espuma fugitivas,*
[2] *cuando de un tronco inútil
cuyas ramas solían
hacer dosel a un prado,
que fue de un rayo envidia,*
[3] *tenía Fabio atada
su mísera barquilla,
los remos en la arena
la red al sol tendida.*
[4] *Ya no repara en nada,
que quien de sí se olvida,
grandes memorias tiene,
que a tanto mal le obligan.*
[5] *Baja fortuna corre,
poco la vida estima
quien todo lo desprecia
y a todo se retira.*
[6] *Que despreciarlo todo
es humildad altiva,
acción desesperada,
que no filosofía.*
[7] *Mas tanto pueden tristezas
de pasadas alegrías,
que obligan, si porfían,
a no estimar la muerte ni la vida.*
[8] *Las atrevidas ondas
que a conquistar subían
por escalas de vidrio
las almenas divinas,*
[9] *abrieron una nave
desde el tope a la quilla,
sembrando por la aguas
velas, jarcias y vidas.*

Cancionero musical de Ontinyent [n.º 101]

/ *Tonos Humanos*

[Música: Manuel Correa]

- [1] Gigante cristalino⁶⁷
*que*⁶⁸ al cielo se oponía
el mar con blancas torres
de espuma fugitivas.
[2] Quando de un tronco inútil
cuyas ramas *subían*
[a h]aser⁶⁹ dosel a un prado
que fue de un rayo imbidia⁷⁰.
[3] Tenía Fabio atada
su mísera barquilla,
los remos en la arena,
la red al sol tendida.
[4] Baxa fortuna corre,
poco la vida estima
quien todo lo desprecia
y a todo se retira.

Cf. Estribillo *infra*

⁶⁷ Jigante chistalino *Tonos Humanos*.

⁶⁸ «omite ese *que*, porque realmente sobra» (*Querol*).

⁶⁹ [a] hacer *Tonos Humanos* (corríg. *Querol*).

⁷⁰ rayo inbidia *Tonos Humanos*; Climent transcribe: mayo envidia, *que evidentemente es mejor lección, pero no se lee en el manuscrito del «Cancionero»*.

[10] Y dijo: «Si estuvieras
atada a las orillas,

como mi barca pobre,
vivieras largos días...

[11] ¡Dichoso yo, que puedo
gozar pobreza rica,
sin que del puerto amado
me aparte la codicia!

[12] La soledad me mata
de un bien que yo tenía,
no los palacios altos,
ni el oro de las Indias.

[13] Cuando anegarse veo
las naves, y las dichas,
consuelo en las ajenas
la pena de las mías.
Mas tanto pueden, etc.

[14] Memorias solamente
mi muerte solicitan,
que las memorias hacen
mayores las desdichas.

[15] Para regalo tuyo,
Amarilis divina,
cuando la aurora rayos
redes al mar tendía,

[16] sacaba yo corales,
que, como se corrían
de verse con tus labios,
más finos parecían.

[17] A tus hermosas manos
llevar también solía
los peces y las perlas
en una concha misma.

[18] De mi cabaña humilde
las paredes suspiran,
adonde yo gozaba
tu dulce compañía.

[19] Y en tantos desconsuelos
quiere el amor que sirvan
en esperanzas muertas
estas memorias vivas.
Mas tanto, etc.

[5] Quando anegarse veo
las naves y las dichas,
consuelo en las ajenas
la pena de las mías.

[7] Memorias solamente
mi muerte solicitan,
que las memorias hacen
mayores las desdichas.

[6] Sacava yo corales
y como se corrían,
de verse con tus labios
más finos parecían.

[8] Y en tantos desconsuelos
quiere el amor que sirvan
en esperanzas muertas
estas memorias vivas.

Estribillo

Mas tanto pueden *desdichas*
que obligan, si porfían,
a no estimar la muerte ni la vida.

TEXTO III

SI TUVIERAS, ALDEANA

La Dorotea, IV, iii

- [1] *Si tuvieras, aldeana,
la condición como el talle,
fuera reina de tu aldea,
tuvieras vasallos grandes.*
- [2] *Opuesta al sol de tus ojos
la luna de tu donaire,
la tierra de su aspereza
forma eclipses, sombras haze.*
- [3] *¿Eres tú la bien prendida,
aunque es mejor que te llamen
la que cuanto mira prende
y tienes celos del ayre?*
- [4] *Si no puede tu belleza
de ti misma asegurarte,
¿qué hará mi amor, Amarilis,
que para tus celos baste?*
- [5] *El día, aldeana bella,
que bajas del monte al valle,
¿qué envidias no te aseguran
tu hermosura y mis verdades?*
- [6] *Las zagalas que te miran
apenas dicen que saben
adonde pones los pies;
tan breves estampas hazen.*
- [7] *Todas envidian tu brío
y en tus galas, siempre iguales,
aprenden cuidados todas
de los descuidos que traes.*
- [8] *Pareces la primavera,
que las flores y las aves
todas despiertan a verte,
y al sol de tus ojos salen.*
- [9] *Mal hayan los arroyuelos,
si, cuando por ellos pases,
no murmuraren alegres
que tengas celos de nadie.*
- [10] *Siendo así, ¿por qué te ofendes
en presumir que me agrade
quien tiene envidia de ti,
y se precia de imitarte?*
- [11] *No gastes mal tantas perlas,*

Cancionero musical de Ontinyent [n.º 31]
[Música: Anónimo]

- [1] Si tuvieras, aldeana,
la condición como el talle,
fuera reina de tu aldea,
fuera cielo, fuera ángel.
- [2] Opuesta al sol de tus ojos
la luna de tu donayre,
la tierra de su aspereza
forma eclipses, sombras haze.
- [3] Eres tú la bien prendida,
aunque es mejor que te llamen
la que cuanto mira prende
y *tiene* celos del ayre.
- [4] Si no puede tu belleza
de ti misma asegurarte,
¿qué ará mi amor, Amarilis,
que para tus celos baste?
- [5] El día, aldeana bella,
que bajas del monte al valle,
¿qué imbidias no te aseguran
tu hermosura y mis verdades?
- [6] Las zagalas que te miran
apenas dicen que saben
adonde pones los pies:
tan breves estampas hazen.
- [7] Todas imbidian tu brío
y en tus galas siempre iguales
aprenden cuidados todas
de los descuidos que traes.
- [8] Pareces la primavera
que las flores y las aves
todas despiertan a verte
y al sol de tus ojos salen.
- [9] No gastes mal tantas perlas,

*no llores más, no me mates;
que pienso que tus estrellas
se están dividiendo en partes.
[12] Baste el enojo, Amarilis,
sal por tu vida a escucharme;
que a las niñas de tus ojos
quiero cantar, porque callen:*

No lloréis, ojuelos,
porque no es razón
que llore de celos
quien mata de amor.

*Quien puede matar
no intente morir,
si hace con reír
más que con llorar.*

*Si queréis vengar
los que muerto habéis,
¿por qué no tenéis
de mí compasión?*

No lloréis, etc.

TEXTO IV

GUARDA CORDEROS, ZAGALA

Gongora, *Romances* (nº 87, 1621)

- [1] Guarda corderos, zagala,
zagala, no guardes fe,
que quien te hizo pastora
no te excusó de mujer;
[2] la pureza del armiño,
que tan celebrada es,
vístela con el pellico
y desnúdala con él;
[3] deja a las piedras lo firme,
advirtiéndole que tal vez,
a pesar de su *firmeza*
obedecen al *sincel*.
[4] Resiste...
[5] aquella...
[6] tortolilla *gemidora*

no llores más, no me mates,
que pienso que tus estrellas
se están dividiendo en partes.
[10] Baste el enojo, Amarilis,
sal por tu vida a escucharme,
que a las niñas de tus ojos
quiero cantar porque callen:

Estribillo

*No lloréis, ojuelos,
porque no es razón
que llore de celos
quien mata de amor.*

Cancionero musical de Ontinyent [n.º 96]
[Música: Correa]

- [1] Guarda corderos, zagala,
zagala, no guardes fe,
porque quien te hizo pastora
no te excusó de mujer.
[2] La pureza del armiño
que tan celebrada es,
vístela con el pellico,
y desnúdala con él.
[3] Deja a las piedras lo firme,
advirtiéndole que, tal vez,
a pesar de su *pureza*
obedecen al *pincel*.
[4] Tortolilla [*ge*]midora⁷¹

⁷¹ simidora en el ms.; si mi dora?, transcribe Climent.

depuesto el casto desdén,
 tálamo hizo *segundo*
 las ramas de aquel *ciprés*;
 [7] no para *una* abeja *sola*
 sus *hojas* guarda el clavel:
 beben otras el aljófár
 que borda *su* rosicler
 [8] el cristal...
 [9] la inconstancia...
 [10] no, pues...
 [11] sacude...
 [12] Mal hayas tú...
 [13] mal hayas tú si imitates
 en lasciva candidez
las aves de la deidad
 que primero espuma fue.
 [14] Solicitando...
 [15] si quieres...

TEXTO V

DE LAS MUDANZAS DE GILA

Calderón, *El encanto sin encanto*, I

[1] De *los desdeños* de Gila
 ¡oh, qué enfermo anda Pascual!
 ¿Cómo ha de sanar si es ella
 la cura y la enfermedad?...
 [2] Opilado de desdeños
 le manda el doctor tomar
aceros de desengaños,
 que obran bien y saben mal.

[3] *Ella* es su muerte y su vida,
 y *aún* no se la *quieren* dar:
 ¡desdichado del que vive

dispuesta al casto desdén
 hizo tálamo *siguiendo*
 las ramas de aquel *laurel*.
 [5] No para *sola*⁷² *una* abeja,
 sus *ojos* guarda el clavel,
 beben otras el aljófár
 que bordan *el* rosicler.

[6] Mal haya tú si imitates
 en lasciva candidez
a la ave de la deidad
 que primero espuma fue.

Cancionero musical
de Ontinyent [n.º 84]
 [Música: Correa]

De *las mudanzas* de Gila,
 qué enfermo que anda Pascual,
 ¿cómo ha de sanar si es ella
 la cura y la enfermedad?
 [2] Opilado de desdeños
 le manda el doctor tomar
acero de desengaños
 que obran bien y saben mal.
 [3] Yo sé que le recetara
 una larga ausencia a Bras
 si a la cabaña no viniera,
 vuelto a sufrir y adorar.
 [4] Nadie se fie de sí
 cuando tan rendido está,
 que en los achaques de amor
 el remedio enferma más.
 [5] *Gila* es su muerte y su vida
 y no se la *quiere* dar,
 desdichado del que vive

⁷² *Climent transcribe sólo, pero el ms., algo confuso, parece dar sola.*

por ajena voluntad!

por ajena voluntad.

[6] Pues no se supo del riesgo
de sus ojuelos guardar,
quien hace que tal pague,
muera por ellos Pascual.

[7] Guardaos de Gila, pastores,
que es veneno del lugar
y es con dos áspides negros,
basiliscos de cristal.

TEXTO VI

A LA MAGESTAD DE UN MONTE

Primavera y flor

[1] A la magestad de vn monte
besa los pies vna fuente
que de cristal *se los calça*,
agradecida a sus nieues.

[2] Corridas están las aguas
de ver que las yeruas verdes
en lo que salpica el margen
hilos de *perlas* parecen.

[3] Los páxaros en su orilla
hazen coros diferentes
y con sus harpadas lenguas
cantauan dulces motetes

[4] Los árboles más copados
el manso viento detienen,
no osando inquietar su canto
que a todo el monte suspende.

[5] Los siluestres animales
huellan con passos más leues
y el sol se muestra apazible
en aqueste sitio alegre.

[6] Aquí Laura, acrecentando
perlas, a perlas promete
sartas que *al cristal y al alua*
ricas galas acrecienten

[7] Causa que tanta tristeza
puesta en sus ojos, parece
sures y primeros soles
que lloran y resplandecen,

[8] fue ausentarse de sus braços
vn solo dueño que tiene,
del humilde Mançanares
a *la ribera* del Betis.

Cancionero musical de Ontinyent [n.º 23]

[1] A la magestad de vn monte
besa los pies vna fuente
que de cristal *celos calsa*,
agradesida a sus nieves.

[2] Corridas están las aguas
de ver que las yeruas verdes
en lo que salpica el margen
hilos de *plata* parecen.

[3] Los páxaros en su orilla
hazen coros diferentes
y con sus arpadas lenguas
cantauan dulces motetes.

[4] Aquí Anarda acrescentando
perlas a perlas promete
sartas que *‘l cristal y el alua*
ricas galas acresienten.

[5] Fue *a* ausentarse de sus brazos
vn solo dueño que tiene
del humilde Mançanares
a *las riberas* del Betis.

TEXTOS VII

ROMPA EL SILENCIO LA VOZ

Bocángel, *La lira de las musas*
(1637), n.º 150

[1] Rompe el silencio la voz
de un amor todo respeto
que si el hablar obedece,
delito será el silencio.
[2] El viento...
[3] Sentir callando...
[4] No es culpa
[5] Ya me vio...
[6] Mas, desde que vi...
[7] Herida la fiera..
[8] Este humilde *sacrificio*
arda, *Filis*, en tu *templo*:
menos mío por la llama
que tuyo por el precepto

Cancionero musical
de Ontinyent [n.º 82]
[Música: Anónimo]

[1] Rompa el silencio la voz
de un amor todo respeto
que si el hablar obedece,
delito *fuera* el silencio.
[2] Tu beldad, *Filis*,
[3] Admite, *Filis*...
[4] Gloriosamente...
[5] Si no la fe..

[6] Del alma la mejor parte
sacrificio de tu *templo*
en cuyas arras divinas
mi fe vive contra el tiempo.

RAFAEL BELTRÁN
Universitat de València

MÚSICA Y LITERATURA EN LA OBRA DE GÓNGORA: EL ESPEJO BARROCO

1. LA COMPARACIÓN ENTRE LAS ARTES

Los distintos fenómenos artísticos tomados como cuerpos materiales y terminales (un cuadro, un madrigal, un poema) manifiestan, aparentemente, una diversidad irreconciliable entre sí. En un esfuerzo de síntesis, muchos trabajos teóricos han aceptado como punto de partida la distinción que hiciera Lessing en su *Laocoonte* entre las artes plásticas instantáneas o espaciales y las artes secuenciales o del tiempo¹. Hay que decir, no obstante, que ya en Aristóteles se asientan las bases sobre los universales artísticos, al ser las distintas artes consideradas esencialmente como procesos expresivos y comunicativos:

Recuérdese que las más trascendentales observaciones en la Poética de Aristóteles sobre la mimesis, o sobre la condición natural y placentera para el hecho de la imitación y de los ritmos, se abordan de manera unitaria, no sólo en relación a literatura y la pintura, sino

¹ Vid. Lessing, G. E., *Laocoonte*, Madrid: Editora Nacional, 1984, págs. 162-163. Consúltense igualmente los trabajos de Merriman, J. D., «The Parallel of the Arts: Some Misgivings and Faint Affirmation, I», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31, nº 2 (1972), págs. 309-22 y Merriman, J. D., «The Parallel of the Arts: Some Misgivings and Faint Affirmation, I», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31, nº 3, págs. 409-421. Ambos trabajos poseen la virtud de presentar y evaluar de modo claro y conciso la evolución de los estudios comparativos que partieron de los presupuestos dados por Lessing.

también para la música e incluso para las imitaciones corporales realizadas mediante el arte de mimos, danzantes y bailarines².

Horacio acuñó en la *Epistola ad Pisones* la fórmula arquetípica del símil *ut pictura poesis*, axioma que ha sido mal entendido, pues debidamente contextualizado se refiere sólo a la conveniencia de observar y describir los objetos artísticos en unos casos más pormenorizadamente y en otros de manera más distanciada y sucinta³. La época de mayor auge de la analogía entre las artes, sobre todo entre la poesía y la pintura fue, como se sabe, la del Humanismo tardío y la del Barroco⁴, si bien muchos de los planteamientos teóricos de la época no profundizaron en la entidad estética del problema. No obstante, las formas más tópicas en infinidad de autores, como Lope de Vega, hablando del arte de la pintura como «poesía muda» y de la poesía como «pintura del oído», rozaban el fondo trascendental de la cuestión, aunque este tipo de afirmaciones no llegaron a traducir la seriedad del problema⁵. El principio barroco de la *sines-*

² Vid. García Berrio, A. *Teoría de la Literatura*, Madrid: Cátedra, 1989, pág. 442. El pensamiento de Aristóteles sobre la música puede encontrarse tanto en «La educación de los jóvenes» —dentro de su *Política*, Libro VIII, trad. de García Valdés, M., Madrid: Gredos, págs. 455-477— como en sus *Problemas* —vid. «Problems Connected with Literary Study» y «Problems Connected with Music», en *Complete Works of Aristotle*, Princeton: Princeton University Press, 1984. Para el concepto de «mímesis» en la reflexión sobre el hecho musical aristotélica vid. Sörbom, G., «Aristotle on Music as Representation», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, n° 1, págs. 37-46, así como la tesis doctoral de Muñoz López, O., *Poética musical: reflexión histórica sobre el concepto de mímesis en el ámbito de las artes musicales*, dirigida por el Prof. Dr. D. Eduardo Subirats, Madrid: UNED, Facultad de Filosofía, Departamento de Antropología.

³ Vid. Horacio, *Artes poéticas*, Trad. de González, A., Madrid: Taurus, 1987, vv. 361-375. Ulrich Weisstein recogió el desarrollo hasta el extremo de la propuesta de Horacio en su artículo «Verbal Paintings, Fuga Poems, Literary Collages and the Metamorphic Comparatists», *Yearbook of Comparative and General Literature*, n° 27 (1978), págs. 7-16: «Actually, if we were to desing a chart —limited, initially, to literature, music and the visual media— we could, systematically extending the much-abused Horatian pseudo-doctrine of *ut pictura poesis*, *ut poesis musica*, and *ut musica poesis*» (pág. 7).

⁴ Vid. Chastel, A. *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid: Cátedra, 1982, pág. 117; Minguet, P., *La estética del Barroco*, Madrid: Cátedra, 1992; Jensen, H. J., «Comparing the Arts in the Age of Baroque», *Eighteenth Century Studies*, n° 6 (1976), págs. 13-25, etc. Consúltense los trabajos ya clásicos de Stechow, W., «Problems of Structure in Some Relations between the Visual Arts and Music», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11, n° 4 (1953), págs. 324-33, y Nemerov, H., «On Poetry and Painting with a Thought of Music», en W. J. T. Mitchell (ed.), *The Language Images*, Chicago & London: University Chicago Press, págs. 125-38.

⁵ Vid. el estudio general de Schlosser, J., *La literatura artística*, prologado por Bonet Correa, A., Madrid: Cátedra, 1976. Al margen de los ejemplos citados, Lope llega a equiparar en la dedicatoria de su *Angélica* los modelos latinos que han de imitarse a las bases de una composición polifónica contrapuntística: «Usa lugares comunes, como engaños de Ulysses, Salamandra, Circe y otros ¿por qué ha de ser prohibido, pues ya son como adagios y términos comunes y el canto llano sobre el que se fundan varios conceptos?» recogido por Montesinos, R. F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Anaya, 1967, pág. 132.

tesia implicaba no sólo la cuestión más conocida y consciente de la actuación simultánea de artes diferentes, sino que dejaba abierto el problema principal, tal y como hoy nos interesa, de asegurar la realidad de esa cuestión simultánea sobre la base de unas facultades comunes y de unos mecanismos universales de producción de la ilusión artística⁶.

Aunque la obra de Góngora ha sido alguna vez estudiada dentro de este sistema de relaciones trazadas entre la pintura y la literatura⁷, no hay estudios sistemáticos que lo relacionen con la música de su tiempo⁸. Esto quizá sea debido a la fuerza de inercia que el tópico horaciano todavía ejerce sobre la Teoría Literaria actual, marginando en los estudios comparativos otros ámbitos artísticos tales como la música. La traslación de las categoría lingüísticas al campo pictórico ha sido frecuente —un cuadro es algo que «entra por los ojos»⁹—; el oído, quizá por la dinámica de nuestra cultura, ha quedado como el gran desconocido, y los vínculos que lo relacionan con otras artes no pasan, por regla general, de la referencia metafórica y de la vaga analogía¹⁰.

⁶ El fenómeno de la sinestesia ha condensado durante mucho tiempo la mutua permeabilidad de las artes, tal y como lo demuestra la cantidad de trabajos que en el ámbito de la Literatura Comparada se han centrado en ella. Vid., entre otros, Hellman, G., «Symbol and Artistic Styles», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35, n° 3 (1977), págs. 279-92; O'Malley, G., «Literary Synaesthesia», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, n° 1 (1957), págs. 155-63; Rowley, B. A., «Light of Music and the Music of Light: Synaesthetic Imagery in the Works of Ludwig Tieck», *Publications of the English Goethe Society*, 4 (1957), págs. 25-39; Ullmann, S., «Romanticism and Synaesthesia», *Publications of the Modern Language of America*, n° 40 (1945), págs. 13-32; Winn, A., *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations between Poetry and Music*, New Haven & London: Yale University Press, págs. 324-331.

⁷ Vid. Entrambasaguas y Peña, J., *Estudios sobre Góngora y el Barroco*, Madrid: Editora Nacional, 1975, en el artículo «Góngora y Velázquez en Rubén Darío», págs. 187-94.

⁸ Contamos como notabilísima excepción con el trabajo de Querol Gavalda, M., *El Cancionero musical de Góngora*, Barcelona: CSIC, 1975, obra a la cual corresponden los ejemplos musicales finales presentes en este artículo.

⁹ Los profesores García Berrio, A. y Hernández Hernández, M^a T. han dedicado toda una monografía —*Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid: Tecnos, 1988) a esta traslación, a través de lo que han dado en llamar «inversión semiótica en el orden de las metodologías críticas: *ut poesis pictura*». En el primer capítulo exponen su proyecto: «Los métodos y categorías semióticas de análisis de discursos en la lengua natural han adquirido ya un estatuto definitivo de legitimidad incuestionable. Más ejercitadas, y por lo tanto aún mejor atestiguadas son las posibilidades semióticas de analizar discursos artísticos en lengua natural, poéticos y literarios. Nuestra aportación en este libro tiene el doble objeto de proponer de una parte, dentro de la consideración de la metodología semiótica, la necesidad de extender los análisis más allá de su ámbito comúnmente ensayado de la lengua literaria en sentido estricto de material verbal inmanente. En segundo lugar, tratamos de establecer la posible articulación de una estructura metodológica así constituida, a los textos plásticos de la pintura, objetos artísticos ajenos al dominio de las lenguas naturales» (*op. cit.*, pág. 11).

¹⁰ No es el momento de citar a los responsables de algunos despropósitos dentro de la literatura comparada. Cuando una obra literaria ha sido relacionada con un código musical con frecuencia se han ignorado las estructuras básicas de este otro discurso, sus funciones y parámetros más elementales. Damos aquí la nómina de algunos trabajos —en modo alguno exhaustiva— que han profundizado con rigor en

En este estudio, pues, proponemos una reflexión sobre las implicaciones que puede tener la música en la obra poética de Góngora. Varias son las razones que nos han conducido a tal empresa. En primer lugar, hay que tener en cuenta la formación musical del poeta, las relaciones que tuvo con los músicos de la época y el uso que estos hicieron de su obra. Los trabajos que algunos de nuestros mejores compositores realizaron sobre muchos de sus romances (género de clara ascendencia musical) fueron recogidos en distintos cancioneros, formando parte de un corpus literario-musical que integra a los máximos exponentes de la lírica y polifonía de nuestro Siglo de Oro. Estos cancioneros, según veremos, plantean, a su vez, una serie de variantes que han de ser tenidas en cuenta en la edición y atribución de obras a un autor, y nos permiten considerar la influencia de determinados condicionamientos musicales en la escritura pensada (tal vez calladamente) para y desde el canto. Por otro lado, el hecho de que el romance escogido presentara dos realizaciones musicales diferentes ofrecía para nuestro análisis un abanico de posibilidades bastante amplio: el estudio de la relación de un texto literario con distintos textos musicales; la confrontación de dos musicalizaciones distintas por su lenguaje y estilo; la valoración de la importancia que pudieran tener estas piezas en la transmisión de la obra del poeta; y, finalmente, la consideración del valor estético de unas formas híbridas que condensan dos códigos diferentes en una sola manifestación artística.

2. FORMACIÓN MUSICAL DE GÓNGORA

Las relaciones que Góngora mantuvo con su entorno musical no son ajenas ni extrañas a las que tuvieron otros poetas de su tiempo. En su introducción al *Cancionero Musical de Góngora*, Querol Gavalda sintetiza esta dinámica común:

la relación entre música y literatura: Barricelli, P. *Melopoiesis. Approaches to the Study of Literature and Music*, New York: New York University Press, 1988; *Interrelations of Literature*, New York: M.L.A., 1982; Cluck, N. A., *Literature and Music. Essays in Form*, Provo, Utah: Brigham Young University Press, 1981; F. Escal, *Contrepoint. Musique et Littérature*, París: Méridiens Klincksieck, 1990; Baltzer, R., *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*, Austin: University of Texas Press, 1991; Monelle, R., *Linguistic and Semiotic in Music*, Chur, Switzerland: Harwood, 1992; J. L. Backes, *Musique et Littérature: essais de poétique comparée*, París: Presses Universitaires de France, 1994; Sabatier, F., *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*, vol. I y II, Ligugé, Poitiers: Fayard, 1998. Para el conocimiento de las relaciones entre ambas artes durante la época del escritor cordobés consúltense los estudios generales de Stein, K. L., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford: Clarendon Press, 1993, y Virgilií Blaquet, M^a A., *et alii* (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid: Sociedad «V Centenario del Tratado de Tordesillas», 1997.

Hace muchos años que he podido observar que, muchas veces, las variantes literarias que ofrecen los cancioneros musicales son de mayor belleza poética que las de los textos establecidos por los literatos. Este hecho se explica por otro hecho constante en todos los siglos: con frecuencia los compositores conocen muchas poesías antes que éstas sean impresas y publicadas, unas veces porque el músico pide poesías al poeta, otras, porque sueña siempre y desea que algún compositor ponga música a sus versos, y, si el poeta tiene amistad suficiente con algún compositor, pide a éste que le ponga música a algunas de sus poesías. En consecuencia, muchas veces el músico conoce manuscritos originales del poeta que éste le entregó en propia mano y que nunca conocieron los literatos ni los editores. Incluso puede darse el caso de que un literato atribuya una determinada fecha a la composición de una poesía, pero si ésta se encuentra en un manuscrito música más antiguo que la fecha de atribución señalada por el literato, es evidente que éste tendrá que corregir la fecha»¹¹.

Estas reflexiones han sido recogidas en los últimos años en el ámbito de la investigación filológica, donde se ha comenzado a tener en cuenta el valor de los cancioneros como fuentes para la edición y datación de los textos:

En toda edición de un cancionero musical es imprescindible recomponer y transcribir el texto y la música, pero esta transcripción debe conllevar también la identificación de las composiciones musicadas; el establecimiento de concordancias con otros textos musicales y poéticos; y un detallado estudio de la melodía, analizando en los casos en que sea posible las fuentes y los grados de tradicionalidad musical, labor en la que debemos contar con la ayuda de un musicólogo¹².

¹¹ Querol Gavalda, M. *El Cancionero Musical de Góngora*, op. cit., pág. 12.

¹² Vid. Valcárcel, C., «Problema de edición de los textos musicados» págs. 529-570 en Arellano, I. (coord.), *Crítica textual y anotación filológica en nuestras letras del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1991. La cita continúa: «Los textos musicados en nuestro Siglo de Oro dan sólo una mínima idea de la gran cantidad de textos que se cantaban. Sin embargo, son indispensables a la hora de explicar los conocimientos musicales de muchos de nuestros poetas; de revalorizar el papel que la música desempeñó en esta época; de reafirmar el camino de transmisión musical como un medio importante de difusión de la poesía; de añadir nuevas obras a los autores; de reforzar las posibilidades de atribución o desatribución; de establecer variantes, y, cómo no, de ejemplificar la acomodación entre música y poesía, donde la poesía se convierte en 'imitación o traslado de la música' y la música 'en que los poetas van fundados [...] la medida de rhytmos y consonancias de sus versos' (Valderrábano, *Silva de Sirenas*, '*Musiçe Laus, nullo authore*')», Valcárcel, op. cit., pág. 551.

Sin embargo, y a pesar de la importancia, de acuerdo con Carmen Valcárcel, de utilizar estas fuentes musicales como fuentes textuales para señalar variantes y establecer concordancias, todavía no hay un estudio metodológico de los cambios específicos de las composiciones poético-musicales a causa de la música¹³. Conceder sin más la primacía (estética y temporal) del hecho literario sobre el musical allí donde aparezca este género de hibridación supone un empobrecimiento en la comprensión del fenómeno literario y, por extensión, del hecho artístico:

Al ofrecer un proceso concluido, muchos filólogos olvidamos que la música modificó sustancialmente los textos poéticos; ignoramos que hay ciertos rasgos musicales que influyeron directamente en el cambio textual; y modificar e influir no sugieren, necesariamente, que la poesía tenía a priori una existencia independiente luego la música «entró en escena» para trastocarla, sino que ambas, poesía y música, evolucionaron juntas¹⁴.

Gran parte de la obra de Góngora puede ser, en este sentido, objeto de un análisis que tenga en consideración las propuestas arriba indicadas. La crítica ha proyectado sobre su obra lírica una «oscura» sospecha de «musicalidad»¹⁵; y decimos «oscura» porque, según podrá verse, esta atribución ha perdido su contenido técnico: al margen del artificio fónico de sus versos, hay —creemos— auténticos principios de carácter musical que subyacen en su complejidad poética.

Recorramos, en primer lugar, las relaciones de don Luis con el ámbito musical del momento¹⁶. Nacido en Córdoba, puede suponerse que en esta ciudad fuera infante del coro catedralicio o de alguna otra capilla o agrupación musical¹⁷

¹³ Algunos trabajos paradigmáticos aparecieron en el ámbito de la etnomusicología. Vid. List, G., «The boundaries of Speech and Song», y Bright, W., «Language and Music: Areas for Cooperation», ambos en *Ethnomusicology*, 7, n° 1 (1963). Vid. igualmente Levman, B., «The Genesis of Music and Language», *Ethnomusicology*, 36, n° 2 (1992).

¹⁴ Vid. Valcárcel, C., «Salgan los músicos y cante una mujer. (Influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista)», *Edad de Oro*, XII (1993), pág. 334. Más adelante continúa: «No es exagerado afirmar que la poesía sí, no se canta o no presenta música, está hecha con la intención de que la tenga; el poeta crea su propia música». Vid. Valcárcel, *op. cit.*, pág. 335.

¹⁵ «La poesía de Góngora está llena de música, no solamente en el sentido de la musicalidad indiscutible de sus versos, sino en el sentido más estricto del arte musical», Querol Gavaldà, M., *El Cancionero Musical de Góngora*, *op. cit.*, pág. 15.

¹⁶ Sintetizamos aquí en unas líneas el detallado recorrido biográfico que hace Querol Gavaldà, M., *El Cancionero Musical de Góngora*, *op. cit.*, págs. 15-29.

¹⁷ Esta formación no puede extrañarnos si tenemos en cuenta la ascendencia social de la familia de don Luis, según recoge Jammes, R. en *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Castalia, 1987, págs. 1-21. «La familia de don Luis está también estrechamente ligada con la iglesia por toda clase de lazos económicos. Lo esencial de sus rentas es de origen eclesiástico (...)» (pág. 9).

que existiría adscrita al nombre de Don Diego de Vargas, Corregidor de dicha ciudad¹⁸. Más tarde se puede encontrar su nombre entre las listas de los estudiantes de derecho en Salamanca entre 1576 y 1579, tiempo en el cual enseñaba música en la universidad salmantina el maestro Francisco Salinas, quien regentó esta cátedra durante los años 1567 y 1590. Hay que decir también que entre 1567 y 1570 desplegó allí su actividad el compositor Juan Navarro¹⁹. Tanto uno como otro son alabados y exaltados por el poeta-músico Vicente Espinel en su *Vida del Escudero Marcos de Obregón*²⁰. Algunos biógrafos de Góngora han considerado que éste tuvo alguna amistad con Espinel²¹, por ser ambos poetas amigos del obispo Francisco Pacheco, aunque es probable que tanto uno como otro tuvieran oportunidad de conocerse por interés puramente artístico, ya en Salamanca, ya en Córdoba, al margen de esta amistad común²².

Desde 1585 y como Racionero de la catedral de Córdoba escuchó innumerables veces la salmodia alternada, cantada por los beneficiarios y canónigos. De este hecho es posible que le quedara en la memoria una verdadera obsesión por los coros alternos, que si bien figuran en los cantos amabeos, son, no obstante, una de las más sustanciales manifestaciones del espíritu barroco en la música española del XVII²³. Como después veremos, las expresiones «coros alternando»

¹⁸ Vid. Millé y Giménez, J., ed. Góngora y Argote, L., *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1972, que recoge en uno de los sonetos atribuidos a Góngora (LXX) la siguiente dedicatoria: «A Vicente de Santa Ana, músico de Don Diego Vargas, Corregidor de Córdoba» (pág. 546). Por otro lado, en el romance VIII (atribuido), (1582), de cierto carácter autobiográfico, podemos leer los siguientes: «Ahora que estoy despacio, / cantar quiero en mi bandurria / lo que en más grave instrumento / cantara, mas no me escuchan... / En el coro de mi aldea / cantaba mis aleluyas» (págs. 50-1). Querol entiende que Córdoba puede ser el trasunto de «aldea».

¹⁹ El maestro Salinas no necesita presentación, vid. *Siete libros de música* (Fernández de la Cuesta, I., ed.), Madrid, 1983. Vid. la interesante tesis doctoral presentada por Otaola, P., *El humanismo musical de Francisco Salinas*, Navarra: Departamento de Filosofía, Universidad de Navarra. Sobre Juan Navarro, vid. S. Rubio, *Juan Navarro*, Madrid: El Escorial, 1978.

²⁰ *Relación Tercera, Descanso V*, B.A.E., t. XVIII, pág. 451.

²¹ Vicente Espinel, reformador de la guitarra, fue admirado, entre otros, por el propio Lope. Vid. Pastor Comín, J. J., «Lope de Vega: una apunte sobre su formación musical», en Mora González, L. y Cerrillo, P. C., *En el fluir del tiempo*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pág. 641.

²² «En 23 de agosto del año 1587 entró en la ciudad el nuevo obispo don Francisco Pacheco, que lo era de Málaga y había estado en Salamanca pocos años antes, cuando Góngora seguía sus estudios. Era amigo de los hombres de letras, protector de Vicente Espinel y de los hermanos Alderetes». Vid. Artigas, M., *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925, pág. 61. Consúltese también para la reconstrucción biográfica del poeta, Alonso, D. y Galvariato de Alonso, E., *Para la biografía de Góngora, documentos desconocidos*, Madrid: Gredos, 1962.

²³ Para Querol «la policoralidad en España no ha sido importada de ninguna otra nación», vid. «Los orígenes del Barroco musical español», *Memoria-Anuario del Conservatorio de Valencia*, Valencia, curso 1972-3, pág. 14. Para el conocimiento de esta policoralidad, vid. Querol Gavalda, M., en *Música Barroca Española*, Madrid: CSIC, 1970; y López-Caló, J. en *Historia de la Música Española, 3: El siglo XVII*, Madrid: Alianza Música, 1988, págs. 25-36.

o «voces alternando» son frecuentes en la obra gongorina. Poco tiempo después, en 1588, el obispo Pacheco, en su visita inquisitiva a todos los miembros del Cabildo, le hizo cinco cargos acerca de su conducta no juzgada siempre digna de un eclesiástico. El quinto rezaba así:

Vive —en fin— como muy mozo y anda de día y de noche en cosas ligeras; trata representantes de comedias, y escribe coplas profanas.

Al cual el poeta contesta:

Al quinto, 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 las de cuantos hombres honrados y caballeros suelen, y más a la mía por ser tan aficionado a la música²⁴.

Participó, pues, en la intensa vida musical de la catedral de Córdoba, cuya capilla estaba dirigida entonces por el maestro Joan Risco²⁵, músico con quien colaboró en la Navidad de 1615 escribiendo la letra de diez villancicos que fueron cantados en la catedral²⁶. En uno de estos villancicos («Al guallete hejo») se repiten en el estribillo las exclamaciones «Falalá, lailá». Este es otro indicio de sus conocimientos musicales, ya que en el siglo XVI se llamaba «Fa-la-lá» a un tipo de canciones polifónicas con aire de danza y carácter popular cuyo estribillo se basaba en dichas sílabas u otras semejantes. Tal estribillo se encuentra en algunos madrigales de Juan Brudieu (Barcelona, 1585) y en *Las Ensaladas* de Mateo Flecha (Praga, 1581)²⁷.

También Jammes incidirá en el carácter musical de las poesías posteriores a 1617:

²⁴ Vid. Artigas, M., *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, op. cit., págs. 62-63.

²⁵ Véase el soneto que Góngora dedicó «A Don Fray Diego de Mardones, Obispo de Córdoba, dedicándole el maestro Risco un Libro de Música» (1615) Millé y Giménez, J. (ed.), op. cit., pág. 504.

²⁶ Querol recoge de la edición de Jammes, R., *Letrillas de Góngora*, París, 1963, un listado de villancicos que consta en el manuscrito 2801 (2-C-10) de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Vid. Querol Gavalda, M., *El Cancionero Musical de Góngora*, op. cit., pág. 17; vid. Jammes, R., *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, op. cit., págs. 196-197.

²⁷ Este estribillo está recogido por Margit Frenk en *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia, 1987. Para ambos autores, véase el estudio que Querol Gavalda les dedica en *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid: Comisaría Nacional de Música, 1975, págs. 136-149.

Lo mismo sucede con las poesías posteriores a 1617; aunque ningún documento atestigüe formalmente que estuviese destinadas a la capilla real, su estructura (letrillas o romances con estribillo) indica que fueron hechas para ser cantadas; y se comprendería mal que Góngora, poeta universalmente conocido y apreciado en España en esta época, no hubiera sido puesto a contribución por sus colegas y por sus amigos músicos de la capilla real, que pusieron música a varias de sus composiciones profanas²⁸.

No cabe duda, pues, de que fueron bastantes los compositores que cantaron con versos de Góngora. Entre ellos cabe recordar a Felipe Rogier (1562-1596), maestro de la capilla real de Felipe II, y a Gheri de Gersem (1571-1630), compositor miembro de la misma capilla. El mencionado Juan Risco se suma a otros compositores cortesanos tales como Mateo Romero (Maestro Capitán), Juan Blas de Castro, Gabriel Díaz, Diego Gomez, Francisco Guerau y Juan Hidalgo. Entre los no cortesanos cabe citar a Juan Arañés, Tomas Cirera y Manuel Correa. Entre todos estos nombres debemos destacar el de Gabriel Díaz²⁹, autor de una

²⁸ Jammes, R., *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, op. cit., pág. 197. En nota adelanta una nómina de compositores y alude a las relaciones que tuvieron con el poeta: «Las relaciones entre Góngora y los músicos de la capilla real están atestiguadas por Claudio de la Sablonara que, de 1599 a 1633, estuvo encargado de transcribir la música de esta capilla. es por ello por lo que se encuentra en su cancionero partituras que Mateo Romero, más conocido con el nombre de «Maestro Capitán», escribiera para las letrillas «Cura en la vecindad» (nº 41), y «No vayas, Gil, al sotillo» (nº 60) y para la canción «Ay, que me muero de celos» (nº 47) cuyo estribillo repite las famosas seguidillas «Mátanme los celos de aquel andaluz», de Góngora. Mateo Romero era maestro de capilla de su majestad desde 1598; Gabriel Díaz, que fue su «teniente» a partir de 1607, puso música al romance «Por las faldas del Atlante» (nº 51). Góngora tuvo también tiempo de conocer y frecuentar en palacio al violinista de la capilla Diego Gómez, muerto en 1618, que había puesto música al romance «En el baile del ejido». Sablonara nos ha conservado también la música compuesta por Juan Blas de Castro para la letrilla «Ansares de Menga»; pero Juan Blas de Castro no debía de formar parte de la capilla: era ‘músico de cámara de su Majestad’ puesto que ocupó de 1621 a 1631» op. cit., pág. 197. Siempre que nos refiramos al *Cancionero de la Sablonara* o *Cancionero de Munich* debe considerarse la edición reciente de Judith Etzion, *Cancionero de la Sablonara*, London: Tamesis Books, 1996. Vid. también Cabero Pueyo, B., «Transmisión o recepción. Algunos aspectos sobre la colección de villancicos del siglo XVII que se conserva en la Biblioteca del Estado Bávaro (Munich)», en Virgili Banquet, M^a A. et alii, *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, op. cit., págs. 261-274.

²⁹ Gabriel Díaz Besón nació en Alcalá de Henares hacia 1590, o un poco antes; fue niño de coro en la capilla flamenca de Felipe III; en 1616 aparece como maestro de capilla de la colegiata de Lerma; en 1628 era maestro de la capilla de la Encarnación de Madrid cuando fue promovido a igual cargo de la catedral de Córdoba, cuyo nombramiento tuvo lugar el 16 de noviembre de 1624. Los últimos años de su vida fue maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid, muriendo en la capital el 6 de noviembre de 1638. Menéndez Pelayo le atribuye equivocadamente la nacionalidad portuguesa, cuando lo cita dentro de la erudición musical del rebelado duque de Braganza, don Juan IV: «Despliega gran erudición musical, citando obras de un gran número de compositores modernos, sin olvidar a los nuestros,

de las piezas aquí estudiadas y músico con el que no sólo Góngora mantuvo una estrecha relación³⁰ sino que, por su obra, causó una gran admiración en Lope de Vega³¹. Por otro lado, el hecho de que don Luis fuera eclesiástico al servicio de la catedral de Córdoba le daría la ocasión de conocer la música del maestro de la catedral vecina, Francisco Guerrero (1526-1599), así como las cualidades más relevantes de su estilo. De este modo, en el siguiente romance, y de la manera más natural, juega con el doble sentido de la palabra «fuga»:

Luis de Victoria y Mateo Romero (el Maestro Capitán), y a los portugueses Gabriel Díaz, Juan Lorenzo Rabelo y Alfonso Lobo» vid. *Historia de las Ideas Estéticas*, vol. I, Madrid: CSIC, 1974, pág. 976. Se conservan ocho obras suyas en el *Cancionero de Munich*, tres en la colección de Tonos Castellanos-B de la Biblioteca de los Duques de Medinaceli, catorce en la Seo de Zaragoza y otros en las catedrales de Valencia, Valladolid, Burgos y Puebla de México. En el Catálogo de la Biblioteca de Juan IV de Portugal constan unas quinientas obras de este músico. Sobre Gabriel Díaz vid. López-Caló, J. *Historia de la Música Español*, vol. 3. *El siglo XVII, op. cit.*, pág. 165; N. A. Solar-Quintes, «Panorama musical desde Felipe III a Carlos II. Nuevos documentos sobre ministriles, organistas y Reales Capillas flamenca y española en música», *Anuario Musical*, XII (1957), págs. 167-200, en particular, pág. 177; Subirá, J., «Necrológicas musicales madrileñas», *Anuario Musical*, XIII (1958), 201-21; en particular, pág. 204.

³⁰ Las alusiones al músico se encuentran en la correspondencia del poeta recogida por Artigas. «Carta a D. Francisco del Corral, 28 de septiembre 1621: «(...) Temo que la muerte de nuestro D. Pedro de Angulo trae a V.m. tan atento al regalo de las desconsoladas prendas que quedaron, que tiene bastante disculpa y tal, que quisiera yo estar asistiendo a V.m. en el cuidado y a sus md. s. en el servicio. Yo me e ocupado estos días en conducir a Gabriel Díaz al de esa Sta. Iglesia y tengo el avello conseguido por el maior que puedo aver hecho al cauildo y lisonja a los naturales». «Carta a D. Francisco del Corral. 9 de octubre 1621: (...) Su mg.d a partido esta mañana para San Lorenzo a esperar allí el agua o el fresco que le abra las puertas del Campillo y de Balsain. Estaráse todo este mes a la brama y bramarán en el ínterin quantos quedan pendientes y creían salieran sus mds. y gras. antes de la partida. Espéranse muchas, si bien no todas las que se dicen; porque alguno que a perdido reputación no perderá el lugar que tiene por aora, y esto respondo a lo que V.m. apuntó. El de Cardona a estado con falta de salud; está de aier purgado y levantarás esta semana. Va a Roma sin falta. A D. Diego de Hoces emos tenido muy apretado de tercianas y después de tabardillo. Va saliendo de ambos felizmente. Allí tendrá V.m. a Gabriel Díaz. Doy el parabién a Iglesia y ciudad. A mi S.^a D.^a Inés beso las manos y nuestro Sr. gue. a V.m. M.d y oct. 9». Vid. Artigas, M., *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico, op. cit.*, págs. 325-326.

³¹ Gabriel Díaz compuso en 1611 una misa Requiem para los funerales de la reina doña Margarita de Austria, mujer de Felipe III. Este Oficio de Difuntos causó tal impresión que Lope alude a este acontecimiento en la comedia *Carlos V en Francia* (obra que dedica al músico): «Habiendo oído en una fiesta un villancico con ecos, cuya música muestra vuestra merced compuso con tanto artificio, que la novedad admiró la envidia y la dulzura suspendió el entendimiento... Bien pudiera dar a vuestra merced mayores alabanzas por celestial música que compuso en las honras de la Reina nuestra señora, celebradas en la Encarnación, de cuya insigne Capilla es vuestra merced Maestro, pues tan admirable y única, que la pudieran envidiar Guido, Andrea y Franquino... y pues los poetas llaman a cantar al escribir, óiganme a mí estos versos: Gabriel, tu música humana, / assí imita la diuina, / que el alma es éxtasi inclina / a la inmortal soberana. / Toda la demás es llana, / que en los ecos de aquel día, / mostró bien la melodía / con que a todos te adelantan, / que son ecos, cuantos cantan, / de tu divina armonía». Vid. Lope de Vega, *Carlos V en Francia*, ed. de Arnold G. Reichenberger, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1962, pág. 15.

(...) cuanto porque el español
 en las lides que le mete
 hace más fugas en él
 que Guerrero en un motete.
 Dejole ya por un paje
 bien peinado de copete
 que arrima a una guitarrilla
 su poquito de bajete (...)³².

Al igual que el arriba citado, hay otros muchos que manifiestan el saber musical del poeta. El romance «Cuando la rosada Aurora», lleno de expresiones técnicas musicales, es un claro ejemplo de lo que decimos³³. Por otro lado, las bellezas naturales son vistas a través de la música³⁴, especialmente los pájaros, presentados como cantores, instrumentistas y miembros de coros o capillas³⁵. Otro aspecto de su erudición musical es la utilización de canciones y romances tradicionales, no sólo en el sentido meramente poético, sino tradicionales también

³² Góngora, L. de, *Romances*, ed. de Carreño, A., Madrid: Cátedra, 1982, pág. 238. Vid. también Góngora, L., *Romances*, ed. de Carreira, A., Barcelona: Quaderns Crema, 1998, vol. I, págs. 573-574. Del siglo XIV al XVI inclusive la palabra «fuga» designaba el procedimiento contrapuntístico denominado más generalmente «canon». Las fugas, en la polifonía, eran pues imitaciones de las diversas voces en canon. La palabra «bajete», ya en el XVII significaba la voz que hoy día llamamos barítono. Posteriormente también significó el bajo de la armonía. Incluso en el *Romancero General (1600, 1604, 1605)*, ed. de González Palencia, A., 2 vols. Madrid, 1947, recoge la variante «que Jusquín en un motete», al igual que Castro, A (ed), *Poesías de Don Luis de Góngora y Argote*, en *Poetas líricos de los Siglos XVI y XVII*, Madrid: B.A.E. 1903, págs. 505-553. Lo que Carreño no explica es la motivación de la variante: el músico de referencia deja de ser Guerrero, para ser Josquín des Prés (1440-1521 ¿24?), autor de cuya obra y contrapunto ha bebido toda la música occidental.

³³ Se trata del romance «Cuando la rosada Aurora» (ed. Carreño, A. *op. cit.*, págs. 301-307, y ed. de Carreira, *op. cit.*, vol. II, págs. 119-130). Recogemos una parte del romance, aunque no nos detenemos el análisis de los términos (tarea ya hecha, por otro lado, en las anotaciones de Carreira, Carreño y Querol Gavalda): «El macho piensa que baila, / y porque no falte son, / ya que ha engomado las cerdas, / su rabelillo tocó. / Dióle viento, y fue organillo, / donde con admiración / oyó su trompa el soldado / y su zampoña el pastor. / Que instrumentos manuales / como organillo y violón / tañen un macho con un ojo, / ni se ha visto, ni se oyó. / No sólo quiso tañer, / sino meter una voz, / y debión entender su amo / la letra de la canción, / pues a un árbol que de aquel prado / pidió apriesa un varejón / para llevarle el compás; / mas el macho no aguardó. / Hizo fuga a cuatro pies / y el médico la siguió; que es bestial músico el hombre / y fue siempre en proporción».

³⁴ En nuestro romance encontramos los siguientes versos que serán después comentados: «La cuna real / que sombra prestó / en la melodía / de un ruiseñor», vid. Carreira (ed.), *Romances*, *op. cit.*, vol. II, pág. 471.

³⁵ Vid. D. Devoto, «Sur le répertoire des oiseaux spagnols», *Revue de Musicologie*, LIV (1968), págs. 176-205.

en su componente musical³⁶. Pero este dominio no queda sólo en la mera disposición elocutiva. Creemos que es necesario establecer, al menos como hipótesis de trabajo, el hecho de que, en una mente tan compleja como la de nuestro poeta, la técnica musical subyace en la «estructura profunda» de algunas de sus obras. Tal vez esto pueda percibirse en la *Soledad Primera*³⁷:

Esta resonancia de la bicalidad, de los coros de la música barroca alcanza singular grandiosidad en la primera de las *Soledades* donde el propio Góngora escribe una parte de la obra en dos Coros alternados (Coro I y Coro II) cuyas estrofas talladas con tan desusadas perfección rematan con el estribillo «Ven Himeneo, ven, ven Himeneo». Es muy probable que Góngora soñase con que algún músico de altura aplicara sus notas a este poema que ciertamente pide música y la merece, pero si algún compositor lo hizo, no se sabe hasta la fecha³⁸.

3. GÓNGORA Y EL ROMANCE

Mucho se ha dicho sobre la «musicalidad» y el oído del poeta cordobés, perceptible en casi todos sus versos. Sin embargo, ninguna otra parte de su obra como el corpus de romances muestra tan claramente no sólo su capacidad para el artificio fónico, sino también una clara ascendencia filo-genética de tipo musical. Ya una de las primeras puertas que se abrieron al estudio de «la musicalidad del Polifemo»³⁹ señalaba que las raíces del endecasílabo gongorino se encontraban en las cadencias del romance:

³⁶ El romance nº 62 «Apeóse el Caballero» (Carreño, A. ed. *op. cit.*, págs. 331-335, y Carreira, A. ed. *op. cit.*, págs. 211-222) adapta unos versos recogidos en el *Cancionero Musical de Palacio* (nº 333 en la numeración de Barbieri), ed. González Cuenca, J., Madrid: Visor, 1998. Sin duda alguna, cuando Góngora escribió «Tiempo es el caballero / tiempo es de andar aquí, / que tengo la madre brava / y el veros será mi fin», tenía en la cabeza «Tiempo es el escudero / tiempo es de andar d'aquí, / qu'el secreto se descubre, / ya no lo puedo encobrir». Este es uno de los muchos ejemplos recogidos por Querol Gavalda, *Cancionero Musical de Góngora*, *op. cit.*, págs. 26-34.

³⁷ Vid. Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Jammes, R., Madrid: Castalia, 1994 vv. 767-844, págs. 351-369.

³⁸ Querol Gavalda, *Cancionero Musical de Góngora*, *op. cit.*, pág. 34. Antecedan a la cita una serie de ejemplos sacados de la obra gongorina que ilustran esta policoralidad. Ofrecemos aquí los ejemplos que el toma dando las referencias de Millé y Giménez, J. (ed.), *Obra completa*, *op. cit.*: «Al son de un laúd con ramas, / que eran cuerdas de un laurel, / coros alternando y zambras» (pág. 227); «Alternen gracias los coros, / y responda la capilla» (pág. 240); «El dulce alterno canto» (pág. 656); «Y de otros, aunque bárbaros, sonoros / instrumentos, no, en dos festivos coros» (pág. 653); «Coros tejiendo, voces alternando» (pág. 648); «al blanco alterno pie fue vuestra risa / en cuantos ya tejió coros Belisa. / ;Oh, cuánta al peregrino el amabeo / alterno canto dulce fue lisonja!» (pág. 680); etc...

³⁹ Nos referimos al estudio de C. C. Smith, «La musicalidad del Polifemo», *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), págs. 139-66.

(...) se ha establecido la importancia que tiene para el estudio de los grandes poemas gongorinos el hecho de que su autor cultivara toda su vida los géneros tradicionales en octosílabos y hexasílabos (romance, romancillo...), que, con su fuerte sentido rítmico, se destinaban al canto y quizá también al baile [...]. En la estupenda construcción del endecasílabo gongorino habrá influido la familiaridad que el poeta tuvo desde su niñez con estas formas cantables y bailables y habrán influido también los frutos de un siglo de experimentos con el endecasílabo realizados en Italia y en España. Ambas fuentes de inspiración le llevaron al poeta no sólo a cargar de ritmos el verso, sino también a tratar de obtener asonancias (tipo romance) dentro del verso y dentro de la estrofa, todo ello sin tomar en cuenta la consonancia completa o rima final a que obligaba la octava rima»⁴⁰.

No se pueden perder de vista, pues, las condiciones estructurales del romance⁴¹ como género histórico cantado. Cómo se entonaban los romances de las *Silvas*, qué tonos acompañaban a los textos poéticos⁴² o qué música se ejecu-

⁴⁰ Vid. Smith, C. C., «La musicalidad del *Polifemo*», *op. cit.*, pág. 139. Esta información es precedida por la siguiente: «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 —eruditos renacentistas— escribieron en muchos casos una poesía de admirable contenido intelectual pero de escaso placer para el oído. Últimamente los editores y ensayistas, encabezados siempre en estos estudios por la magna figura de Dámaso Alonso, han llamado la atención sobre el amor que Góngora tenía a la música y han subrayado múltiples referencias en su obra a las sensaciones auditivas ya a los instrumentos musicales» (pág. 139).

⁴¹ Sobre el romance vid. Baehr, R., *Manual de versificación española*, Madrid: Gredos, 1989, págs. 205-19 y a cuya bibliografía remitimos, págs. 218-219. Para este autor, «el romance alcanzó su perfección formal y su más amplia divulgación sobre todo gracias al uso en el teatro desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVII. Los grandes maestros son Lope de Vega, Góngora y Quevedo; apenas hay un poeta conocido de los Siglos de Oro que no hay cultivado el romance. Los adelantos métricos se deben a su regularización consecuente; ya no se admiten las rimas consonantes, o sólo en el caso de que estén muy distantes; la asonancia aguda se tolera tan sólo en romances satíricos o religiosos, en el primero como recurso de efecto cómico, y en el segundo por la música, y en las otras clases de romances desaparece. La organización sintáctica, con la disposición obligatoria en cuartetos, se vuelve más fluida. En cada cuarteto sólo entra un frase con unidad oracional, simple o compleja; o bien dos, con la extensión de dos octosílabos cada una. Esta última manera resulta sobre todo adecuada para el diálogo dramático» (pág. 215). Esta caracterización nos sirve de base para las reflexiones posteriores: el romance escogido tiene rima aguda, sin ser religioso, tal vez motivado por la música. Por otro lado, no limita su estructura oracional a la estructura estrófica. Vid. también Navarro Tomás, T. *Métrica española*, Barcelona: Labor, 1983, págs. 288 y ss.

⁴² Para conocer los antecedentes musicales del romance del XVII vid. Querol Gavalda, M., «El romance polifónico de los siglos XV y XVI», en *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, *op. cit.*, págs. 135-137.

taba en las fiestas palaciegas siguen siendo para nosotros, en parte, incógnitas que todavía nos incomodan. Aquello que nos ha llegado a través de las obras musicales conservadas procede de la élite social, de la corte: no son el corpus de composiciones poéticas que se cantaron en el Siglo de Oro, sino un corpus muy reducido de éstas, transformado en el proceso de transmisión⁴³. En la configuración que Antonio Carreño hace del camino hacia el «romance nuevo»⁴⁴ consagrado ya en *Flor de Varios Romances Nuevos*, y *Canciones*, recopilados por Pedro de Moncayo, se nos dice lo siguiente:

Incluye Moncayo un buen número de romances que corrían en boca de los músicos: estragados algunos, abreviados o alterados otros. Al forzamiento de la asonancia, o del verso octosílabo en su correspondencia con la melodía musical, alude éste en el «Prólogo» a las primeras partes de *Flor* (Barcelona, 1591), señalando tales variantes como «maldiciones que todos los músicos me dan, aunque éstas como maldiciones de madrastra las temo poco». Y añade: «...es grandísimo enfado vérselos tiranizar, como si para ellos solos se hubiese hecho, siendo por la mayor parte ellos quien menos lo saben entender». Y en las pésimas adaptaciones de los músicos inciden Sebastián Vélez de Guevara en *Cuarta y Quinta Parte de Flor de Romances* (Burgos, 1592), y Pedro Flores (ambos se dirigen «Al lector») en *Ramillete de Flores* (Lisboa, 1593). *Lo que indica el gran poder de la tonada musical como medio difusor del «romancero nuevo», cuyos autores, si bien anónimos, llegarán a ser reconocidos poetas cultos. En este género darán sus primeros pasos, consagrándose finalmente (al menos dos de ellos: Góngora y Lope) como grandes líricos. En romances reflejarán las más sobresalientes peculiares de su estilo. Pero esta*

⁴³ C. Valcárcel nos informa del sustrato popular y del proceso de transmisión: «La labor del juglar se había bifurcado: las composiciones siguieron difundiendo tradicionalmente entre el pueblo, mientras que los compositores cortesanos, por su parte, adoptaron estos temas conocidos (pasando o no por las manos de un poeta), transformándolos en composiciones polifónicas y fijándolos por medio de la escritura. En este proceso, el compositor podía respetar la melodía originaria enriqueciéndola armónica o polifónicamente, reforzando así su carácter expresivo; podía, creando una melodía original y propia, mezclarla con materiales tradicionales, buscados a propósito o porque retornan como ecos de melodías anclados en la memoria popular; o bien, podía modificar la melodía tradicional —respetando o no algunos acordes que la recordara— dando lugar a una nueva composición» vid. Valcárcel, C. «Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro», *op. cit.*, págs. 530-31. La profesora García de Enterría atribuye incide en el estudio de la literatura de cordel para el conocimiento de los cantables difundidos en la época. Vid. García de Enterría, M^a C., «Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales», en Virgili Blanquet, M^a A. *et alii* (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, *op. cit.*, pág. 172.

⁴⁴ Góngora, Luis de, *Romances* (ed. Carreño, A.), *op. cit.*, págs. 15-35.

*sumisión del texto lírico a las exigencias musicales, forzando la flexión octosilábica y acentuando la entonación, el ritmo, o variando la asonancia, creará un gran problema textual de variantes y erróneas atribuciones (subrayado nuestro)*⁴⁵.

Estos reproches a los músicos, como bien dice Carreira, necesitan ser recordados para valorar la originalidad del romance gongorino⁴⁶, sobre todo en lo que concierne al romance hexasilábico⁴⁷.

Veamos de qué modo actúan las condiciones musicales señaladas. El romance implica una unidad de composición libre en cuanto a sus dimensiones, y aunque podamos encontrarlo articulado en unidades expresivas de cuatro versos, esta característica no forma parte esencial de su condición⁴⁸. Las melodías más antiguas que conservamos se disponen en unidades de dieciséis notas, tal y como ocurre con Francisco Salinas⁴⁹. Existen también períodos musicales de treinta y dos notas —fundamentalmente en el *Cancionero de Palacio*—, pero no existen unidades de ocho notas, lo que evidencia que el patrón de composición y contenido en el romance no es el octosílabo, sino que, antes bien, la horma no deja de ser el

⁴⁵ Góngora, Luis de. *Romances* (Carreño, A. ed.) *op. cit.*, págs. 18-19. Inmediatamente después señala la valoración de Barbadillo: «A este respecto alude Barbadillo de *El cortesano descortés*: «Me cansa mucho verte siempre tan despierto en el tono y tan dormido en la letra; apenas cantas copla sin tropezar en algún disparate, de modo que el romance más viene a ser tuyo que del compositor». Motivado por tales exigencias musicales nacen dos elementos líricos: la 'letrilla' y el 'estribillo'. Y dado el compás corto y alegre de la partitura de varias tonadas, el romancillo hexasilábico, sobre todo con Góngora, adquirirá, como veremos, gran atención. La evolución y variedad de las nuevas formas líricas corrían paralelas con las del 'romance nuevo' (pág. 19; el subrayado es nuestro).

⁴⁶ Vid. Carreira, A., «Los romances de Góngora. Transmisión y recepción», *Edad de Oro*, XII (1993), págs. 33-40. La cita entera es como sigue: «Esto nos lleva a la década de los 80, en que se imprimen las primeras *Flores de romances nuevos*, y tanto ello como lo que sigue hasta las ediciones del *Romancero General* —las modas hicieron furor primero y fueron luego parodiadas, la polémica que suscitaron, los denuestos contra músicos, que mutilaban, estropeaban y trivializaban cuanto caía en sus manos, a la vez que lo difundían, y tantos otros asunto conexos— ha sido repetido y glosado múltiples veces a la zaga de Menéndez Pidal, Montesino y Rodríguez Moñino. Ahora sólo necesitamos recordarlo y tenerlo presente, para poner en su punto un aspecto de Góngora poco valorado hasta los estudios de Rober Jammes: la originalidad de sus temas romanceriles y el impacto que hubieron de causar en lectores y amanuenses. Esto requiere dar un repaso a la forma como han llegado hasta nosotros esos romances, y al lugar que ocupan entre el resto de su obra» (pág. 33).

⁴⁷ Sobre el romancillo gongorino, vid. Góngora, Luis de, *Romances* (Carreño, A. ed.) *op. cit.*, págs. 34-35.

⁴⁸ En el caso de la disposición en cuartetos, la asonancia en la rima tiene que ser mantenida, puesto que si cambia después de cada cuarteta tendríamos que hablar, no ya de romance, sino de cuartetos asonantados.

⁴⁹ Salinas, F., *Siete Libros sobre música*, *op. cit.*, págs. 342 y 411.

modelo de uno o dos versos de dieciséis sílabas⁵⁰. El hecho de que en las glosas de un romance se reúnen dos octosílabos juntos favorece la interpretación de que los versos del romance primitivo fuesen largos⁵¹. En este sentido la *e* paragógica de los antiguos romances fue explicada por Francisco Salinas como resultado de las exigencias de la música⁵², aunque, según observa Bejarano, no deba bastarnos con «el apremio del canto para explicar por qué ha de ser precisamente la *e* y no otra vocal la escogida para un tiempo del compás»⁵³.

Otro aspecto es la distribución del romance en cuartetos octosilábicos. Baehr apenas entra en esta cuestión, dándola prácticamente por regularizada a finales del XVI⁵⁴. Para Carreño el uso de la cuarteta octosilábica⁵⁵ con rima asonante en los versos pares se impone en el romance nuevo a partir de 1589, motivando tal disposición por la presencia de los músicos. Desde la preceptiva de la época, tanto para Carvallo como para Caramuel⁵⁶, la división estrófica del romance está bien clara. Para Luis Alfonso de Carvallo los romances van destinados al

⁵⁰ «En este caso se hablaría con más razones de pareado que de cuartetos», vid. Baehr, R., *Manual de versificación española*, op. cit., pág. 207.

⁵¹ Una selección de melodías se encuentra en el final del vol. I del *Romancero* de Menéndez Pidal, establecida por Gonzalo Menéndez Pidal. Vid. también Martínez Toner, E., «Indicaciones prácticas sobre la notación musical de los romances», *Revista de Filología Española*, X (1923), págs. 389-94; «Ensayo de la clasificación de las melodías de romance», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, Madrid, 1925, págs. 391-402. Sobre la relación de música y métrica en el romance, vid. D. Devoto, «Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistes», *Annales musicologiques*, IV (1956), pág. 92.

⁵² Vid. E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 1970, pág. 198.

⁵³ M. Bejarano, *La ciencia del verso* (prólogo de Antonio Atienza Medrano), Madrid, 1907, pág. 320.

⁵⁴ «En su aspecto formal, el romance se establece definitivamente en la poesía culta del siglo XVI como un verso octosílabo isosilábico; y se reduce considerablemente la asonancia aguda en favor de la llana bisílaba. Desde Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1589) se asegura la disposición en cuartetos como unidad de composición, y a ella se aspira consecuentemente», vid. Baehr, R., *Manual de versificación castellana*, op. cit., pág. 215.

⁵⁵ Sobre el octosílabo vid. Baehr, R. *Manual de métrica española*, op. cit., págs. 115-115. Bastante reveladores son los testimonios que recoge Díez Echarri sobre el octosílabo: «¿Qué dicen a todo esto nuestros tratadistas del Siglo de Oro? Poca cosa. Prefieren estudiarlo en cada uno de sus tipos (romance, redondilla, quebrado, etc.), mejor que en su aspecto general. Todos andan contestes en que es un verso popular nacido para la música» *Teorías métricas del Siglo de Oro*, op. cit., pág. 196. Más adelante se centra en Caramuel: «Caramuel, hablando del octosílabo en sentido general (heptámetro para él), no sorprende con una de sus frecuentes ingenuidades: 'Todos los otros tipos de verso proceden de la industria; éste sólo es hijo espontáneo de la naturaleza, pues hasta los animales que carecen de razón acomodan a él sus cantos'. Y en comprobación cita a Atanasio Kircher, el cual nos habla de cierto pez llamado 'Psychias' al que sólo se apresura recitándole unos cuantos versos de este corte» (pág. 197). La alusión a Kircher es importante, puesto que este autor elabora en su *Musurgia Universalis* (Roma, 1650), un complejo edificio estético sobre el fenómeno musical.

⁵⁶ Para Caramuel, «Cada estrofa debe ser de cuatro líneas», en Díez Echarri, E., *Teorías métricas del Siglo de Oro*, op. cit., pág. 205.

canto, y éste no exige pausa final de cláusula cada cuatro versos. En cuanto a los romances de la época que no tienen esta disposición, indica que estos no se escribían para ser cantados, sino destinados al placer de la lectura⁵⁷.

Es cierto que en Góngora encontramos esta distribución en cuartetas que conllevan un claro simbolismo fónico⁵⁸. Sin embargo hay algunos casos (como el que aquí nos ocupa) donde el periodo gramatical abarca más de una estrofa: ¿se puede pensar aquí, que, puesto que se rompe la estructuración en cuartetas, Góngora no pensaba —según la preceptiva de Carvallo— en la posible musicalización del romance? Hay otros factores —el hecho de que sea un *romance en diálogo*, apto para el contrapunto imitativo— que inciden en la orientación musical del romance —según podrá verse— al margen de su disposición estrófica. No cabe duda, sin embargo, de que esta regularización formal tuvo su origen tanto en el peso de una tradición cantada como en la proyección de unos nuevos romances que se destinaban al canto —actividad a la que no permaneció ajena forma de la música profana cultivada en la corte⁵⁹.

⁵⁷ «Advertid, que aunque el consonante deue durar todo el Romance hasta acabarse, con todo esso va diuidiendose el setido de quatro en quatro versos, a manera de quartilla quiero dezir que en cada quatro versos se ha de perficionar el sentido, como si fuera una copla, y no dexarle pendiente para la siguiente cuartilla. Porque la principal gracia del Romance está en la tonada. Y esta se comprehende y acuaa cada quatro versos, y así perficionandose la tonada, no es conueniente que puede el sentido pendiente, porque ora en repetir el postrero verso, ora en tocar el instrumento, o en descansar el que lo canta, se diuierde el sentido y se pierde hilo de lo que se va diziendo» Vid. Carvallo, Luis Alfonso, *El cisne de Apolo*, ed. A. Porcheras Mayo, Madrid: CSIC, 1958, pág. 213. Vid. igualmente Rengifo, *Arte poética española*, Madrid, 1606, cap. XXXIII, pág. 38. Para ilustrar esta cuestión en la preceptiva de la época, vid. Pastor Comín, J. J., «Sobre el romancero musical de Lope de Vega», en la publicación de las *Actas del II Congreso Internacional de Lope de Vega, Anuario de Lope de Vega*, Barcelona, nº 3, págs. 303-304 [en prensa].

⁵⁸ Para Antonio Carreño hay una clara asociación entre temas y asonancias lo cual «revela una conciencia acústica y musical en Góngora —tema aún virgen (...)» Góngora, Luis de, *Romances*, ed. de Carreño, A., *op. cit.*, pág. 30.

⁵⁹ Para la disposición estrófica del romance vid. Morley, S. G., «Are the Spanish Romances Written in Quatrains? —and Other Questions», *Romanic Review*, VII, 1 (1916), págs. 42-86; Cirot, C., «Le mouvement quaternaire dans les romances», *Bulletin Hispanique*, XXI (1919), págs. 103-42; Swedelius, B. F., «Is the Spanish Romance Always Quaternary?», *Modern Language Notes*, XXXIX (1934), págs. 443-4. Recogemos aquí el planteamiento de Carmen Valcárcel: «Al ser el romance una serie ilimitada de versos, los compositores crearon la música para los primeros versos, música que podía repetirse las veces que hiciera falta, hasta terminar con el romance completo. Aunque la composición en cuartetas del romance fue ampliamente debatida a principios de este siglo por Morley, lo cierto es que los romances presentan una estructura tetrástica; tanto si el compositor escribe solamente cuatro pies de romance como si se extiende en la transcripción de una parte más alta, la música se repite cada cuatro versos. En el caso de los vihuelistas, es normal que una misma melodía abarque dos cuartetas, para cambiar en las dos siguientes», vid. «Problemas de edición de los textos musicados», *op. cit.*, pág. 545. Esto se cumple en la musicalización que Gabriel Díaz hace del romance gongorino. Esto puede verse claramente en los romances que son cantados con forma de villancico (como ocurre con el nuestro): «En el siglo XVII el número de coplas se amplía enormemente; como la edición era cara tan sólo se anotaba musicalmente

El carácter estrófico antes tratado acerca al romance a otro género bien conocido por Góngora: la letrilla. Para Carreira «el romance, como se sabe, puede adoptar una forma pseudoestrófica que lo acerca a la letrilla —el llamado romance con estribillo—, y entonces resulta muy apropiado para efusiones líricas»⁶⁰, idea que ha sido confirmada por el profesor García Berrio: «la letrilla puede ofrecer la imagen de un discurso narrativo o expositivo [...] adoptando el discurso en este caso la estructura de sucesividad próxima al romance narrativo»⁶¹.

Encontramos pues una mutua permeabilidad: discursividad narrativa en la letrilla, estribillo lírico en el romance. Cuando nos centremos en el análisis del romance que puso en música Gabriel Díaz se verá muy claramente cuál es el tratamiento y la relevancia que el compositor ha concedido al estribillo (en todo más interesante que la cuarteta)⁶², donde la variedad métrica del estribillo es algo más compleja, al igual que su contenido y tono. Para Antonio Carreño

dado que su adopción se debe a razones musicales, difícilmente produce una división conceptual en la composición que lo inserta. Es ajeno en este sentido al romance; se encuentra suelto y tomado, con frecuencia, de conocidas composiciones tradicionales. De ahí, insistimos, que la relación temática entre romance y estribillo sea escasa, y que con frecuencia la repetición paralelística (conceptual o léxica), con variaciones sinonímicas o invertidas, sean sus rasgos más sobresalientes. Lo que implica el carácter musical de un buen número de romances de Góngora, sobre todo los escritos en las dos últimas décadas del siglo XVI⁶³.

Esta falta de relación puede darse en algunos casos, aunque no siempre. En «*Por las faldas del Atlante*» sorprende su estribillo porque aparentemente

una de las coplas y el estribillo. Bastaría en estos casos transcribir las coplas restantes con la adición: [copla 2ª], [copla 3ª]... *El estribillo (llamado también Estrivo —como en «Por las faldas del Atlante»)— seguramente se repetiría siempre al final de cada copla; sin embargo, no se transcribe casi nunca entero (se señala etta, o una de las primeras palabras), pues la melodía era redundante y el texto ya estaba dado y aprendido*», Ibid. págs. 550-551 (subrayado nuestro).

⁶⁰ Vid. Carreira, A. «Los romances de Góngora. Transmisión y recepción» *op. cit.*, pág. 34.

⁶¹ García Berrio, A., «Las letrillas de Góngora. Estructura pragmática y liricidad del género», *Edad de Oro*, II (1983), págs. 89-97; pág. 93. Es necesario retener la posibilidad de una «caracterización lírica» del romance que presentamos: la forma, romance con estribillo, articula el lirismo del contenido.

⁶² Deberíamos preguntarnos hasta qué punto este desigual tratamiento de una parte con respecto a otra se debe a la decisión personal del compositor o a motivaciones pragmáticas, como podría ser el caso de un estribillo popularmente conocido frente al de un romance acaso más extraño.

⁶³ Vid. Góngora, Luis de, *Romances*, ed. de Carreño, A., *op. cit.*, pág. 33. Carreño señala algunos romances que también tienen un estribillo dialogado: «Al campo salió el estío», n° 71, «Cuántos silbos, cuántas voces», n° 68 (citados a través de su edición).

no está motivado. Más adelante veremos en qué consiste esta motivación. En este sentido, García Berrio expone un punto de vista contrario al de Carreño en cuanto al estribillo de las letrillas (generador textual a pesar de su motivación musical):

Tanto bajo la estructura de sucesividad como bajo la más frecuentada —al menos en Góngora— de paralelismo, el discurso textual de la letrilla incorporado en las estrofas de mudanza se ofrece claramente como una verdadera orla o expansión del estribillo, expresión genuina del tópico textual y médula comunicativa del texto, puesto en énfasis especial mediante el artificio textual de su distribución reiterada. Tal repetición puede adoptar, ya sea la forma de un enunciado total repetido permanentemente a lo largo del texto, ya sea fragmentado en dos partes el enunciado del estribillo, que aparecen alternativamente. Por consiguiente, el estribillo se ofrece como auténtico soporte de la estructura textual en la letrilla. En términos de génesis textual, es, sin duda, la expresión del núcleo temático del texto, funcionando las estrofas de mudanza como meras expansiones, representables incluso generativamente en términos de este tipo de transformación subordinativa (...) es preciso conceder la superior responsabilidad que tiene el estribillo como célula generatriz en la estructura subyacente de la letrilla. Incluso es factible, y yo lo he verificado, considerar el tipo de conexión entre mudanza y estribillo, que puede ser puramente implícita, es decir, no expresada a través de marcos de conexión, o explícita, mediante la presencia de conectores hipotácticos o paratácticos⁶⁴.

Estos supuestos no son aplicables a todos los romances, pero pueden servir como adecuados instrumentos de trabajo para el que aquí estudiaremos. Es posible, pues, plantear varias puntos para el análisis. Podríamos preguntarnos hasta qué punto una musicalización que incide fundamentalmente en la articulación del estribillo cambia y condiciona las relaciones de motivación y dependencia que tuvieran entre sí cuartetos y estribillo bajo diferentes condiciones pragmáticas de recepción —ya que no es lo mismo la recitación de un romance, su canto acompañado o su realización polifónica. Por otro lado, podemos trasladar estas relaciones explícitas e implícitas del estribillo con respecto al romance al ámbito exclusivamente musical, examinando los vínculos formales —diseño melódico, trabajo armónico o imitativo, interválica, escalas, ritmo, etc.— que pudiera tener el *estrivo* y su relación con las cuartetos y coplas.

⁶⁴ Vid. García Berrio, A., «Las letrillas de Góngora. Estructura pragmática y liricidad del género», *op. cit.*, pág. 94.

4. GÓNGORA Y LOS PROBLEMAS DE ATRIBUCIÓN

Para evaluar los elementos anteriores hay que volver la mirada nuevamente al proceso de transmisión y al valor de los cancioneros como fuentes de las obras poética. Pedro C. Rojo Alique ha estudiado recientemente los modos de difusión de la poesía de Góngora, contemplando la vía manuscrita, oral y musical⁶⁵. Veamos cómo nos conduce hasta los cancioneros:

Como podemos ver, los versos de Góngora se transmiten de memoria [...] otras composiciones gongorinas sí que lo hicieron, sobre todos los romances y letrillas [...] Este no es el único que se podría citar, y más teniendo en cuenta que este tipo de composiciones se solía cantar, como el mismo Góngora nos recuerda en su romance *Hanme dicho, hermanas*. [...] Por si acaso nos quedaban dudas, son varios los cancioneros de la época que recogen romances y letrillas de Góngora puestos en música por los más importantes compositores cortesanos del momento, y destinados al canto polifónico⁶⁶.

Los romances que integran el *Cancionero Musical de Góngora* fueron recogidos pacientemente por Querol de los siguientes cancioneros: *Cancionero de Ajuda* (Lisboa), *Cancionero de Coímbra-A* (Ms 266 de la Universidad de Coímbra); *Cancionero de Coímbra-B* (Ms 235 de la misma Universidad); *Cancionero de la Casanatense* (Roma); *Cancionero de Turín*; *Cancionero de Módena*; *Cancionero de Munich*; *Tonos Castellanos* (Ms. 13231 de la Biblioteca de los Duques de Medinaceli); *Libro de Tonos Humanos* (Biblioteca Nacional); *Libro Segundo de Tonos y Villancicos* de Juan Arañés; *Cancionero de Olot* y *Cancionero de Onteniente*⁶⁷.

⁶⁵ Vid. Rojo Alique, P. C., «Sobre los modos de difusión de la poesía de Góngora», *Edad de Oro*, XII (1993), págs. 281-92. Para la difusión manuscrita, págs. 284-86. De la bibliografía que cita (pág. 282), consúltese especialmente Goldberg, R., «Un modo de subsistencia del Romancero Nuevo. Romances de Góngora y de Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, LXXII (1970), págs. 56-95.

⁶⁶ Vid. Rojo Alique, P. C. «Sobre los modos de difusión de la poesía de Góngora» *op. cit.*, págs. 289-290. El romance de «Hanme dicho, hermanas» (ed. Carreño, *op. cit.*, pág. 184; ed. Carreira, A., *op. cit.*, I, n° 24) dice así en una de sus partes: «compone romances / que canta y estiman / los que cardan paños, / y ovejas desquilan; / y hace canciones / para su enemiga, / que de todo el mundo / son bien recibidas».

⁶⁷ Para la descripción de estos cancioneros vid. Querol Gavalda, M., *Cancionero Musical de Góngora*, *op. cit.*, págs. 55-56; «El cancionero musical de Olot», *Anuario Musical*, XVIII (1963), pág. 57; «Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII», *Anuario Musical*, XXVI (1971), págs. 93-111. Según Querol, «El hombre, en la música de estos cancioneros, no vive ya estáticamente la vida de los sentimientos, sino que la vive de pasada, dinámicamente. Para los músicos del siglo XVII la vida consiste ya más en el movimiento que en un sentir contemplativo», en *Música Barroca Española*, vol. I. («Polifonía profana / cancioneros del siglo XVII»), Barcelona: CSIC, 1970, pág. 39. Hay que tener en cuenta que la mayoría de las composiciones que llevan por título Tonada humana o Tono humano, Solo humano, Pasacalle, Bailete, Jácara, etc, no son sino romances, al igual que muchos villancicos. Vid. López-Caló, J., *Historia de la Música Española*, vol. 3. *Siglo XVII*, *op. cit.*, págs. 157-60.

Estas colecciones eran interpretadas por grupos de cámara muy reducidos, que cantaban uno por voz en ámbitos relativamente pequeños y para un grupo de personas también reducido. Todos son de la primera mitad del XVII y siguen la tradición del XVI con canciones, generalmente a tres o cuatro voces, en estilo homorrítmico, o bien, aunque con menos frecuencia, contrapuntístico⁶⁸. Esto supone el auge de un género musical, que ni es propiamente hablando, del siglo XVI, ni tampoco de la segunda mitad del XVII, cuando otros gustos artísticos se impusieron. Recogen un repertorio idéntico en la forma musical, en el estilo, en los compositores y aun muchas veces en las composiciones mismas⁶⁹. Estos cancioneros recogían bien una pieza musical carente de texto o sólo con un *incipit*, bien al texto distribuido en una sola de las voces o en todas⁷⁰.

Ya señalamos la importancia de estas fuentes musicales para la atribución de obras de autor desconocido. Puede ser que el texto poético-musical escrito procediera directamente de una fuente textual/musical escrita previamente. Es decir, el compositor pudo tener acceso directo al texto escrito (fuera éste manuscrito o impreso). Esto explica la inclusión de géneros poéticos cultos —sonetos, madrigales, canciones y algunos romances— en estas colecciones. Más arriba vimos cómo en el caso de Góngora han quedado testimoniados sus contactos personales con músicos de la época. Por otro lado, el compositor también pudo tomar el texto y/o la melodía de una composición polifónica preexistente. A esta posibilidad se le suma otra derivada: el músico no copió la composición polifónica de una fuente anterior, sino que la pudo escuchar durante una ejecución culta. Esto es muy posible en el caso de los romances y villancos de la esfera cortesana, los cuales podían ser escuchados probablemente en cualquier ejecución⁷¹.

Sirva lo anterior como sumaria introducción a algunos de los factores que hay que tener en cuenta en las atribuciones. A continuación ofrecemos un listado de

⁶⁸ Recordemos que en la segunda mitad del XVII se asiste al nacimiento de los «solos» en la música vocal profana, así como al nacimiento de la música escénica. Para este último aspecto vid. *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3, Madrid, 1988 (monográfico dedicado a la música y al teatro. Consúltense en especial los artículos de F. J. Díaz de Revenga, «Teatro clásico y canción tradicional», págs. 29-44; López Estrada, F., «Músicas y Letras: Más sobre los cantares de Fuenteovejuna», págs. 45-52; De la Granja, A., «La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del XVII», págs. 79-94; y, finalmente, el de García Lorenzo, L., «El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco», págs. 67-78, y a cuya bibliografía remitimos.

⁶⁹ Vid. López-Caló, J., *Historia de la Música Española*, vol. 3... *op. cit.*, págs. 160-1: «La forma musical es, generalmente, la del romance, villancico y otras similares. Generalmente constan de estribillo y copla, aunque hay casos con sólo la música de una estrofa, evidentemente para que sirviese para todas las de la composición» (pág. 161). Vid. también Querol Gavalda, M., «El romance polifónico en el siglo XVII», *Anuario Musical*, X (1955), págs. 111-20; y R. A. Pelinski, «La polifonía vocal española de siglo XVII y sus formas de escribirla», *Anuario Musical*, XIV (1969), págs. 191-8.

⁷⁰ Vid. Valcárcel, M., «Problemas de edición de los textos musicados», *op. cit.*, págs. 537-8.

⁷¹ Estas posibilidades son presentadas con mayor detalle en Valcárcel, C. «Salgan los músicos y cante una mujer», *op. cit.*, págs. 344-5.

romances que Antonio Carreño⁷² no introduce en su edición, pero que creemos que deben ser nuevamente considerados en función de los siguientes criterios: aparecen en las colecciones de cancioneros donde figuran los ya considerados como auténticos; han sido, además, anteriormente recogidos por Millé, Foulché o Castro; finalmente, algunos son de compositores que musicaron romances que tanto Carreño como Carreira atribuyen a Góngora. A esto habría que sumar un auténtico estudio del vocabulario y una red de concordancias.

ROMANCE	FUENTE MUSICAL	AUTOR	ATRIBUIDO POR
<i>Envuelto en sus esperanzas</i>	Cancionero de Ajuda	Anónimo	Querol Gavalda, M.
<i>Qué es esto, pensamiento</i> ⁷³	Cancionero de Turín	Anónimo	Foulché, n° 732
<i>La más lucida belleza</i> ⁷⁴	Cancionero de Coimbra-B	Anónimo	Castro, A. p. 541
<i>Desbaratados los cuernos</i> ⁷⁵	Cancionero de Coimbra-B	Anónimo	Millé, J. p. 1263 y Castro, A. p. 534
<i>En la beldad de Jacinta</i> ⁷⁶	Cancionero de Ajuda Cancionero de Coimbra	Anónimo Anónimo	Castro, A. p. 540
<i>Barquilla pobre de remos</i> ⁷⁷	Tonos Castellanos Cancionero de Munich	Gabriel Díaz Gabriel Díaz	Millé, J. p. 1260 Foulché
<i>Lluvias de mayo y octubre</i> ⁷⁸	Cancionero de Ajuda	Anónimo	Millé, J. p. 1267 Castro, A. p. 540
<i>Herido de amor con las armas</i> ⁷⁹	Ms. del siglo XVII propiedad de Querol, M.	Anónimo	Millé, J. p. 1266 Castro, A. p. 539

⁷² Para conocer los criterios de Carreño en su edición, vid. *Romances, op. cit.*, pág. 76; en cuanto a los de Querol, vid. *Cancionero Musical de Góngora, op. cit.*, págs. 55-9. Evaluaremos, según puede verse a pie de página, la autoría de estos romances considerando la reciente edición de Góngora, L. de, *Romances*, ed. Carreira, A., *op. cit.*

⁷³ A pesar de incluirlo en su edición con el n° 156, «Qué es esto, pensamiento, / quién te defiende y guarda» aparece en Carreira como romance atribuido de autor anónimo. Vid. Góngora, L. de., *Romances*, ed. Carreira, A., *op. cit.*, pág. 566.

⁷⁴ Según Carreira, «La más lucida belleza / que ya en ojos, ya en cabellos» es de «Salas Barbadillo (*Fiestas de la boda de la incasable malcasada*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1622, f. 82)». Vid. Góngora, L. de., *Romances*, ed. de Carreira, A., *op. cit.*, vol. II, pág. 522.

⁷⁵ Carreira lo da como atribuido en virtud de su estilo y fecha de datación. Sígase su razonamiento en Góngora, L. de, *Romances*, ed. Carreira, A., *op. cit.*, vol. IV, págs. 229-231.

⁷⁶ Para Carreira se trata de un romance del licenciado José Pérez de Ribas, paisano y amigo de Góngora. Vid. Góngora, L. de, *Romances*, ed. Carreira, A., *op. cit.*, vol. IV, págs. 519.

⁷⁷ Según Carreira este romance no puede ser datado en vida de Góngora y viene a engrosar la lista de los romances atribuidos. Vid. Góngora, L. de, *Romances*, ed. Carreira, A., *op. cit.*, vol. IV, págs. 219.

⁷⁸ Carreira indica lo siguiente: «A. Reyes lo compara con la versión, mejor, impresa entre los romances de Paravicino (*Obras póstumas divinas y humanas de don Félix de Arteaga*, Madrid, Carlos Sánchez, 1641, f. 46), y concluye que ha de ser de éste y no de Góngora». Vid. Góngora, L. de, *Romances*, ed. Carreira, A., *op. cit.*, vol. IV, págs. 514.

⁷⁹ Carreira lo recoge como romance atribuido. Vid. Góngora, L. de, *Romances*, ed. Carreira, A., *op. cit.*, vol. IV, págs. 277-8.

Comentemos algún caso singular. «Envuelto en sus esperanzas»⁸⁰ es recogido por Carreira como auténtico —nº 41, «Sin Leda y sin esperanza»— y es atribuido por Querol Gavalda mediante el siguiente razonamiento:

Si se compara este romance con «Sin Leda y sin esperanza», número IV de este libro, se ve al instante que el romance «Enbuelto en sus esperanças» desarrolla los mismos conceptos, emplea varias palabras y tiene el mismo estribillo que «Sin Leda y sin esperanza», hasta el punto que, a mi juicio, deben considerarse como dos redacciones distintas de un mismo romance o como dos romances del mismo poeta sobre un mismo tema. Apoya fuertemente mi opinión, además de las dichas semejanzas, el hecho de que ambos romances llevan la misma música, siendo éste un hecho insólito que no se repite ninguna otra vez en ningún otro de los catorce cancioneros que conozco de la primera mitad del siglo XVII y que arroja un total de un millar de composiciones musicales, cuyos textos son romances en su casi totalidad. Así pues, no tengo duda alguna en atribuir este romance a Góngora⁸¹.

Otro caso singular es el romance «Barquilla pobre de remos», recogido tanto por Foulché como por Millé y que además tiene dos versiones musicales distintas, ambas de Gabriel Díaz (una a tres voces —que aparece en el Cancionero de Munich junto a «*Por las faldas del Atlante*»— y otra a cuatro). En virtud de lo dicho vemos, pues, la necesidad de considerar y valorar todo testimonio musical como un dato más y a la vez imprescindible a la hora de determinar la autoría en aquellos casos dudosos de romances apócrifos y atribuidos.

⁸⁰ Carreño lo recoge como «Sin Leda y sin esperanza» (nº 41, pág. 261) y aunque comenta la variante «Sin vela y sin esperanza» que tomó Antonio de Castro, no alude a la que Querol presenta. El poema de Querol (pág. 80) es como sigue: «Enbuelto en sus esperanças / surca en un felice leño / la infelicidad del mar / de la noche en el silencio. / Barquero, barquero, / que me llevan las agoas los remos. / El que en pescador humilde / le disfraçan sus deseos, / en una barquilla pobre / anda amor hecho barquero. / Los remos son sus dolores, / su llanto, el piélago inmenso / y el áncora, la firmeza / de lo amorable de un pecho. / Viendo el odio arrogante / desea venir con ellos / y apresurando sus passos / a su amor clama diziendo: / Barquero, barquero, / que me llevan las agoas los remos».

⁸¹ Querol Gavalda, M., *Cancionero Musical de Góngora*, op. cit., pág. 80. Bal y Gay señala en «Nota a una canción de Lope de Vega, puesta en música por Guerrero», *Revista de Filología Hispánica*, XXII (1935), págs. 407-15, otro caso en que una misma música acoge dos composiciones distintas, una profana y otra mística: «Tu dorado cabello, / zagala mía» y «Si tus penas no pruebo, / ¡oh, Jesús mío!». La melodía de ambas según Bal y Gay «nos da solamente los signos exteriores de un estado de ánimo y no su esencia», por ello, «la música, escrita para un poema profano, puede prestar fidelidad a la vuelta a lo divino, donde lo único que se conserva del primer texto es el gesto doliente, dos vocativos y una petición apremiante», op. cit., pág. 414.

5. POR LAS FALDAS DEL ATLANTE⁸²

Sin duda alguna sobre su correcta atribución, este romance ha sido recogido en las diferentes ediciones de la obra gongorina realizadas por Foulché-Delbosc⁸³, Millé y Giménez⁸⁴, José María Cossío⁸⁵, Antonio Carreño⁸⁶ y Antonio Carreira⁸⁷. Ha llegado hasta nosotros, además, a través de dos versiones musicadas: una de ellas realizada por la mano de Gabriel Díaz y la otra de maestro anónimo⁸⁸. El hecho de que tengamos noticia de estas dos composiciones puede ser índice de la aceptación general de la que gozó este romance, pues parece lógico que los compositores del momento tomaran antes aquellos versos bien conocidos por el público —piénsese en la gente de la corte— que otros desconocidos.

Ambas composiciones difieren en el uso que hacen del texto, así como en la disposición del mismo, distinta a la de las ediciones literarias. Lo primero que

⁸² La bibliografía general sobre los romances de Góngora es abundante, así como los análisis de romances concretos. Recogemos aquí únicamente la nómina de los que atañen directamente a la perspectiva de nuestro estudio: Carreño, A., «Gracián y sus lecturas en el Romancero de Luis de Góngora», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert: Frankfurt, 1989, págs. 395-403; Ann J. Cruz, «Contraposición de imágenes: elementos de intertextualidad en dos romancillos de Góngora», *Hispanofilia*, 92 (1988), págs. 15-25; Ford, R. M., «Colloquy, Folklore, Cancionero Tradition, and the Picaresque in Góngora's romance 'Murmuraban los rocines'», *Romance Notes*, XXVI (1985), págs. 129-34; García Lorca, Francisco, *De Garcilaso a Lorca*, ed. de Claudio Guillén, Madrid: Istmo, 1984; Gornall, J. F. G. y Colin Smith, «Góngora, Cervantes and the Romancero», *The Modern Language Review*, LXXX (1985), págs. 351-61; Molho, M., «Tientos para una teoría semántica gongorina», *Modern Language Notes*, CV (1990), págs. 244-59; Pérez Lasheras, A., «Hacia la musicalidad poética del octosílabo gongorino (el ritmo en la *Fábula de Piramo y Tisbe*)», *Annales, Anuario de Centro de la UNED*, V (1988), págs. 221-46; Wilson de Borland, M., «La música de Polifemo: Orfeo y lo pastoral en el poema de Góngora», en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*, II, Roma: Bulzoni, 1982, págs. 1053-9. Remitimos a la bibliografía de Carreño A. (ed.) *Romances*, op. cit., págs. 82-83, Carreira, A., (ed.) *Romances*, op. cit., y la incorporada por García Ruz, A., en *Historia y Crítica de la Literatura Española, tomo III: Siglo de Oro. Barroco*, Barcelona: Crítica, 1983, págs. 400-4.

⁸³ Vid. Foulché-Delbosc, R., *Obras poéticas de Don Luis de Góngora*, op. cit., vol. II, n° 356.

⁸⁴ Vid. Millé y Giménez, J. e I. (ed.) Luis de Góngora y Argote: *Obras completas*, op. cit., n° 83.

⁸⁵ Cossío, J. M. (ed.) Luis de Góngora y Argote: *Romances*, Madrid: Alianza, 1980 (primera edición de 1927), n° 85.

⁸⁶ Vid. Carreño, A. (ed.) Luis de Góngora, *Romances*, op. cit., n° 83, págs. 444-6. Señala que la iniciación es formulaica, pues numerosos son los romances que tienen un inicio semejante: «Por las sierras de Moncayo», «Por las salvajes montañas», «Por las riberas famosas» (Lope); pág. 444.

⁸⁷ Vid. Carreira, A. (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, op. cit., vol. II, n° 81, págs. 467-72, edición que seguimos —presenta ocho versos más que la de Carreño (vv. 13-20)— y de donde ha sido tomado el romance en el apéndice de este artículo.

⁸⁸ Vid. Querol Gavalda, M., *Cancionero Musical de Góngora*, op. cit., págs. 77-8 (estudio preliminar) y 36-43. Damos la descripción de estas obras: *De las faldas del Atlante*; a tres voces; Gabriel Díaz, *Cancionero de Munich*, F. 53v.-54; *Per las faldas del Atlante*; a 5 voces (acompañamiento añadido por Miguel Querol); *Cancionero de Coimbra-B*, Ms. 235. f. 125v.

llama la atención es la variante que una y otra presentan en el primer verso: «Per las faldas del Atlante», «De las faldas del Atlante». Este tipo de fenómenos forman parte del proceso de transmisión oral de una obra —donde se integran las peculiaridades lingüísticas pertinentes del transcriptor— y constituye un hecho muy común dentro de nuestra lírica áurea⁸⁹. Más tarde veremos por qué el romance varía en la disposición del estribillo (incluyendo su puntuación), cuartetas y coplas, según se tomen las fuentes «literarias» (para nosotros la de Carreño) o las transcripciones musicales. La sucesividad se verá alterada en función de la forma musical, transformando el componente narrativo del poema e imprimiendo (o revelando) una nueva complejidad poética.

El romance está fechado en 1620⁹⁰. Hemos cotejado el índice de poemas gongorinos musicados que se conservan con el listado realizado por Robert Jammes de las obras que don Luis escribió ese mismo año. Sorprende el número de correspondencias: de los veinticuatro poemas escritos, seis han sido puestos en música (tres de las que Jammes ha denominado «poesías de Corte» y otras tres «poesías personales» —teniendo «Por las faldas del Atlante» dos versiones,

⁸⁹ Carmen Valcárcel señala el siguiente caso: «A esta transmisión oral responderían las variantes entre el soneto musicado de Garcilaso ‘Por ásperos caminos soy lleuado’ en *Tres libros de Música*, fol. 28, y el publicado tres años antes en *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, Barcelona 1543, ‘Por ásperos caminos he llegado’; variantes ya perceptibles desde el título, así como también la curiosa repetición del verso 10 ‘y el herrado proceso de mis años’ en lugar del 11: ‘en si primer principio y en su medio (¿quizá un lapsus en la memoria de su transcripto?)’». En «Problemas de edición de los textos musicados», *op. cit.*, págs. 530-1. Querol Gavalda señala también en su edición las variantes textuales, vid. *Cancionero Musical de Góngora*, *op. cit.*, págs. 77-8.

⁹⁰ Fecha confirmada por todas las ediciones consultadas. Jammes realiza un listado de las poesías escritas por Góngora desde 1617 hasta su muerte, agrupándolas en «Poesías de Corte» y «Poesías personales». Estos son los criterios sobre los cuales se basa esta distinción: «Empleo ambas nociones en un sentido muy amplio: se trata de evaluar de manera global y aproximativa la importancia de una tendencia en la poesía de Góngora, y no separar por una quimérica frontera dos ‘partes’ se su obra. De hecho, aunque los criterios sobre los que me apoyo en esta clasificación sean los usados corrientemente en los tratados de literatura, son demasiado imprecisos para servir de base a un análisis riguroso. ¿Cómo definir, por ejemplo, una obra de encargo? En teoría es aquella cuyo tema, y a veces también cuya forma, son impuestos al autor por aquel que, de una manera o de otra, la paga: en este sentido las poesías destinadas a los certámenes del Siglo de Oro representan el tipo perfecto de la obra de encargo. Pero el autor también puede adelantarse al encargo: es poco probable que el duque de Lerma haya encargado personalmente su ‘Panegírico’ a Góngora; pero no es menos cierto que este poema puede ser asimilado a una obra de encargo en la medida en que no traduce la admiración entusiasta y sincera del autor por el genio político del ministro de Felipe III, sino solamente la necesidad en que estaba de atraérselo. En toda sociedad en la que los escritores tienen necesidad de protectores, existe un encargo, implícito y permanente a que escapen difícilmente (...). Es por esta razón por la que el término ‘poesía de Corte’ por una parte, y ‘poesía personal’ por otra, no puede tomarse al pie de la letra», Vid. Jammes, R., *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, *op. cit.*, págs. 257 y ss.

por lo que el total piezas musicales asciende a siete)⁹¹. Se trata de una cuarta parte de la obra de aquel año. Es más: los tres poemas que Jammes recoge bajo el marbete de «poesías personales» — «Ánsares de Menga», «No vayas, Gil, al sotillo», «Por las faldas del Atlante» — están musicadas por maestros de la corte (Juan Blas⁹², Mateo Romero⁹³ y Gabriel Díaz), con lo que cabría preguntarse

⁹¹ La lista es la siguiente: «Poesías de corte»: *Mátanme los celos de aquel andaluz*; (Ay, que me muero de celos), a tres voces, obra de Mateo Romero, *Cancionero de Munich*, f. 49v-50; *Hiedra vividora*, a tres voces, anónimo, *Cancionero de Coimbra-B*, Ms. 235, f. 120v; *Al tronco de un verde mirto*, a tres voces, anónimo, *Cancionero de Coimbra*, Ms. 235, f. 119v-120v. «Poesías personales»: *Ánsares de Menga*, a cuatro voces, Juan Blas, *Cancionero de Munich*, f. 26v-27; *No vayas, Gil, al sotillo*, a tres voces, Mateo Romero, *Cancionero de Munich*, f. 62v-63; *Por las faldas del Atlante* (ya descrito). Vid. Jammes, R. *La obra poética de Don Luís de Góngora y Argote*, op. cit., págs. 258-259, y Querol Gavalda, M., *Cancionero Musical de Góngora*, op. cit., págs. 57-9.

⁹² No es el momento de detallar la biografía de cada uno estos autores, pues noticias de cada uno de ellos pueden encontrarse en las páginas de la espléndida monografía de Stein, L. K., *Songs of Mortals. Dialogues of the Gods. Musica and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, op. cit., No obstante, sí queremos destacar aquí la admiración que Lope sintió por Juan Blas de Castro, maestro que en 1599 entrara en la Corte como camarero del rey y que fuera distinguido tanto por Felipe III como por Felipe IV con los mayores honores. Consúltese para conocer más detenidamente su obra y biografía el trabajo de Robledo, L., *Juan Blas de Castro (1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza: Fernando el Católico, 1989; López-Caló, J., *Historia de la Música Española*, vol. 3; op. cit., pág. 164; Subirá, J., *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, 1953, págs. 312-314; Querol Gavalda, M., *Cancionero Musical de Góngora*, op. cit., pág. 48 y el artículo de R. Stevenson, «Blas de Castro», en S. Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan Publishers, vol. 3, 1976, pág. 878. Para su relación con Lope, vid. J. J. Pastor Comín, «Lope de Vega: un apunte sobre su formación musical», op. cit., págs. 646-647.

⁹³ «Nació en 1575 en Liège, y murió el 10-V-1647 en Madrid. Llegó a España siendo muy niño. En 1-I-1586 entró en el colegio de niños cantores que dependía de la Capilla Real de Felipe III. Se formó bajo la dirección de Felipe Rogier, maestro de capilla de Felipe II y en 1594 fue admitido como cantor de la Real Capilla. En este mismo año españolizó su nombre Rosmarin, convirtiéndolo en Romero. El apodo Capitán le fue dado por sus compañeros como reconocimiento de su superioridad musical y nada tiene que ver con las fantásticas hipótesis según las cuales fue así llamado por haber participado en las batallas de Flandes al lado de Felipe II. A la muerte de Felipe Rogier en 29-II-1596, dirigió interinamente la Capilla Adriano Capy. Pero muerto Felipe II, su hijo Felipe III nombró Mateo Romero maestro de la Real Capilla el 19-X-1598. Cuando Felipe III en 1601 fijó su corte en Valladolid, Romero se estableció también allí. En 9-IV-1605 fue ordenado sacerdote. Fue maestro de música y de lengua francesa de Felipe III y Felipe IV. Éste le otorgó el título de Escribano de la Orden del Toisón de Oro en 1621. Romero pidió al rey que teniendo en cuenta el número de años que vivía en España, fuese considerado español para poder disfrutar de ciertos beneficios. El rey accedió a esta petición el 8-XI-1623. Pocos días después el rey le nombró también Capellán de los Reyes Nuevos de Toledo. su fama se extendió fuera de España y el duque de Neubourg, huésped de Felipe IV en septiembre de 1624 se entusiasmó tanto con la música de Romero que se llevó el Cancionero copiado por Claudio de la Sablonara donde hay 22 piezas de nuestro músico. Ello explica que el Ms. original de este Cancionero esté actualmente en Munich. En 1637 estuvo unos meses en Portugal invitado por el príncipe de Braganza, el futuro rey Juan IV de Portugal. El 1-II-1634 Felipe IV le concedió la jubilación, después de haber pasado cuarenta y ocho años al servicio de la Corte española. En 1644 el rey Juan IV de Portugal le nombró capellán de la corona de Portugal. Murió el 10-V-1647, en Madrid, y fue enterrado en el convento de los padres Premonstratenses de dicha ciudad», vid. Querol Gavalda, M., *Cancionero Musical de Góngora*, op. cit., págs. 48-9.

si en realidad no se tratan de composiciones motivadas para el entretenimiento cortesano⁹⁴. Incluso el mismo Jammes ofrece la posibilidad de que detrás de los nombres de Jarifa o Celinda de nuestro romance pudiera hallarse el homenaje a algunas damas de palacio, quizás incluso a la reina Isabel de Borbón⁹⁵. En cualquier caso, si el poema fue escrito en 1620, la musicalización de Gabriel Díaz no es posterior a 1624, en virtud de la fuente en la que aparece⁹⁶. La obra del Cancionero de Coimbra creemos que, por su estilo, es algo posterior.

La mano que escribió el romance, pues, había pasado ya por la experiencia del *Polifemo* y las *Soledades*. «Por las faldas del Atlante» debe ser situado en la tradición del romancero morisco⁹⁷, articulado ahora sobre el estilo de sus últimos años:

Por otra parte, los romances escritos en la última época muestran, a partir de 1620, las preciosidades estilísticas de Góngora en su máximo furor. Abundan las alusiones mitológicas escondidas bajo logradas paráfrasis, y el intrincado juego de imágenes y sutiles evocaciones, difíciles en varios casos de descifrar. Sobresalen a partir de 1620 los romances amorosos, si bien limpios de anécdotas o referencias concretas⁹⁸.

El poema cuenta con una fuente directa que no es otra sino la novelita morisca *El Abencerraje*⁹⁹. Digamos que se sitúa en los aledaños del segundo romance de Hacén, «En la fuerza de Almería» escrito también en 1620 y que puede considerarse como una refundición del primer romance de Hacén «Famosos son

⁹⁴ Hacia 1620 «en Madrid don Luis es el poeta de moda y es cada vez más raro que escriba bajo el dictado de su propia inspiración; es su aristocrático público quien las más de las veces elige por él los temas irrisorios sobre los que debe ejercer su ingenio». Vid. Jammes, R., *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, op. cit., pág. 264. Esto no implica que en el romance que comentamos esté ausente el talento del poeta.

⁹⁵ Vid. Jammes, R., *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, op. cit., pág. 328.

⁹⁶ Ya hemos dicho que el *Cancionero* copiado por Sablonara fue llevado a Munich en septiembre de 1624. Sobre el traslado del *Cancionero*, vid. detenidamente Cabero Pueyo, B., «Transmisión o recepción. Algunos aspectos sobre la colección de villancicos del siglo XVII que se conservan en la Biblioteca del Estado Bávaro (Munich)», op. cit., págs. 261-264.

⁹⁷ Para el romancero morisco, vid. Alvar, M., *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona: Planeta, 1970; en especial, «El romancero morisco», págs. 83-142.

⁹⁸ Vid. Góngora, L. de, *Romances*, ed. Carreño, A., op. cit., pág. 38.

⁹⁹ Vid. *El Abencerraje*, ed. de López Estrada, F., Madrid: Cátedra, 1990; en especial «El Abencerraje en el romancero», págs. 54-88. Carrasco Urgoiti, M^a S. ha estudiado su influencia en la literatura posterior en *El moro de Granada en la literatura (Del siglo XV al XX)*, Madrid, 1956.

las armas» (1590)¹⁰⁰. Encontramos la superposición de dos civilizaciones sobre la historia de Abindarraez y de Jarifa, predestinada a convertirse en el punto de encuentro de dos culturas: la islámica y la cristiana¹⁰¹. Góngora se esfuerza por realizar una compenetración íntima de estas dos civilizaciones, entre las cuales descubre afinidades inéditas¹⁰². Oigamos las palabras de Jammes sobre este romance:

El comienzo de la composición es particularmente notable por el gracioso recorrido del pensamiento: desde las faldas del Atlas a los jardines del Jarife, con sus huertas y estanques, un arroyuelo de sinuoso curso nos lleva insensiblemente hasta Jarifa, la bella bañista que está en el centro de esta poesía. El romance no tiene el contenido emocional del precedente (primer romance de Hacén), puesto que se limita a exaltar la belleza de Jarifa, cantada por Celinda que se acompaña de un laúd. (...). Pero no es menos cierto que, desde el punto de vista estético, los elementos que componen este romance se prestan a un análisis interesante: en este África musulmana en la que, desde sus comienzos, Góngora ama transponer los elementos literarios moriscos procedentes de los romances ‘granadinos’, las reminiscencias mitológicas son numerosas. La Abundancia personificada, la ‘Copia’, está, como en las *Soledades*, unida al arroyo, pero este arroyo es comparado a ‘un jinete africano’. Jarifa es llamada Cintia (nombre de Venus), y en el estribillo canta Celinda (nombre latino pero que hace pensar en

¹⁰⁰ Jammes considera que Gongora escribió primero el romance «En la fuerza de Almería» y que «Por las faldas del Atlante», que explota el mismo tema, fue escrito unos meses más tarde y más rápidamente: «Me parece que los aciertos parciales de «Por las faldas del Atlante» pueden ser considerados como el resultado del largo esfuerzo anterior a la creación y elaboración poética que representa el romance «En la fuerza de Almería»», vid. Jammes, R., *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, op. cit., pág. 328.

¹⁰¹ No nos detenemos en el tratamiento que dio a la historia Timoneda en su *Romance de amores de la hermosa Jarifa*, quien «la mayor parte del tiempo se contenta con versificar la prosa de Villegas», vid. Jammes, R., *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, op. cit., págs. 326-327.

¹⁰² Carreira sitúa de este modo el referente morisco en la obra gongorina: «Muchos más novedosos resultaron para los primeros lectores de las Flores o de pliegos sueltos los romances que inauguraban la serie de los cautivos —«Amarrado al duro banco», «La desgracia del forzado» (1583)— y tuvieron larga descendencia. También los que, en concurrencia con Lope de Vega y Juan de Salinas, prolongaban la moda morisca idealizándola —«Aquel rayo de la guerra» (1584), «Famosos son en armas» (1590)—, y en la cual el poeta produjo una obra maestra del manierismo cuando contaba casi sesenta años: el segundo romance de Hacén («En la fuerza de Almería», 1620). No faltaron escribas entusiastas que se lanzaron a completar alguno de estos poemas —«Entre los caballos sueltos» (1585), «Criábase el Albanés» (1586), «Servía en Orán al rey» (1587)—, aprovechando que don Luis los había dejado a medias o no había agotado sus posibilidades narrativas», vid. Carreira, A. «Los romances de Góngora: transmisión y recepción» op. cit., págs. 36-37.

la Celindaja o Celidaja de los romances moriscos) se la compara, ya con Cupido ('el hijo de Venus'), ya con Diana ('la hermana del Sol'). El conjunto puede parecernos poco convincente, pero eso es debido al contenido artificial y probablemente cortesano del romance. Los efectos que Góngora podía obtener por la superposición de estos dos mundos de los cuales participaba tan profundamente (en tanto que andaluz y en tanto que español educado en la tradición renacentista) vamos a verlos ahora estudiando esa admirable obra maestra que es el segundo romance de Hacén¹⁰³.

Damos así el primer paso para encontrar la clave de la motivación del estribillo según planteábamos páginas atrás. Es conocida la distinción entre romances venatorios, aldeanos o rústicos, piscatorios, y moriscos (con la inclusión de los de «cautivos») realizada por la crítica¹⁰⁴. Nosotros sólo queremos señalar aquí la función de los referentes venatorios dentro de un romance morisco. Baste para ello tener únicamente presente el romance «Ojos eran fugitivos» escrito en 1619¹⁰⁵. Aquí las imágenes se suceden como en «Por las faldas del Atlante». La cazadora (en lugar de Jarifa) aparece después de una larga introducción que nos conduce desde una fuente en la montaña a la llanura regada por el curso de agua que descende de ella; luego se llega a un puente por el que pasamos a un castillo rodeado de cipreses y palmeras reflejadas en el agua; por último, descubrimos a la bella Sirene, la cazadora que habita este palacio. De carácter cortesano, la escena transcurre en Andalucía y el río evocado es sin duda un afluente del Guadalquivir¹⁰⁶. En ambos poemas hay un movimiento de búsqueda (arroyos que descienden hasta las estampas que se presentan) consagrado en un tópico mitológico: Cupido, el hijo de Venus. En nuestro poema bajo el canto de

¹⁰³ Vid. Jammes, R., *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, op. cit., pág. 328. El autor cree que Celinda representa en cierto modo el papel de la cautiva en el primer romance de Hacén.

¹⁰⁴ Los citados en el texto corresponden a los criterios clasificadores de Jammes, R., *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, op. cit., pág. 315. Antonio Carreño habla de «modalidades líricas» y los agrupa en distintos apartados: moriscos, pastoriles, caballerescos, carolingios, mitológicos, amorosos y picarescos, de cautivos, piscatorios, venatorios y rústicos. Vid. Góngora, L. de, *Romances*, ed. Carreño, A., op. cit., págs. 36-72.

¹⁰⁵ Vid. Carreño, A. (ed.) *Romances*, op. cit., n° 77 (págs. 426-428) y Carreira, A. (ed.), *Romances*, op. cit., vol. II, n° 75, págs. 425-429. Este romance también está musicado (aunque mucho más tarde, a principios del XVIII) y recogido en Querol Gavalda, M., *Cancionero Musical Góngora*, op. cit., págs. 30-32. Su extraordinario lirismo ha llamado la atención de los compositores españoles, tal y como demuestra el hecho de que haya sido nuevamente puesto en música por Eduardo Pérez Maseda. Vid. Carreira, A. (ed.) *Romances*, op. cit., vol. II, págs. 424.

¹⁰⁶ La similitud es clara: «Armada el hombro de plumas, / Cintia por las que se suspende, / Cupido por las que bate / a la ambición es del Betis» (vv. 37-40. Carreira, A. (ed.), *Romances*, op. cit., pág. 427).

Celinda (en realidad es una proyección de Amor sobre la belleza de Jarifa); en «Ojos eran fugitivos» como veloz corzo, trampa de Sirene.

Hay que tener en cuenta el alcance simbólico de la poesía cinegética. Para Jammes,

Encontramos pues, [...] la doble orientación de la poesía venatoria gongorina, orientada con más frecuencia hacia la explotación de los símbolos eróticos, pero susceptible también, como hemos visto, de desarrollar los recursos plásticos, musicales, o simplemente pintorescos del tema¹⁰⁷.

El hecho de que en «Por las faldas del Atlante» se aluda a Cupido como «hijo de Venus» y a Diana como «hermana del Sol» tiene una compleja motivación. Por un lado, alusión y paráfrasis son una nota constante del lenguaje gongorino, lo cual sitúa al autor en la densidad propia del XVII:

La repetición de estos rodeos y su carácter de peso muerto conceptual constituyen el camino para un escollo que Góngora no pudo —ni quiso— eludir: el caer en el tópico alusivo o perifrástico. Lo que he dicho en otro lugar para la metáfora, tiene aplicación aquí también: hay una serie de alusiones que ligan íntimamente dos elementos de tal modo que cuando se introduce el uno, se produce el otro de una manera automática. En este caso, tales alusiones y perífrasis no pertenecen al caudal creativo del autor, sino que pasan a formar parte integrante de los elementos fijos de su lengua poética, de esa masa neutra de ese excipiente común que es el punto de partida normal sobre el que se elevan las construcciones de más valía¹⁰⁸.

Se trata, en este sentido, de elementos «lexicalizados». Sin embargo, introducen en el romance una serie de connotaciones que no estarían presentes sin estas paráfrasis¹⁰⁹. Las figuras mitológicas ausentes (tenores de la metáfora) son Cupido y Diana. Cupido sin más, es el amor reducido a niño, asexual¹¹⁰. Diana es la hermana gemela de Apolo, también conocida con el nombre de Artemisa

¹⁰⁷ Vid. Jammes, R., *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, op. cit., pág. 364.

¹⁰⁸ Alonso, D., *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1982, págs. 108-9.

¹⁰⁹ Góngora opera con una concepción grecolatina que había reducido todas las formas y actividades vitales a una serie de arquetipos. «La mitología, en el sentido más amplio —primario— de la palabra, es una reducción de la cambiante y siempre renovada actividad biológica a fórmulas inmutables, un paso de lo abstracto a símbolos concretos», Alonso, D., *Estudios y ensayos gongorinos*, op. cit., pág. 99.

¹¹⁰ Sobre las representaciones de Cupido en la iconografía renacentista y barroca vid. Panofsky, E., *Iconografía*, Madrid: Alianza, 1982.

como cazadora y con el de Cintia (obsérvese la condensación «Xarifa, Cintia africana» v. 33); su árbol es un ciprés y representa la castidad femenina. La castidad de Jarifa queda manifiesta en los versos 29-36¹¹¹, si bien se yuxtapone a una figura de evidente significación erótica en la tradición literaria: la bañista. En el estribillo se nombra a la joven como «hermana del Sol» (recordemos que esta parte se presenta en un diálogo —donde Cupido y Diana son los actantes— enmarcado dentro del canto de Celinda que celebra la belleza de Jarifa). El «Sol» es Apolo, hermano gemelo de Diana y contrario de ella por varias razones¹¹². Cuando los latinos nombraban a Diana como Cintia se referían a la luna. Esta nominación por contrarios constituye un complicado artificio barroco que no se detiene ahí. Los semas literarios que conlleva «Sol» quedan junto a Jarifa-Diana, encumbrando de este modo su belleza. Por otro lado, los amores apasionados de Apolo eran cualquier otra cosa menos castos. Nueva antítesis. ¿Y por qué nombrarlo en el estribillo? Porque Apolo es, entre otros de sus muchos atributos, dios de la música y de la poesía.

¿Por qué nombrar a Cupido bajo Venus? Por tres razones. En primer lugar, porque esta diosa (junto a Mercurio, Juno, etc), interviene constantemente sobre el destino y las acciones de los hombres¹¹³, función por la que su presencia no se limita a la mera justificación retórica; en segundo lugar, porque su nombre evoca la belleza triunfante en el juicio de Paris, con lo que se insiste en la hermosura de Jarifa; finalmente, porque su figura imprime sobre Cupido fuertes connotaciones sexuales que engendran en el texto una tensión erótica singular debido a la red de referencias que se cruzan entre símbolos de castidad y sensualidad¹¹⁴.

Esta «bilateralidad semántica» está dispuesta sobre una estructuración sintáctica paralelística, sobre constantes correlaciones de pluralidades¹¹⁵. No podemos hablar de versos bimembres, tal y como hace Dámaso Alonso en su estudio sobre el endecasílabo gongorino¹¹⁶, puesto que la concisión del octosílabo —y menos

¹¹¹ La belleza y la pureza de la joven quedan implícitas en el color blanco: «En tanto, pues, que se baña / y se compiten lo blanco / y aun se desmienten lo terso, / sus miembros y el alabastro». La castidad queda explícita en los versos 35-36 «en las termas de su abuelo / el sudor depona casto».

¹¹² Decimos «contrario de» y no «contrario a» para implicar, desde Heráclito, la tensión de los contrarios.

¹¹³ Vid. Alonso, D., *Estudios y ensayos gongorinos*, op. cit., pág. 102.

¹¹⁴ «El erotismo de la paloma suele ser explicado por su asociación al mito de Venus; la nocturnidad del búho, por su delación infernal y el castigo de Proserpina; la ostra será un excitante del apetito venéreo, por haber servido una concha de cuna a Venus, hija de la espuma del mar». Vid. Alonso, D., *Estudios y ensayos gongorinos*, op. cit., pág. 102. Cuna que no está ausente en estos versos del romancillo: «La cuna real, / que con esplendor / abrigo inquieto / en la infancia os dio».

¹¹⁵ Tomado de Alonso, D., «Función estructural de las pluralidades», en *Estudios y ensayos gongorinos*, op. cit., págs. 173-221.

¹¹⁶ Vid. Alonso, D. «La simetría bilateral», en *Estudios y ensayos gongorinos*, op. cit., págs. 117-73.

aún del hexasílabo— no permite tal parcelación, pero sí podemos hablar de la bimembración «distribuida en dos versos»:

Pero la bimembración de ningún modo va ligada al molde del verso: es una noción y una realidad del lenguaje más amplia y general. La tendencia bilateral puede plasmar en unidades más amplias: en el conjunto de dos versos; dentro de una estrofa; entre la primera y la segunda mitad de una estrofa misma, en el conjunto de dos estrofas, etc.¹¹⁷

El dominio estructural del poeta se corresponde —casualmente o no— con la cristalización formal de la música de su tiempo. Se puede decir que el «formalismo» gongorino facilita aún más la composición musical culta, cuyo contrapunto formula un principio de imitación adaptable a las «pluralidades» y procedimientos «diseminadores-recolectivos» del lírico cordobés. Pero también es legítimo pensar que en el romance están latentes —conscientemente latentes— los mecanismos que después son activados por la música. Es interesante recoger la valoración que Dámaso Alonso hace del rendimiento de las pluralidades como factor estético:

He querido, pues, llamar la atención hacia una especie de rítmica más profunda, anterior a esto que se suele entender por ritmo, y que es a la par su vivificador y su contenido impregnante, hacia ese molde más hondo ligado a muy profundas impresiones estéticas y a la troquelación manante de nuestro pensamiento. El análisis de pluralidades excede en absoluto las lindes de una posible ciencia de la literatura; afecta a todas las artes; plurimembración y variación percibe inmediatamente quien contempla un edificio ya renacentista, ya barroco. Pero excede también los límites literarios en otra dirección más importante: las pluralidades (y, ante todo, los sintagmas no progresivos) deberían ser objeto preferente de una lógica psicológica: no son sino transparencias hacia este lado no sólo del pensamiento —como todo el lenguaje—, sino de las elementales posibilidades de manancia de nuestro pensamiento¹¹⁸.

Veamos hasta qué punto se extienden las correlaciones y paralelismos en el poema:

¹¹⁷ Vid. Alonso, D., «La simetría bilateral», *op. cit.*, pág. 166.

¹¹⁸ Vid. Alonso, D., «Función estructural de las pluralidades», *op. cit.*, pág. 219.

no como precipitado
sino como conducido, (vv. 2-3)

a fecundar los frutales
y a dar librea a los cuadros (vv. 5-6).

de las huertas del Xarife,
del jardín de su palacio. (vv. 7-8)

comienza en cristal corriendo
y acaba perlas sudando. (vv. 11-2)

mas nada lo tiene vano,
sino el desatar aljófár (vv. 26-7)

y se compiten lo blanco,
y aun se desmienten lo terso,
sus miembros y el alabastro (vv. 38-40, este último verso muestra la bimembración)

con dulce pluma Celinda
y no menos dulce mano (vv. 41-2)

en un laúd va escribiendo
lo que Amor le va dictando (vv. 43-4)

Una misma estructura articula también el romancillo —las coplas. En ellas se enuncia un elemento —cuna, árbol, cuna— al que sigue una subordinación adjetiva. Hay que señalar que mientras que el romancillo ofrece una sistemática división en periodos de cuatro versos (a excepción del primer grupo de versos que escinde el objeto real —«cuna»— del figurado —«árbol»— y la tirada de vv. 71-8, cuyos cuatro últimos versos depende como apódosis de los cuatro primeros, prótasis de la condicional), el romance no es tan claro en su división estrófica y deja suspendida la acción fecundante del arroyo de los cuatro primeros versos —aunque puedan presentarse con sentido completo— y la acción temporal en la que se inserta el canto de Celinda —versos 45-53.

Hay un verso en todo el romance que sintetiza las tensiones señaladas y que es especialmente hermoso por su condensación:

uno con otro contrario: (v. 32)

Y aquí entramos en el análisis de la musicalidad de los versos del romance¹¹⁹. Tomemos este mismo verso: el ritmo es uniforme, dactílico (-uu-uu-u) al igual que la distribución de sus consonantes: n-c-n-tr-c-n-tr-r. La tensión conceptual (unión de contrarios) es reforzada por la manifestación fónica: ú-o-o-ó-o-o-á-io. Sorprende, ante todo, su coherencia: primera y última vocal acentuada (los extremos) son contrarios (la más cerrada y oscura de las vocales frente a la más clara y abierta), unidos en el transcurso por la o constante. Sólo queda el silencio y la admiración¹²⁰.

La riqueza fónica de versos de Góngora ha sido constantemente reconocida:

Insistamos una vez más: esta música de vocales y consonantes ocupa un puesto tan importante como otro aspecto cualquiera en la

¹¹⁹ Podríamos detenernos en otros rasgos de estilo presentes, tales como los constantes hipérbatos, símiles, nombres sin artículo (*topoi* gongorinos), cláusulas absolutas (presentes en los gerundios y participios de la composición, y que serán comentados en relación con la música), acusativos griegos, etc. pero hemos decidido prescindir de su comentario para ocuparnos de los factores ligados a la musicalidad del poema. Sólo queremos señalar la complejidad sintáctica de una de las cuartetos del romancillo y que ofrecen dificultad de comprensión (vv. 71-4): «Si ignoráis, cruel, / cuántas deben hoy / vuestro mirar almas, / fieras vuestro arpón». El autor juega con la dilogía mirar (Cupido ciego). Quizás se pueda entender, «cuántas almas se deben hoy a vuestro mirar» o «vuestro» anticipe «arpón» y entonces deba entenderse «cuántas almas deben mirar vuestro arpón». En cuanto a «fieras», hay dos posibilidades: predicativo de «almas» (entonces «almas fieras») o una función independiente, como «animales» asociadas al carácter cinegético («arpón») y que, en consecuencia, plantea otra ambigüedad: ¿se habla aquí de Cupido o de la bella Diana, querida y admirada, señora de vasallos? Esta oscuridad es recogida en la crítica del momento bajo la sentencia de Horacio «brevis esse laboro, obscurus fio». La polémica que suscitó la obra de Góngora fue articulada, tanto por detractores como defensores, desde la preceptiva horaciona, según nos muestra García Berrío, A., *Formación de la teoría literaria moderna, 2. Poética manierista. Siglo de Oro*, Murcia: Universidad de Murcia, 1980, págs. 182 y ss. Sobre la dicotomía fondo-forma, págs. 476-7.

¹²⁰ Acudimos a Dámaso Alonso para cubrir con sus palabras nuestra perplejidad (aunque en esta ocasión se centre en el endecasílabo): «Hay que agregar, por último, a la musicalidad aludida o representada, la música viva de los versos mismos. Maravillas habían hecho, ya a lo suave, ya a lo clamoroso, un Garcilaso, un Luis de León, un Herrera. Góngora, que no en vano viene detrás, acaba de arrancar sus últimos secretos al endecasílabo. Él ha adivinado como nadie, en poesía española, la estrecha alianza que el verso establece entre musicalidad y representación, y sabe colocar las palabras más nítidas en la cima de sonoridad del verso, la palabra más intensa o más sugeridora en el punto donde el ritmo alcanza mayor intensidad: *Mientras cenando en PÓrfidos lucientes...; En la mitad de un Óvalo de plata...; Los anales diÁfanos del viento...; suelo de Lillios que en fragantes copos...; en campos de zaFiro pace estrellas...; Espumoso coRAL le dan al Tormes...; Caduco alJÓfar, pero alJófar bello...* Y este procedimiento, clarísimo y constante en las *Soledades*, sirve para reforzar aún más la sensación lumínica del vocabulario colorista de Góngora. En fórmula breve, podríamos decir que la palabra espléndida y coloreada, puesta en trance de intensidad rítmica, se intensifica, como si el ritmo fuera una caja de resonancia de color, y el ritmo se esculpe más garboso y claro al ceñirse a la palabra fastuosa y lúcida», en «Claridad y belleza de las *Soledades*», en *Estudios y ensayos gongorinos*, op. cit., pág. 81.

técnica del poeta; tiene un empleo frecuentísimo, casi regular, y es el secreto de muchos de sus mejores versos. Tiene igual valor poético que el que tienen normalmente la aliteración y las rimas finales. Es un vínculo que une las diversas partes del verso y de varios versos seguidos para que se establezca una relación más estrecha. Toca una nota repetida que nos agrada tanto como la serie de notas repetidas en una melodía o de movimientos en una danza¹²¹.

La referencia a una vinculación vertical bien podría llamarse principio de «armonía vocálica» —entendido en su sentido musical— si no fuera porque se impone la sucesividad de la lectura —aunque siempre quede la simultaneidad de la memoria. Para el análisis del ámbito fónico del romance nos serviremos del trabajo de sistematización que Smith realiza sobre los mecanismos sonoros que Góngora activa en su *Polifemo*. Estos son los siguientes¹²²:

— Simple aliteración de vocales:

Por las faldas del Atlante (o-a-a-a-e-a-a-e) (v. 1)
 Xarifa, Cintia africana (a-í-a-í-ia-i-á-a) (v. 33)
 donde más por vos (o-e-á-o-ó) (v. 75)
 cuyos troncos no (u-o-ó-o-ó) (v. 80)

— Dos o más vocales colocadas al comienzo del verso y repetidas a modo de eco final, sin que correspondan forzosamente los acentos. La asonancia puede apoyarse en la aliteración de consonantes.

arroyo descende claro (a-ó-o-e-ie-e-a-o) (v. 4)
 tiene, que el Xarife (ié-e-e-a-í-e) (v. 77)
 comienza en cristal corriendo (o-ié-ae-i-á-o-ié-o) (v. 11)
 que sombra prestó (e-ó-a-e-ó) (v. 59)

— El orden de las vocales no está repetido exactamente, sino que es un orden inverso o alterado. La inversión recuerda a los cánones cancrizantes (inversión del tema —como un cangrejo).

a fecundar los frutales (a-e-u-á-o-u-á-e) (v. 5)

¹²¹ Vid. Smith, C. C., «La musicalidad del *Polifemo*», *op. cit.*, pág. 141. Más adelante recoge la propuesta de Masson en lo que se refiere a *programm music* o bien *illustrative painting*, «donde el sonido y el movimiento del verso nos comunican una impresión más allá de (aunque vinculada con) el sentido intelectual de las palabras», *op. cit.*, pág. 155. Esto es lo que la crítica conoce como fonosimbolismo. En su artículo, Smith habla de «música fonética», *op. cit.*, pág. 152.

¹²² Vid. Smith, C. C., «La musicalidad del *Polifemo*», *op. cit.*, págs. 143-9.

— Asonancia en el interior del verso de parejas de vocales.

donde Amor fomenta el fuego (o-ea-ó-o-e-ae-ué-o) (eo / ae), con aliteración de /f/. (v. 29)

— Asonancia prolongada al resto de los versos, llegando a ser una especie de rima interna.

y aun se desmienten lo terso
sus miembros y el alabastro. (vv. 39-40)

Obsérvese la serie /ie/ en el estribillo y en la primera posición de los siguientes versos del romancillo:

¿Quién dicen que soy? (v. 46)
Dicen bien (v. 51)
Dicen mejor (v. 53)
quien solicitó (v. 63)
fieras vuestro arpón (v. 74)
tiene, que el Xarife (v. 77)
visten por cortezas (v. 81)
pieles de león. (v. 82)

Sirva esto como mera introducción al análisis de las aliteraciones. Un análisis más profundo exigiría el estudio de la disposición de los acentos, aspecto del que nos ocuparemos más adelante en relación con las composiciones que se presentan¹²³. Pero antes de ocuparnos de ellas no queremos abandonar este

¹²³ Smith nos dice que esta musicalidad apreciable en Góngora tiene su parangón en la *Fábula de Acis y Galatea* de Carrillo («La musicalidad del Polifemo» *op. cit.*, pág. 163). Por otro lado sitúa en Juan de Mena su ascendente directo: «Puesto que se ha reconocido que Góngora aprendió algo de Mena, no habrá dificultad en suponer que lo hiciera también en este caso —pues la técnica es empleada con frecuencia por Mena y el fino oído de Góngora no hubiera dejado de percibir su valor—, por lo cual es posible que su relaciones tuvieran mayor sutileza que la sospechada hasta ahora. Pero Góngora pudo igualmente descubrir por cuenta propia las leyes de la musicalidad, pues son la base de tanta poesía. (Y, por otra parte, ¿de quién hubo de aprenderlas el propio Mena?) Pero la importancia de Mena en esto se refuerza cuando nos vemos algo decepcionados al acercarnos a los maestros italianistas del XVI en busca de ejemplos» (pág. 158). Finalmente valora de este modo el talento del cordobés: «No se concibe que Góngora, de temperamento tan distinto de un Herrera trabajador, siempre la lima en la mano, receloso y poco dispuesto a publicar sus obras, se pusiera día tras día a estudiar, a querer a fuerza de voluntad, en detalle, estos intrincados diseños sintácticos, estructurales, metafóricos y musicales. Pero ellos están ahí, ellos existen. La única conclusión posible me parece ser que todo esto se creó unto, de una sola pieza; que salió de la mente de un poeta amante como pocos de la música, el baile, de los ritmos y asonancias de la poesía tradicional, de fino oído lingüístico y de enorme sensibilidad artística. Casualidades, no; obra plenamente consciente y de elaboración detallada, tampoco; más bien parte integral de un conjunto poético tan poético, tan complicado y tan original que no creo que nadie llegue a superarlo nunca» (pág. 166).

punto sin recoger una complicada metáfora que no muestra otra cosa sino el calado de la música en los «conceptos» con los que trabaja el poeta:

La cuna real
que con esplendor
abrigo inquieto
en la infancia os dio
árbol fue en las selvas
que sombra prestó
en la melodía
de un ruiseñor (vv. 54-61)

La cuna evoca la madera que fue un día rama del árbol que cobijó los trinos de un ruiseñor¹²⁴. Este artificio deja manifiesta la liricidad del género¹²⁵.

¹²⁴ «La metáfora podría no ser más que un medio que el pensamiento se da —sin duda entre otros— para superar la contradicción que se establece entre lo real y el lenguaje desde el momento en que el lenguaje, para edificarse, expulsa lo real a que sustituye. Así, lo propio de la metáfora sería trascender las representaciones nacidas de la experiencia a fin de reconstruir, a través del significante, las reales condiciones de existencia del referente. Esa trascendencia sería consecuencia de una operación regresiva, por lo que el pensamiento compensaría, regresando en dirección de lo real, los efectos de su potencia cada vez más abstractiva». Vid. Molho, M., *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*, Barcelona: Crítica, 1977, pág. 19.

¹²⁵ Sobre la liricidad del romance, véanse aquí los siguientes testimonios. Carreira recoge la posición de los que creen que «lírico» implica que el erotismo —aquí latente— pase a un segundo plano: «Otros introducen el marbete lírico para distinguir los poemas amorosos, petrarquistas o no, de aquellos donde el erotismo está en segundo término o no existe. De tal matización se deduce, paradójicamente, que los líricos son más épicos, o narrativos, que los amorosos, de carácter más estático», en «Los romances de Góngora. Transmisión y recepción» *op. cit.*, pág. 34. El profesor García Berrio establece la condición genérica de la letrilla (aunque creemos que aquí es aplicable al romance) o sobre el sujeto (doble) y el modo de enunciación. Su reflexión es particularmente interesante para valorar adecuadamente el carácter lírico que imprime el estribillo —que cuenta con el artificio engañoso de la primera persona: «Para adoptar un criterio restrictivo y delimitador entre las numerosas cuestiones estructurales sobre la letrilla me propongo estudiar hoy esta modalidad textual estrófica desde la perspectiva concreta del yo del poeta como sujeto de la enunciación, es decir, como emisor del texto, y de las posibles interferencias del mismo yo como sujeto del enunciado, es decir, agente principal o protagonista de la predicación expresada en el enunciado textual o historia explícita comunicada. Esta condición de sujeto doble de la enunciación y del enunciado caracterizó sin duda el entendimiento contemporáneo del género lírica amorosa, donde el poeta formulador del enunciado textual se propone invariablemente como sujeto de la pasión amorosa. Así es como cobra base de verosímil ejercicio artístico, y no de desarrollo autobiográfico, la mayor parte del cancionero amoroso de poetas como Quevedo y don Luis de Góngora, frente al tono de evidente fervor pasional autobiográfico de Garcilaso, Herrera o Lope de Vega», en «Las Letrillas de Góngora. Estructura pragmática y liricidad del género», *op. cit.*, pág. 90. Por otro lado, hay que tener en cuenta que en los estudios sobre textos musicados, el término «género» adquiere otro sentido (al margen de la distinción tradicional entre géneros naturales y géneros históricos): «Cuando hablamos de género no nos referimos a su sentido poético, sino 'musical'. Como ya hemos señalado anteriormente, los términos no

6. MÚSICA Y LITERATURA

Trataremos ahora de ver aquí si es posible la relación del lenguaje poético con el lenguaje musical, en tanto que ambos poseen, en principio, como fórmula constructiva la repetición de segmentos estructuralmente equivalentes¹²⁶. Se plantean, así, en el texto elegido, varias cuestiones importantes desde el punto de vista del lenguaje poético (más fácilmente comprensibles con el apoyo de su paralela estructura musical) y por otra parte se nos permite abordar la relación palabra/melodía, que estuvo en el origen de la poesía como *lenguaje oral*¹²⁷.

Según Ruwet, a quien debemos una de las primeras y más serias aproximaciones al discurso musical desde una perspectiva lingüística, podemos establecer las bases de la comparación entre la obra verbal y musical partiendo de la fonología y de las funciones del lenguaje¹²⁸: función expresiva (según la cual el enunciado es la expresión o presentación de un sujeto que tiende a caracterizarse), apelativa (por lo que un enunciado tiende a producir una cierta impresión en el auditor) y representativa (por lo cual un enunciado representa un estado de cosas determinado). Entre los procedimientos fonológicos utilizados por esta última cabría distinguir entre *configurativos*, que señalan la división del enunciado en

se ajustan a la letra, sino a la música. De ahí que el término 'soneto' pueda englobar el texto poético definido como tal, una 'canción' (Milán incluye dentro de sus Sonetos la canción de Petrarca 'Gentil mia donna' fols. 188r.-90r.) o ser una forma instrumental (como aparece en Valderrábano, *Silva de Sirenas*). Vid. Valcárcel, C., «Problemas de edición de los textos musicados», *op. cit.*, pág. 542.

¹²⁶ No podemos centrarnos con detenimiento en los criterios que sirven de base para comparar unas producciones artísticas (literarias) con otras (musicales). Recogemos aquí una serie de estudios elementales (y fundamentales) que operan no sólo ya en el nivel teórico (como los recogidos en las primeras páginas) sino en sobre todo en el ámbito práctico del análisis de obras concretas. Vid. R. Burleson, «Functional Relationships of Language and Music: The Two-Profile View of Text Disposition», *La Linguistique*, 28, n° 2 (1992), págs. 49-63; Einstein, A., «The Conflict of Word and Tone», *The Musical Quarterly*, XL, n° 3 (1954), págs. 329-49; Bright, W., «Points de contact entre language et musique», *Musique en jeu*, n° 5 (1972), págs. 67-74; T. S. Eliot, «La música de la poesía», en *Sobre poesía y poetas*, Madrid: Icaria, 1992, págs. 23-37; R. Jakobson, «La lengua en relación con otros sistemas de comunicación», en *Obras selectas*, Madrid: Gredos, 1988, págs. 301-10; G. Springer, «Language and Music: Parallels and Divergencies», en *For Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Sixtieth Birthday*, Hague: Mouton, 1956; T. Cable, «The Meter and Musical Implications of Old English Poetry», en Baltzer, R. y Winsatt, J. (ed.), *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*, Austin: University of Texas Press, 1991; págs. 49-71; y S. Guthrie, «Meter and Performance in Machaut and Chaucer», en *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*, *op. cit.*, págs. 72-100.

¹²⁷ Vid. J. Talens et alii., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra, 1988, págs. 96-109. En cuanto al origen de la poesía como lenguaje oral (recuérdese a Rousseau), vid. P. Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus, 1991.

¹²⁸ Vid. Ruwet, N., *Langage, musique et poésie*, Paris: Sevil, 1972, págs. 41-69. Pueden verse también sus artículos en *Musique en Jeu*. Nosotros nos limitamos aquí a recoger la exposición que de este planteamiento hace Talens, J. en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, *op. cit.*, págs. 97 y ss.

unidades gramaticales (y que se subdividen a su vez en *culminativos*, que indican de cuántas unidades consta un enunciado y cuál es su jerarquía, y *demarcativos*, que señalan el límite entre dos unidades) y *distintivos* que diferencian entre sí a las diversas unidades de significación. La música, al igual que el lenguaje verbal, acude constantemente a estos procedimientos *culminativos* (organización melódica, textura, secuenciación rítmica) o *demarcativos* (silencios, cadencias, marcas formales), aunque la función más desarrollada sea la que hemos denominado *distintiva*, dentro de las jerarquizaciones rítmicas, tímbricas, modales, tonales y formales. No obstante

si bien existen equivalencias en cuanto a funciones a utilizar entre ambos sistemas, los procedimientos utilizados son distintos: sistemas de oposiciones distintas, por un lado, jeraquización de alturas, duraciones, etc., por otro. De este modo música y arte verbal pueden coexistir sin interferirse y sin que sea necesario que aquélla anule, asumiéndolo, el valor del segundo. La relación música / arte verbal es siempre pertinente¹²⁹.

Toda composición requiere una interpretación que la haga presente. Pero toda composición que se sirve de un texto poético es ya de por sí una primera interpretación¹³⁰. ¿Qué podemos decir de las metáforas de metáforas de Góngora cuando éstas han sido llevadas al plano sonoro —supongamos que al de una representación de madrigalismos— sino que se convierten en metáforas en tercer grado? El compositor interpreta las palabra dándoles un significado especial, otorgando otra dimensión, otras connotaciones al texto, y para ello se sirve de la repetición de palabras o versos.

Si comparamos los estribillos de ambas composiciones¹³¹, puede observarse cómo en el estribillo de Gabriel Díaz hay un juego constante, un nuevo lenguaje casi lujuriente —*stylus luxurians*¹³²— que lleva al extremo las posibilidades que

¹²⁹ Vid. J. Talens, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, op. cit., pág. 98.

¹³⁰ Al margen de que toda composición sea interpretación de un lenguaje heredado. A pesar de su rígido formalismo, consúltense al respecto las reflexiones de Igor Stravinsky en su *Poética Musical*, Madrid: Taurus, 1987.

¹³¹ El romance en diálogo *De las faldas del Atlante* ha sido registrado por el grupo *La Colombina* en *Cancionero de la Sablonara: Music in the Spain of Philip IV*, (DDD), ACCENT, ACC 99137 D.

¹³² Acudimos aquí a algunos conceptos derivados de la retórica clásica y que fueron elaborados poco después por las sistematizaciones que los teóricos del momento hicieron de los géneros y estilos musicales, entre las que hay que destacar aquellas realizadas por Scacchi y Kircher (este último ya citado en nuestro trabajo). Vid. Bianconi, L., *Historia de la Música. T. 5. El siglo XVII*, Madrid: Turner, 1986, págs. 45-51. Para este acercamiento retórico-musical nos hemos servido de los trabajos citados al final del presente artículo.

ofrecen las interrogaciones retóricas. La pregunta «¿Quién dicen que soy?» es fragmentada, se deja solo al pronombre interrogativo que se repite en saltos de tercera¹³³ (*epizeuxis*) y se yuxtapone contrapuntísticamente a la respuesta (se oyen simultáneamente, en un claro *anthiteton* o *antítesis* —c. 42—), alterna su realización homorrítmica en todas las voces con el contrapunto (en la figura conocida como *noema*), la iteración casi impaciente, confirmada por las respuestas que sobrevienen¹³⁴.

Este artificio, sin embargo, no está presente en la pieza del *Cancionero de Coimbra*, que opta por una textura homorrítmica —c. 13-18— (armónico con el giro hacia la *dominante* a través de la *dominante* de la *dominante*)¹³⁵, sobre una

¹³³ Los intervalos musicales —distancia que hay de una nota a otra— fueron objeto, desde los pitagóricos, de especulaciones que pretendían encontrar en ellos una determinada significación. Estos planteamientos llegaron a establecer un código expresivo que operaba pragmáticamente y que los compositores en modo alguno desconocían. Esto conducirá en el barroco a una sacralizada teoría de los afectos. Por esto, el diseño interválico de la melodía bien podía codificar una serie de valores y estados de ánimo, en ocasiones de modo consciente, en otras como una traducción inconsciente. El intervalo de tercera fue, por su condición de puente o bisagra caracterizador del acorde mayor / menor el que más atrajo la atención de los teóricos: «En torno a la función expresiva de la tercera mayor y menor se decide la división en dos partes entre la cualidad afectiva de las tonalidades mayores y menores (...). La división en dos partes, afectiva ya en la música polifónica de finales del siglo XVI, durará luego hasta el siglo XIX, pero con algunas modificaciones significativas en la distribución de los afectos, resumible para mayor brevedad de la siguiente manera:

Tercera mayor:

- Siglos XVI y XVII: alegría, vigor, aspereza, amargura, ira.
- Siglos XVIII y XIX: ternura, dulzura, alegría, vigor.

Tercer menor:

- Siglos XVI y XVII: tristeza, debilidad, ternura, dulzura
- Siglos XVIII y XIX: aspereza, amargura, ira, tristeza, debilidad.

En la conjunción de la teoría de los afectos y la teoría de los intervalos y de las tonalidades se puede ver un comienzo, un rudimento de una posible teoría poética y analítica de la composición musical moderna. Rarísima y casual es, sin embargo, la consideración de que, más allá de la constitución de un intervalo, está el contexto (armónico, tonal, rítmico) determinante, o al menos, condicionante de la eficacia expresiva», vid. Bianconi, L. *El siglo XVII, op. cit.*, pág. 55. Por supuesto que este planteamiento no induce a una mecánica interpretación interválica según el momento y el estilo, pero sí puede ser de cierta utilidad en el análisis de la musicalización de ciertos textos, ya que toda sistematización y convención retórica fue siempre posterior a la voluntad expresiva de los compositores.

¹³⁴ «Con frecuencia, la repetición de una palabra importante contribuye a la intensificación», vid. Forner, J. y Wilbrandt, J., *Contrapunto creativo*, Barcelona: Labor, 1993, pág. 144.

¹³⁵ La utilización y propiedad de los términos armónicos-funcionales sobre la música que aquí nos ocupa fue muy discutida durante el congreso, especialmente por la profesora Etzion. Varias son las matizaciones que aquí queremos plantear. Por un lado, la referencia a un lenguaje armónico-funcional facilita la comprensión cadencial de este tipo de obras, tal y como demostró en su conferencia el maestro de la vihuela John Griffiths. Evidentemente, según puede apreciarse en la partitura, nada tiene que ver el modo dórico sobre re con la tonalidad de re menor, pero tampoco podemos ignorar que el grado de sensibilización de las estructuras modales está tan avanzado que pasajes enteros se ofrecen limpios a una interpretación armónico-funcional. Una cosa es que, como todo el mundo sabe y en este caso nadie ignora,

base dactílica, repitiendo únicamente el verso «la hermana del sol» (*anadiplosis*) —c. 16— (nótese que la segunda vez, aunque armónicamente es idéntica a la semifrase anterior, varía en la disposición de las voces, introduciendo la nueva sensible —do#— en la voz superior sobre el acento de «hermána» —c. 17—, dentro de un diseño melódico ascendente¹³⁶ o *anábasis* que culmina la pieza en la nota más alta —re— de todo el discurso, haciéndola corresponder sobre la palabra «sol» —c. 17). Una y otra realización musical interpretan de modo

los compositores de finales del XVI y principios del XVII jamás se plantearan un discurso armónicamente estructurado, ya que el resultado polifónico no era otra cosa sino el resultado de una convergencia melódica. Nadie supone en Gabriel Díaz un desarrollo armónico consciente parejo a la estructuración armónico-simbólica que Wagner utiliza en la tetralogía, pues en todo momento, al menos en nuestro caso, el sentido común ha guiado nuestro análisis. No obstante, sí quisiéramos recordar aquí la importancia de esta valoración armónica, al igual que se ha hecho en la obra de Palestrina. ¿Acaso se puede pasar por alto la riqueza y variedad en la disposición de las voces en distintas obras del italiano sobre una elemental secuencia armónica perfectamente analizable? ¿Acaso no nos podemos preguntar cuántos compositores han estructurado su idiolecto musical sobre un lenguaje armónico-funcional que desconocían? Los recursos compositivos derivados de una factura contrapuntística —cánones e imitaciones a distintos intervalos; inversiones, retrogradaciones e inversiones retrogradadas en los casos más complejos— avanzan sobre acuerdos de consonancias y disonancias interválicas y a medida que se produce una sensibilización en las regiones modales más claramente se perfilan enlaces armónico-funcionales. Evidentemente nadie piensa en un momento tan temprano en el concepto *dominante de la dominante*, pero ahí está. ¿Conocía Bach el concepto de *cadencia rota*? Quiero pues insistir en que toda referencia armónica-funcional debe ser entendida como un mero instrumento de análisis, no como el descubrimiento de una forma consciente de proceder del compositor. Cuando los filólogos analizan con detenimiento el *Ulysses* de Joyce y se sirven de los avances en narratología, en ningún modo suponen que conscientemente el escritor irlandés conociera algo que sólo la práctica en el análisis y la preocupación teórica en el ámbito académico ha forjado como útil para hacer hablar a los textos. De igual modo la pintura de Poussin puede ser estudiada bien considerando las teorías heredadas por el artista, las prácticas de su época, bien considerando que el fascinante encanto de la forma y el color reside en razones de composición geométrica y de reacciones químicas en la pigmentación que en aquel momento no podían plantearse en los términos en que hoy aparecen. Si queremos enriquecernos a través de la interpretación de unos textos literarios, pictóricos o musicales que ofrecen su ambigüedad semántica como custodia de su valor artístico más nos vale desprendernos de toda reverencia historicista anclada en la caduca *intención del autor*. En nuestro caso, las alusiones armónicas son ocasionales pues insistimos en movimientos melódicos clasificables bajo posteriores sistematizaciones retóricas. Cuando una obra de arte se nos presenta como tal es porque básicamente es esencial y en ella no hay nada arbitrario. Por esta razón nosotros tratamos de justificar ciertas decisiones musicales en función de un texto que no es tomado por el compositor al azar, sino que supuestamente trata de expresar a través de sus propios recursos. Creo que sería tirar piedras contra el tejado de la propia factura musical el hecho de considerar que ésta es totalmente arbitraria y dependiente de convenciones estilísticas, tal y como propuso la profesora Etzion. ¿Por qué no abrir un poco más los ojos y descubrir decisiones puntuales motivadas, consciente o inconscientemente, por el texto? Considerar la música como una producción arbitraria en relación al texto ¿no es reducirla a una mera proyección inconsciente de recursos puramente musicales arrojados al sin sentido por mucho que se justifiquen en virtud de una forma de proceder y estilo histórico constatado?

¹³⁶ Para conocer con mayor detalle las condiciones melódicas de este tipo de composiciones, vid. López-Caló, J., *Historia de la Música Española. Vol. Siglo XVII, op. cit.*, págs. 43-4.

distinto el estribillo, a través de procedimientos diferentes estudiados por una incipiente disciplina que ha dado en llamarse *retórica musical*¹³⁷.

¹³⁷ Durante el siglo XVII se desarrolló una oratoria específicamente musical, un código léxico y hermenéutico de «figuras» musicales retóricas, con los cuales descifrar el orden retórico que la música vocal infiere del texto. Salvando las afinidades tradicionales —pero genéricas y superficiales— de música y retórica, el fenómeno específico fue, en realidad, muy limitado. Más que un proyecto orgánico de poética musical, esto representó una tentativa de racionalizar con los instrumentos conceptuales de la tradición retórica clásica, y con la ayuda de su terminología, aquellas licencias compositivas de la moderna música expresiva —de procedencia italiana— acerca de las cuales la teoría del contrapunto no podía dar razones. En este sentido, el fenómeno, aunque efímero, fue de verdad significativo, en el sentido de una ampliación de la teoría del contrapunto hasta comprender y justificar las licencias de otro modo irracionales. La retórica, en suma, funcionó como legitimación de irregularidades lexicales y sintácticas, no ya como promotora de una oratoria afectivamente eficaz, ni se consolidó jamás en un código poético o hermenéutico coherente. Sobre la relación entre música y retórica consúltense, entre otros, los siguientes estudios: González Valle, J. V. «Música y Retórica. Una nueva trayectoria del Ars Musica y la Musica Practica a comienzos del Barroco», *Revista de Musicología*, X, n° 3 (1987), págs. 811-41; Collins, C., «Musical Poetics», *Notes. Quarterly of the Music Library Association*, 51, n° 4, págs. 1294-7; Vega, M^a. J., «El modelo retórico en la teoría musical y humanista: la adecuación y el decoro», en Hernández, A. (ed.), *Teoría del arte y teoría de la literatura*, Cádiz: Universidad de Cadiz, págs. 182-195; Vickers, B., «Figures of Rhetoric / Figures of Music», *Rhetorica*, vol. 2, n° 1, págs. 1-44. Para más información consúltense los siguientes trabajos algo más recientes sobre retórica musical: A.A.V.V., *Musique et Rhétorique avant 1650*, Université de Paris, IV, Sorbonne, Coloquio que tuvo lugar los días 39 y 30 de marzo, organizado por Florence Malhomme (2000; en preparación); Bandur, M. «Besprechungen: 'Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration' von Mark Evan Bonds und 'Haydn's Symphonic Forms. Essays in Compositional Logic' von Etahn Haine», *Die Musikforschung*, 51, n° 2 (1998), págs. 239-41; Becerra Schmidt, G. «La posibilidad de una retórica musical hoy», *Revista musical chilena*, 52, n° 189 (1998), págs. 37-52; Borgerding, T., «Preachers, Pronuntiatio and Music. Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony», *Musical Quarterly*, 82, n° 3-4 (1998), págs. 586-94; Bose, M., «Humanism, English and the Rhetoric of Criticism», *Music and Letters*, 77, n° 1 (1996), págs. 1-21; Cohen-Levinas, Danielle, «Rhétorique de la signification et du langage musical», en Miéreau, C. (ed.), *Les universaux en musique*, Paris: CNRS, 1998, págs. 667-78; Dittrich, Raymond, «Zur Rezeption der rhetorischen Stillehre durch die Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts», *Concerto. Das Magazin für Alte Musik*, 12, n° 106 (1995), págs. 23-7; Enders, J. «Visions with Voices. The Rhetoric of Memory and Music in Liturgical Drama», *Comparative Drama*, 24 (1990), págs. 34-54; Enders, J., «Music, Delivery and the Rhetoric of Memory in Guillaume de Machaut 'Pende de Fortune'», *Publication of The Modern Language of America*, 107, n° 3 (1992), págs. 450-464; Flindell, E. F., «Bach's Tempos and Rhetorical Applications», *Bach, The Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, 28, n° 1-2 (1997), págs. 151-236; M. Fromson, «A Conjunction of Rhetoric in Music. Structural Modeling in the Italian Conterreformation Motet», *Journal of the Royal Music Association*, 117 (1992) págs. 208-37; González Valle, J. V., «Música vocal española del siglo XVII. Técnica de composición como hermenéutica del texto», en A.A.V.V. (1997): *Música y Literatura en la Península Ibérica*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997, págs. 544-52; Henshaw, C., «Music and Figure and Affection in Baroque Performance», *The Consort European Journal of Early Music*, 54 (1998), págs. 33-42; McClelland, J., «Music with Words, Semiotic Rhetoric», *Rhetorica*, 8, n° 3 (1990), págs. 187-211; Vajda, György M., «Ut pictura poesis / ut musica poesis», *Neohelicon*, XXII, n° 2 (1995), págs. 269-95; Vecchione, B., «Musique, Hermeneutique, Rhétorique, Anthropologie», en Escal, F. et Imbert, M. (Éds.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, Paris: L'Harmattan, 1997, págs. 99-174; Walker, P., «Fugue in the Music Rhetorical Analogy and Rhetoric in the Development of Fugue», *Bach Perspectives*, 4 (1999), págs. 123-54; Wilson, B. Mc. D., «Ut oratoria

Partiendo de esta «retórica musical» es necesario tener, pues, como transfondo teórico de estas composiciones —dentro de la estética musical del momento¹³⁸— a una figura como la de Pedro Cerone, autor de *El Melopeo*, auténtica enciclopedia exhaustiva, general, que abarca todos los problemas y todos los campos del saber musical de entonces, tanto teórico como práctico. Su nombre aquí no es gratuito, pues tuvo relación con los mejores músicos de la época, entre los que cabe contar a Felipe Rogier y a Mateo Romero¹³⁹, ambos no sólo «ilustradores» de la obra poética gongorina —como ya sabemos— sino también de las complejas enseñanzas —ecos, enigmas musicales, cánones enigmáticos y secretos, etc.— del músico bergamasco¹⁴⁰.

De las composiciones elegidas, una de ellas hace un uso evidente del contrapunto mientras que la otra se articula sobre una estructura vertical —lo cual denota cierta modernidad armónica. Ambos procedimientos responden a un modo de hacer comprensible el texto. Para Carmen Valcárcel

la comprensión del texto dependía de los tipos de textura polifónica (es decir, de la relación que se establecía entre las voces). Por ejemplo, una textura homorrítmica —cuando todas las voces presentan, más o menos, una misma estructura rítmica simultánea— permitía un mejor entendimiento del texto. La dificultad comienza cuando el texto presenta una textura imitativa; es decir, cuando una voz comienza una frase musical y a ésta le sucede la segunda voz, luego la tercera y finalmente la última, en un proceso de concatenación de voces (las texturas pueden cambiar, incluso, dentro de una composición: se puede empezar

musica in the Writings of Renaissance Music Theorist», *Festa Musicologica: Essays in Honour of George J. Buelow*, Stuyvesant, New York: Pendragon, 1995, págs. 341-68.

¹³⁸ Para conocer la estética musical de la época vid. López-Caló, J., *Historia de la Música Española*, vol. 3. *El siglo XVII*, op. cit., págs. 225-51; Menéndez Pelayo, R., *Historia de Ideas Estéticas*, op. cit., vol. I. págs. 939-81; León Tello, F. J., *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: CSIC, 1991.

¹³⁹ «En Madrid conoció a algunos de los mejores músicos de la España de su época: Felipe Rogier, el maestro Capitán, Antonio Arratia, Bernardo Clavijo, etc., y a través del conde de Lemos, que se había constituido su protector, coincidió nada menos que con Cervantes, entonces también protegido del mismo prócer». Para una biografía de Cerone, vid. López-Caló, J., *Historia de la Música Española*, vol. 3. *Siglo XVII*, op. cit., págs. 233-236; Baselga Esteve, R., «Pedro Cerone de Bérgamo. Estudio biobibliográfico», *Tesoro Sacro Musical*, n° 54 (1971), págs. 8-102 y n° 55 (1972), págs. 3-41.

¹⁴⁰ La figura de Cerone es vilipendiada por Menéndez Pelayo, vid. *Historia de las Ideas Estéticas*, vol. I. op. cit., pág. 974. Para López-Caló su importancia es grande: «El día que los musicólogos se decidan a entrar sistemáticamente por sus páginas, superando la ciertamente enorme dificultad que supone el fárrago de noticias, datos, preceptos, consejos de aquellas letra apretada, encontrarán, sin duda, solución a numerosos enigmas que la música española de los comienzos del Barroco nos presenta todavía», vid. *Historia de la Música Española*, vol. 3. *El siglo XVII*, op. cit., pág. 325.

con una sección imitativa y luego pasar a una sección homorrítmica); en este caso, el resultado es que la entidad poética pierde parte de su integridad para incorporarse al formato musical. Los polifonistas eran conscientes de ello e intentaban solucionarlo adornando las palabras finales de las distintas frases musicales hasta llegar unidas al final de la composición o bien reduciendo frases en algunas voces. De todas formas, sería bastante cuestionable pensar que la polifonía dificulta el sentido del texto; puede obstruir su estructura morfosintáctica, pero no es tan imposible entender cuatro o cinco frases musicales al mismo tiempo, sobre todo si los oyentes están acostumbrados¹⁴¹.

Con esto entramos de lleno en el análisis formal¹⁴². Sabemos que el romance adquiere un tono culto a finales del XVI mediante la adopción de elementos líricos y que musicado culminará en el romance polifónico, que se funde con el villancico. En este sentido el romance se pliega a la forma musical adoptando las siguientes combinaciones estróficas: una sola estrofa musical que se repite cada cuatro versos; estrofa y estribillo / estribillo y estrofa (como es el caso de la musicalización del *Cancionero de Coimbra*); y la disposición más compleja, de romance y villancico, en la que el texto del romance se desarrolla en varias cuartetas, en medio de las cuales se interpola un villancico —coplas del romancillo— como ocurre con la composición de Gabriel Díaz¹⁴³.

Esto influye de modo determinante en la sucesividad narrativa del romance, pues ya no es sólo el estribillo el que se interpola entre cuarteta y cuarteta —algunas de las cuales, como señalamos, no cierran el sentido— sino que además arrastra unas coplas —romancillo— que, desde el punto de vista literario, son cantadas después del estribillo al final del romance —canto a la belleza de Jarifa—, pero que en la realización musical penetran en el curso narrativo incorporando de este modo una serie de sentidos y de redes isotópicas que de otro

¹⁴¹ Vid. Valcárcel, C., «Salgan los músicos y cante una mujer», *op. cit.*, pág. 339.

¹⁴² Un adecuado análisis formal tendrá en cuenta lo siguiente: «Sólo el modelado consciente transforma una serie de notas en los más diversos tipos de manifestaciones inteligibles, crea relaciones entre partes, o hace que se enfrenten áspicamente; en distintos momentos y de diferentes maneras, ese modelado apunta a una relación y a una coherencia tanto de los detalles musicales como del conjunto. Porque el tipo de conformación depende de la noción que se tenga de la forma: en las diversas transformaciones de un compositor, la forma musical representa modos históricos de pensamiento. Ambos factores son igualmente importantes: la propia idea formal, que se revela tanto en las ramificaciones internas como en la manufactura exterior de una obra, y la transformación histórica de esa idea». Vid. Kühn, C., *Tratado de la forma musical*, Barcelona: Labor, 1992, pág. 17.

¹⁴³ La tipología está tomada de Valcárcel, C., «Problemas de edición de los textos musicados», *op. cit.*, págs. 546-50.

modo no se activarían hasta el final de la lectura¹⁴⁴ (como una *anáfora* musical de amplias dimensiones).

Hay que tener en cuenta que la musicalización de la cuarteta —en Díaz tiene una textura homorrítmica, al igual que el romancillo, abriendo la imitación en el estribillo, verdadero centro de la composición¹⁴⁵— supone la repetición de una estructura fija para los contenidos de las distintas estrofas —que son en la forma, sin embargo, muy semejantes unas a otras¹⁴⁶. La repetición es en música la fuerza generadora más simple y, al mismo tiempo, más enérgica¹⁴⁷. Marca los puntos de referencia que vienen a ser, en el transcurso musical, como los pilares que sustentan un puente. Cuanto más quiera girar la música en sí misma, tanto más significativas se hacen las repeticiones. Ahora bien: la repetición, que significa explícitamente la renuncia a algo nuevo, conlleva otras consecuencias que impulsan la música mediante la incorporación de alguna otra cosa, mediante un cambio simultáneo en otra dimensión: aparecen pues lo que denominamos *variantes*¹⁴⁸. Esto puede verse en las distintas formulaciones de «El hijo de Venus» en la obra de Gabriel Díaz, donde a dos voces y con el mismo patrón rítmico y melódico se altera el ámbito armónico (*hipérbaton*) —incluso en las inversiones (la primera vez, c. 25-26 nos dejaría en un supuesto SolM; la segunda vez, cc. 36-37, prepara la dominante de una posible región de FaM; la tercera vez, cc. 41-43 realiza un claro recorrido armónico antes de llegar a un supuesto DoM,

¹⁴⁴ La forma musical es, por tanto, el criterio para la edición que Querol hace del romance, disposición que contrasta con la «literaria» del resto de editores.

¹⁴⁵ Cuando Bal y Gay describe el corpus de piezas que componen las *Treinta Canciones de Lope de Vega* (op. cit., pág. 100) nos indica lo siguiente: «El procedimiento de escritura de todas las canciones que presentamos es en general una mezcla de polifonía y homofonía, con predominio de esta última, es decir, que la escritura parece pensada verticalmente, por acordes —como sería el caso de la obra del Cancionero de Coimbra—, aunque, además de ciertos pasajes puramente contrapuntísticos, la sabia conducción de las voces nos está advirtiéndole siempre que detrás de esa homofonía hay una fuerte ciencia polifónica». Páginas atrás había caracterizado la música de la época (pág. 98).

¹⁴⁶ Nadie podría cuestionar que el romancillo ofrece un esquema armónico que evoluciona a través de quintas descendentes transformando los acordes en dominantes secundarias: I (rem) V (minorizado) I (a modo de bordadura armónica); IV (mayorizado), V/IV y semicadencia sobre el IV mayorizado (flexión a Sol M). A continuación se inicia un descenso de quintas: Sol M como dominante de Do M y este a su vez como dominante de Fa M, relativo mayor de rem. A partir de ahí y a través de una cadencia rota —c. 60— regresamos a rem, concluyendo con un I-V-I.

¹⁴⁷ Este fenómeno es capital para el modelado de la forma: «Para el compositor es importante el que el oyente, por principio y de manera instintiva, relacione unos con otros diversos momentos de la obra y siga expectante en una cierta dirección. Expectación y recuerdo actúan conjuntamente». Vid. Kühn, C., *Tratado de la forma musical*, op. cit., pág. 17.

¹⁴⁸ Una variante consiste en la referencia claramente reconocible al antecedente, sin ser idéntica a él: se desvía de éste sin distanciarse demasiado. Si domina algo igual o similar, entonces se aproxima a la repetición; si se da una preponderancia de lo diferente e incluso de lo opuesto, entonces nos movemos en la dirección del «contraste». Vid., LaRue, J., *Análisis del estilo musical*, Barcelona: Labor, 1989, pág. 20 y ss.

rem (II grado) y SolM (V) donde ambas voces realizan el mismo texto sobre una cuarta ascendente; en la última ocasión, cc. 49-50 nos conduce de nuevo hacia Sol mayor a través de la sensible en la soprano «dicen bien», en la figura que se conoce como *simploque*)¹⁴⁹. Lo mismo se puede decir de las diferentes alturas en las que aparece «¿quién?» sobre idénticos diseños de segundas sincopadas (la primera vez sobre un re, c. 13, la segunda sobre otro re, c. 15 y finalmente sobre un mi, c. 22.). En términos de retórica musical, una clara *analepsis* o *pallilogia* llevada al *clímax* a través de una *sinéresis* o desplazamiento de acentos.

Debemos igualmente destacar en la construcción la imitación sobre bajo y contralto en distintos tonos del sintagma «La hermana del Sol», derivada en definitiva de la frase «sino conducido» c. 6 y 7 (*anaploque*, o repetición melódica en contextos diferentes)¹⁵⁰. Téngase en cuenta además que las dos primeras veces que este texto aparece se da en forma de imitación libre a distancia de cuarta —c. 19 y 27—; las siguientes dos ocasiones se dará con un inicio y final homorrítmico —c. 37 y 45— y como síntesis de ambas realizaciones, la última vez que se presenta —c. 50-51— lo hace estrechando la cabeza melódica en el bajo produciendo un efecto de mayor condensación como claro *poliptoton* musical.

De este modo, la composición de Gabriel Díaz se desenvuelve con un movimiento incesante. Se evita cualquier cesura: cuando una voz calla, las otras continúan cantando, enmascarando así las fórmulas cadenciales, distribuidas como en un juego enigmático¹⁵¹. Puesto que hay constantes imitaciones, las vo-

¹⁴⁹ La elaboración contrapuntística del *estrivo* tiene cierta lógica armónica. Hay que decir que el canto solístico se apoya sobre el segundo tetracordo del modo dórico sobre re, con lo que el oído escucha un armonía asociada a la región de Sol mayor. Así, entre los compases 12 y 26 podemos escuchar la siguiente secuencia armónica: I-V-I-V/V-V-I. Esta región de Sol mayor se prolongará hasta el compás 34. En todo caso, si el lector examina con detalle la relación de sonoridades verticales enlazadas se rigen por la misma lógica armónica manifiesta en la cuarteta.

¹⁵⁰ Este principio de la «varietas» incorpora relaciones de fondo. Cada voz se halla ligada (de modo flexible) a la que tiene en frente por una identidad melódica. Vemos incluso que por cada unidad de texto, una idea nueva va pasando a través de las distintas voces engranando sin cesuras unas con otras.

¹⁵¹ La secuencia armónica de la cuarteta es relativamente sencilla. Dado el carácter híbrido en sus tetracordos del modo dórico, nuestro oído encuentra un constante ir y venir entre sonoridades mayores y menores. El primer verso presenta un claro I-V-I sobre lo que pudiera entenderse como la región de rem. El verso siguiente nos sitúa sobre el IV grado mayorizado (Sol M). Curiosamente el tercer verso, de una textura polifónica algo más compleja nos ofrece un planteamiento armónico igualmente más elaborado: descenso de quinta sobre DoM, flexión a la dominante menor a través de su dominante (MiM-Lam). Concluye el último verso con su relativo mayor (FaM) cadencia rota (DoM-rem), V-I-V-I (rem). Si evaluamos el recorrido armónico puede apreciarse un recorrido de quintas descendentes: Re-Sol-Do; a partir de ahí, allí donde hay una mayor elaboración contrapuntística se introducen los encadenamientos de tercera-Do-La (a través de su dominante) Fa-, y una vez que se llega al relativo mayor a través de un encadenamiento rupturista (cadencia rota) se regresa a la región armónica principal, rem. Como habrá podido verse en nuestro trabajo, lejos de dejar a un lado la elaboración contrapuntística hemos tratado de desbrozarla sin renunciar a bosquejar cuáles son los pilares armónicos que la conducen.

ces no cadencian simultáneamente en el estribillo, aunque pueda percibirse una concordancia en las voces de bajo y contralto¹⁵². Es significativo que las voces cadencien conjuntamente allí donde el poeta ha dispuesto una de sus arquetípicas cláusulas absolutas latinizantes —obsérvese en las cuartetos. Otros elementos que general tensión son los retardos de la tercera por la cuarta o de la quinta por la sexta —constantes en Díaz y ausentes por completo en la pieza del Cancionero de Coimbra. Tampoco se nos puede pasar por alto que mientras que la obra de Gabriel Díaz todavía manifiesta las reminiscencias de un lenguaje modal arcaico, la otra confirma un elemental lenguaje armónico incipiente.

Ambas obras poseen un ritmo ternario, con diseños dactílicos —negra con puntillo, corchea y negra— frecuentes en este período¹⁵³. Sin embargo, en el maestro Díaz las síncopas —completamente ausentes en la otra pieza— generan una tensión singular —prolongación de un texto, presencia del retardo y consecuente tensión armónica—, sobre todo en la relación blanca con puntillo / negra¹⁵⁴. Esta tensión se manifiesta abiertamente en el primer verso del estribillo, enunciado por primera vez en ambas obras mediante un «solo» («Con arco y aljaba / ¿quién dicen que soy?»). Responden las dos a los intentos de introducir el canto solístico en medio del polifónico, fórmula innovadora a principios del XVII¹⁵⁵. Sin embargo, la función de uno y de otro es distinta. En la pieza del Cancionero de Coimbra, es un mero contraste frente a la masa sonora del coro; en Gabriel Díaz, es la tensa enunciación del «sujeto» de un largo contrapunto, lejos de la homofonía.

¹⁵² «Las voces no siempre cadenciarán simultáneamente al final de una frase, sino muchas veces una después de otra. Evitamos así las frecuentes detenciones y nuevos comienzos en el desarrollo de una composición. La técnica de cadenciar alternativamente tiene una especial importancia en el estilo imitativo», vid. Forner, J., *Contrapunto creativo*, op. cit., pág. 146.

¹⁵³ «A medida que avanza el siglo XVII va ganando sensiblemente preponderancia el compás ternario y, entonces, la práctica general es ésta: cuando el romance empieza con ternario, el estribillo, salvo contadas excepciones, se escribe también en ternario; pero cuando el primer periodo comienza con compás binario, el segundo se escribe en ternario, logrando así una oposición y contrastes rítmicos entre ambos periodos, cuyas características y diferencias quedan, por este procedimiento, más destacadas. Un cuarenta por ciento de los romances polifónicos de esta época ofrecen este contraste, que constituye una de las manifestaciones típicas de la polifonía barroca», vid. Querol Gavalda, M., *Romances y Letras a tres voces (siglo XVII)*, vol. I, Barcelona, 1956, pág. 16.

¹⁵⁴ «En Guerrero abunda más el ternario y es más frecuente la síncopa, y no sólo en la cadencia, en el modo dicho, aunque también la usa mucho, sino a lo largo de la composición. Pero mantiene la tradición de no unir seguidas dos síncopas, al menos en la misma voz (sí alternando varias voces, forma más usada). En cambio, ya aparece en él una disposición que luego sería más usada en el siglo XVII (blanca con puntillo-negra)». Vemos, pues, dónde se sitúan los antecedentes, y cómo la obra de Díaz es heredera de la factura de Guerrero. Vid. López-Caló, J., *Historia de la Música Española*, op. cit., pág. 44. Querol nos indica qué criterios deben tenerse en cuenta para la interpretación de las síncopas, vid. *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, op. cit., pág. 169.

¹⁵⁵ Vid. López-Caló, J., *Historia de la Música Española. Siglo XVII*, op. cit., págs. 12 y 48-9.

Concluiremos finalmente nuestro estudio señalando el carácter madrigalesco¹⁵⁶ de ambas obras —técnica que Góngora conocía y que seguramente pensara para sus versos—, con el fin de conocer mejor los mecanismos de los que se valieron ambos compositores para la expresión del texto poético. En Gabriel Díaz se observa el movimiento melódico descendente (*catábasis*) —con una disminución de valores rítmicos (*multiplicatio*)— en el verso «no como precipitado» —c. 4 y 5—; los valores largos cadenciales sobre «claro» —c. 11—; las sínkopas —violencia rítmica— y las notas agudas —a las que se llega por salto de octava o *exclamatio*— sobre la interrogación —c. 41-42—; las cadencias sobre «Sol» —c. 18— etc. Estos procedimientos intentan traducir desde un discreto dramatismo la altura lírica de la palabra poética. En la pieza del *Cancionero de Coimbra* estos gestos no son menos evidentes: la palabra «precipitado» acaba con un salto descendente de quinta —c. 6-7—; sobre «desciende» hay a su vez un «derrumbamiento» de terceras en voces alternadas que lo ilustran gráficamente —c. 10-11—; en «claro» aparecen las corcheas ascendentes de la segunda soprano que además reposa sobre la mediente —tercera mayor—, mientras que la primera soprano entona dos nítidas redondas a distancia de segunda —c. 11-12¹⁵⁷. En consecuencia, y a pesar de los elementos tan divergentes que presentan una y otra composición, en modo alguno podremos negar que ambas contienen en germen una reflexión poética —entendida ésta desde su más amplio sentido etimológico— y su vez una traducción musical —cauce de un sistema comunicativo a otro—, proyectada sobre las posibilidades expresivas de la lírica áurea¹⁵⁸.

¹⁵⁶ No deja de ser una curiosa coincidencia el hecho de que Monteverdi acabara en 1619 sus libros de madrigales, ofreciendo así sus caminos para la interpretación de los textos, justo un año antes de la fecha de composición del romance. Para Monteverdi, vid. Bianconi, L., *Siglo XVII, op. cit.*, págs. 3-42. Téngase en cuenta que este desmenuzamiento interválico se limita a ofrecer un justificación del proceder melódico con relación al texto que articula, al margen de cualquier contexto armónico.

¹⁵⁷ Sobre el madrigal español vid. Kühn, C., *Tratado de la forma musical, op. cit.*, pág. 49; López-Caló, J., *Historia de la Música Española, Siglo XVII, op. cit.*, pág. 163; Querol, M., *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI, op. cit.*, págs. 139-49; Bal y Gay, *Treinta canciones de Lope de Vega, op. cit.*, 100 (en Lope). Recogemos esta última cita: «Desde el punto de vista musical, sin embargo, hablar de madrigal español es exagerado. Se trata de 'dignificar' la calidad artística de la música española; ya que, aunque hubo casos de 'pintura musical' de palabras, no se llegó nunca a la riqueza de los madrigales italianos. Sólo en los cancioneros musicales principios del XVII (por ejemplo, el *Cancionero de Sablonara*) se compone e interpreta al nivel del madrigalismo italiano en las obras de Mateo Capítan, Gabriel Díaz, o Manuel Machado». Vid. Valcárcel, C. «Salgan los músicos y cante una mujer», *op. cit.*, pág. 341.

¹⁵⁸ En nuestro siglo, la obra de Góngora ha sido el referente de algunos compositores como Luis de Pablo, quien ha trabajado sobre varios fragmentos de las *Soledades*. Sería interesante investigar cuáles han sido los caminos que ha recorrido este otro «madrigalismo contemporáneo» en la musicalización de los poemas gongorinos. Vid. García del Busto, J. L. (coord.), *Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid: Taurus, 1987, págs. 286-95. Roger Tinnell ofrece un catálogo exhaustivo de la música contemporánea escrita sobre la obra de Góngora en su libro *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española*, Granada: Editorial Comares, 2001, págs. 271-6.

Regresa, pues, la palabra al hogar de la que durante años ha sido para nuestra filología su pariente más pobre —si no hubiera que hablar de «hermana despojada». Nuestro propósito no ha sido otro sino el de apelar y recurrir —casi como abogados de oficio— una sentencia que dejó sin amparo los derechos fundamentales de estos fenómenos estéticos complejos y, en definitiva, de toda hibridación artística vulnerada frecuentemente por una incapacitación filológica y musical que niega su naturaleza plural. No obstante, tanto la necesidad de recuperar para la prueba este tipo de obras en las que música y literatura conviven solidarias, como la dificultad de superar las trabas procesales de una causa que se nos antoja ya demasiado larga nos obligan, antes de elevar nuestras conclusiones a definitivas, a tomar conciencia del inmenso trabajo que aún nos queda por hacer.

De las faldas del Atlante.

Por las faldas del Atlante,
no como precipitado
sino como conducido,
arroyo desciende claro
a fecundar los frutales,
y a dar librea a los cuadros,
de las huertas del Xarife,
del jardín de su palacio.
Divertido en caracoles
como jinete africano,
comienza cristal corriente
y acaba perlas sudando.
Plantas lo beben, y hierbas;
pero en diferentes vasos,
de pórfidos, unas, duros,
de jaspes, otras, manchados,
varias figuras informa,
y, a no informarlas él tanto,
Alfeo no fuera río
ni Arethusa fuera mármol.
Sus convecinos leones
en bronce huelga que cuanto
lo bebieron ya sangrientos
lo restituyan dorados.
Sus ondas besa la Copia,
mas nada lo tiene vano

sino el desatar aljófár
a los deliciosos baños
donde Amor fomenta el fuego
con la leña de sus dardos
para templarle a Xarifa
uno con otro contrario:
Xarifa, Cintia africana,
que, absuelto el hombro del arco,
en las termas de su abuelo
el sudor depone casto.
En tanto, pues, que se baña,
y se compiten lo blanco
y aun se desmienten lo terso,
sus miembros de alabastro,
con dulce pluma, Celinda,
y no menos dulce mano,
en un laúd va escribiendo
lo que Amor le va dictando:
«Con arco y aljaba,
¿quién dicen que soy?
¿El hijo de Venus?
¿La hermana del Sol?
¿Quién dicen que soy?
¿El hijo de Venus?
Dicen bien;
¿la hermana del Sol?
Dicen mejor.
La cuna real,

que con esplendor
abrigo inquieto
en la infancia os dio,
árbol fue en las selvas
que sombra prestó
a la melodía
de algún ruiseñor.

Esta cuna es, pues,
quien solicitó
a su natural
vuestra inclinación.

*¿Quién dicen que soy?
¿El hijo de Venus?
Dicen bien;
¿la hermana del Sol?
Dicen mejor.*

»Si ignoráis crüel

cuántas beben hoy
vuestro mirar, almas,
fieras, vuestro harpón,
el reino lo diga
donde más, por vos
tiene, que el Xarife,
vasallos Amor;
el monte lo calle,
cuyos troncos no
visten por cortezas
pieles de león.

*¿Quién dicen que soy?
¿El hijo de Venus?
Dicen bien;
¿la hermana del Sol?
Dicen mejor.*

36

tid - los, ad - ver - tien - do que lá - mí - nas son de plu - mas

tid - los, ad - ver - tien - do que lá - mí - nas son de plu - mas

tid - los, ad - ver - tien - do que lá - mí - nas son de plu - mas

las que mien - ten el a - ce - ro.

las que mien - ten el a - ce - ro.

las que mien - ten el a - ce - ro.

XII. De las faldas del Atlante

Gabriel Díaz

1 2 3

Tiple. De las fal - das del At - lan - te,

Contralto. De las fal - das del At - lan - te,

Bajo. De las fal - das del At - lan - te,

4 5 6 7

no co - mo pre - ci - pi - ta - do, si - no co - mo con - du - ci -

no co - mo pre - ci - pi - ta - do, si - no co - mo con - du -

no co - mo pre - ci - pi - ta - do, si - no co - mo con - du - ci -

8 9 10 11

do, a - rro-yo des - cien - de cla - ro.
ci - do, a - rro-yo des - cien - de cla - ro.
do, a - rro-yo des - cien - de cla - ro.

12 **Estrivo.** 13 14 15 16

Con ar - co y el - ja - va ¿quién dí - cen que soy, quien dí - cen que

17 18 19 20 21

soy?
El hi - jo de Ve - nus, la her - ma - na del
El hi - jo de Ve - nus, la her - ma - na del sol, sol.

22 23 24 25 26

¿Quién, quién dí - cen que soy? Dí - cen
sol. El hi - jo de Ve - nus,
sol. El hi - jo de Ve - nus,

38

27 28 29 30

bien. Di - cen, di - cen me - jor.

la her - ma - na del sol. Con ar - co y al -

la her - ma - na del sol.

31 32 33 34

Con ar - co y al - jo - va ¿quién di - cen que soy, quién di -

ja - va, y al - ja - va ¿quién di - cen que soy, quién di -

Con ar - co y al - ja - va ¿quién di - cen que soy, quién di -

35 36 37 38

cen que soy?

cen que soy? El hi - jo de Ve - nus, la her - ma - na del

cen que soy? El hi - jo de Ve - nus, la her - ma - na del

39 40 41 42

¿Quién di - cen que soy, quién, quién?

sol. el hi - jo de Ve - nus, el

sol, el hi - jo de Ve - nus, el

43 44 45 46

Di - cen, di - cen bien. Di -

hi - jo de Ve - nus, la her - ma - na del sol.

hi - jo de Ve - nus, la her - ma - na del sol.

47 48 49 50

cen me - jor. ¿Quién di - cen que soy? Di - cen bien.

¿Quién di - cen que soy, quién? El hi - jo de Ve - nus,

¿Quién di - cen que soy, quién? El hi - jo de Ve - nus, la her -

51 52 53 54 55

Di - cen, di - cen me - jor, di - cen me - jor

la her - ma - na del sol. Di - cen me - jor, di - cen me - jor.

ma - na del sol, del sol. Di - cen me - jor, me - jor.

55 56 57 58

La cu - na re - al, que con es - plen - - dor
 ár - bol fue en las selvas que som - bra pres - - tó
 Es - ta cu - na es pues, quien so - li - ci - - tó

La cu - na re - al, que con su es - plen - dor,
 ár - bol fue en las selvas que som - bra pres - tó
 Es - ta cu - na es pues, quien so - li - ci - tó

La cu - na re - al, que con su es - plen - dor,
 ár - bol fue en las selvas que som - bra pres - tó
 Es - ta cu - na es pues, quien so - li - ci - tó

59 60 61 62

a - bri - go inqui - e - to en la in - fan - cia os dió,
 a la me - lo - dí - a de al - gún rui - se - flor,
 a su na - tu - ral vues - tra in - cli - na - ción.

a - bri - go inqui - e - to en la in - fan - cia os dió.
 a la me - lo - dí - a de al - gún rui - se - flor,
 a su na - tu - ral vues - tra in - cli - na - ción.

a - bri - go inqui - e - to en la in - fan - cia os dió.
 a la me - lo - dí - a de al - gún rui - se - flor,
 a su na - tu - ral vues - tra in - cli - na - ción.

XIII. Per las faldas o el Atlante

1 2 3 4 Anónimo

Tiple 1. Per las fal-das o el At-lan - te, per las fal-das o el At-lan -

Tiple 2. Per las fal-das o el At-lan -

Contralto. Per las fal-das o el At-lan -

Tenor. Per las fal-das o el At-lan -

Bajo. Per las fal-das o el At-lan -

19

42

5 6 7 8

te, no co-mo pre-ci-pi-ta - do, si - no co-mo con-du -

te, si - no co-rro con-du -

te si - no co-mo con-du -

te si - no co-mo con-du -

te si - no co-mo con-du -

9 10 11 12

zi - do, a-rro-yo des-cien - du cla - ro.

zi - do, a-rro-yo des-cien - de cla - ro.

zi - do, a-rro-yo des-cien - de cla - ro.

zi - do, a-rro-yo des-cien - de de cla - ro.

zi - do, a-rro-yo des-cien - de cla - ro.

13 14 15

Con ar - co y al - ja - va ¿quién di - cen que soy? El hi - jo de
 El hi - jo de
 El hi - jo de
 El hi - jo de
 El hi - jo de

16 17 18

Ve - nus, la her - ma - na del sol, la her - ma - na del sol.
 Ve - nus, la her - ma - na del sol, la her - ma - na del sol.
 Ve - nus, la her - ma - na del sol, la her - ma - na del sol.
 Ve - nus, la her - ma - na del sol, la her - ma - na del sol.
 Ve - nus, la her - ma - na del sol, la her - ma - na del sol.

JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN

NOTAS SOBRE LA IMAGINERÍA MUSICAL Y EL AMOR EN LA POESÍA DE GÓNGORA

Una de las grandes aspiraciones del arte humanista es hacer que las distintas artes expresen un mismo tema cada una en su particular lenguaje pero de forma paralela y sincronizada. Una expresión artística holística puede reflejar la integración de las distintas disciplinas, astronomía, música, poesía, filosofía, etc., en una sola obra. Eso lo intentó expresar con pasión la ópera wagneriana, pero también se halla, en otro grado, en poetas como Góngora. Sus conocimientos poéticos, musicales, filosóficos, astronómicos, mitológicos, etc., se combinan en sus poemas mayores formando árboles de asociaciones que glosan un mismo tema¹. Muchas de esas asociaciones están consagradas por los planes de estudios superiores de la época. Otras, las que Gracián aplaudirá como propiamente ingeniosas, las establece la libre imaginación del poeta. Y en esto fue especialmente creativo el exquisito cordobés. Al emplear una imagería musical para el amor Góngora echaba mano de modelos consagrados de asociaciones. Pero, al tiempo, sólo emplea los modelos consagrados para que asomen sutilmente

¹ En nuestro artículo «Composición y significado en *El Polifemo* de Góngora: un homenaje manierista al neoplatonismo», *Studies in Spanish Literature and Culture. From the Middle Ages to the Nineteenth Century: in Honor of Joaquín Gimeno Casaldueiro*, University Press of the South, Inc, 2002 (en prensa), se ilustra cómo emplea Góngora sus conocimientos de numerología, mitología y astrología y los juegos de significado esotérico, como el juego de la oca, en la composición de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*, como una forma de integrar los diversos saberes de su tiempo en un poema que habla de las transformaciones, y que no es compuesto, evidentemente, para narrar una simple anécdota, sino para ilustrar todas unas concepciones del humanismo más preocupado por un conocimiento integral.

entre líneas, para que el receptor los vea asombrosamente superados, transmutados en otra cosa.

El gran tema de la poesía es el amor. Y el amor desde el nacimiento de la cortesía en la Provenza ha obsesionado a los poetas por sus polaridades: fuego que abrasa y a la vez eleva, como expresaba la madre de Leriano en *Cárcel de amor*, fuego que puede llegar a trastornar la razón y poblar los bosques de hombres salvajes cuya locura de amor puede conducirles al suicidio como a Melibea o Crisóstomo o a su intento, como a Albanio y tantos otros personajes medievales, renacentistas y del período áureo. La enfermedad de amor acaparó la atención de los humanistas y poetas y a veces en un mismo escritor se da la expresión de las dos polaridades más significativas desde las que se experimentó el legado del amor cortés: o exaltar esa inmólación del poeta en el fuego del amor, o curarse buscando el dominio de las pasiones. La idea de que había un modo racional de sanar el mal de amores se expresa en la literatura en la creación del personaje de El Sabio o de La Sabia que han logrado una fórmula para sanar la enfermedad del corazón (Severo, Felicia, etc.) La fórmula, sea cual fuere la imáginería o ritual empleados, remite siempre al control de la embriaguez de los sentidos por parte de la razón. El control de la razón sobre el fuego del corazón posibilitaba encontrar el justo medio. Otra variante para superar la pasión la introdujo la neoplatonización del sentimiento amoroso cuyo primer y fuerte impulso nace en nuestras latitudes con Petrarca y sus seguidores europeos. Al transformar la energía sexual en una energía de conocimiento también se liberaba a la dama de sus atributos eróticos y se la representaba como luz, ángel, o mediadora entre dios y el hombre; se prescindía del retrato individualizado en aras de uno estereotipado y de los rasgos físicamente provocadores. La sonrisa, la mirada, la blancura es todo lo que se necesita para enamorar al poeta. La necesidad de espiritualizar la pasión amorosa alcanza prácticamente a todos los grandes poetas amorosos del Siglo de Oro. Pensemos en los poemas del Lope de senectud dirigidos a una Marta de Nevares muerta de locura y ceguera, cuyos atractivos ya no nacían de la belleza externa sino de la fuerza del amor puro. En Lope el amor era una emoción tan intensa que lo mismo se transformaba en rimas sacras que en sentidos poemas de amor humano, no nacidos ya de la fuerza de Eros sino de otra energía más elevada, tan elevada que llevaba a comprender a Dios y al nexo principal con que Dios había unido el universo: el amor. No el amor de Eros sino el Amor como fuerza espiritual. Quevedo también sublimó el amor en energía espiritual.

En el contexto de este afán por integrar la sensualidad en lo espiritual, o de ponerla a su servicio, las más altas expresiones fueron las de los místicos, y quizá su más hermosa expresión el «Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz. Y es que el gozo del corazón se expresa preferentemente en cánticos y en danzas. De modo que la música y la danza con su presencia sonora o con su presencia

conceptual han servido a los poetas para expresar sus sentimientos sobre el amor. También las más altas aspiraciones del conocimiento humano se han expresado en imágenes musicales: la música de las esferas en Fray Luis, la música callada en San Juan², y todas las imágenes que sugerían al gran arquitecto universal que organizaba su creación como una sinfonía perfecta. Los orígenes de esta imagería son tan universales que están en las cosmogonías y en las mitologías de todas las culturas. Son imágenes que podríamos llamar arquetípicas. Un sonido o una vibración que sale del Creador extiende y ordena la creación. Digamos para este propósito que la música, como energía invisible que se siente en el mundo visible ha servido para ilustrar esa particular condición del ser humano, de estar entre el cielo y la tierra, entre lo visible y lo invisible, entre lo inferior y lo superior. Así es que no es extraño que los poetas recurran a la imagería musical para expresar tanto sus ideas amorosas como sus ideas metafísicas.

Veamos cómo utiliza Góngora una determinada imagería musical para ilustrar tanto el efecto de Eros como su superación por la razón. Para mostrar tanto lo dionisiaco como lo apolíneo del amor. Si en la *Fábula de Polifemo y Galatea* se expresa el movimiento irresistible que ejerce Eros sobre los amantes, un movimiento que se escenifica como una danza sensual, en el romance de las serranillas de Cuenca la danza servirá para ilustrar lo contrario: cómo unas jóvenes vencen con su danza apolínea los efectos del fuego de amor. Es un poema éste en que desaparecen todos los símbolos de fuego y aparecen reafirmados los símbolos que hacen alusión al elemento tierra o piedra, como un símbolo de la actitud que se ha de tomar para vencer la enfermedad de amor. En Góngora hablan más los símbolos que emplea que los pensamientos explícitos. En general los poemas de amor de Góngora presentan situaciones arquetípicas más que sucesos biográficos o enamoramientos personales. Como tales situaciones arquetípicas se recurre a lo simbólico para manifestarlas.

La exaltación de la pasión recurre a un tipo de imagería musical que realza la unión de los opuestos, su lucha por complementarse. Esta lucha está regida por la fuerza dionisiaca o la fuerza de Eros. Los sentimientos del corazón en este caso se expresan en canciones o bailes que constituyen un ritual de seducción. Los encuentros entre Acis y Galatea están descritos como si se tratara de una escenografía de ballet donde la fuerza de la sensualidad acerca a los amantes

² En realidad la *música callada* como metáfora de un estado del alma capaz de percibir la divinidad se convirtió en una buena imagen de aproximación a lo inefable para cualquiera que quisiera expresar el amor a Dios desde el espíritu tridentino. Recuérdense por ejemplo los versos del soneto n° XX de las *Rimas Sacras*: «la lengua del amor, a quien no sabe/ lo que es amor, ¡qué bárbara parece!:/ pues por instantes enmudece, tiene pausas de música suave». En nuestro ensayo «Sobre la concepción mística del amado en San Juan de la Cruz. Los dos niveles de lectura», *Mester*, 17 (1988), págs. 39-48, abordamos cómo la necesidad de expresar lo inefable revolucionó la poética misma del petrarquismo y la abrió a otros procedimientos del decir poético, mucho más libres y modernos.

sin que estos puedan oponer resistencia. Es una fuerza más poderosa que los personajes. Es la fuerza del deseo, de la pasión o de la embriaguez de los sentidos. Para ilustrar esta fuerza algunos poetas como Góngora o Aldana plasman magistralmente el movimiento, como si se tratara de una danza. Pero quizás sea Góngora quien con más poder emplea el movimiento y la danza para describir tanto el triunfo de Eros como el triunfo de la razón.

Veamos primero las imágenes musicales en la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

La primera octava que sirve de introducción presenta al poema como «rimas sonoras» y el poeta —transfigurado en músico— pide al conde de Niebla que escuche estas rimas sonoras «al son de la zampoña (suya)». En la segunda octava encarece al noble que cese sus actividades de cetrería y escuche sus rimas, y esta transición se marca con un cambio de música y de instrumentos: «Y al cuerno, al fin, la cítara suceda.» Le pide al conde que escuche cómodamente el fiero canto de Polifemo y también el «clarín» de la voz del poeta. Clarín metafórico es el poema de Góngora para eternizar la fama o memoria del conde:

Treguas al ejercicio sean robusto,
ocio atento, silencio dulce, en cuanto
debajo escuchas de dosel augusto,
del músico jayán el fiero canto.
Alterna con las Musas hoy el gusto;
Que si la mía puede ofrecer tanto
Clarín (y de la Fama no segundo),
Tu nombre oirán los términos del mundo (3)

Cuerno para la caza, cítara y zampoña para el sentimiento poético, clarín para pregonar la fama del mecenas cumpliendo con la tradicional función del poeta cortesano desde el género del *dezir* medieval, como propagador indispensable de la fama del mecenas. Cada instrumento cumple una función metafórica. Todo el poema se presenta como una música que ha de ser escuchada por el conde, cantada por el poeta, y cuyos protagonistas también cantan o danzan de alguna forma. Incluso las aliteraciones tan bien estudiadas por Dámaso ponen música a cada momento culminante del poema³.

Polifemo se nos presenta silbando para juntar a sus rebaños y tocando una horrible música de amor para seducir a Galatea.

Si la unión de Acis y Galatea se representa como una escenografía sensual de ballet, la música que interpreta Polifemo es tan horrible como él mismo. No puede por tanto seducir ni atraer a la amada sino espantarla:

³ La «infame turba de nocturnas aves,/gimiendo tristes y volando graves» ponen la música que evoca la cueva de Polifemo.

Cera y cáñamo unió (que no debiera)
Cien cañas, cuyo bárbaro rúido,
De más ecos que unió cáñamo y cera
Albogues, duramente es repetido.
La selva se confunde, el mar se altera,
Rompe Tritón su caracol torcido,
Sordo huye el bajel a vela y remo:
¡Tal la música es de Polifemo! (12).

La música de los monstruos es horrible como ellos. Así también Glaucos uena ronco al seducir desde el mar a la ninfa Galatea:

Verde el cabello, el pecho no escamado,
ronco sí, escucha a Glaucos la ribera
inducir a pisar la bella ingrata,
en carro de cristal, campos de plata (15).

El amor hace que el pastor enamorado se olvide de silbar y que el perro enmudezca también y los lobos maten a sus ovejas. Sin el silbo del pastor los animales emiten una música desesperada con sus propias voces o con su silencio, como el perro⁴. El amor siempre tiene un efecto musical en los personajes y su mundo.

En contraposición a sus monstruosos pretendientes, Galatea con su belleza provoca en las aves los más armoniosos trinos:

La fugitiva ninfa, en tanto, donde
Hurta el laurel su tronco al sol ardiente,
Tantos jazmines cuanta hierba esconde
La nieve de sus miembros, da a una fuente.
Dulce se queja, dulce le responde
Un ruiseñor a otro, y dulcemente
Al sueño da sus ojos la armonía,
Por no abrasar con tres soles el día (23).

Galatea es la armonía misma. Con su gracia hace que suene la sinfonía de la naturaleza.

⁴ «Mudo la noche el can, el día, dormido,/De cerro en cerro y sombra en sombra yace./Bala el ganado; al mísero balido,/Nocturno el lobo de las sombras nace./Cébase; y fiero, deja humedecido/En sangre de una lo que la otra pace./¡Revoca, Amor, los silbos, o a su dueño/el silencio del can siga, y el sueño!»,

Con los ojos cerrados como está Galatea en la fuente, llega Acis y la contempla extasiado. Su éxtasis se plasma también en dos imágenes musicales:

su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,
al sonoro cristal, al cristal mudo.

Cristal sonoro el agua, cristal mudo el cuerpo de Galatea, del que nace sin embargo la armonía. Al refrescar Acis su frente en el arroyo, Galatea despierta con el ruido del agua y quiere huir como es la costumbre de su desdén. Aquí se inicia el movimiento del poema, lo que tiene de danza, de escenografía que puede visualizarse como si se tratara de un ballet o de una opera. Por algo que todavía no es más que un presentimiento la ninfa en vez de huir como quisiera se queda paralizada ante los obsequios que contempla⁵. En su inmovilidad, Galatea —«estatua helada»— se queda pensativa «más discursiva y menos alterada». Sabe que esa ofrenda no pertenece a ninguno de los lascivos monstruos que la pretenden. Eros intervine para castigar el desdén de Galatea haciéndole sentir la fuerza de su madre, Venus, arquetipo de la sensualidad y la belleza y del poder irresistible del deseo:

El niño dios, entonces, de la venda,
Ostentación gloriosa, alto trofeo
Quiere que al árbol de su madre sea
El desdén hasta allí de Galatea (30).

Galatea ya herida de amor quiere llamar al desconocido amante pero no sabe su nombre. Con apenas movimiento descubre a Acis que se hace el dormido y para no despertarlo lo contempla como si quisiera despegarse de la tierra para no hacer ruido. Esto se plasma en la postura que adopta, como las cigüeñas, sobre un solo pío, en postura digna de una bailarina de ballet clásico:

El bulto vio, y, haciéndolo dormido,
Librada en un pie toda sobre él pende
(Urbana al sueño, bárbara al mentido
Retórico silencio que no entiende)⁶

⁵ «Huyera; mas tan frío se desata/Un temor perezoso por sus venas./Que a la precisa fuga, al presto vuelo,/Grillos de nieve fue, plumas de hielo» (28).

⁶ «No el ave reina, así, el fragoso nido/Corona inmóvil, mientras no desciende/—Rayo con plumas— al milano pollo/Que la eminencia abriga de un escollo» (33); «Como la ninfa bella, compitiendo/Con el garzón dormido en cortesía,/No sólo parar, mas el dulce estruendo/Del lento arroyo enmudecer quería» (34).

Completamente seducida por el cuerpo viril de Acis «que, si por lo suave no la admira,/ es fuerza que la admire por lo bello», Eros hace que la fuerza de los opuestos sea irresistible:

En lo viril desata de su vulto
Lo más dulce el Amor, de su veneno;
Bébelo Galatea, y da otro paso
Por apurarle la ponzoña al vaso (36)

Solo un paso en el movimiento de Galatea para acercarse más al cuerpo de Acis. Despierta Acis lenta y sensualmente, continuando esta escena de ballet protagonizada por el lenguaje de los cuerpos, e intenta besarle los pies a Galatea⁷. Pero este gesto provoca que Galatea pase de la concentración al sobresalto, para enseguida levantar a Acis del suelo y echarse ambos sobre la hierba.

Los gemidos de amor de dos palomas son descritos como «trompas de amor (que) alteran sus oídos.» El «ronco arrullo» de las palomas «al joven solicita».

Toda la naturaleza, bajo la batuta de Eros, interpreta en este punto una sinfonía sensual donde la unión de los amantes es el punto culminante. Así el beso que le da Acis a Galatea es mucho más sensual y arrebatado que el de las palomas pues se anticipa a éstas y crea el clímax erótico del poema:

No a las palomas concedió Cupido
Juntar de sus dos picos los rubíes,
Cuando al clavel el joven atrevido
Las dos hojas le chupa carmesíes (42)

La feliz escena es inmediatamente interrumpida por la música de Polifemo que causa espanto y hace huir a los amantes:

Arbitro de montañas y ribera,
Aliento dio, en la cumbre de la roca,
A los albogues que agregó la cera,
El prodigioso fuelle de su boca;
La ninfa lo oyó, y ser más quisiera
Breve flor, hierba humilde, tierra poca,
Que de su nuevo tronco vid lasciva,
Muerta de amor, y de temor no viva (44)

⁷ «El sueño de sus miembros sacudido,/Gallardo el joven la persona ostenta,/Y al marfil luego de sus pies rendido,/El coturno dorado besar intenta» (38).

Más fuerte que el temor que infunde la «zampoña ruda» de Polifemo es el deseo de Galatea por Acis. A la «zampoña ruda» del cíclope, sucede su voz que es descrita como trueno:

Las cavernas en tanto, los ribazos
Que ha prevenido la zampoña ruda,
El trueno de la voz fulminó luego:
¡Referidlo, Pieredes, os ruego! (45)

El poema continúa siendo operístico⁸ y las voces, la música y el movimiento lo articulan visual y sonoramente al tiempo que se desarrolla la acción propiamente dicha.

El amor de Polifemo le hace comenzar una especie de aria en la que, dirigiéndose a Galatea y tras ponderar su belleza incomparable, intenta vencer su desdén con su canción de amor:

Sorda hija del mar, cuyas orejas
A mis gemidos son rocas al viento:
O dormida te hurten a mis quejas
Purpúreos coros de corales ciento,
O al disonante número de almejas
—Marino, si agradable no, instrumento—
Coros tejiendo estés, escucha un día
Mi voz, por dulce, cuando no por mía (48).

El cíclope, consciente —a pesar de sus fanfarronadas— de que su voz no es bella, le pide a la ninfa que la escuche por ser voz de enamorado. A continuación canta el elogio de sí mismo basado en su enorme fuerza y tamaño así como en sus riquezas y recuerda a su amada el efecto civilizador que su belleza ha producido en su fiera condición: ahora ya no engulle a los naufragos sino que los perdona, porque se ha enamorado. Ahora su cueva es «albergue hoy, por tu causa, al peregrino/ do halló reparo si perdió el camino».

La invasión de sus cabras para comerse sus vides hace callar la «horrenda voz» de Polifemo, no su «dolor interno» causado por el desdén de Galatea, y al espantarlas con su honda, descubre a los amantes que huyen con una rapidez y movimiento que las palabras escenifican como coreografía:

⁸ Existe la versión operística de la Fábula: «La Fábula de Polifemo y Galatea», Opera basada sobre A. Literes. De Martín Fernández Mariano, 1989.

De los nudos, con esto, más suaves,
 Los dulces dos amantes desatados,
 Por duras guijas, por espinas graves
 Solicitan al mar con pies alados (60).

Los celos que provoca la contemplación de los amantes en el Cíclope le hacen arrancar una roca y enterrar con ella a Acis a quien las lágrimas de Galatea consiguen transformar en río que fluye hasta el mar donde de nuevo es recibido por el mundo marítimo de Galatea:

«Corriente plata al fin sus blancos huesos,
 Lamiendo flores y argentado arenas,
 A Doris llega, que, con llanto pío,
 Yerno lo saludo, lo aclamó río» (63)⁹.

A través de este poema tan «operístico» Góngora expresa sobre todo el poder de Eros sobre los seres humanos. El poder de Eros para doblegar el desdén de Galatea, o el poder salvaje de Eros para desencadenar los fatales celos de Polifemo. Eros organiza la atracción de los opuestos y se presenta como una fuerza que domina sobre toda la naturaleza, incluidos los animales y las plantas pues

⁹ Ya Lope en el ciclo de Filis o de Elena Osorio había empleado la imagen de las tórtolas que con sus arrullos de amor recordaban a Belardo sus amores por Filis. Belardo: «vio de las tórtolas bellas/ tejido un nido en lo alto, y que con arrullo ronco/ los picos se están besando» (Lope de Vega, *Poesía*, ed. Miguel García Posada, Madrid: Ediciones Libertarias, 1998, págs. 81-2; «Romance de las tortolillas»). En este caso Belardo reacciona como Polifemo pero como no puede pagar su ira con Filis y su rival, la descarga arrojando una piedra, como Polifemo, contra las tórtolas: «Tomó una piedra el pastor/y esparció el aire claro/ramas, tórtolas y nido./diciendo alegre y ufano:/dejad la dulce acogida./que la que de amor me dio,/envidia me la quitó,/y envidia os quita la vida./Piérdase vuestra amistad,/ pues que se perdió la mía./que no ha de haber compañía/ donde está mi soledad» (pág. 82) Y en otro de los romances pastoriles dedicados a Filis, el número 7 en la edición citada de García-Posada, Belardo expresa también con imágenes musicales sus celos: dice que a su rabel le tocan las tres cuerdas de la pasión: desamor, celos y ausencia: «Y al rabel de su cuidado/sabiamente le menea/las tres cuerdas de pasión: desamor, celos y ausencia. Al desamor llama prima [...] Segunda llama a los celos [...] A la ausencia inexorable tercera [...] Templá el parlero instrumento/de tal modo que concuerdan/con las ansias que publica/las lágrimas que destempla» (pág. 86). Finalmente el canto de Belardo es tan dolorido que se le rompe una arteria del cuello para que pueda morir como el cisne en un último canto, aunque el amor le reserva una muerte tantállica ya que no muere Belardo de ese accidente como hubiera querido. Se derrama la sangre. El color rojo inunda todo: «sangre sale y fuego sale./porque sangre y fuego hierven./Cesó el pastor, cesó el canto:/las voces y el canto cesan, que el purpúreo color rojo/dicen que es color que alegra» (pág. 88). El rojo de la pasión, aquí verdadera sangre, alegra cuando es vida y alegra cuando es muerte si pone fin al mal de amores. Pero aquí no acaba la suerte de Belardo. El rojo es el color de los celos, de la pasión y del fuego y lo veremos ausente intencionadamente del romance de las Serranas de Cuenca. Música y colores son lenguajes paralelos con los que expresar la calidad del amor.

todos se mueven por el impulso erótico para unirse a su complemento. Eros es así una de las dos necesidades por las que el hombre «trabaja» según nos recordaba el Arcipreste de Hita bajo la autoridad de Aristóteles.

Frente al reconocimiento de esta necesidad o fuerza del amor erótico en la naturaleza y en las personas que representa la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Góngora se plantea en otros poemas lo que otros muchos habían considerado antes: la superación de la pasión erótica. La imagería musical que se emplea en estos casos es muy diferente. Veamos, por ejemplo, el romance de las Serranas de Cuenca. El romance comienza:

En los pinares del Júcar
Vi bailar unas serranas
Al son del agua en las piedras
Y al son del viento en las ramas.

Frente a la tradicional imagen lujuriosa de las serranas, aquí van a representar lo contrario, la castidad y la invulnerabilidad a los efectos de Eros. La música aquí es producida por la naturaleza, el agua y el viento, y ellas bailan sobre la tierra de los pinares que alimenta el Júcar a su paso por Cuenca. El elemento fuego aparece ausente del poema, mientras los otros tres elementos (agua, aire y tierra) se refuerzan con mayor presencia del elemento tierra para mostrar cómo las serranas vencen el fuego de la pasión sujetándose, pisando firmemente la tierra y no dejándose arrebatar por el fuego de la pasión. Por su parte el agua y el viento invitan con su música natural a bailar a las serranas en corro, formando un círculo apolíneo, nada dionisiaco, donde lo que expresan es sobre todo el tan querido sentimiento humanista de la amistad:

Alegres corros tejían
Dándose las manos blancas
De amistad, quizás temiendo
No la truequen las mudanzas.
¡Qué bien bailan las serranas!
¡Qué bien bailan!

La música del agua y del viento es acompañada por unas tejoletas sencillas cuyo sonido como el órfico afecta a toda la naturaleza:

Una entre los blancos dedos
Hiriendo negras pizarras,
Instrumentos de marfil
Que las musas le envidiaran.

Las aves enmudeció
Y enfrenó el curso del agua;
No se movieron las hojas

Por no impedir lo que canta:
Serranas de Cuenca
Iban al pinar,
Unas por piñones
Otras por bailar.

Se trata de un sonido que calma y no excita las pasiones amorosas. Un sonido que invita a bailar en círculo con el nexo de la amistad. Un canto y una danza apolíneas, vinculados a la tradición y a la tierra; las danzas y los cantos que sirven para celebrar los rituales en que la comunidad se siente unida por vínculos no pasionales sino de amistad y hermandad.

Si ningún elemento del poema sugiere el fuego para no dar cabida al poder de Eros, también el atuendo de las serranas se hace de los colores que serenar o calman la pasión amorosa: el azul y el verde¹⁰. Los colores con que se representa la pureza virginal de la Virgen o la esperanza. Colores fríos asociados a la calma de los sentidos y a la espiritualidad. Colores que se oponen a los rojos o anaranjados que simbolizan la pasión. Y de sus cabezas emana, debido a su rubio cabello, un color dorado semejante al aura de los santos que da más fuerza al carácter apolíneo del baile y su efecto terapéutico sobre las saetas de Cupido. Las flores y los cordones de plata sobre el dorado cabello le añaden más pureza a la coreografía con que se organiza este ritual de lo civilizado frente a lo desasosegado de las pasiones.

El cabello en crespos nudos
Luz da al sol, oro a la Arabia,
Cuál de flores impedido
Cuál de cordones de plata.

¹⁰ El mismo significado tienen el azul y el verde en uno de los romances moriscos de Lope, parodiado por Góngora: El moro Azarque (Lope) se pone la toca azul y la medalla con hojas verdes que le ha regalado la mora Adalifa (Elena Osorio) en señal de fidelidad que luego no mantendrá en ausencia de su prometido al sucumbir a las pretensiones de un enamorado más rico: «Pondréme la toca azul/Que me dio para ponerme/Adalifa la de Baza/Hija de Zelín Hamete;/Y aquella medalla en cuadro/Que dos ramos la guarnecen/Con las hojas de esmeraldas,/Por ser los ramos laureles;/Y un Adonis que va a caza/De los jabalíes monteses./Dejando su diosa amada,/Y dice la letra «muere» (Romance nº4 del Romancero Morisco, en Lope de Vega, *Rimas Humanas y otros versos*, ed. y estudio preliminar de Antonio Carreño, Barcelona: Crítica, 1998, págs. 18-9). Nótese aquí que la fidelidad subrayada por el uso de los colores azul y verde es reforzada por la mención de un Adonis que caza jabalíes, símbolo de la lujuria en general, y de la lujuria de Marte en particular en el mito clásico que explica la muerte de Adonis. Todos estos símbolos le sirven al poeta para contrastar su fidelidad con el engaño de su amada a la que dirigió tan duros romances.

Del color visten del cielo,
Si no son de la esperanza,
Palmillas que menosprecian
Al zafiro y la esmeralda.

Azul y verde para completar una coreografía apolínea, destinada a encumbrar la pureza y la amistad. Dorado y plateado sobre las cabezas para reforzar el control de las pasiones de los personajes. Ni el fuego ni los colores energéticamente asociados a este elemento pueden estar presentes en esta coreografía, porque es una coreografía que interpretan unos personajes que vencen al dios Cupido y cuyo baile está destinado precisamente a ese fin. Así el dios ciego al verlas bailar en círculo de ese modo, unidas por el nexo de la amistad o de un amor puro y no pasional, arrojadas con los colores y los elementos en los que no puede actuar la pasión sensual, las contempla impotente y absorto sin poder arrojarles sus saetas. El mismo dios ciego que fulmina el desdén de Galatea con la fuerza del deseo, no puede nada frente a unas serranas semejantes sino admirarlas maravillado de su insobornable belleza:

Serranas de Cuenca
Iban al pinar,
Unas por piñones
Otras por bailar.

Bailando y partiendo
Las serranas bellas
Un piñón con otro,
Si ya no es con perlas,
De Amor las saetas
Huelgan de trocar,
Unas por piñones,
Otras por bailar.

Entre rama y rama,
Cuando el ciego dios
Pide al sol los ojos
Por verlas mejor,
Los ojos del sol
Las veréis pisar,
Unas por piñones,
Otras por bailar.

Dos tipos de música y de danza distintos: En el *Polifemo* la música del erotismo, la danza de los opuestos que se atraen hasta unirse y que parecen articular el principio alquímico de la generación. En el romance de las Serranas de Cuenca una música y una danza que prescinde de la pasión tal si las vírgenes, como sabias, hubieran aprendido a neutralizar el efecto de la ley de polaridad y generación, para sustraerse también como nuevas Dianas al efecto destructor y esclavizador del erotismo. En el *Polifemo* las imágenes musicales ilustran las relaciones de parejas o de opuestos. En las serranas articulan las relaciones en grupo o comunitarias. En el *Polifemo* ilustran el poder del Amor o de Venus, en las serranas el poder de la amistad o de Diana. Ambas son fuerzas universales, arquetipos que reflejan leyes universales. La ley universal que une a los opuestos es de carácter instintivo, sobre ella opera el erotismo; la ley que permite neutralizar los efectos del erotismo es de carácter racional y moral, supone reconocer cómo opera el principio de atracción de los opuestos y neutralizarlo para evitar sus funestas consecuencias. En este sentido las virginales serranas con sus danzas están ilustrando un principio vertebrador de la civilización, que es superior a la mera fuerza de generación, pues conlleva el dominio y control de las pasiones como condición para construir un grupo civilizado. En el dominio de lo apolíneo, allá donde Eros no puede actuar, la amistad toma el relevo del amor. La ceguera del amor es sustituida por voluntad de orden, que no está exento de belleza, ya que el mismo Eros la codicia, pero que está a salvo del elemento fuego y de sus propiedades destructoras.

El punto medio entre estos dos extremos entre el mundo de *Polifemo* y el de las Serranas de Cuenca tal vez lo encontramos en el poema inacabado de las Soledades, donde de nuevo las serranas (significativamente doce) ofrecen un baile y un cantar de bodas a los convidados a la ceremonia rústica a la que asiste el peregrino. Aquí se pueden aunar la danza apolínea de las serranas que forman un círculo perfecto con sus doce presencias, con la batalla de amor que regala Venus a los recién casados «a batallas de amor campo de pluma». Como había propuesto Boscán en su *Epístola a Diego Hurtado de Mendoza* o Garcilaso en la *Égloga II*, el matrimonio puede conciliar la fuerza del erotismo con la de la razón, de manera que se superen los devastadores efectos de la enfermedad de amor sin sacrificar la unión amorosa. Boscán mostraba como el fin de todos sus males de amores su afortunado matrimonio con Ana Girón, y del mismo modo, Garcilaso en la *Égloga II* situaba en el centro de su extensa égloga el perfecto matrimonio del Duque de Alba como ejemplo de solución a la pasión que estaba llevando a Albanio al borde del suicidio. Por supuesto Boscán lo hacía convencido mientras que en Garcilaso sonaba a convención, a juzgar por la exaltación del amor en toda su obra.

De igual modo en las *Soledades* la *militia amoris* se produce sólo una vez que la sociedad ha arropado con músicas y danzas apolíneas el enlace entre los

amantes. Una vez que la razón ha tomado control dando un cierto orden a las pasiones, la consumación de la unión puede realizarse sin los temidos efectos de la pasión erótica actuando a ciegas o en el dominio de lo subversivo, como en el amor cortés. Para eso está el matrimonio y para la unión matrimonial dispone Góngora una danza circular de nuevo instrumentada con tejoletas naturales y articulada apolíneamente por doce serranas que a modo de los *dezires* del siglo XV materializan un círculo arquetípico donde puedan reflejarse e inspirarse los sucesos, en este caso el amor, sin el peligro de caer en el caos. Ningún símbolo es más apropiado para sugerir el debido orden que el círculo, pues es el mandala que representa a toda la maquinaria universal, cuyo ordenado funcionamiento depende de la inteligencia de Dios. Las serranas imitan con su danza este orden y disponen un marco adecuado para que triunfen las fuerzas constructivas del amor sobre sus horribles efectos destructores. Tras la boda del labrador con la labradora en la *Primera Soledad*, un grupo de serranas aparece en la bucólica escena para realizar esta danza circular¹¹: entran de tres en tres, es decir, igual que se disponen los signos en el zodiaco de acuerdo a sus elementos: Tres de tierra, tres de agua, tres de aire, tres de fuego. Formando trígonos que son una formación de máxima armonía, idónea para celebrar un matrimonio. Entran al son de una zampoña. Seis son montañesas, las otras seis labradoras. Una de ellas, como se hacía en los *dezires* del siglo XV entre las damas que representaban a los planetas y a los signos del zodiaco, se erige en portavoz del grupo y como aquellas damas arquetípicas de los *dezires* da consejos y pronostica a cerca de lo que conviene a los novios: que vivan una larga vida sin perder el amor conyugal. Les desea que la Fortuna sea propicia con los frutos de sus cosechas, de sus ganados y de sus colmenas, pero sobre todo que no excedan la saludable medianía, (como expresaba Boscán en su epístola a Mendoza), manteniéndose igual de distantes de la opulencia que de la necesidad para evitar envidias. La serrana les desea como aquellas damas estrellas de los *dezires* una larga vida que se llene de sabiduría para transmitir a las siguientes generaciones; una sabiduría de la justa medida, emanada de un medio natural frente al cortesano. Evidentemente se trata de una danza simbólica, que funciona como las visiones en los *dezires* alegóricos, para hacer entrar en el poema a los personajes más simbólicos, los que están ligados al mundo del macrocosmos y portan el mensaje de cómo ha de ser una vida modélica si se rige por las disposiciones más altas en vez de por

¹¹ V. 883: «Levantadas las mesas, al canoro/Son de la Ninfa un tiempo, ahora caña,/Seis de los montes, seis de la campaña,/(Sus espaldas rayando el sutil oro/Que negó al viento el nácar bien tejido)/Terno de Gracias bello, repetido/Cuatro veces en doce labradoras,/Entró brillando numerosamente:/Y dulce Musa entre ellas (si consiente/Bárbaras el Parnaso moradoras)/Vivid felices —dijo—/Largo curso de edad nunca prolijo;/Y si prolijo, en nudos amorosos/Siempre vivid esposos» (Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid: Castalia, 1994, págs. 381-3).

las pasiones más bajas. Así en las *Soledades* la danza de las serranas cumple las veces de las damas planetas en los *dezires* alegóricos, plasmando ellas mismas con su danza y discurso, el mismo fin que aquellas: ofrecer un modelo de conducta ordenada así en la tierra como en el cielo. Pronosticar y aconsejar como las damas planetas pero a gente sencilla en vez de a nobles. Góngora adapta transformándola la función de las damas planeta de los *dezires*, que hablaban sólo a nobles o a reyes, a un ámbito rústico que se opone en su pureza al mundo cortesano, pero que sigue rigiéndose por las mismas leyes celestiales: la armonía de las esferas que es armonía no solo material sino fundamentalmente ética o espiritual. Ninguno de los dos aspectos de la *cupiditas* (la concupiscencia o la codicia) puede incorporarse a las relaciones humanas, y menos aún a la unión amorosa. Eso es lo que en último término simboliza esa danza de doce serranas en la boda rural de las *Soledades*. Todo lo contrario a la danza que mueve el mundo del Polifemo.

En suma, para estos tres tipos de situaciones relacionadas con el efecto del amor en los seres humanos —la unión natural o erótica, la unión de la amistad, y la unión matrimonial— dispone Góngora de una imaginería musical de matices tan variados como significativos¹². Una imaginería que se basa, como todo su estilo, en explorar las inagotables correspondencias de la analogía universal.

LUIS MIGUEL VICENTE GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

¹² Por supuesto también usa Góngora imágenes musicales en su vena satírica. A veces en metáforas lexicalizadas convertidas en dichos populares ajenos al significado original de los instrumentos: «Da bienes Fortuna/Que no están escritos:/Cuando pitos, flautas,/Cuando flautas, pitos» (M97). Cito este tipo de poesía según la edición de Antonio Carreira, Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid: Castalia, 1986. También le sirve para evocar una imagen, una estampa de la niñez, una estampa callejera, que al hilo de su sátira no esconde tampoco la nostalgia por la espontaneidad y libertad de la niñez: «...y en la tardecica,/En nuestra plazuela,/Jugaré yo al toro/Y tú a las muñecas/Con las dos hermanas/Juana y Magdalena/Y las dos primillas/Marica y la tuerta;/Y si quiere madre/Dar las castañetas,/Podrás tanto de ello/bailar en la puerta;/Y al son del adufe/Cantará Andrehuela:/«No me aprovecharon,/Madre, las hierbas». Evocación de una canción dentro de una danza callejera de niños y mujeres que rememoran un ambiente andaluz familiar todavía hoy en la Andalucía rural. En general la imaginería musical que se emplea en sus poesías satíricas y de corte popular sirve para ambientar de un modo realista las escenas y carece del contenido simbólico de la otra imaginería que hemos estudiado. Evidentemente los ejemplos en este tipo de poesía son mucho más numerosos y probablemente merezcan un estudio aparte.

LA ENCRUCIJADA ESPAÑOLA: CANTOS Y MÚSICAS DE EUROPA, ÁFRICA Y AMÉRICA EN LOS SIGLOS DE ORO

Bien sabéis que de África siempre nos llega algo nuevo
(Rabelais)¹.

La península Ibérica ha sido siempre madre y escenario de contactos y de intercambios entre pueblos, culturas, lenguas, tradiciones y religiones diferentes. Su localización fronteriza entre Europa y África, su condición de puente histórico entre el Viejo y el Nuevo Continente, su estatus de puerto de salida, de llegada y de tránsito de personas de la más variada procedencia y condición, su tradición cultural alimentada por iberos, celtas, griegos, romanos, germanos, cristianos, musulmanes, judíos, gitanos y tantos otros, la diversidad de sus culturas y de sus lenguas autóctonas, han convertido nuestra península en un auténtico crisol de influencias, de convergencias y de mezclas que han dejado una impronta muy marcada y poderosa no sólo sobre la propia identidad ibérica, sino también sobre las de las demás tradiciones que algún día tuvieron contacto y que se tocaron a través de ella: la europea, la americana y la africana.

No es posible, en el limitado tiempo de esta intervención, ni aun ciñéndonos estrictamente al ámbito muy parcial y puntual de la canción tradicional, recuperar el mapa y la secuencia de todos los viajes, de todos los contactos, de todos los intercambios de voces, de músicas y de canciones que cobraron impulso en la

¹ François Rabelais, *Gargantúa*, trad. J. Barja, Madrid: Akal, 1986, pág. 107.

España o a partir de la España de los Siglos de Oro. El afán febril de emigrar en busca de horizontes mejores, la escasez y permeabilidad de barreras y de fronteras administrativas, y también —por desgracia— el auge y los excesos que por entonces alcanzó el tráfico y la explotación de los esclavos, propició, a partir del centro neurálgico de nuestra península y en múltiples direcciones que partían, llegaban o pasaban por los tres continentes que bañan el Atlántico, un tránsito muy fluido de gentes, de ideas y de culturas.

La crítica internacional se ha fijado desde antiguo en las relaciones entre las canciones líricas orales de los tres continentes —Europa, América, África— de los que España fue principal eslabón de engarce durante los Siglos de Oro. En capítulos grandes o pequeños, en apuntes sustanciales o marginales, investigadores clásicos como Francisco Asenjo Barbieri², Ramón Menéndez Pidal³ o Pedro Henríquez Ureña⁴ no dejaron de abordar la cuestión de los primeros pasos de la literatura oral —y de la música popular— española en América. Un investigador no tan conocido como los anteriores en España, pero igualmente clásico, profundizó mucho más en la cuestión: se trata del argentino Juan Alfonso Carrizo, autor de los que hoy siguen siendo, probablemente, los estudios mejor documentados sobre la poesía tradicional hispanoamericana, en los que prestó especial y minuciosísima atención a la cuestión de sus orígenes y préstamos españoles y europeos, además de a sus paralelos multiculturales⁵. De colosal ha de calificarse también la aportación del musicólogo norteamericano Robert M. Stevenson al conocimiento de la música y de las canciones hispanoamericanas en la época colonial, de sus vínculos con los de la metrópoli y también con los africanos⁶. No menos importante es la colección de documentos, comentarios

² Véase Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri 2 Escritos*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, especialmente, las págs. 356-72.

³ Véase Ramón Menéndez Pidal, *Los romances de América y otros estudios*, Madrid: Espasa-Calpe, reed. 1953; y *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

⁴ Véase al respecto *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folclore latinoamericano*, México: INAH, 1981.

⁵ Véase Juan Alfonso Carrizo, *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires: Estudios Hispánicos, 1945; y *La poesía tradicional argentina: introducción a su estudio*, La Plata: Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1951.

⁶ Véanse, entre otras muchas de sus obras, *Music in Mexico: A Historical Survey*, Nueva York: Thomas Y. Crowell, 1952; *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington D.C.: Organization of American States, 1959; «Early Peruvian Folk Music», *Journal of American Folklore*, LXXIII:288, 1960, págs. 112-32; «Colonial Music in Bogota», *Inter-American Music Bulletin*, 27 (1962), págs. 5-6; «Secular Music in Colonial Mexico», *Inter-American Music Bulletin*, 39 (1964), págs. 1-13; «Colonial Music in Colombia», *The Americas*, XIX, 1962, págs. 121-36; «European Music in Sixteenth-Century Guatemala», *The Musical Quarterly*, L, 3 (1964), págs. 341-52; *Music in Aztec and Inca Territories*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1968; «Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History», *Yearbook of the*

y críticas sobre las canciones y músicas populares cubanas —y sobre sus orígenes— que publicó el célebre narrador —y también musicólogo— Alejo Carpentier entre 1923 y 1987, y que acabaron integrados en los nutridos volúmenes de *La música en Cuba*⁷. Otra aportación imprescindible es la del gran etnógrafo canario José Pérez Vidal, autor de estudios clásicos sobre las mutuas influencias y cruces de las poesías tradicionales canaria y e hispanoamericana⁸. En tiempos más recientes, Margit Frenk ha dado un impulso decisivo a los estudios sobre la lírica tradicional en el México colonial, no sólo incorporando los textos correspondientes en su monumental *Corpus de la antigua popular hispánica (Siglos XV a XVII)*⁹, sino también analizando y editando poetas —como Fernán González de Eslava— que escribieron en el virreinato y que explotaron intensamente la veta de la poesía popular¹⁰. Por su parte, María Águeda Méndez —a veces en colaboración con Georges Baudot— ha exhumado y estudiado una asombrosa colección de textos literarios, muchos de ellos con forma de canción popular, ocultos durante siglos en los archivos inquisitoriales mexicanos¹¹.

Inter-American Institute for Musical Research, IV, 1968, págs. 1-44; «La música chilena en la época de Santa Cruz», *Boletín Interamericano de Música*, 67 (1968), págs. 3-16; *Christmas Music from Baroque Mexico*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1974; *Seventeenth Century villancicos from a Puebla convent archive*, Lima: Ediciones CVLTVRA, 1974; «Acentos folklóricos en la música mexicana temprana», *Heterofonía*, X, 1977, págs. 5-7; *Spanish Music in the Age of Columbus*, Westport, Conn.: Hyperion, reed. 1979; y *La música en Quito*, Quito: Banco Central de Ecuador-Centro de Investigación y Cultura, 1989.

⁷ Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México: Fondo de Cultura Económica, reed. 1987.

⁸ Véase José Pérez Vidal, *Aportación de Canarias a la población de América: su influencia en la lengua y en la poesía tradicional*, Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1991.

⁹ Madrid: Castalia, 1987.

¹⁰ Véase sobre todo Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. M. Frenk, México: El Colegio de México, 1989.

¹¹ Véase María Águeda Méndez y otros, *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: siglo XVII. Archivo General de la Nación*, México: El Colegio de México-FONCA, 1997; y María Águeda Méndez y otros, *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: siglos XVIII y XIX. Archivo General de la Nación*, México: Archivo General de la Nación-El Colegio de México-UNAM, 1992. Muy importante es también el libro de Georges Baudot y María Águeda Méndez, *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los Virreyes*, México: Siglo XXI, 1997. Trabajos que han seguido la senda marcada por los estudios de Méndez, y también de Baudot, son los de Noemí Quezada, «El erotismo y lo prohibido» y «El maleficio amoroso», en *Sexualidad, amor y erotismo, México prehispánico y México colonial*, México: UNAM-Plaza y Valdés, 1996, págs. 233-79. Enorme interés y gran cercanía genérica y estilística con el cancionero tradicional tiene también el repertorio de plegarias barrocas mexicanas que han sido exhumadas y estudiadas en Araceli Campos Moreno, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España, 1600-1630. Edición anotada y estudio preliminar*, tesis de maestría, México: UNAM, 1994; y *Un tipo de literatura marginal en la Nueva España: oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial. 1600-1630*, tesis de doctorado, México: UNAM, 1997.

A las producciones pioneras o monumentales de todos estos críticos hay que sumar muchos más autores y estudios. Se han publicado, sobre todo en los últimos años, algunas introducciones de tipo general a la poesía y a la música populares — y a sus orígenes — de Hispanoamérica¹², o de áreas concretas como el Caribe¹³. También se deben citar los estudios de tipo musicológico y folclorístico de Isabel Aretz¹⁴, o los de carácter sociológico y cultural de Martin Lienhard sobre la poesía del pueblo y la poesía de las élites en el continente¹⁵. Y estudios más concretos y sectoriales, como los acercamientos literarios escritos o editados por Juan José Arrom sobre los ecos mexicanos de la vieja canción española que comenzaba «Sálveos Dios,/ducado de a dos...»¹⁶, o por Mariana Masera sobre la primera poesía tradicional criolla documentada en México¹⁷; o los estudios de otros autores sobre la primera lírica popular mexicana desde las perspectivas sociohistórica¹⁸ o musicoló-

¹² Véase Emilia Carilla, «La lírica hispanoamericana colonial», *Historia de la literatura hispanoamericana I Época colonial*, coord. L. Í. Madrigal, Madrid: Cátedra, 1982, págs. 237-74, especialmente págs. 237-40; *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance*, ed. Carol E. Robertson, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1992; M. Esses, *Dance and Instrumental «Diferencias» in Spain during the 17th and Early 18th Centuries I*, Nueva York: Pendragon Press, 1992; Begoña Lolo Herranz, «Música», *La huella de América en España*, Valencia: Generalitat, 1993, págs. 509-592.

¹³ Véase Lisa Lekis, *The Origin and Development of Ethnic Caribbean Dance and Music*, Tesis doctoral, Universidad de Florida, 1956.

¹⁴ Véase Isabel Aretz, «La música ibérica en América», *Anuario Musical*, XXXIX-XL (1984-1985), págs. 117-31, y la bibliografía a la que remite.

¹⁵ Martin Lienhard, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, La Habana: Casa de las Américas, 1990.

¹⁶ Véase Juan José Arrom, «Origen y semántica de la palabra *Chévere*», *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, ed. J. E. Keller y K. L. Selig, Chapel Hill-Valencia: The University of North Carolina Press, 1966, págs. 17-24; págs. 23. La canción española que estudia Arrom en estas páginas es la que tiene el número 905 en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk.

¹⁷ Mariana Masera Cerutti, «Primeros apuntes para un estudio literario del cancionero de Puebla-Oaxaca llamado también de Gaspar Fernádes», *Cuadernos de Historia Eclesiástica 2 De papeles mudos a composiciones sonoras. La música en la Catedral de Oaxaca. Siglos XVII-XX*, coord. J. J. Lizama y D. Traffano, 1998, págs. 65-76; y «Textos poéticos populares y popularizantes en la Nueva España del siglo XVII», *Revista de Literaturas Populares*, 2 (2001), págs. 5-18. Véase además el magnífico libro *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*, ed. M. Masera, Barcelona: Azul, 2002.

¹⁸ Véase Rubén M. Campos, *El folklore literario de México. Invención acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, México: SEP, 1929; G. Saldívar y Silva, *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*, México D.F.: Secretariado de Educación Pública, 1934; M. Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*, La Habana: Casa de las Américas, 1979; José Antonio Robles Cahero, «La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII novohispano», *Heterofonía* 85 (1984), págs. 26-43; y Antonio García de León, «Contrapunto barroco en el Veracruz colonial», *Modernidad, mestizaje cultural y Ethos barroco*, México: UNAM-El Equilibrista, 1994, págs. 111-30.

gica¹⁹. Además, contamos ahora con estudios sobre las fuentes españolas de la poesía tradicional chilena²⁰ y colombiana²¹, sobre las huellas de canciones y de romances peninsulares en el Brasil colonial²², o sobre las relaciones entre música y esclavismo en la vieja Cuba²³; y también sobre el modo en que se utilizaron las danzas y las canciones folclóricas en las labores de evangelización y de colonización en toda América²⁴, o sobre los aspectos identitarios de la poesía y de la música popular andina en las épocas coloniales²⁵.

Además, y como las influencias no fueron sólo unidireccionales, sino de ida y vuelta, contamos también con estudios sobre las canciones y el teatro festivo de América o ambientado en América en los escenarios barrocos españoles²⁶.

¹⁹ Véase Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, ed. A. Lira, México: SEP, 1973; Craig H. Russell, «Lully and French Dance in Imperial Spain: The Long Road from Versailles to Veracruz», *Proceedings of the Society of Dance History Scholars Fourteenth Annual Conference: «Dance in Hispanic Cultures»*, Miami, Florida, 1991, págs. 145-61; Antonio Ezquerro Esteban, «Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII», *Anuario Musical*, 56 (2001), págs. 97-113.

²⁰ Véase Inés Dolz-Blackburn, *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena desde la Conquista hasta el presente*, Santiago de Chile, 1984, págs. 9-47 y 98.

²¹ Véase Andrés Pardo Tovar, *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*, Bogotá: Fundación Universidad de América-Instituto Colombiano de Etnomusicología y Folklore, 1966; y Gisela Beutler, *Estudios sobre el romancero español en Colombia, en su tradición escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*, Bogotá, Publicaciones de la Institución Caro y Cuervo XLIV, 1977.

²² Véase Nicolás Extremera Tapia, «Ecos del cancionero y romancero peninsulares en el Brasil del siglo XVI», *Medioevo y Literatura. Actas del Quinto Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 1993)*, 4 vols., ed. J. Paredes, Granada: Universidad, 1995, I, págs. 53-91.

²³ Jean Pierre Paute, «Música y sociedad esclavista en Cuba», *Anuario de Estudios Americanos*, 43 (1986), págs. 99-110.

²⁴ Véase Berta Ares Queija, «Las danzas de los indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú», *Revista e Indias* 44 (1984), págs. 445-63; Juan Carlos Estenssoro Fuchs, «Los bailes de los indios y el proyecto colonial», *Revista Andina*, X, 2 (1992), págs. 353-404.

²⁵ Véase Gérard Borrás, «1492-1992: Musiques et danses, un aspect du phénomène identitaire dans les pays de l'aire andine», *Caravelle*, 62 (1994), págs. 27-39.

²⁶ Véase Antonio Pages Laraya, «Bailes y mojigangas sobre el Nuevo Mundo en el teatro español del siglo XVII», *Cuadernos Hispanoamericanos* 326-327, 1977, págs. 246-263; véase además Marcos A. Morínigo, *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires: Revista de Filología Hispánica, 1946; *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica. Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, octubre de 1985)*, eds. J. M^a Díez Borque y J. Alcina Franch, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1985; Andrea Sommer-Mathis, *El teatro descubre América: fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, ed. T. Reyes Sicilia, Madrid: MAPFRE, 1992; Francisco Ruiz Ramón, *América en el teatro clásico español*, Pamplona: EUNSA, 1993; *América y el teatro español del Siglo de Oro: II Congreso Iberoamericano de Teatro (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*, ed. C. Reverte Bernal y M. de los Reyes Peña, Cádiz: Universidad, 1998.

Yo mismo he abordado la cuestión de los préstamos e intercambios entre las tradiciones líricas populares de España y de Hispanoamérica —y de otras tradiciones— en numerosos trabajos²⁷, alguno de ellos basado sobre todo en la literatura cronística del siglo XVI o en la documentación de diversos archivos musicales hispanoamericanos²⁸.

²⁷ Véanse en especial mis artículos «El romance lírico de *El rondador sediento* en el folclore sefardí de Oriente», *Revista de Folklore*, 129 (1991), págs. 75-81; «La novia exigente, de unas seguidillas del siglo XVII a «ball rodó» catalán y canción paralelística sefardí», *Criticón*, 56 (1992), págs. 41-52; «La canción de ronda de *Las calles del amor* entre los sefardíes de Oriente», *Revista de Folklore*, 134 (1992), págs. 39-47; «Canciones disparatadas y rimas frustradas: notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXII (1996), págs. 39-67; «Borges y la retórica del *disparate*: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de *El Aleph*», *Dicenda*, 14 (1996), págs. 215-33; «El juego *Del palacio a la cocina* en el *Fuero Viejo de Castilla* (siglos XII-XIV)», *Medioevo Romanzo*, XX (1996), págs. 446-459; «Memoria folclórica, recreación literaria y transculturalismo de una canción: *El mar inabarcable* (siglos II al XX)», *Artels da Fala*, eds. Jorge Freitas Branco y Paulo Lima, Oeiras: Celta, 1997, págs. 87-108; «¿Dónde están las cosas?: una canción-cuento tradicional en Navarra y sus paralelos hispánicos, europeos y árabes (AT 2011)», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 30, 71 (1998), págs. 19-37; «La siega accidental: una canción disparatada del siglo XVII y sus supervivencias folclóricas modernas», *Revista de Folklore*, 215 (1998), págs. 162-3; «Sobre unas canciones de cuna sefardíes y sus paralelos hispanoportugueses», *Brigantia*, XIX (1999), págs. 23-37; «Historia e historias de la canción improvisada (de los misterios de Eleusis y *Las Mil y una noches* al gaucho Santos Vega)», *Actas del Sexto Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, 2 vols., eds. M. Trapero, E. Santana Martel y C. Márquez Montes, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-ACADE, 2000, págs. 95-108; «Las casas nobles: documentos, historia y paralelos de una canción de aguinaldo navarra», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, XXXII, 75 (2000), págs. 159-78; «Si este libro se perdiera»: geografía e historia de un *ex-libris* tradicional», *Signo*, 7 (2000), págs. 123-34; «La canción de San Juan Verde: del análisis textual al análisis cultural», en *Canzonieri Iberici*, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, 2 vols., La Coruña: Editorial Toxo Soutos-Università di Padova-Universidade da Coruña, 2001, II, págs. 101-15; «Las bombas: un género de canción y de danza en las tradiciones mexicana y panhispánica», *Revista de Literaturas Populares*, 1 (2001), págs. 157-87; y «El son mexicano de *El pampirulo* y el tópico literario de *Los tres estamentos*», *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*, ed. M. Masera, Barcelona: Azul, 2002, págs. 71-97. Y también diversos artículos de mis libros *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional (De la Edad Media al siglo XX)*, Madrid: Siglo XXI Editores de España, 1995; y *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*, Oiartzun: Sendoa, 1999.

²⁸ En efecto, en mi artículo «Notas y adendas al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de M. Frenk (y apostillas a dos reseñas de D. Devoto)», *Anuario de Letras*, XXXII (1994), págs. 209-50, reproduce la canción que los cronistas F. López de Gómara (*Hispania Victrix: primera y segunda parte de la Historia general de las Indias, Historiadores primitivos de Indias I*, Madrid, 1852 [BAE 22], págs. 155-94: 221) y P. Gutiérrez de Santa Clara (*Quinquenarios o Historia de las guerras civiles del Perú, Crónicas del Perú IV*, Madrid, 1964 [BAE 167], pág. 96) pusieron en boca de Hernán Cortés cuando encomendó la conquista de nuevas tierras a uno de sus lugartenientes: «De aquí aquí me lo encordonedes, / de aquí aquí me lo encordonad». Si hacemos caso de J. A. Carrizo (*La poesía tradicional argentina: introducción a su estudio*, La Plata, 1951, pág. 253), «acaso fue este dístico parte de un villancico tradicional entonces en España». Otra canción de las crónicas americanas es el «chiste que siempre cantaban los soldados: El uno jugar y el otro dormir./¡Oh, qué gentil!/No comer

Cabe decir que hasta un comentarista tan inesperado como el hispanista británico Gerald Brenan, que fue autor de un poco conocido —y no demasiado brillante— libro sobre el cancionero tradicional español, llegó a señalar que

desde los últimos años del siglo XIV hasta los últimos del siglo XVIII fue la danza española la que impresionó al resto de Europa: pavanas y zarabandas, fandangos y seguidillas (por no hablar de los bailes *moros* traídos a casa desde el Norte de España y Portugal por John of Gaunt²⁹) cruzaron los Pirineos para ser transformados en ejercicios al sobrio aire de Francia, capaces de ser ejecutados por la rígida articulación del norte.

Pero la música con la que estos bailes se danzaban no traspasó las fronteras de la Península hasta que el ucraniano Glinka la descubrió en Granada...³⁰.

Otro comentarista inesperado de este fenómeno de contacto y de cruce multicultural de las tradiciones lírico-musicales que España irradiaba y recibía de tantos lugares es el gran escritor uruguayo Eduardo Galeano, que ha dejado sembradas dentro de sus obras de ficción palabras tan significativas como éstas:

y apercibir/¡Oh, qué gentil!El uno duerme y el otro juega./¡Así va la guerra!» (D. Fernández, *Historia del Perú, Crónicas del Perú* II, Madrid, 1963 [BAE 165], pág. 109). Por otro lado, en la *Rebelión de Pizarro en el Perú y vida de don Pedro Gasca* de J. C. Calvete de Estrella [*Crónicas del Perú* IV, pág. 390] se dice que «entonces cantaba Francisco de Carvajal: Pues traidor me fuiste, amor, / todos te sean traidor»... En la conquista americana, el aventurero Francisco de Carvajal fue satirizado con la canción «La botija y el botijón / dos borrachos son; Francisco es el cuero, / Carvajal el recuero» (Gutiérrez de Santa Clara, *Quinquenarios, Crónicas del Perú* III pág. 91), que puede parodiar [la canción del *Corpus* de Margit Frenk] 1413A: «La zaga[la] y el garcón / para en uno son». [La canción del mismo *Corpus*] 2178 («Vente a mí, torillo hosquillo») tiene una variante («Salga el torillo hosquillo») en el archivo de la catedral de Sucre (Bolivia) (C. García Muñoz y W. A. Roldán, *Un archivo musical americano*, Buenos Aires, 1972, n° 28). Y en el archivo de la catedral de Bogotá se puede encontrar una apreciable cantidad de canciones viejas y populares, según se desprende de la ed. de J. I. Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá* [Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXXVII] (Bogotá, 1976). Veamos unos pocos ejemplos: [*Corpus*] 15 («Paxarito que vas a la fuente»): «Cantarico que bais a la fuente, / no te me quiebres» (Perdomo, pág. 258) (considérese la posible relación de esta canción con el refrán viejo «cantarillo que muchas veces va a la fuente, o dexa el asa o la fuente»...; [*Corpus*] 1543 («Teque, teque, teque»): «Ay que te ay, / quete-querete-teque / vaya plima / de zulambeque» (Perdomo, pág. 102); y «Que me manda / buen zanze, / vaya, plima, vaya / de zulambeque, / que plimo de zulambeque / de zu-de zulambeque... / ay que te ay, / quete-querete teque, / vaya, plima, / de zulambeque» (Perdomo, págs. 508-509); y [*Corpus*] 1521-1522 («Canaria bona»): «Canario bona / derufaifa, / silon Dioso / me da la uiDa, / uiDa, la uiDa, / me da la uida / me Da» (Perdomo, pág. 603).

²⁹ John of Gaunt, duque de Lancaster (1340-99). En 1386 vino a España con el propósito de reclamar la corona de Castilla y León, basándose en su matrimonio con Constanza de Castilla acaecido en 1371.

³⁰ Gerald Brenan, *La copla popular española*, ed. A. J. López López, Málaga: Miramar, 1995, págs. 138-9.

Por si le resulta de utilidad, le transcribo la opinión de las señoras decentes, la cual fue sintetizada por un viajero de la época: *Aquí el relajito empezó con el baile agarrado, cuando vino la Independencia. En tiempos de los españoles se bailaba suelto y sin tocarse, el minué de Francia, la jota de Aragón...*³¹.

El acercamiento que ahora propongo no pasará de ser un simple espiguelo en que me limitaré a llamar la atención sobre algunos documentos que hasta ahora habían estado muy desatendidos por su dispersión, por su escasa accesibilidad, o, sencillamente, porque no habían atraído hasta ahora demasiada atención de los estudiosos. Mi propósito es el de que puedan ampliar la información disponible y de que refuercen la imagen de la península Ibérica como el más importante cauce de conocimiento y de intercambio de gentes y, sobre todo, de culturas populares que hubo en el mundo de los siglos XVI y XVII.

Vamos a empezar conociendo dos canciones tradicionales barrocas, ambas inéditas, que han sido exhumadas de un anónimo *Bayle de la tela* anotado en el *Manuscrito 14.851* de la Biblioteca Nacional de Madrid, con la advertencia preliminar, lanzada por el personaje que va a entonarla, de que «lo que Cantan en Indias/Cantarle quiero...»: indicio claro de que al menos su música debía de tener influencias o sustrato americano, puesto que en sus letras no se aprecian indicios ni vínculos tópicos con aquella tradición:

Pagame el amor Constante,
con que siempre te he querido
Sino es que ya me desprecias
viendote fauorezido
y le la le la
que se va ala Vela
que se va el vajel
Baya Dios Con el.
Ya yra Dios Con el.

Eras(se) vn Espejo claro
quando yo te conocí
Mas Como tantos te quieren
ya no me acuerdo de ti
y le la le la

³¹ Eduardo Galeano, con grabados de J. Borges, *Las palabras andantes*, Madrid: Siglo XXI, reed. 2001, pág. 12.

que se ba^a la bela
que se va el bajel.
Baya Dios con el
Ya yra Dios con el³².

Resulta interesante comprobar que en el llamado *Baile de la Gayumba*, alguna de cuyas canciones fue extractada por Emilio Cotarelo, hay inserta una canción parecida a la primera de las que acabo de editar. La indicación escénica dice, en este caso, que «bailan el gracioso y la graciosa, y luego él con todos», y a continuación se dan más indicaciones sobre el modo en que debe desarrollarse la coreografía. Esta otra versión dice:

Mujer 2^a Lo que cantan en Indias
 cantarle quiero.

Gracioso Canten, como no pide
 vusted dinero...

Graciosa Págame el amor constante
 con que siempre te he querido:
 ¡andar, andar, andar!,
 si no es que ya me desprecias
 viéndote favorecido.
 ¡Andar, andar, andar,
 y lela, lele,
 que se va la vela,
 que se va el bajel.

Gracioso Vaya Dios con ella.

Graciosa Vaya Dios con él...

Graciosa
 Díseme mi moreno
 ¡Gayumba!,

³² *Bayle de la tela*, en el *Manuscrito 14.851* de la Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 55r-6r, f. 55v. La primera canción fue reproducida en Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, 2 vols., Madrid: Bailly Baillière, 1911, [NBAE XVII y XVIII] I, I, pág. CCXI. Abundantes noticias sobre los bailes de América se encontrarán en el capítulo III de la Introducción General de esta obra, págs. clxiv-cclxxiii.

que mi ha de vender,
¡cuántos compradores
¡Gayumba!,
tengo de tener³³!

En el mismo *Manuscrito 14.851* de la Biblioteca Nacional de Madrid, pero en el llamado *Bayle del Aldeguela*, encontramos otra canción de la que se dice: «Fileno ha compuesto vn baile / al Modillo de las Yndias...». La interpolación de la canción

Que ticorrotico Andallo
que ticorrotico Andar

justificará que el colofón de la pieza advierta: «Con que tendra fin el Bayle/Venido de Allende el Mar...»³⁴. Todo lo cual sugiere que debía haber unos «modillos» o estilos indianos, sobre todo musicales —aún más que poéticos—, que debían ser perfectamente familiares y reconocibles para todo el mundo —y, por supuesto, para el público que frecuentaba los corrales teatrales— en los Siglos de Oro.

Los contactos entre la tradición peninsular y la americana pueden obligarnos a seguir vías y vericuetos extraordinariamente variados y sugerentes. Veamos, por ejemplo, lo que la musicóloga Genoveva Gálvez ha dicho acerca de la danza —y la canción— del *canario*, tan conocida en los Siglos de Oro, y acerca de su doble irradiación hacia América y hacia Europa:

Se tienen testimonios de canarios desde mediados del s. XVI, cuando, a raíz de la conquista del archipiélago, algunos aborígenes traídos a la Península como esclavos hacían demostraciones de destreza en el baile por las calles de Sevilla. F. A. Barbieri recoge en su legado que el licenciado Juan Méndez Nieto, nacido en 1535, médico, tañedor de arpa y amigo del polifonista Guerrero, relata en sus *Discursos medicinales* que, cuando residía en Sevilla, al objeto de gestionar su traslado a las Indias, en 1560, tuvo acceso a un mercader de la isla de Palma, el cual le hizo mención de las danzas originarias del país y, como demostración, después de haber bailado en grupo alguna de ellas, una de las hijas del mercader bailó sola el canario. Es de señalar que Méndez Nieto acabó sus *Discursos* en Cartagena de Indias, en

³³ Cotarelo y Mori, *Colección I*, I, pág. ccxi.

³⁴ *Bayle del Aldeguela*, en el *Manuscrito 14.851* de la Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 99r-100r, f. 100r.

1611, y probablemente fue a través de él como se introduciría esta danza, junto con otras, en los nuevos países...

Pueden encontrarse también citas en la lírica de Shakespeare. En el prólogo a la edición facsímil de *Orchésographie* de Arbeau, Laure Fonta escribe que el canario vino a sustituir a mediados del s. XVI a la morisca... En Italia, en 1585, Barbetta compuso una moresca *detto le canarie* y tanto en obras de laúd como de conjunto a lo largo del siglo XVII, el canario *spagnolo* está presente...

En Francia, en obras de laúd de Enemond Gautier o de Bouvier, de clave de Chambonnières, Louis y François Couperin, Lebègue, u orquestales de Lully, Campra, Destouches, Rameau o Lalande; en Inglaterra, en obras de Purcell, y en Alemania, autores como G. Muffat, Telemann, J. C. F. Fischer o J. S. Bach, entre muchos otros, incluyen canarios en sus suites para clave u orquestales³⁵.

Podríamos demorarnos en aducir estudios y en comentar documentos sobre algunas de las canciones y danzas más conocidas y cultivadas en los Siglos de Oro — la chacona, la zarabanda, etc. — que tuvieron o a las que se atribuyeron orígenes o influencias americanas. Pero este tipo de cantos y de músicas ha sido ya objeto de profunda atención por parte de muchos de los críticos y de las obras que hemos referenciado en las páginas anteriores. Nos contentaremos, en esta ocasión, con mencionar que el difundidísimo fandango, cuyos sonos siguen vivos en toda España y en toda Hispanoamérica, y que se halla documentado a partir del siglo XVIII, aunque posiblemente sea anterior, hunde, según la mayoría de los críticos, sus raíces en América³⁶. Resulta curioso que en algunas tradiciones, como en la brasileira, se le atribuyan también influencias indígenas:

³⁵ Genoveva Gálvez, «Canario», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares Rodicio, Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1999, s.v. *canario*. Sobre esta vieja danza cantada y sobre su irradiación multicultural, véase además el estudio de Maximiano Trapero, «Lengua y cultura: sobre las definiciones de *canario* 'Baile antiguo originario de las islas Canarias'», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 48 (1993), págs. 47-79.

³⁶ Véase María Elena Sánchez Ortega, «El Fandango, de Ayguales de Izco, una aproximación a la xenofobia española», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 314-5 (1976), págs. 397-425; Ricardo Pérez Monfort, «Fandango, fiesta y mito», *Universidad de México*, 478 (1990), págs. 45-9; Álvaro Ochoa Serrano, *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora: El Colegio de Michoacán, 1992; Judith Etzion, «The Spanish Fandango: from Eighteenth-Century *lasciviousness* to nineteenth-century exoticism», *Anuario Musical*, 48 (1993), págs. 229-50; Manuel Lorente Rivas, «Etnografía polifónica del fandango en la provincia de Granada», *Música Oral del Sur*, 1 (1995), págs. 162-74; Manuel Garrido Palacios, «El fandango. Alosno. Paco Toronjo», *Revista de Folklore*, 239 (2000), págs. 147-50. Véanse, además, todos los artículos contenidos en *Expresiones de la cultura del pueblo: el Fandango. V Congreso de Folclore Andalúz (1994)*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998, especialmente, en págs. 75-9, el de María Teresa Linares Salvio, «Relaciones entre el fandango y la música campesina cubana».

No sul do país, dança de pares ou conjunto destas danças de origem espanhola como elementos da cultura guaraní. É conhecida entre os sertanejos paulistas e gauchos.

No nordeste é dança dramática natalina que corresponde à *marujada*, *barca*, *nau catarineta*, de outras regiões. O fandango é formado de uma série de cantos sobre navegações, algumas portuguesas, que sem enredo logico falam da vida dos marujos³⁷.

No menos curioso resulta que, nada menos que en *Esperando a Godot*, Samuel Beckett mencione el fandango en medio de otro batiburrillo multicultural de danzas:

En otro tiempo bailaba la farándola, la almea, el bamboleo, la giga, el fandango e incluso el *hornpipe*. Saltaba³⁸.

Recuérdese también que en el sur de los Estados Unidos siguen vivas las *danzas de los matachines*³⁹, que tanta popularidad alcanzaron en la península durante el Barroco, y que en diversas tradiciones centroamericanas siguen llamándose *ensaladas*⁴⁰ o *ensaladillas*⁴¹ a determinadas formas lírico-musicales tradicionales cuya forma se halla próxima a las viejas ensaladas que en España cultivaron con maestría los dos Mateo Flecha. También en Centroamérica — sobre todo en Guatemala— siguen vivas las llamadas *danzas de la conquista*⁴². ¿Qué decir, por otro lado, de los múltiples viajes transatlánticos, los cruces y

³⁷ Francisco van der Poel y Lélia Coelho Frota, *Abecedário da Religiosidade Popular (Vida e religião dos pobres no Brasil)*, s.v. *fandango*. Sobre la tradicionalidad del fandango en Brasil y sobre otras teorías acerca de sus orígenes e hibridismo, véase Luis da Camara Cascudo, *Literatura oral no Brasil*, 2ª ed., Río: Livraria José Olympio Editora/MEC: 1978, págs. 386-427.

³⁸ Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, trad. A. Mª Moix, Barcelona: Tusquets, reed. 2000, pág. 62.

³⁹ Aurelio M. Espinosa, *The Folklore of Spain in the American Southwest: Traditional Spanish Folk Literature in Northern New Mexico and Southern Colorado*, ed. J. M. Espinosa, Norman-London: University of Oklahoma, 1985, págs. 224-6.

⁴⁰ Adolfo Herrera Vega, *Expresión literaria de nuestra vieja raza*, San Salvador: Ministerio de Educación, 1975, págs. 43-7.

⁴¹ *Poesía popular andina. Venezuela. Colombia. Panamá. Quito*: Instituto Andino de Artes Populares, 1982, págs. 29-30.

⁴² Demetrio E. Brisset, «Los bailes de la Conquista en Guatemala», *Conquista y resistencia en la historia de América. Conquesta i resistència en la història d'Amèrica. Encuentros Debate América Latina Ayer y Hoy III* (1991), eds. P. García Jordán y M. Izard, Barcelona: Universitat, 1992, págs. 397-410; Berta Ares Queija, «Representaciones dramáticas de la conquista: el pasado al servicio del presente», *Revista de Indias*, 52 (1992), págs. 231-50; Demetrio E. Brisset, «Supervivencias actuales del baile de la conquista en Guatemala», *Revista de Indias*, 55 (1995), págs. 203-21.

la promiscuidad cultural que se han acumulado sobre géneros tan célebres y tan difundidos a lo largo de los siglos y en las dos orillas del Atlántico como la habanera, el bolero, el tango o los diversos palos que en el flamenco se denominan «de ida y vuelta», y de los que aquí no puede quedar ahora más que rapidísima constancia?

Antes que atender a este tipo de repertorios, cuya cronología documental es posterior —del siglo XVIII y después— a la época barroca, creo preferible seleccionar un tipo de composiciones poético-musicales que, aunque han sido objeto ya de relativa atención crítica, pueden aún revelar datos abundantes e interesantísimos sobre la poética, la historia y la sociología de los cruces multiculturales que afectaron a nuestro cancionero tradicional de los Siglos de Oro.

Se trata, en efecto, de los cantos que, según todos los indicios, tuvieron sus orígenes en África, y que desde allí dieron el salto a España y a América, lo que los convierte en receptáculos privilegiados de tradiciones e influencias culturales aún más variadas, híbridas y viajeras que cualquiera de las que hasta ahora —con una dimensión esencialmente centrada en Europa y América— hemos comentado. Sus depositarios y transmisores fueron los esclavos arrancados de las costas de África y forzados a instalarse y a trabajar en las nuevas tierras a las que fueron conducidos. A ellos, al choque de sus culturas con las de sus amos, a sus mezclas y entrecruzamientos con las de otros grupos negros, con las de los criollos y los indígenas, se deben muchas de las canciones, músicas y bailes que durante siglos fueron más populares en la península Ibérica, en toda América y también en buena parte de Europa. Además de innumerables creencias y ritos religiosos, voces y giros lingüísticos, etc. que los negros esclavos y sus descendientes mantuvieron vivos —aunque en continuo proceso de desgaste, de transformación y de hibridismo— durante siglos y hasta hoy mismo.

Quizá la más representativa y más conocida en los Siglos de Oro de todas estas danzas cantadas, o de estas canciones danzadas, fuera el guineo, traído, como su propio nombre indica, del África que entonces era llamada *Guinea* por los invasores españoles, y cuyas variedades peninsulares identificó Sebastián de Covarrubias con «una cierta dança de movimientos prestos y apresurados; pudo ser fuesse trayda de Guinea y que la dançassen primero los negros»⁴³, que echó raíces muy perdurables —hasta hoy— en tierras americanas. Lo documenta muy bien Craig H. Russell cuando dice que el guineo

⁴³ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer, Barcelona: Horta, 1943, s.v. *guineo*.

era muy popular, especialmente entre las cofradías de los negros en México. Durante los días festivos como Corpus Christi, estas cofradías celebraban fiestas con concursos de baile entre los españoles, mulatos, negros e indios en los que se premiaba a los mejores bailarines. Eran grandes acontecimientos, al tiempo que muy ruidosos y pendencieros. Alguna que otra vez se levantó tanto alboroto que las autoridades tuvieron que censurarlos y prohibirlos. En 1596, el virrey Luis de Velasco restringió los bailes a los domingos y días festivos y promulgó un decreto limitándolos a las horas entre las doce y las seis de la tarde. Otro decreto en México de 1612 intentó reformar las festividades de estas cofradías, que degeneraron en jaleos, motines y derramamiento de sangre.

Durante los ss. XVII y XVIII se incorporó el guineo a varias obras dramáticas... En la anónima *Mojiganga de la gitanada* (ca. 1670) dos personajes negros bailan y cantan: «¡Gurrumé, gurrumé, gurrumé!, que fase nublado y quiele yové». Es interesante que esta mojiganga fuera compuesta para finales de Corpus Christi, la temporada de los guineos y festivales de las cofradías negras en México. Francisco de Avellaneda mete el mismo estribillo, bailado y cantado otra vez por dos negros, en *El baile de los negros*. Otros autores que mencionan o montan un guineo en sus dramas son José de Cañizares en su *Mojiganga de los sones*; Francisco de Castro en su baile *Juego de magister* (1709); Juan Bautista Diamante en su entremés *El figonero*; Agustín Moreto en su entremés *Ayo* (1648?); una loa anónima del s. XVIII, y otro baile anónimo titulado *Introducción para dancería de indios*.

El guineo también fue parte de la larga tradición de los negros o negrillos que surgió en las iglesias y catedrales hispanoamericanas. Robert Stevenson ha encontrado y catalogado muchas de estas obras en Cuzco, Guatemala, Lima, La Paz, México, Morelia, Puebla, Oaxaca y varias bibliotecas y catedrales de Portugal, España y Estados Unidos... Dos compositores de suma importancia que hicieron obras en este género son Juan Gutiérrez de Padilla y Gaspar Fernandes, ambos en Puebla en el s. XVII. Además, la famosa poetisa y filósofa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz compuso nueve negrillos...

Todavía se baila el guineo en el Caribe. Lisa Lekis expone los detalles de este espectáculo: «Mientras toca la banda y comienza la procesión, el dirigente empieza a zapatear y golpear el suelo, pateando furiosamente, piafando, y haciendo todos los ademanes típicos de un tono furioso. Durante el baile, él sigue cantando las coplas de la

canción que los demás repiten, acompañado por el corno que asemeja el mugido de una vaca»⁴⁴.

¿Cómo no recordar, ante este cuadro de las juergas y desórdenes que provocaban este tipo de bailes, las inolvidables descripciones que, siglos después, haría Gabriel García Márquez en *El amor en los tiempos del cólera*?

Los sábados, la pobrería mulata abandonaba en tumulto los ranchos de cartones y latón de las orillas de las ciénagas, con sus animales domésticos y sus trastos de comer y beber, y se tomaban en un asalto de júbilo las playas pedregosas del sector colonial. Algunos, entre los más viejos, llevaban hasta hacía pocos años la marca real de los esclavos, impresa con hierros candentes en el pecho. Durante el fin de semana bailaban sin clemencia, se emborrachaban a muerte con alcoholes de alambiques caseros, hacían amores libres entre los matorrales de icaco, y a la media noche del domingo desbarataban sus propios fandangos con trifulcas sangrientas de todos contra todos⁴⁵.

El tipo de *canción de negros* comúnmente documentada en los Siglos de Oro solía transcribirse y muchas más veces inventarse en una especie de estereotipada jerga imitadora de la peculiar fonética que practicarían sus hablantes. Fonética que siglos después continuaría quedando reflejada en clásicos como *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán:

Navegó la luna sobre la obra muerta de babor, bella la mar, el barco marineró. Levantaba la proa surtidores de plata y en la sombra del foque un negro juntaba rueda de oyentes: declamaba versos con lírico entusiasmo, fluente de ceceles. Repartidos en ranchos los hombres de la partida, tiraban del naípe: aceitosos farolillos discernían los rumbos de juguetes por escotillones y sollados. Y en la sombra del foque abría su lírico floripondio de ceceles el negro catedrático:

Navega, velelo mío,
sin temol,

⁴⁴ Craig H. Russell, «Guineo», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares Rodicio, Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1999, s.v. *Guineo*. Sobre el guineo, véase también Consolación Baranda, «Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario», *Revista de Filología Española* 69, 1989, págs. 311-333.

⁴⁵ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona: Mondadori, 1999, págs. 31-32.

que ni enemigo navío,
ni tolmenta, ni bonanza,
a tolcel tu lumbo alcanza,
ni a sujetal tu valol⁴⁶.

Volviendo a nuestros Siglos de Oro, la siguiente canción, muy poco conocida, tiene el interés de que se halla documentada en el archivo de la catedral de Bogotá (Colombia), lo que atestigua los contactos entre África y América que fueron encauzados a través de la lengua española en aquellos siglos:

De Guinea salimo,
zambacate, zambacate,
y a buscaie venimo
que la vira de,
ay, ay, ay,
ay, que vilanos, ay⁴⁷.

En España, la documentación de este tipo de composiciones es también abrumadora. Hay que insistir, en cualquier caso, en que la gran mayoría de los documentos de la época no transcriben ni documentan tradiciones orales auténticas, sino que simplemente inventan, fantasean y, las más de las veces, parodian los rasgos fonéticos, morfológicos y sintácticos que se atribuían convencionalmente al habla de los negros. Conozcamos cómo quedó reflejada no sólo la jerga, sino también la escenificación del baile en el —también muy poco conocido— entremés de *El colegio de los gorriones*:

Mujer 2 ^a	¿Qué quieres ver más?
Mujer 1 ^a	Bailar una negra con un negro el Zarambeque.
Mujer 2 ^a	Ya salen

⁴⁶ Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid: Espasa-Calpe, reed. 1999, pág. 39.

⁴⁷ J. I. Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, Bogotá: [Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXXVIII], 1976, pág. 569.

Bailando y cantando sale un Negro y una Negra

Rajas se vienen haciendo.

Los dos Usié, usié, usiá,
 que Carnestulendas
 nos hacen bailá.

Negros Tudus los neglus Señores
 también dicimus
 somos plimos
 culores
 amoltes

 sin ninguna voluntad.

Los dos (bailando)

Usié, usié, usiá,
que Carnestulendas
nos hacen bailá.

Negro (cantando):

Un Santiago de ansabache
o joya de calambuco
es la negla que yon buco
sin que ninguno la antache;
no hay mielo que la empache,
la culurada que entá...⁴⁸.

Antes de continuar con este rápido repaso de la tradición de los «cantos de los negros» en los Siglos de Oro, hay que hacer constar que las hablas y costumbres de los indígenas fueron mucho menos reflejados y que, en las obras que los retrataron, los indios salieron aún peor parados en este tipo de descripciones escritas con ojos, sensibilidades, prejuicios e ignorancia europeos. Así, en el *Entremés famoso El talego-niño* se hace esta casi sonrojante parodia:

⁴⁸ *Entremés de El colegio de gorriones*, en *Migajas del ingenio. Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid: *Revista de Archivos*, 1908, págs. 40-6, págs. 41-2. Sobre cantos de negros en general, véase Cotarelo, *Colección de entremeses* I, I, pág. CLXXI.

Sale Salpullida de reina india, con los Músicos y los bailarines
vestidos de indios y cantan:

Músicos:

Cuchina, cuchini, cuchiha, cucihi,
titirite, garrote, garroti,
que titirite, cuchina, cuchini⁴⁹.

Abundan los estudios históricos, sociológicos y poéticos dedicados a este repertorio de *canciones de negros* que se convirtió en uno de los más —aunque no de los mejor— descritos y más imitados por los escritores y músicos españoles y criollos del Renacimiento y del Barroco. Una muy poco conocida tesis doctoral leída por Francisco M. Cabrera y Rivera en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid en 1934 acerca de *El Negro en la literatura española de ayer* ya rastreaba fuentes y datos interesantísimos sobre aquella tradición, como éstos tomados de la descripción de las fiestas que se hicieron en Tortosa durante el viaje que hizo Felipe II a Valencia, Zaragoza y Barcelona en 1585 —según fueron descritos en una *Relación* que hizo Enrique Cook—. Como sucedería siglos después en el caso del cine norteamericano de comienzos del siglo XX, en que muchos personajes negros eran interpretados, en realidad, por blancos disfrazados, también las popularísimas «danzas de negros» de la época de Felipe II solían ser interpretadas por blancos tiznados de oscuro:

Viernes siguiente, a veinte de Diciembre, todos los oficios mecánicos sacaron *danzas*, después de comer, justo a las puertas del palacio, para que les viesen las damas.

Otra cofradía sacaba unos negrillos muy bien hechos, en umbros de otros los cuales o sacaban la lengua, o sacaban higas, para mover a todos los que estaban presentes a risa⁵⁰.

En 1957, Eugenio Asensio advirtió, en otro precursor estudio, sobre los cruces multiculturales característicos que se estaban produciendo en este tipo de repertorio —en este caso luso-hispano-africanos— ya en las décadas centrales del siglo XVI. Lo hacía al hilo del célebre pliego suelto gótico editado por Ro-

⁴⁹ *Entremés famoso El talego-niño*, en Cotarelo, *Colección de entremeses*, I, II, núm. 215, págs. 509-12; pág. 511.

⁵⁰ De aquella tesis, inédita, saldrían artículos como el de Francisco M. Cabrera y Rivera, «Bailes negros en España», *Anales del Museo del Pueblo Español*, I, 1935, págs. 163-7; pág. 166.

drigo de Reinosa cuyo título —no muy escrupulosamente impreso— advertía lo siguiente: *Comiençan unas coplas a los negros y negras y de como semotejana en semilla vn negro de gelofe/mandinga cotra vba negra de guinea*:

[Rodrigo de] Reinosa ha tomado estribillos hasta de los negros de la corona de Portugal, que difundían en Sevilla los sones africanos, como los de la *mangana*: «Mangana, mangana, / no tener vino ni chucaracana». Nota: Hay referencias a la mangana en Jorge Ferreira de Vasconcelos y en Camoes. La de Camoes se halla en la Carta IV (para mí de dudosa autenticidad). La más curiosa es la de la *Comedia Eufrosina*, véase mi edición, Madrid, 1951, pág. 174: «Vos sois todo hua mangana, mayormente se for descantada com nesparas e rouxinol de barro», en que la palabra parece de doble sentido. Me pregunto si no significa a la vez son negro y treta, maña⁵¹.

Décadas después, en 1994, Yvette Jiménez de Báez analizaba de este modo los complejos sincretismos africano-europeo-americanos que quedaron encarnados en el repertorio lírico-musical-coreográfico de los esclavos negros:

Por él [el cronista español Oquendo] sabemos que ya en 1598 eran muy populares en el Perú bailables, y seguramente composiciones en verso, que hoy conserva el decimario popular de nuestros países: «los atabales de los negros... la sesión de bailes, el sambapalo, el *puertorrico*, la zarabanda y la valona, la *churumba* [¿el chuchumbé veracruzano?], el taparque, la chacona, el totarque», y las moriscas *zambbras* a que alude en otra ocasión. Según Oquendo éstos se llamaban «sones», género característico de Veracruz y la Huasteca potosina en México: «es que soy tan miserable/que en comenzándose el *son/comienzo* a desatacarme./No hay cosa que no me bulla/ni pie que no se levante/porque el son es de manera/que mouera a un cabestrante»...

En un interesante artículo relativamente reciente, Ricardo Pérez Monfort⁵² apunta la relación entre el fandango (la fiesta jarocho o veracruzana por excelencia, que se define por el uso de la tarima para el zapateado y la música de arpa, jarana y requinto), la tradición indígena

⁵¹ Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1957, pág. 160.

⁵² Ricardo Pérez Monfort, «Fandango, fiesta y mito», *Universidad de México*, 478, 1990, págs. 45-9.

y la negra. En su ejecución se siguen los lineamientos básicos con los que he caracterizado el ritual de La Bomba⁵³.

La bibliografía de estudios sobre esta tradición de cantos bailados o de bailes cantados por los negros esclavos secuestrados de sus hogares africanos y conducidos a España y a América es relativamente amplia. Cabe destacar como hitos importantes, y en posición muy destacada, los enciclopédicos estudios sobre el tema del gran antropólogo cubano Fernando Ortiz, a quien se debe la acuñación del término *transculturalismo*, que ha adquirido singular fortuna en la antropología moderna, para definir precisamente este tipo de fenómenos⁵⁴; algunos estudios pioneros del argentino Horacio Jorge Becco⁵⁵; muchos de los trabajos del musicólogo Robert M. Stevenson ya citados, y otros del mismo autor centrados de manera exclusiva en la tradición negro-americana⁵⁶; el libro de Baltasar Fra Molinero sobre *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro* (1995)⁵⁷; la importantísima tesis doctoral de Glenn Swiadon Martínez sobre *Los villancicos de negro en el siglo XVII* (2000)⁵⁸; y algunos artículos muy recientes de los profesores José Julián Labrador y Ralph A. DiFranco⁵⁹. No se

⁵³ Yvette Jiménez de Báez, «Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito», *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la décima*, ed. M. Trapero, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-Cabildo Insular de Gran Canaria: 1994, págs. 87-109, págs. 89 y 96-7.

⁵⁴ Numerosos trabajos de Ortiz abordan —siquiera sea parcialmente— la cuestión de las fuentes y de los orígenes de la música y de las canciones negras en Cuba. Entre ellos, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana: Ministerio de Educación, 1950; *Los instrumentos de la música afrocubana*, La Habana: Ministerio de Educación, 1952-55; *Historia de una pelea cubana contra los demonios*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, reed. 1975; *La música afrocubana*, Madrid: Júcar, 1975; *Los bailes y el teatro de los negros en el folclore de Cuba*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, reed. 1981; y *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1992.

⁵⁵ Horacio Jorge Becco, *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII*, Buenos Aires: Ollantay, 1951; véase, del mismo autor, *Negros y morenos en el cancionero rioplatense*, Buenos Aires: Sociedad Argentina de Americanistas, 1953.

⁵⁶ Robert M. Stevenson, «The Afro-American Musical Legacy to 1800», *The Musical Quarterly*, LIV (1968), págs. 475-502; «El elemento negro en los albores de la música del Nuevo Mundo», *Heterofonía*, XI (1978), págs. 4-10; y «Sub-Saharan Impact on Western Music (to 1800)», *IAMR*, 12 (1991), págs. 101-8.

⁵⁷ Madrid: Siglo XXI, 1995.

⁵⁸ México: UNAM, 2000.

⁵⁹ Véase José Julián Labrador, «El negro que no quería tener alma blanca», *Cuadernos de AL-DEEU*, 9, 1993, págs. 107-10; y José Julián Labrador y Ralph A. DiFranco, «Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del Siglo de Oro», *Actas del Congreso Internacional Lyra Minima Oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, ed. P. M. Piñero, Sevilla: Universidad de Sevilla, en prensa.

pueden olvidar tampoco algunos trabajos de otros estudiosos y exhumadores de la documentación histórica de las culturas, hablas, cantos y danzas de los negros esclavos en la América colonial⁶⁰, o de la imagen y los estereotipos que de ellos quedaron fijados en la literatura en español de la época⁶¹. Muchos estudios sobre la música y el baile negro-americano más modernos han explorado también sus orígenes en la tradición barroca colonial⁶².

No me resisto a terminar este trabajo sin referirme ni sin reproducir, al menos parcialmente, algunos documentos literarios que, aunque trascienden los límites cronológicos de los Siglos de Oro a los que nos debiéramos ceñir, resultan muy pertinentes para atestiguar la continuidad y pervivencia de los procesos de sincretismo cultural (europeo-africano-americano) cuyos orígenes estamos justamente desentrañando.

⁶⁰ M. Esses, «Black Dance Types in Spanish Dominions: 1540-1820», *IAMR*, 9, 1988, págs. 105-13; Juan Carlos Estenssoro Fuchs, «Música y comportamiento festivo de la población negra en Lima colonial», *Cuadernos Hispanoamericanos* 451-2, 1988, págs. 161-8 (este número completo de esta revista está dedicado a *Los negros en América*); Ildefonso Gutiérrez Azopardo, «La iglesia y los negros», *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XV-XIX) I Aspectos generales*, ed. P. Borges, Madrid: Estudio Teológico de San Ildefonso de Toledo, 1992, págs. 321-37; Nicolás Ngoumve, *El África Bantú en la colonización de México (1595-1640)*, Madrid: CSIC, 1994.

⁶¹ Consolación Baranda Leturio, «Las hablas de negros: orígenes de un personaje literario», *Revista de Filología Española* LXIX, 1989, págs. 311-333; Miguel Marón García-Bermejo Giner, «Del ámbito profano al religioso: Estudio de una pieza de negros de un cancionero carmelitano», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro)*, 2 vols., ed. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse, Salamanca: Universidad, 1993, I, págs. 403-11; Ángel M. Aguirre, «Elementos afronegroídes en dos poemas de Luis de Góngora y Argote y en cinco villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Scritti «contro»: Modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del Convegno di Roma, 15-16 marzo 1995*, Roma: Bulzoni, 1996, págs. 297-311; y E. López Martínez, *Tablero de ajedrez: imágenes del negro heroico en la comedia española y en la literatura e iconografía sacra del Brasil esclavista*, París: Centre Calouste Gulbenkian, 1998.

⁶² Véase Enrique H. Puccia, *Breve historia del carnaval porteño*, Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad, 1974; Germán de Granda, *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*, Madrid: Gredos, 1978; Rolando Pérez Fernández, *La música afromestiza mexicana*, Jalapa: Universidad Veracruzana, 1990; Armin Schwegler, «África en América: los juegos de velorio y otros cantos funerarios afrohispanos remanentes en la costa atlántica de Colombia», *Akten des Essener Kolloquium über «Sprachminoritäten/Minoritätensprachen»*. Junio 15-17, Universität Essen, ed. J. R. Dow y T. Stolz, Bochum, Studienverlag Brockmeyer, 1990, págs. 189-221; Gabriel Entiope, *La Danse dans le vecu de l'esclave caribéen: 17eme-19eme siècles: contribution au problème de la résistance des negres*, Lille: Université, 1995; Gabriel Entiope, *Negres, danse et résistance: la Caribbe du XVIIe au XX siècle*, París: L'Harmattan, 1996; Antonio Benítez Rojo, «Música y nación. El rol de la música negra y mulata en la construcción de la nación cubana moderna», *Encuentro de la Cultura Cubana*, 8-9, 1998, págs. 43-54; John M. Lipski, *América negra: panorámica actual de los estudios lingüísticos sobre variedades hispanas, portuguesas y criollas*, ed. M. Perl y A. Schwegler, Frankfurt: Vervuert, 1998, págs. 293-327; R. Forgues, «Gregorio Martínez: entre diablos y músicos, el vals de la historia (sobre minoría negra y zamba)», *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, eds. K. Kohut, J. Morales Saravia y S. V. Rose, Frankfurt am Main: Vervuert, 1998.

Los primeros de ellos son dos fragmentos de dos cuplés españoles de los inicios del siglo XX que, en la época en que comenzaba también, en los Estados Unidos, el desarrollo del *jazz* moderno, dan fe de la influencia y de los sincretismos «negros» que por entonces sufrió la tradición lírico-musical española:

El baile de la Sandunga
es moda en Tehuantepec
y voy a cantarlo ahora
por ver si le gusta a usted.

.....

Son tantos negros los que han venido
para enseñarnos el charlestón
que las mamás se ven *morás*
para evitar ir al bazar...⁶³.

Extraordinariamente interesante es también el artículo periodístico que, por la misma época, escribió el gran poeta peruano César Vallejo, en su época de corresponsal en la capital de Francia, con un título que habla por sí solo: «La conquista de París por los negros». El que un poeta peruano de habla española describiese con tanto ardor el modo en que una música de negros de ancestros africanos trasladados a Estados Unidos se aclimatase así en París no puede ser más revelador:

No voy a relacionar para nada mis elogios al arte negro con mi obra poética, ni vaya a verse en aquéllos explicación alguna de mi estética. Libre es el blanco de llamar a mi verso, verso negro, y el negro de llamarlo blanco o rojo...

A lo que voy ahora es a noticiar un acontecimiento singularísimo: la conquista de París por el teatro negro, traído directamente del barrio negro de New York al Music-Hall de los Campos Elíseos. El ballet negro, he aquí el acontecimiento del día en París.

El teatro de los Campos Elíseos, cuyo director es el simpatiquísimo Rolf de Maré, se ha destacado siempre por su amor a lo exótico y a lo desconocido, habiendo introducido por primera vez en París el ballet sueco, las danzas de Isidora Duncan y de Loie Fuller, los Coros Ukranianos, los Conciertos Futuristas y el ballet ruso. Hoy

⁶³ Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid: Espasa Calpe, 1990, págs. 316 y 27.

acaba de ofrecer a París, también por primera vez, el ballet negro, cuya resonancia artística viene a probarnos, hoy como ayer, la gran envergadura espiritual del África, de esa raza de triángulos y de «olor a miel quemada», que quiere tomar por los cuernos a la vida, según la expresión del Deltell. El pobre Guillermo Apollinaire habráse estremecido en su panteón de héroe, al percibir en el aire del tiempo este ruidoso triunfo de la estirpe cuya riñonada plástica percibió él, antes que nadie, en los albores del cubismo.

Un boceto de la danza negra, auténtica, había yo visto ya en la película, en casa de Maurice Rynal, el crítico mayor de Picasso y del cubismo. Ahora se trata, más que de una danza plástica, de una danza auditiva. Se trata de un jazz prístino, original, en toda su salvajez inédita: los huesos ilíacos en relincho de sensualidad espasmódica hasta el dolor del alma, el trombón que destiempla los dientes; la serie de tambores y platillos cuya vibración se hace polifonía soberbia, ululante, seca, heroica, lánguida, lujuriosa de triste lujuria; el crujido de los miembros, al danzar, al compás de un auto-tropezón imprevisto, aunque estilizado estupendamente, o al son de un sombrero de copa que cae al azar en el tablado y se rompe en dos tiempos armoniosos. ¡Un wagnerismo bastardeado a favor del clarinete del deseo...? En todo caso, París está asombrado. Nunca había presenciado semejante música, tales instrumentos monstruosos, cuales refriegas anatómicas del baile salvaje, en que lo siete frenos católicos de nuestra civilización no bastan a amordazar la angustia misteriosa del animal que se pone de espaldas con el hombre. Danza de la selva, ante cuya crudeza casi meramente zoológica, no hay moral ni crítica posibles.

Picasso, Jean Cocteau, están de plácemes. ¡Si aún viviera Erick Satie, cómo habría gozado el gran viejo adolescente!...⁶⁴

Otro documento a un tiempo moderno y eterno acerca de la influencia y de la simbiosis de lo negro-africano en la tradición lírico-musical hispano-americana es el emotivo poema de *Los dos abuelos*, del poeta mulato cubano Nicolás Guillén:

⁶⁴ César Vallejo, «La conquista de París por los negros», *Desde Europa: Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. J. Puccinelli, Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana, reed. 1987, págs. 75-6.

Sombras que sólo yo veo,
me escoltan mis dos abuelos.

.....
Yo los junto: —¡Federico!
—¡Facundo! Los dos se abrazan.
Los dos suspiran. Los dos
las fuertes cabezas alzan,
los dos del mismo tamaño,
bajo las estrellas altas;
los dos del mismo tamaño,
ansia negra y ansia blanca;
los dos del mismo tamaño,
gritan, sueñan, lloran, cantan.
Sueñan, lloran, cantan,
lloran, cantan.
¡Cantan⁶⁵!

Muy recientemente, en agosto de 1992, el escritor mexicano Carlos Fuentes y el músico de *rock* español Miguel Ríos recibieron sendos homenajes en el festival *Son latinos* de Tenerife. Fue entonces cuando ambos concedieron una entrevista en que hablaron de este modo sobre los sincretismos culturales negro-hispano-americanos que a ambos habían nutrido o fascinado:

P: ¿Cuál ha sido la influencia de lo negro en la literatura y la música?

Carlos Fuentes: Desde luego, en todo el Caribe y Brasil la música sería inconcebible sin la influencia africana. Fíjate en el *bossa nova*, por ejemplo, no existiría sin la influencia africana.

Miguel Ríos: Recuerdo un viaje a Marrakech y cómo cuando tocaban el laúd había dejes de la música que se escucha en Bahía. Me explicaron que, cuando la esclavitud, después de las largas travesías del desierto, los esclavos descansaban unos días allí para que pudieran aguantar el duro viaje por mar hasta América y poder ser vendidos a buen precio. Todo el concepto rítmico viene de ahí⁶⁶.

⁶⁵ Nicolás Guillén, *Balada de los dos abuelos*, *Antología Mayor*, La Habana: Pueblo y Educación, 1990, pág. 77.

⁶⁶ Juan Manuel Padrellas, «Fuentes y Ríos junto al Atlántico canario», *El País. Revista de Agosto*, 31 de agosto de 2002, págs. 31-3.

Finalmente, el célebre guitarrista mexicano Carlos Santana, ha expresado y reivindicado también muy recientemente, y en tono bien apasionado, la influencia que sobre su música latina han tenido los sones negro-africanos:

La fuente es África; Cuba no fue más que una parada en el camino....

Existen músicas demasiado blancas para mi gusto, demasiado rígidas. Entiendo la música como una suma de elementos opuestos, lo europeo y lo africano. Lo divino y lo sensual. O lo femenino, que es melodía, y lo masculino, que es el ritmo. Cuando todo se conjuga, la música es como una piedra preciosa⁶⁷.

«Cuando todo se conjuga, la música es como una piedra preciosa...». Las palabras recientes de un guitarrista mexicano que vive en Estados Unidos, habla en español y ha recibido la impronta de la música negra africana pasada por —entre otros muchos lugares— Cuba son válidas tanto para el hoy de su música como para el ayer de la música y de las canciones barrocas ibero-afro-americanas a las que hemos atendido. Desde el mismo momento en que, allá en los albores del Renacimiento, el Océano Atlántico comenzó a ser cruzado, no en dos, sino en tres direcciones esenciales, las que ocupan los horizontes de Europa, de América y de África, la poesía y la música de estos continentes y de muchos de sus pueblos comenzaron también a cruzar, a intercambiarse, a fundirse y a protagonizar un asombroso fenómeno de *transculturalismo* —como diría Fernando Ortiz— cuyo impulso sigue, hoy y después de cinco siglos, feliz y absolutamente vivo.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
(Universidad de Alcalá)

⁶⁷ Entrevista de Diego A. Manrique con Carlos Santana, «Carlos Santana, el guitarrista divino», *El País Semanal*, 3 de noviembre de 2002, págs. 12-8, págs. 16 y 18.

RETÓRICA Y ESTRUCTURAS MUSICALES EN LA ÓPERA DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA Y JUAN HIDALGO, *CELOS AÚN DE AIRE MATAN* (1660)

La corte española tuvo el honor, compartido con Dresden (*Daphne*, de Heinrich Schütz, 1627), de ser el primer país fuera de Italia en el que se celebró una representación operística: se trataba de *La selva sin amor*, con texto de Lope de Vega y música de autor desconocido, que se representó en 1627. El testimonio de Lope resulta muy nítido, y él mismo, al publicar más tarde el texto en las *Églogas* (1631), nos cuenta que dicha obra, con el apelativo de «Égloga Pastoral»,

[...] se representó cantada a SS. MM. y AA., cosa nueva en España [...]

[...] Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos¹.

El texto de Lope posee un valor documental extraordinario, al registrar en su dedicatoria al Almirante de Castilla, la conciencia de la novedad del género operístico, desconocido aún en España; por otra parte, explica con claridad y precisión la correspondencia entre la música y el texto en la representación de los afectos.

¹ Lope de Vega, *Obras Completas*, Barcelona: Aguilar, 1991, vol. III, pág. 538.

Ello pone de manifiesto, además, el conocimiento de la práctica del nuevo estilo nacido en la *Camerata fiorentina*, en cuya segunda etapa, bajo el estímulo y la dirección de Jacopo Corsi, aparecieron las primeras producciones escénicas de Emilio de' Cavalieri, Jacopo Peri (*Daphne*, 1594; *Euridice*, 1600) y Giulio Caccini (*Euridice*, 1600)²; sin ellas no sería explicable el éxito del *Orfeo* de Monteverdi (1607), que consolida definitivamente el género operístico.

La recepción de este nuevo estilo, llamado entonces de diversas maneras (*stile rappresentativo*, *stile nuovo*, *stile affettuoso*) y, desde 1605, por Monteverdi, *seconda prattica*³ (por oposición a la *prima prattica*, referida a la polifonía imitativa propia del Renacimiento) tiene lugar en España desde los primeros decenios del S. XVII, tanto en la corte de Castilla⁴ como en las catedrales del área mediterránea, especialmente en Cataluña y Valencia⁵. Es en la segunda mitad del XVII cuando esta nueva música, que hoy apellidamos barroca, se ha consolidado en España, especialmente en el apartado de *música de romance*⁶, donde los procedimientos de la retórica, ligados a la propia esencia del *stile rappresentativo* o *affettuoso*, aparecen con regularidad; no así en la música litúrgica, más propicia al uso de la técnica del contrapunto imitativo hasta el último tercio del s. XVII, y mucho más reacia a utilizar estos procedimientos semánticos en el tratamiento de los textos latinos.

Los *tonos*, *tonadas*, *villancicos*, *romances* y otras denominaciones parecidas, constituyen en la España del s. XVII el camino habitual de la recepción del nuevo estilo, así como el campo natural de experimentación de nuestros compositores; estas pequeñas formas, en su función religiosa o profana, son el elemento imprescindible para el surgimiento de las grandes (especialmente la zarzuela, la ópera y el oratorio), cuya aparición representa el suficiente grado de madurez entre el conocimiento de las continuas novedades venidas de Italia, y el grado de asunción, experimentación y capacidad de síntesis de la propia música hispánica.

Después de *La selva sin amor*, no aparece ninguna noticia sobre ópera española hasta *La púrpura de la rosa*⁷.

² C. V. Palisca, *The Florentine Camerata*, NY, 1988, pág. 267.

³ C. Monteverdi, Prólogo al *V Libro de Madrigali*, Firenze, 1605.

⁴ L. Stein, *Songs of mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford: Clarendon Press, 1993, págs. 191-6.

⁵ F. Bonastre, «El Barroc Musical a Catalunya», en *El Barroc català*, Barcelona: Quaderns Crema, 1989, pág. 451.

⁶ *Id.*, «La música religiosa en España durante el s. XVII», en *Música y Literatura en España, 1500-1750*. Universidad de Valladolid, 1997, págs. 552-71.

⁷ *La púrpura de la rosa*, ópera en un acto de Calderón e Hidalgo, fue representada en 1659, pero sólo se conserva la partitura de 1701, referida a su representación en Lima y con la inserción de música de Torrejón y Velasco. Robert Stevenson publicó esta ópera en 1976; otra edición reciente es la de L. Stein, ed. *Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo. La Púrpura de la rosa. Fiesta cantada, ópera en un acto*, Madrid: ICCMU (Col. Música Hispana), 1999.

Celos aún del aire matan es la tercera ópera española conocida y la primera conservada; consta de tres actos o jornadas, y fue representada el 5 de diciembre de 1660, si bien hubo al menos tres otras representaciones posteriores, todas ellas en Madrid: 1679, 1684 y 1697. El manuscrito de la primera jornada fue descubierto por José Subirá en 1927⁸ en el archivo del madrileño Palacio de Liria de los Duques de Alba, y publicado en 1933 en la prestigiosa colección dirigida por Higinio Anglés⁹. En 1942, el musicólogo portugués Luis de Freitas Branco identificó la obra entera, conservada en tres cuadernos de distintas épocas y manos, en la Biblioteca pública de Évora (Portugal). Subirá realizó un proyecto de edición de la obra íntegra, con la realización del bajo continuo, pero nunca llegó a publicarse. El texto de los manuscritos portugueses fue estudiado y publicado por Matthew D. Stroud en 1981¹⁰. La edición crítica de las fuentes musicales y literarias conservadas fue llevada a cabo y publicada por el autor de este trabajo en 2000¹¹; dicha edición fue estrenada en el Teatro Real de Madrid el 4 de octubre del citado año.

La estructura dramática de *Celos aun del aire matan* responde a la búsqueda de un equilibrio entre el modelo italiano y el español; del primero es notoria la presencia del *recitativo*, verdadero punto de inflexión con el que se identifica el elemento de ruptura o de novedad del *stile rappresentativo* respecto del lenguaje renacentista anterior. En cuanto al modelo hispánico, se hace evidente por el uso de elementos propios de la *música de romance* (*Estribillo, romance, coplas*), así como de diversas formas de danza; existe también un verdadero *stilus mixtus* que se reconoce por el uso de técnicas compartidas por ambos modelos (y seguramente por otros modelos más): los *bassi ostinati*, los ritmos con hemiolias, la funcionalidad de los coros y la alternancia de homofonía y contrapunto imitativo como recurso estético y función dramática.

Los diversos ingredientes citados no poseen sentido por sí mismos, sino por su articulación en un proceso que une las potencialidades de texto y música, convirtiendo este complejo en un metalenguaje que acrecienta su capacidad expresiva, gracias a la fluidez de la capilaridad entre ambos extremos.

Ello sólo es posible gracias al uso de la retórica, que llega a convertirse en el núcleo conceptual de toda esta etapa de la música que llamamos barroco. En *Celos* se puede observar su uso tanto en la tectónica general de la obra, como en la *decoratio verborum* que se encuentra con harta frecuencia a lo largo de

⁸ José Subirá, *La Música en la Casa de Alba*, Madrid, 1927.

⁹ Id.: *Celos aun del aire matan. Ópera del siglo XVII. Texto de Calderón de la Barca y música de Juan Hidalgo...*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1933.

¹⁰ M. D. Stroud, ed. Pedro Calderón de la Barca, *Celos aun del aire matan*, San Antonio (USA): Trinity University Press, 1981.

¹¹ F. Bonastre, ed. Juan Hidalgo. *Celos aun del aire matan. Fiesta cantada en tres jornadas. Texto de Calderón de la Barca*, Madrid: ICCMU, 2000.

las tres jornadas. Cito algunos ejemplos significativos, que no ilustran sólo un detalle del trabajo del compositor Juan Hidalgo en relación a la propuesta textual de Calderón, sino que forman parte de toda la articulación general de *rappresentare gli affetti*, es decir, aumentar la capacidad dramática, haciendo real el texto aducido de Lope de Vega:

[...] a cuya armonía cantaban las figuras, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos¹².

a) *Delimitación espacial externa*

«[...] a par de los cielos luce», con una frase ascendente que señala el firmamento. (II Jornada, c. 298-300)¹³

294

el vol-ver a ver a - que - lla que con di - vi - nas vis-lum - bres, lu - cien - do a par de Di - a -

298

na, a par de los cie - - - los lu - ce. Ya - sf ven tras e : sa

F.8

«[...] Diana en la verde selva [...] y Proserpina en el negro centro», uso de dos frases separadas interválicamente por un descenso, tanto en el recitado (octava) como en el bajo continuo (sexta) (II Jornada, c. 799-802).

¹² Vide todo el párrafo del texto *supra*, correspondiente a n. 1.

¹³ Cito los ejemplos tomando la edición crítica de texto y música referida en n. 11, con expresión de la Jornada y el número de compases(=c.).

799 *F21v*

tres, Di - a - na en la ver - de sel - va, Lu - na en el a - zul do - sel, y Pro - ser -
pi - na en el ne - gro cen - tro, los mor - ta - les ven tal vez pre - si dir o - pues - ta y fa - vo -

b) *Procedimientos cinéticos externos*

«[...] penetrando tus umbrales», uso de un melisma ascendente. (II Jornada, c.743-5).

743

fiel, pe - ne - tran - - - do tus um - bra - les, re - pi - ta y - na y o - tra vez

«...aunque sobre mí se venga/toda su máquina al suelo», uso de una frase descendente con diferencia en la figuración de las notas, para acentuar el sentido de movimiento de caída. (II Jornada, c. 1544-6)

1544

pue - do, aun - que so - bre mí se ven - ga to - da su má - qui - na al sue - lo, so - co - rrer al - gu - na

c) *Procedimientos cinéticos como símbolo*

«¡Ay, infeliz de aquella/que hizo verdad haber *quien de amor muera!*», uso de la frase final descendente para referirse a la muerte. (I Jornada, c.20-3)

14 *F. Iv*
[AURA]



¡Ay, in - fe - liz de a - que - lla que hi - zo ver - dad ha - ber
quien de a - mor mue - - - ra!

«... del *aire* voraz vaticinio?», uso de un melisma con doble acción descendente y ascendente. (II Jornada, c.699-702)

699



tú, del ai - - - - - re - vo -

«... incendio, que de la noche desmiente la oscuridad», uso de una frase descendente para expresar la diferencia entre la altura de la luz (incendio) y la opacidad de la noche (una octava inferior). (II Jornada, c.1418-20)

1418 CÉFALO CLARÍN



ro - so in - cen - dí - o, que de la no - che des - mien - te la os - cu - ri - dad. Ha - cia el tem - plo de Di - a - na. Y aun

d) *Antítesis*

«... que se regocije el vivo/de lo que el muerto se pudre», uso de una frase ascendente y otra descendente para aludir al contraste entre vida y muerte (II Jornada, c.152-8)

152

tum - bre, que se re - go - ci - je el vi - vo de lo que el

157

muer - to se pu - dre), a to - mar la po - se - sión, ve - ní -

«... lograr postrado/lo que altivo muero», uso de diferencia de figuración de las notas para expresar la diferencia entre la postración, la altivez y la muerte; asimismo, la segunda frase contrapone la ascendencia de la altivez (vida) con la descendencia de la muerte. (II Jornada, c.518-20).

518

lo - grar pos - tra - do lo que al - ti - vo mue - - - ro.) Si el ar - co de a -

e) Procesos de conceptualización

«... tened de mí *clemencia*», uso de un melisma para enfatizar el sentido de la palabra. (I Jornada, c. 133-5)

133

te - ned de mí cie - men - - - - cia,

«Inspire *suave el* aura de amor», uso de figuración dividida para representar el sentido del término. (I Jornada, c.1197-2000).

1197

ins - pi - re su - a - ve el au - ra de a - mor.

f) *Recursos musicales intrínsecos*

«...me atormenta», uso de un acorde de séptima en segunda inversión, que crea inestabilidad armónica hasta su resolución en el primer acorde del c. 455. (I Jornada, c. 454-5)

448

rir - me con e - lla la pú - pu - ra del ro - jo co - ral que la en - san - grien - ta, me es - tre - me - ce, me

452

hie - la, me des - ma - ya, me a - fli - ge, me a - tor - men - ta, que ni a - lien - to, ni

«... imán del alma», uso del retardo en síncope para aludir a la atracción de este artificio armónico hacia su resolución, en paralelo exacto con el texto. (II Jornada, c. 1401-3).

1398

Fí - - - a, cual ves, me tie - nen cal - ma, ré - mo - ra de la vi - da, i - mán

1402

del al - - ma, y con mor - tal des - - cho, un Et - na el co - ra - zón, vol - cán el

g) Recursos literarios declamativos

«¡Oh, si hablara sin voces el *suspiro*», uso de una pausa dramática para romper la palabra a fin de expresar el sentido del término. Musicalmente equivale al uso semántico de la técnica del *hoquetus*. (II Jornada, c. 547-9)

544 CÉFALO PROCRIS

es - te el ex - tran - je - ro? Tur - ba - do al ver - la nue - ro. Muer - ta al ver - le res -

547 CÉFALO F.15

pi - ro. ¡Oh, si ha - bla - ra sin vo - ces el sus - pi - ro!) De - a - zu - ce - na y ro - sa

«...ni el aliento, ni la voz, la vida ni el alma puedo usar...», uso de pausas dramáticas con la misma función del ejemplo anterior, en un contexto más amplio (II Jornada, c.1576-82).

1576

ni el a - lien - to, ni la voz, la vi - da, ni el al - ma pue - do u - sar.

1579

Pe - ro ¿qué mu - cho si fal - tan al - ma, vi - da, voz,

1582 CÉFALO

ya - lien - to? En mis bra - zos ha ca - í - do. Pues ¿qué a - guar - do?

La *decoratio verborum* no es un fin en sí mismo, como se ha dicho más arriba; pero tampoco establece simplemente unos puntos destacados de referencia semántica, sino que su función se produce dentro de la coherencia propia de la música, en un discurso que fluye con toda la naturalidad de la propuesta. Si

no fuera así, nos encontraríamos sólo ante un cariz exclamativo o deíctico que rompería el equilibrio en el tratamiento del complejo texto/música. Asimismo, esta naturalidad del lenguaje musical no es el resultado de la mera regularidad en las frases, o de una propuesta simple que colocara el texto en un proceso de revestimiento melódico casi automático; no hay en toda la obra ni un momento en el que el compositor no denote utilizar con meticulosidad y propiedad estos recursos, desde la corrección prosódica hasta los más truculentos procedimientos retóricos.

Estructuralmente, *Celos aun del aire matan* utiliza como método de organización interna, la agrupación de sectores narrativos entre elementos repetitivos, llamados *ritornelli* en la música italiana; aquí, el *ritornello* no es instrumental, sino vocal¹⁴ —con revestimiento instrumental, al menos, del bajo continuo—, pero con la misma misión: dar unidad a la obra, partiendo del clásico ejercicio de la memoria ilativa que sirve para unir largos fragmentos del discurso textual dramático. Ello permite, a la vez, variar la música en el transcurso de los intersticios textuales, con lo cual se logra el difícil equilibrio horaciano entre la unidad y la variedad. Por ejemplo, el primer *ritornello* (¡Ay, infeliz de aquella...) tiene aparece en el compás 14 de la I Jornada, y su presencia se produce intermitentemente en 5 ocasiones, distribuidas a lo largo de 313 compases más, hasta el c. 317; dicho *ritornello* es el tema C, y su presencia sirve para unir la diversificación temática interna que parte D y llega hasta L: ocho pequeñas unidades temáticas, diferentes entre sí, e interrelacionadas por la acción del *ritornello*. (Véanse más adelante los cuadros sinópticos)

A lo largo de la ópera, aparecen los diez siguientes *ritornelli*:

Título	Tema	Jornada	Extensión	Temas abarcados
<i>Ay infeliz de aquella</i>	C	I	c. 14-317	D-L
<i>Vete, pues, si no esperas</i>	H	I	c. 230-373	I-Ñ
<i>Inspire suave el aura de amor</i>	Y	I	c. 1197-1392	W-Z
<i>Venid, moradores de Lidia</i>	A	II	c. 1-482	B-D
<i>Pues la victoria mayor</i>	F	II	c. 501-671	G-K
<i>Que no emienda al amar</i>	M	II	c. 723-1178	Ñ-U
<i>Que si el aire diere celos</i>	I	III	c. 699-965	H/J-K
			c. 1836-1840	[L-U]
<i>Guarda la fiera</i>	o	III	c. 1403-1466	O-o
<i>Ven, Aura, ven</i>	P	III	c. 1474-1565	P ¹ -
<i>Que aunque son nobles</i>	U	III	c. 1922-2104	V-Y

¹⁴ Los cuatro manuscritos de *Celos...* conocidos hasta el momento, sólo contienen la parte vocal y el bajo continuo; lógicamente, la ópera se representó con instrumentos, cuyas particellas no se han conservado.

Juan Hidalgo demuestra conocer esta práctica de la ópera italiana, especialmente desde Monteverdi, cuyo *Orfeo* ofrece muchos paralelismos de tratamiento temático con *Celos...*, hasta Cavalli y la ópera napolitana de su tiempo, que era también el de Hidalgo. En algunas ocasiones, el *ritornello* muda su organización monódica en polifónica, también al estilo de la ópera italiana del XVII (p.e., *Ahi, caso acerbo!* del I Acto del *Orfeo* de Monteverdi); tal es el caso de *Inspire suave el aura de amor, Pues la victoria mayor, Que si el aire diere celos, Ven, Aura, ven y Que aunque son nobles*. Sin embargo, la utilización de estos procedimientos también se observan en gran parte de la música de romance de la segunda mitad del siglo XVII, como fruto de la capacidad de experimentación interna de los compositores hispánicos de esta época, hasta el punto de poder afirmar razonablemente, que sin la labor continuada en la composición de estas microformas, no se podría haber abordado con éxito la de los géneros más complejos como el oratorio y la ópera. Nos consta que la fama de los *tonos* de Hidalgo llegó a Francia gracias a la admiración demostrada por algunos músicos franceses en un viaje realizado a Madrid en 1659¹⁵.

La distribución de estos *ritornelli* es muy simétrica, correspondiendo tres a cada una de las Jornadas, aunque la tercera registra dos diferencias respecto a las dos anteriores: en primer lugar, posee un *ritornello* más (*Guarda la fiera*), que de hecho forma parte de una aria estrófica y abarca muy pocos compases; finalmente, otro de los *ritornelli* (*Que si el aire diere celos/celos aun del aire matan*) que contiene la divisa de la ópera, adquiere un extraordinario valor simbólico por encima de todos los demás, al aparecer otra vez, casi novecientos compases más tarde, en la muerte de Procris; con su repetición impensada en el momento más álgido de la ópera calderoniana, adquiere una especial relevancia al cerrar el ciclo dramático y retórico.

La obra contiene también una gran cantidad de arias estróficas, que se combinan con los *ritornelli* a fin de conseguir la suficiente diversidad estilística; en la *música de romance* española siempre había este género, las *coplas* que se encuentran en cada uno de los dos grandes esquemas: el villancico (*Estribillo-Coplas*) y el romance (*Romance* [i.e., «coplas»]-*Responsión*); las coplas son el elemento inerte de ambos modelos, al repetir la misma melodía con distintos textos; pero, en cambio, daban pie a la oportunidad de variar, ornamentar y acompañar de manera diversa, tendiendo a reconvertir su aparente fijación en

¹⁵ François Bértaut conoció a Hidalgo en Madrid, en diciembre de 1659; dice de él: «[...] qui fait des airs très agreables & qui jouë très bien de la Harpe. Il m'en donna quelques-uns». Cf. L. Jambou, «Les représentations de la musique espagnole dans les écrits français du XVII siècle: de la statistique à la methaphore», en *Échanges musicaux franco-espagnols, XVIIe-XIXe siècles. Actes des Rencontres de Villecroze (15 au 17 octobre 1998) réunis par François Lesure*, Paris: Klincksieck, 2000, págs. 13-59; en concreto, pág. 37.

una continua variación; lo mismo cabe decir de los *ostinati*, que eran la práctica común en toda la Europa de la época.

Las intervenciones corales son breves y funcionales; habitualmente usan la homofonía, aunque de vez en cuando aparecen sucintos diseños de contrapunto imitativo para enriquecer el lenguaje. La homofonía permitía entender perfectamente el texto, y en los momentos culminantes —especialmente en el incendio del templo de Diana, al final de la segunda jornada— aparece un doble coro formado por dos grupos de cuatro voces cada uno, que establecen un diálogo policoral, siguiendo la técnica de los *cori spezzati*, iniciados en la Venecia de finales del s. XVI, y practicados en España desde entonces hasta finales del barroco.

Con este estudio he querido poner simplemente de manifiesto los principales ingredientes que se combinan en *Celos aun del aire matan*. Es necesario integrarlos en un mismo proceso para llegar al núcleo que el poeta y el músico idearon: la representación de la ópera con criterios abiertos, vivos y enriquecedores.

ANEXOS

CELOS, AUN DEL AIRE MATAN

Jornada Primera (I)

Personajes	Incipit literario	Tema	Estrutura/Metro
PROCRIS	Esta, hermosa Diana (c. 1)	A	Aria estrófica (C)
CORO a 4	Y en forma de querella (c. 10)	B	Homofonía a 4 (C)
AURA	¡Ay, infeliz de aquella... (c. 14)	C	Rec/Ritornello (C3)
PROCRIS	Eróstrato, un pastor (c. 23)	A	Aria estrófica (C)
CORO a 4	La votada pureza (c. 32)	B	Homofonía a 4
AURA	¡Ay, infeliz de aquella... (c. 36)	C	Rec/Ritornello (C3)
PROCRIS	Anoche, cuando en sombras (c. 45)	A	Aria estrófica (C)
CORO a 4	Y como a él no puedan (c. 54)	B	Homofonía a 4
AURA	¡Ay, infeliz de aquella... (c. 58)	C	Rec/Ritornello (C3)
DIANA	Descubridla la cara (c. 69)	D	Rec. (C3)
DIANA & al.	Sacrilega hermosura (c. 78)	E	Rec. (C)
AURA	¡Ay, infeliz de aquella... (c. 138)	C	Rec/Ritornello (C3)
CÉF/CLAR/DIANA	Gemido es de mujer (c. 146)	F	Rec. (C3/C)
DIANA	¡Oh tú, extranjero joven (c. 175)	G	Aria estrófica (C3)
DIANA	Vete pues, sino esperas (c. 230)	H	Rec/Ritornello (C)
CÉFALO	En cuanto a que, extranjero (c. 235)	I	Aria estrófica (C),1-3
DIANA	Viendo que más arriesgas (c. 247)	H	Rec/Ritornello (C)
CÉFALO	Reconozco el peligro (c. 252)	I	Aria estrófica (C),4-6
DIANA	Según esto, aún intentas (c. 264)	H	Rec/Ritornello (C)
CÉF/DIAN	En su defensa, sí (c. 269)	J	Rec. (C)
CÉFALO	La templada cuchilla (c. 283)	K	Aria estrófica (C),1-3

CÉFALO	<i>Cumpliré ambas deudas</i> (c. 295)	H	Rec/Ritornello (C)
DIAN/CÉF	Por más que generoso (c. 300)	L	Rec(C)
AURA	¡Ay, <i>infeliz de aquella...</i> (c. 309)	C	Rec/Ritornello (C3)
CLAR/al.	Apártate, señor (c. 318)	M	Rec (C3)
AURA	¡Ay, <i>infeliz de aquella...</i> (c. 341)	H	Rec/Ritornello (C)
CORO a 4	En aire convertida (c. 345)	Ñ	Homofonía a 4
PROCRIS	Como Venus del agua (c. 356)	I	Aria estrófica (C), 7-9
AURA	<i>No ya infeliz de aquella</i> (c. 368)	H	Rec/Ritornello (C)

CELOS, AUN DEL AIRE MATAN

Jornada Primera (II)

DIANA/al.	Este alevé extranjero (c. 373)	O	Rec (C)
ERÓSt/RÚST	Ya que dejo esparcida (c. 504)	P	Rec (C3/C)
RÚSTICO	Persiguiendo las fieras (c. 579)	Q	Aria estrófica (C3),1-11
ERÓSt/RÚST	Calla, que no quiero oír (c. 688)	R a(C)+b(C3)	Aria estrófica,1-15
DIA/FLO/RUST	¿No respondes? (c. 881)	S	Rec (C3)
FLO/DIAN	Yo, señora...cuando...(c. 897)	R a(C)+b(C3)	Aria estróf.,16-17
RÚSTICO	¡Oh, mujer mía... (c. 921)	T	Rec (C3)
RÚSt/DIA	Con el valor (c. 925)	R b (C3)	Aria estrófica, 18
DIANA	de un villano con su muerte (c. 933)	U	Rec (C/C3)
FLORETA	Ella pensó que era boba (c. 962)	R a(C)+b(C3)	Aria estrófica,19
RÚSt/FLO/PROC	Ya que Diana se fue (c. 974)	V	Rec (C3/C)
CÉF/PROC	Aunque vengarte del susto (c. 1065)	W	Aria estrófica (C3), 1-7
CLAR/FLO/AURA	Y usted en aqueste alcázar (c.1138)	X	Rec (C3/C)
AURA	<i>Inspire suave el aura de amor</i> (c. 1197)	Y	Rec (C3) Ritornello
PROC/CÉF	¿Qué muerta voz,¡ay de mí...(c. 1201)	W	Aria estrófica (C3), 8-14
AURA	<i>Inspire suave el aura de amor</i> (c. 1273)	Y	Rec (C3) Ritornello
PROC/CÉF	Porque digo que se quede (c. 1277)	Z	Rec (C3)
AURA	<i>Inspire suave el aura de amor</i> (c. 1297)	Y	Rec (C3) Ritornello
PROC/CÉF	Pero si se fue, veré (c. 1301)	ZA	Rec (C)
AURA	<i>Inspire suave el aura de amor</i> (c. 1305)	Y	Rec (C3) Ritornello
PROC/CÉF	Yo a decirte que si quedas (c. 1309)	ZB	Rec (C)
PROC/CÉF	¿No te vas? (c. 1334)	W	Aria estrófica(C3),15-17
AURA/PR/CÉF	<i>Inspire suave el aura de amor</i> (c. 1375)	Y	Rec (C3) Ritornello
CLAR/FLO	¿Y los dos en qué quedamos? (c. 1378)	W	Aria estrófica(C3),18
CORO a 4	<i>Inspire suave el aura de amor</i> (c. 1388)	Y	Rec (C3) Ritornello

CELOS, AUN DEL AIRE MATAN

Jornada Segunda (I)

CORO a 4	<i>Venid, moradores de Lidia</i> (c. 1)	A	Homofonía a 4 (C)
SOLO	Venid, y trayendo... (c. 16)	A'	Aria estrófica (C)
CORO a 4	Venid, que hoy de marzo (c. 32)	A''	Homofonía a 4

ERÓST	Pues ya el día amaneció (c. 43)	B	Rec (C/C3)
ERÓST	Venid, y tejiendo (c. 77)	A'	Aria estrófica
CORO a 4	Venid, que hoy de marzo (c.93)	A''	Homofonía a 4
CÉF/CLAR	Sigue, Clarín, esta tropa (c. 104)	C	Rec (C/C3/C)
CÉFALO	Venid, y mezclando (c. 320)	A'	Aria estrófica
CORO a 4	Venid, que hoy de marzo (c. 336)	A''	Aria estrófica
CLAR/RÚST	Ya que habiendo de seguir (c. 347)	D	Rec (C3/C)
CORO a 4	<i>Venid, moradores de Lidia</i> (c. 432)	A	Homofonía
CORO a 4	Venid, y trayendo (c. 467)	A'''	Homofonía
DIANA	Rústicos moradores (c. 483)	E	Rec (C)
CORO a 4	<i>Pues la victoria mayor</i> (c. 501)	F	Homof/Ritornello
ERÓST/NINFA	(Mi soberbia el primero... (c. 513)	G	Rec (C)
NINFA/CORO	<i>Muera el amor y viva el olvido</i> (c. 529)	f 1	Monod/Homof/Ritorn.
CÉF/PROC	Cobarde a hablarla llevo (c. 536)	H	Rec (C/C3)
CÉF/CORO	<i>Muera el amor y viva el olvido</i> (c. 574)	f 2	Monod/Homof/Ritorn.
PROCRIS	De azucena y rosa fuera (c.5 81)	I	Rec (C3)
CÉF/CORO	<i>Muera el amor y viva el olvido</i> (c. 604)	f 3	Monod/Homof/Ritorn.
CLA/RÚST/FLO	Estrafalaria beldad (c. 611)	J	Rec (C3)
CLA/CORO	<i>Muera el amor y viva el olvido</i> (c. 634)	f 4	Monod/Homof/Ritorn.
CORO a 4	Todos de nuestro ejercicio (c. 641)	K	Homofonía a 4
CORO a 3	Y todas las aceptamos (c. 647)	k 1	Homofonía a 3
DIANA	Yo, propicia a vuestro... (c. 654)	L	Rec (C3)
AURA	<i>Viva el amor y muera el olvido</i> (c. 665)	f 5	Monod/Homof/Ritorn.
CORO a 4	A nadie vemos (c. 684)	k 2	Homofonía
DIANA	Pues te oyen y no te ven (c. 695)	M	Rec (C3)

CELOS, AUN DEL AIRE MATAN

Jornada Segunda (II)

AURA	<i>Que no enmienda al amar</i> (c. 723)	Ñ	Rec (C3) Ritornello
AURA	No, pues, de ingrata blasones (c. 727)	O	Rec (C3/C)
AURA	<i>Pues no enmienda al amar</i> (c. 751)	Ñ	Rec (C3) Ritornello
DIANA/al.	Traición en el tempo hay (c. 755)	P	Rec (C3/C)
DIANA	<i>que enmienda al amar</i> (c. 882)	Ñ	Rec (C3) Ritornello
CORO a 4	Huyamos todos (c. 886)	k 3	Homofonía
RÚST/al.	Huyamos. Eso no (c. 888)	Q	Rec (C3)
CORO a 4	Pues hemos quedado (c. 920)	k 4	Homofonía
PROC/CÉF	Decís bien (C. 923)	R	Rec (C3)
CÉFALO	<i>Porque no enmienda al amar</i> (c. 751)	Ñ	Rec (C3) Ritornello
PROC/CÉF	Sí. Mas vos ¿cómo aquí solo...(c. 954)	S	Rec (C3)
CÉF/PROC	¿Cristales no escuchásteis? (c. 1048)	T	Aria estróf./Diálogo. (C3)
PROCRIS	Idos, pues, que siento ruido (c. 1124)	U	Rec (C3)
PROC/CÉF	Que siendo constante...		
	<i>no enmienda al amar</i> (c. 1171)	Ñ	Rec (C3) Ritornello
FLOR/al.	El templo cierran (c. 1179)	V	Rec (C3)

CÉF/CLAR	Clarín, ¿de qué das voces? (c. 1368)	V1	Rec (C)
Dentro/Gente	¡Fuego! (c. 1409)	-	Gritos (I)
CÉFALO	Pero ¿qué confusas voces (c. 1410)	V2	Rec (C)
Dentro/Gente	¡Fuego, Fuego! (c. 1424)	-	Gritos (II)
ERÓST/al.	Logróse mi atrevimiento (c. 1430)	W	Rec (C)
Dentro/Gente	¡Fuego, Fuego, Fuego! (c. 1424)	-	Gritos (III)
CÉF/CLAR	El templo es el que se abrasa (c. 1471)	W1	Rec (C)
CORO a 8	Moradores de estos riscos (c. 1487)	X	Homof/Diálogo/Contr i.
AURA/CÉF	Aunque más acudáis todos (c. 1533)	Y	Rec (C)
CORO a 8	¡Fuego! ¡Que me ahogo! (c. 1457)	X 1	Homof/Diálogo/Contr i.
AURA	A pesar de sus clamores (c. 1555)	Y 1	Rec (C)
CORO a 8	¡Fuego! (c. 1557)	X 2	Homof/Diálogo/Contr i.
PROC/CÉF/AURA	¡Ay, infelice de mí! (c. 1560)	Y 2	Rec (C)
CORO a 8	¡Que me muero... (c. 1598)	X 3	Homof/Diálogo/Contr i.

CELOS, AUN DEL AIRE MATAN

Jornada Tercera (I)

DIANA	Ya que aqueste peñasco (c. 1)	A	Aria estrófica (C), 1-13
MEJERA/al.	Tú verás que obedientes (c. 66)	A'	<i>Id.</i> , 14. Diál/Contr. imit.
DIANA/al.	Pues antes del día (c. 71)	A	Aria estrófica (C), 15-17
DIANA/al.	A la sagrada esfera (c. 86)	A'	<i>Id.</i> , 18. Diál/Contr. imit.
TESÍFONE	Y pues soy la primera (c. 91)	A	Aria estrófica (C), 19.
PROCRIS	Mi bien, mi señor (c. 97)	B	Rec (C3)
CÉFALO	Pues mi esposa, (c. 129)	B 1	Rec (C3)
PROCRIS	Del desmayo, del susto (c. 144)	C	Aria estrófica (C3), 1-10
CÉFALO	Hermosa Procris mía (c. 302)	D	Aria estrófica (C), 1-8
PROC/CLAR	Escucha, Clarín (c. 379)	E	Rec (C3)
CLARÍN	Sólo sé que en la campaña (c. 429)	F	Aria estrófica (C3), 1-6
PROC/FLO	Espera tú, infame (c. 489)	G	Rec (C3)
ALECT/al.	Ya es tiempo (c. 555)	H	Rec (C/C3)
PROCRIS	<i>Que si el aire diere celos</i> (c. 699)	I	Rec (C3) Ritornello
<i>Id. et al.</i>	Sígueme, pues (c. 704)	H 1	Rec (C3)
CORO a 4	<i>Que si el aire diere celos</i> (c. 716)	I	Rec (C3) Ritorn/Ctp.imit.
ERÓSTR	« <i>Que si el aire diere celos</i> » (c. 724)	I	Rec (C3) Ritornello
ERÓSTR	Según lo que a mí me pasa (c. 729)	H 2	Rec (C)
ERÓSTR	Connigo se debe de hablar (c. 735)	J	Aria estrófica (C3), 1-6
CORO a 4	<i>Que si el aire diere celos</i> (c. 787)	I	Rec(C3) Ritorn/Ctp.imit.
ERÓSTR	¿Quién duda... (c. 795)	H 3	Rec (C3)
CORO a 4	<i>Que si el aire diere celos</i> (c. 823)	I	Rec(C3) Ritorn/Ctp.imit.
ERÓST/RÚST	Hacia allí la voz se oyó (c. 831)	H 4	Rec (C/C3)
RÚST	Imagine su mercé (c. 859)	K	Aria estrófica (C3), 1-3
ERÓST/RÚST	¡Rústico! Eso es bueno (c. 895)	H 5	Rec (C3)
RÚST	Agora lo conocí (c. 931)	K	Aria estrófica (C3), 4
RÚST/ERÓST	Mas ¿qué es lo que pasa?(c. 942)	H 6	Rec (C/C3)

CORO a 4	<i>Que si el aire diere celos</i> (c. 958)	I	Rec (C3)Ritorn/Ctp.imit.
RÚSTICO	Vaya, nora buena (c. 966)	L	Rec (C3)
CÉFALO	Aquí, Clarín, queda (c. 981)	M	Aria estrófica(C), 1
CLARÍN	¿Posible es que encubras...(c. 986)	L 1	Rec (C3)
CÉFALO	Por que no presumas (c. 993)	M	Aria estrófica (C), 2-9
AURA	Siempre que ansioso (c. 1034)	L 2	Rec (C3)
CÉFALO	Aun ahora parece (c. 1064)	M	Aria estrófica (C), 10-16
PROCRIS	«Procris por quien muero...(c. 1099)	m	<i>Id.</i> II miembro, 17
PROCRIS	¡Oh, nunca Floreta (c. 1102)	N	Aria estrófica (C3), 1-2
PROCRIS	Espera, amante traidor (1122)	Ñ	Aria estrófica (C), 1-3
PROCRIS	Mas ¿qué es lo que hago? (c. 1145)	N	Aria estrófica (C3), 3-7
PROCRIS	Que aunque cobarde el temor(c. 1195)	Ñ	Aria estrófica (C), 4

CELOS, AUN DEL AIRE MATAN

Jornada Tercera (II)

CLAR/FLO	Dos zagalas venían (c. 1203)	O	Aria estrófica (C3), 1-25
RÚST/CORO a 4	Oiga bused/ <i>Guarda la fiera</i> (c.1403)	O 1	Aria estrófica (C3), 26
RÚST/FLO	Pues por mí lo dicen (c. 1411)	O 2	Aria estrófica (C3), 27-31
FLO/CORO a 4	¿Qué haré? <i>Guarda la fiera</i> (c. 1451)	O 1	Aria estrófica (C3), 32
FLO/CORO a 4	Según voy... <i>Guarda la fiera</i> (c. 1459)	O 1	Aria estrófica (C3), 33.
CÉFALO	Pues por gozar tu favor (c. 1467)	P	Rec (C)
	<i>Ven, Aura, ven</i> (c. 1474)	p	Rec (C) Ritornello
PROCRIS	«¿Ven, Aura, ven» dijo? (c. 1476)	P 1	Rec (C)
CÉFALO	<i>Ven, Aura, ven</i> (c. 1484)	p a	Rec (C) Ritornello
CÉFALO	Ven, y en cromáticos tales (c. 1486)	P 2	Rec (C)
CÉFALO	<i>Ven, Aura, ven</i> (c. 1499)	p b	Rec (C) Ritornello
AURA	«¿Ven, Aura, ven?» (c. 1500)	P 3	Rec (C)
CÉFALO	<i>Ven, Aura, ven</i> (c. 1510)	p c	Rec (C) Ritornello
CÉFALO	Ven, y con cláusulas sumas (c.1512)	P 4	Rec (C)
CÉFALO	<i>Ven, Aura, ven</i> (c. 1524)	p d	Rec (C) Ritornello
PROCRIS	Ven, Aura, ven (c. 1525)	P 5	Rec (C)
CÉFALO	<i>Ven, Aura, ven</i> (c. 1533)	p e	Rec (C) Ritornello
CÉFALO	Ven, y porque la armonía (c. 1534)	P 6	Rec (C)
CÉFALO	<i>Ven, Aura, ven</i> (c. 1543)	p f	Rec (C) Ritornello
AURA/PROC	Ven, Aura, ven (c. 1545)	P 7	Rec (C)
CÉFALO	<i>Ven, Aura, ven</i> (c. 1554)	p g	Rec (C) Ritornello
<i>Id./</i> CORO a 4	Ven, Aura/ <i>Guarda la fiera</i> (c. 1555)	P 8	Rec (C)
AUR/PROC/CÉF	<i>Ven, Aura, ven</i> (c. 1564)	p h	Rec (C) Ritorn/Ctp. imit.
CORO a 4	De lo fragoso del monte (c. 1566)	Homofonía	
ERÓSTR	¿Qué ansia! (c. 1575)	Q	Rec (O 3/2)
CÉF/ <i>et al.</i>	Bruto horror... (c. 1610)	R	Rec (C/C3)
PROCRIS	Sí, pero ¿qué enmienda...(c. 1821)	R 1	Rec (C)
PROCRIS	<i>Que si el aire...</i> (c. 1836-40)	r	Rec (C3) Ritornello
CÉFALO	Expiró la luz pura del sol (c. 1841)	R 2	Rec (C)

TES. <i>et al.</i>	Deidad de nubes (c. 1860)	S	Rec (C3)
RÚST/CLA	¿Qué es lo que miro, señores?(c. 1883)	R 3	Rec (C3/C)
DIANA/CORO a 4	¡Viva la deidad! (c. 1897)	T	Homof/Diálogo a 5

CELOS, AUN DEL AIRE MATAN

Jornada Tercera (III)

AURA	Suspended los acentos (c. 1909)	U	Rec (C3)
	<i>que aunque son nobles...</i> (c. 1922)	u	Rec(C3) Ritornello
AURA	Y pues que ninfa del aire (c.1942)	V	Aria estrófica (C), 1-3
	<i>que aunque son nobles...</i> (c. 1964)	u a	Rec(C3) Ritornello
AURA	Y así Venus a mi ruego (c. 1975)	V 1	Aria estrófica (C), 4-8
	<i>que aunque son nobles...</i> (c. 2010)	u b	Rec(C3) Ritornello
CÉF/PROC	Feliz yo, Procris...(c. 2022)	W	Rec (C3)
AURA	Subid conmigo los dos (c. 2033)	V 2	Aria estrófica (C), 9
Id./CÉF/PROC	<i>que aunque son nobles...</i> (c. 2010)	u c	Rec(C3) Ritorn/Ctp.imit.
DIANA	Una vez vengada yo (c. 2053)	X	Rec (C)
CORO a 4	Con que diremos todos... (c. 2057)	Y	
	<i>que aunque son nobles...</i> (c. 2082)	u d	Rec(C3) Ritorn/Ctp.imit.

FRANCESC BONASTRE

(Universidad Autónoma de Barcelona)

Barcelona, abril de 2002

LA REUTILIZACIÓN DE MÚSICA PREEXISTENTE EN EL TEATRO BREVE DE FINES DEL SIGLO XVII. REPERTORIO Y PROCEDIMIENTOS¹

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, época en que gran parte de la actividad teatral madrileña se traslada al Coliseo del Buen Retiro y también momento de auge de géneros como la zarzuela y la ópera, comienzan a producirse modificaciones significativas en las características del teatro breve representado en ese ámbito.

Los entremeses, bailes dramáticos o mojigangas destinados a ser representados en la corte perdieron en gran parte el carácter satírico y costumbrista que les era propio, dando lugar a obras de tono cortesano. En este repertorio la crítica social, la sátira y el grotesco fueron reemplazados por situaciones que podían provocar sólo una sonrisa; la descripción de costumbres dio paso a los temas amorosos mientras que el repertorio de personajes cambió por pastores idealizados, dioses o damas y galanes cortesanos. Sin embargo, el cambio más significativo estuvo en el lugar protagónico que la música y la danza pasaron a ocupar en estas obras, hasta el punto en que, entremeses, bailes dramáticos,

¹ Quiero agradecer a los profesores Florencio Sevilla y Begoña Lolo la invitación a participar en esta edición del *Seminario Internacional Edad de Oro*, así como al profesor Rafael Beltrán su amabilísimo gesto al enviarme a Buenos Aires un ejemplar de la edición de *El Cançoner musical d'Ontinyent*.

o fines de fiesta se transformaron en pequeños dramas musicales enteramente cantados y danzados².

En su mayor parte, la música de estos intermedios no fue compuesta especialmente para ellos, sino que músicos y dramaturgos reutilizaron música ya existente a la que sometían a modificaciones para adaptarla al texto dramático.

El objetivo de nuestro trabajo es el de analizar el repertorio musical que presentan los diferentes géneros del teatro breve cortesano, poniendo atención a la procedencia de esta música que se «tomaba prestada» así como a los diferentes procesos de reutilización y readaptación a la que fue sometida para su inclusión en el texto dramático³.

LA REUTILIZACIÓN DE MATERIAL MUSICAL PREEXISTENTE EN EL TEATRO BREVE

La reutilización de material preexistente fue un principio creativo característico del arte del barroco en general, reutilización, que de todas maneras, no debería entenderse como mera repetición. En general, los textos de las canciones incluidas en los intermedios teatrales presentan considerables diferencias con respecto a los preexistentes, por lo que resulta evidente que los dramaturgos no se mostraban coaccionados por la difusión o el prestigio que acompañaban al material que utilizaban y lo transformaban libremente.

Se recurría, tal como lo ha estudiado Margit Frenk, a la incorporación de material tanto de origen popular como culto —canciones, refranes o romances— como una forma de capturar y revalorizar la tradición poético-musical

² Según palabras de Cotarelo estos cambios fueron producidos por los dramaturgos con el único fin de introducir una mayor cantidad de música y danza lo que según él marcó la decadencia del género. Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid: Bailly-Bailliére (Biblioteca de Autores Españoles), 1911, vol. I, págs. ccxxii-iii. En realidad el lugar protagonista que pasó a ocupar la música en el teatro breve cortesano tiene otras causas más fuertes que el mero capricho de los dramaturgos o la decadencia del género. El teatro breve destinado a ser representado en la corte tomó características diferentes, porque debió adecuarse a un nuevo contexto de representación: *el palacio*, y aun tipo de público particular como la familia real y la sociedad cortesana. Así, por tanto, el traslado de géneros dramáticos originariamente populares como entremeses, bailes dramáticos o mojigangas, a un entorno cortesano, supuso una necesaria adaptación para que éstos cumplieran con el *decoro* que exige un ámbito tan particular. Este ha sido uno de los argumentos centrales de nuestra tesis de doctorado por lo que remitimos a ella. Véase, Susana Antón Priasco, *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte entre 1650 y 1700. Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2001 (Tesis Doctoral inédita), vol. I, cap. II.

³ Creemos necesario aclarar que en el teatro breve no sólo se reutilizaba música preexistente, sino que también se componían partituras especialmente para estos intermedios, aunque este procedimiento resultó menos frecuente que el de la reutilización. Véase, Susana Antón Priasco, *Música y danza...*, vol. I, págs. 163-7.

de épocas pasadas⁴. Gran parte de la música de las comedias, y también del teatro breve, fue tomada de un repertorio bien conocido por el público y eran incorporadas al texto teatral luego de una adecuada transformación o de la incorporación de nuevos elementos aportados por el dramaturgo, dando como resultado un nuevo producto.

El proceso de reutilización brindaba un gran servicio a los músicos y dramaturgos, sobre todo en el caso del teatro breve, puesto que ofrecía gran facilidad para definir rápidamente el argumento del intermedio, así como para caracterizar a los personajes o situar el lugar de la acción⁵. El espectador, con la sola cita de un refrán, un nombre tradicional o una canción conocida, *Marizápalos*, por ejemplo, encontraba de forma rápida y efectiva la manera de decodificar la trama que se le presentaba en escena⁶.

El procedimiento, sin embargo, no servía puramente a propósitos estéticos o de escritura. En este sentido Lázaro Carreter ha afirmado que la práctica del préstamo y reelaboración de material preexistente obedecía a la necesidad de los creadores de apelar a una autoridad intemporal — la tradición — como forma

⁴ Según Margit Frenk, este proceso estético de adopción y adaptación de material poético-musical de origen popular comenzó a darse en España hacia fines del siglo XV en la corte de los Reyes Católicos, donde se habría comenzado a apreciar el valor poético-musical de la poesía popular española permitiendo que algunos elementos folklóricos y populares se infiltraran en el terreno de la poesía cortesana. El adoptar la lírica popular como material poético, dice Frenk, fue un acto de libertad y un reconocimiento del valor de esa otra poesía. El primer gran testimonio de este proceso fue el *Cancionero Musical de Palacio*, que contiene canciones folklóricas castellanas, gallegas, catalanas y portuguesas adaptadas y reelaboradas por los músicos, lo que las convierte en obras polifónicas. Véase Margit Frenk, *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*, México: Colegio de México, 1984, págs. 21, 29 y 31.

⁵ En un texto dramático breve resulta imprescindible que el dramaturgo recurra a elementos no verbales que colaboren en una rápida definición de los personajes, el lugar o las situaciones. Tal como lo ha indicado Tadeuz Kowzan, el vestuario, la escenografía o el maquillaje sirven a este fin constituyendo «un sistema autónomo de signos no lingüísticos que colaboran con el lenguaje, complementándose y obrando simultáneamente sobre el espectador para comunicar algo», elementos a los creemos que se debe sumar también la música. Véase Tadeuz Kowzan, «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en AAVV, *El teatro y su crisis actual*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, pág. 30.

⁶ Este fue un tono muy popular durante la segunda mitad del siglo XVII y el comienzo del XVIII; su letra narra el encuentro erótico-amoroso de Marizápalos con su enamorado Pedro Martín. El baile es una dramatización del texto del tono. Resulta muy claro que en este caso que el público al estar familiarizado con la canción, conocía rápidamente a los personajes y la situación dramática de la obra teatral por lo que el dramaturgo no necesitó definir estos aspectos del texto. Una edición de este baile puede verse en Javier Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Taurus, 1985 (reeditado como *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, págs. 377-84). El editor no indica qué secciones del texto eran cantadas, lo que da la idea al lector de que la obra era representada y no tenía música. Por el contrario, en la edición de este mismo baile en nuestra tesis doctoral se puede ver que el baile era cantado en casi su totalidad. Véase Susana Antón Priasco, *Música y danza ...*, vol. II, págs. 95-8.

de confirmar los ritos e instituciones de la clase dominante, es decir, la sociedad cortesana⁷. Por esto es que resulta importante reconocer la procedencia del material musical reutilizado: como veremos más adelante, los dramaturgos no recurrían a cualquier tipo de música sino a aquella compuesta por los músicos más reconocidos del siglo XVII tales como Mateo Romero, Juan de Hidalgo o Cristóbal Galán.

El proceso de reutilización no se limitaba a la simple inclusión de un tono en una obra teatral, como sí ocurre en el teatro breve de la primera mitad de siglo, sino que existió un trabajo mucho más exhaustivo de músicos y dramaturgos. En realidad, el texto teatral de muchos de estos entremeses o bailes son dramatizaciones de la historia contada en la canción preexistente reutilizada. Resulta evidente que el material musical tomado en préstamo resultaba sumamente valioso ya que una gran parte de estas obras breves llevan como título el mismo del tono principal que se ha incluido en el texto dramático.

PROCEDENCIA DE LA MÚSICA REUTILIZADA EN EL TEATRO BREVE

A partir del corpus reunido en nuestra tesis doctoral, hemos podido distinguir tres formas musicales como las más recurrentes en el repertorio reutilizado en el teatro breve cortesano: las *canciones polifónicas*, generalmente a cuatro, la *canción a solo* o *tono* y la *cantata* a solo. La procedencia de esta música resulta variada, pero pueden distinguirse dos fuentes como las más importantes: las *comedias y autos sacramentales* por un lado, y los *cancioneros* por otro.

1. Música proveniente de comedias

Dentro de esta categoría, podemos distinguir dos variantes:

a) *Música compuesta especialmente para una comedia*: éste podría ser el caso del tono *Con el retrato de Adonis*⁸, proveniente de la comedia *Elegir al enemigo*, de Salazar y Torres y reutilizada en el *Entremés y sainete Las tonadas*

⁷ Lázaro Carreter, «Literatura y folklore en los refranes», en *Estudios de lingüística*, Barcelona: Crítica, 1980, pág. 207. En este mismo sentido el musicólogo Carmelo Caballero en su trabajo sobre los procesos de recomposición en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII, afirma que «maestros de capilla de segundo orden utilizaban como argumento de autoridad tonos de los mejores y más famosos compositores de la época, que en gran parte de los casos había sido previamente aplaudidos en los corrales». Carmelo Caballero, «Miscent Sacra Profanis. Música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII», en M^a Antonia Virgili et al. (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional, Valladolid, febrero de 1995*, Valladolid: Univ. de Valladolid, 1997, págs. 49-64.

⁸ Anónimo, BNM: ms. 13622, f. 183. Transcripción en Susana Antón Priasco, *Música y danza...*, vol. II, págs. 263-4.

*grandes del Retiro*⁹. Como segundo ejemplo podríamos citar el tono de Juan Hidalgo, *En la ruda política*¹⁰, compuesto originalmente para la comedia de Calderón *La estatua de Prometeo* y reutilizada en dos bailes de autor anónimo, el *Baile de la ruda política*¹¹ y el *Baile de Júpiter y Calisto*¹².

b) *Música de una comedia proveniente de cancioneros*: en algunos casos los tonos introducidos en una comedia no habían sido compuestos especialmente para esa obra, sino que eran arreglos de canciones preexistentes, generalmente proveniente de cancioneros. Es probable que su popularidad y difusión a través de una comedia hicieran que se reutilizara también en el teatro breve. Este es el caso del tono *Guarda corderos zagala*¹³, compuesto por el músico Mateo Romero —Capitán— sobre un romance de Góngora, que, conservado en tres cancioneros diferentes, fue readaptado para ser utilizado en dos comedias de Calderón: *Los tres afectos de Amor* y *Fieras afemina Amor* y en el *Baile de Lucrecia y Tarquino* de Agustín Moreto¹⁴ y en el *Entremés y sainete 'Guarda corderos zagala'* de López de Armesto y Castro¹⁵.

2. Tonos proveniente de cancioneros

Gran cantidad de la música utilizada en el teatro breve tiene su origen en tonos conservados en cancioneros. Evidentemente debían ser muy conocidos en el momento en el que el dramaturgo escribió el texto teatral, dado que a partir

⁹ López de Armesto y Castro, *Sainetes y entremeses representados y cantados compuestos por Don Gil López de Armesto y Castro, ayuda de Furrier de la Real Caballeriza de su Magestad. En Madrid, por Roque Rico Miranda. 1674*, BNM: T. 9713. Transcripción en Susana Antón Priasco, *Música y danza...*, vol. II, págs. 259-63.

¹⁰ BNM: M. 3880/55. Transcripción en Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford: Clarendon Press, 1993, pág. 481.

¹¹ Anónimo, BNM: ms. 14856, f. 19. Transcripción en Susana Antón Priasco, *Música y danza...*, vol. II, págs. 74-7.

¹² Anónimo, BNM: ms. 15788, f. 83. Transcripción en Susana Antón Priasco, *Música y danza...*, vol. II, págs. 58-66.

¹³ Este tono se conserva en tres cancioneros: en el de *Casanatense*, en el de *Onteniente* y en el de *Coimbra*. En el de la *Casanatense* la versión es a tres voces; en el de *Coimbra*, es a cuatro; en el de *Onteniente*, por su parte, la partitura indica a cuatro, pero, como todo el cancionero, sólo tiene la voz del tiple. En Coimbra se conserva otra versión anónima con música diferente, mientras que en el de Onteniente aparece atribuido a Correa. Ver Josep Climent, *El cançoner musical d'Ontinyent*, (transcripción y estudio de J. Climent), València: Servei de publicacions Ajuntament d'Ontinyent, Consell Valencià de Cultura, 1996, pág. 192 y 374; Miguel Querol, *Cancionero de la Casanatense*, Barcelona, pág. 24; y Louise Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford: Clarendon Press, 1993, pág. 58.

¹⁴ BNM: ms. 16291, pág. 225. Transcripción en Susana Antón Priasco, *Música y danza ...*, vol. II, págs. 91-4.

¹⁵ López de Armesto y Castro, *Sainetes y entremeses...*, f. 71v. Transcripción en Susana Antón Priasco, *Música y danza ...*, vol. II, págs. 253-8.

de la lectura resulta claro que los argumentos de estas obras estaban concebidos a partir de la letra de canciones ya familiares para el público. El tono *Milagro Filidas fueras*¹⁶ de Correa —conservado en dos cancioneros— fue reutilizado, así, en el *Baile de Milagro Filidas*¹⁷ fueras, de autor anónimo. Lo mismo ocurre con el tono *Gigante cristalino*¹⁸, sobre el que Agustín Moreto escribió el *Baile del Gigante cristalino*¹⁹.

Los dos ejemplos de bailes compuestos sobre cantatas preexistentes, esto es, el *Baile de la cantada 'Oh corazón amante'*²⁰ y el *Baile de la cantada 'Déjame ingrata llorar'*²¹, pueden ser tomados también como ejemplos de reutilización de música compuesta con anterioridad, aunque aparentemente no habría sido utilizada en el teatro²².

FORMAS DE REUTILIZACIÓN Y RECOMPOSICIÓN

Pasaremos a analizar ahora las diferentes formas de reutilización y recomposición.

Dentro del corpus de obras breves con música con el que hemos trabajado, hemos podido identificar tres procedimientos aplicados a la reutilización de música preexistente: la *cita directa*, el *contrafactum* y la *transformación de canciones polifónicas en tonos a solo*²³. Los dos primeros son procesos que afectan sólo al texto de la música reutilizada, mientras que el tercero modifica fundamentalmente la música.

¹⁶ Correa, BNM: M. 1262, f. 143v / Onteniente, ms. 21741. Transcripción en Josep Climent, *El cançoner musical d'Ontinyent...*, pág. 371.

¹⁷ Anónimo, BNM: ms. 14851, f. 89. Transcripción en Susana Antón Priasco, *Música y danza* ..., vol. II, págs. 99-102.

¹⁸ El tono *Gigante cristalino* pertenece a *La Dorotea* de Lope de Vega y se encuentra en tres cancioneros: *Libro de tonos humanos*, BNM: M. 1262, f. 149v (a cuatro voces); *Cancionero de Onteniente*, BNM: ms. 21741, f. 82r (sólo tiple); y Biblioteca de Catalunya (BBC), Mus. ms. 753/24. Josep Climent, *El cançoner musical d'Ontinyent...*, pág. 379.

¹⁹ Agustín Moreto, BNM: ms. 16291, pág. 5. Transcripción en Susana Antón Priasco, *Música y danza* ..., vol. II, págs. 177-82.

²⁰ Anónimo, BNM: ms. 14513/64. Transcripción en Susana Antón Priasco, *Música y danza* ..., vol. II, págs. 67-73.

²¹ Anónimo, BNM: ms. 14513/3. Transcripción en Susana Antón Priasco, *Música y danza* ..., vol. II, págs. 58-66.

²² Las partituras pertenecen a Serqueira de Lima y Antonio Litéres respectivamente y se conservan en el manuscrito BNM: M. 2618. Para un análisis de los bailes-cantata véase Juan José Carreras, «La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias», en M^a Antonia Virgili *et al.* (eds.), *Música y Literatura...*, pág. 77.

²³ Tomamos la categoría *cita directa* del análisis realizado por Carmelo Caballero sobre de las diferentes formas de recomposición utilizadas en los villancicos en la segunda mitad del siglo XVII. Ver Carmelo Caballero, «Miscent Sacra Profanis...», pág. 55.

1. Cita directa

Utilizamos este término para definir aquellas ocasiones en que las que se inserta en una obra breve una composición musical preexistente sin que se produzca ninguna modificación de su texto ni de su música.

Tomaremos como primer ejemplo un fragmento del dúo *Veneno de los sentidos*²⁴ de Cristóbal Galán perteneciente al *Baile de Veneno de los sentidos*²⁵. El tono proviene de la comedia de *El laberinto de creta* de Juan Bautista Diamante, representada en palacio en 1667²⁶.

Este es un ejemplo claro de cita directa: como podremos ver no existen diferencias entre el texto dramático del baile y el manuscrito musical, más allá de un cambio en el orden de las coplas y el estribillo, lo que hace más que probable que la partitura tampoco haya sufrido modificaciones.

VERSIÓN MUSICAL CONSERVADA

VERSIÓN DEL BAILE

Estribillo

No prosigas suspende tu curso
tus clausulas callen
y al ymperio de quien obedeces
no respire no alientes
no inquietes el aire.

Hechizo de los sentidos
que con lisonjas mortales
compones de tiranías
tus finjidas suabidades.

Coplas

Veneno de los sentidos
que con lisonjas mortales
compones de tiranías
tus finjidas suabidades.

No prosigas suspende tu curso
tus clausulas callen
y al imperio de quien obedeces
no respire no alientes
no inquietes el aire.

²⁴ Cristóbal Galán, BNM: M 3881/22. Transcripto en Susana Antón Priasco, *Música y danza...*, vol. II, págs. 126-30.

²⁵ Anónimo, BNM: mss. 14513/58, f. 1r. Ca. 1695. Transcripto en Susana Antón Priasco, *Música y danza...*, vol. II, págs. 120-5.

²⁶ En la comedia de Diamante, basada en el relato mitológico de Teseo, el tono es interpretado por los personajes femeninos, Ariadna y Fedra, quienes lo utilizan para adormecer a las guardianas que custodiaban la entrada del laberinto y así ayudar a Teseo a salir de él. En el baile los que cantan el tono son dos personajes masculinos, Fabio y Silvio, interpretados por las actrices Paula Manuela y Manuela de la Cueva, que se disputan el amor de Lisi. Vemos aquí un interesante caso de actrices interpretando papeles masculinos.

En algunos casos, a pesar de que el dramaturgo, o el músico que trabajó con él, utilizaron en forma textual un tono, pueden advertirse algunas variantes, no en su forma sino en la interpretación. Por ejemplo en el *Baile del Truscatrux*²⁷, se interpreta el tono *De la tiranía de aquel viejo dios...*,²⁸ un tono a solo con acompañamiento. Puede verse una total coincidencia entre el texto de la partitura conservada y el de la obra teatral sólo que se ha modificado la forma de interpretación: en lugar de un único intérprete, cada estrofa es cantada en forma alternada por los cuatro protagonistas de la obra.

VERSIÓN MUSICAL CONSERVADA

De la tiranía
de aquel ciego Dios
Al conocimiento
se quexa el amor

No se quexe no
quien lo fino busca
donde no ai amor
que no es del afecto
causa la razon

VERSIÓN TEATRAL READAPTADA

Florindo De la tiranía
de aquel ciego Dios
Al conocimiento
se queja el amor

Flora No se queje no
quien lo fino busca
donde no hay amor
que no es del afecto
causa la razón

Florin Sigue la esperanza
en quien encendio
glorias al deseo
a imaginación

Lisia Huye del rigor
que al entendimiento
la vista [?]
para ser despojo
de la sin razón [etc.]

Resulta evidente por tanto en estas modificaciones la intención del dramaturgo por intentar romper con el estatismo dramático que conllevaría la inclusión en

²⁷ Anónimo, BNM: ms. 15788, f. 14r. Transcripción en Susana Antón Priasco, *Música y danza...*, vol. II, pág. 109.

²⁸ Anónimo, BNM: M. 3880/2. Transcripción en Susana Antón Priasco, *Música y danza...*, vol. II, págs. 197-8. Una grabación de este tono puede encontrarse en el CD *Cortezanos del Tajo* del grupo de música barroca española *Compañía del Tempranillo* (Buenos Aires, 2001).

el texto dramático de un tono a solo, cantado en bloque por un único personaje. Como puede verse, no se han producido cambios reales en la partitura original, sino sólo una transformación en su uso otorgando dinamismo escénico.

2) *Contrafactum*

Denominamos con este término al procedimiento en el cual el dramaturgo utiliza un tono preexistente en el que le cambia el texto por uno nuevo que se adapta a la trama de la obra en la que se lo incluye sin que se produzcan modificaciones en la música.

El proceso del contrafactum puede aplicarse de dos maneras:

b.1) *La sustitución del texto puede aplicarse al tono entero, es decir, a las coplas y al estribillo.*

b.2) *La sustitución del texto se aplica sólo a una parte del tono, pudiéndose conservar el estribillo y/o a alguna de las estrofas.*

Tomaremos como ejemplo el tono *Ay amor, ay ausencia*²⁹... de Juan Hidalgo incluido en el *Baile de Pascual y Gileta*³⁰. Sus protagonistas, y los intérpretes del tono, son pastores que se lamentan por el dolor que causan los desencuentros amorosos.

El dramaturgo, o el compositor que realizó la adaptación de la versión preexistente, cambió el texto de las coplas para adaptarlo al tema de la obra, pero conservó el estribillo. Sin embargo, la adaptación más significativa se encuentra en la nueva forma de interpretación que se le dio al tono. Éste, que originalmente era un solo, fue convertido en un diálogo entre los protagonistas que cantan en forma alternada las estrofas, creando así una situación dramática y evitando el estatismo que produciría la interpretación del tono a solo³¹.

²⁹ BNM: M 3880/26. Tono perteneciente a la comedia de Calderón de la Barca, *Contra el amor desengaño*. Transcripción en Miguel Querol, *Tonos humanos del siglo XVII para voz solista y acompañamiento*, Madrid: Alpuerto, 1977, pág. 9. Otras dos versiones de este tono se encuentran en: Catedral de Valladolid 71/41, f. 9v-10r. Transcrito en Carmelo Caballero Fernández Rufete, 'Arded, corazón, arded'. *Tonos humanos del barroco en la Península Ibérica*, Valladolid, 1997, pág. 119 y 123.

³⁰ Anónimo, BNM: ms. 15788, f. 48r. Transcrito en Susana Antón Priasco, *Música y danza* ..., vol. II, págs. 103-6.

³¹ Como puede comprobarse a partir de las didascalia del texto dramático en el baile las que cantan son dos mujeres, una de las cuales interpreta el papel masculino.

VERSIÓN MUSICAL CONSERVADA

Estribillo

Ay amor, ay ausencia
ay dulce dueño
que te buscan mis ansias
y sólo encuentro
un dolor muy hallado
de que te pierdo.

Coplas

Salid, pena mia
no ahogue el silencio
el balsón ilustre
del origen vuestro
Salid, pena mia
Vivid, pues yo muero.

En dolor tan justo,
por injusto tengo
faltar al alarde
de su sentimiento
Salid pena mia...[etc.]

VERSIÓN TEATRAL READAPTADA

Mux[er] 1ª
Ay amor
Mux[er] 2ª
Ay ausencia
Duo
ay dulce dueño
que te buscan mis ansias
y solo encuentro
un dolor mui allado
que te pierdo.

Canta 1ª Y pues mi dolor
no tiene remedio
al aire esperanzas
pues es vuestro zentro
en jemidos
el ultimo aliento.

Canta 2ª Y pues en mi pena
sin alibio peno
buscando los mios
llorando el consuelo
que solo es de
el llanto alimento.
1ª Ay amor
2ª Ay ausencia
A duo ay dulce dueño.

El dramaturgo adaptó el tono creando una acción que originalmente no existía al transformar un *solo* en un *diálogo*, procedimiento que resulta muy interesante porque muestra la intención del autor de presentar al público de forma rápida y eficaz el tema y los personajes de la obra. Por otro lado, este recurso permite comprobar cómo la música en el teatro breve estaba en función del texto dramático y no era un simple agregado para complacer a la audiencia.

3) *La transformación de canciones polifónicas en tonos a solo*

Este es un procedimiento que puede encontrarse con bastante frecuencia entre las obras breves y es, tal vez, el tipo de reelaboración más original: consiste en la transformación de una canción a cuatro voces en un tono a solo, conservándose una voz superior con el acompañamiento de un bajo. En muchas ocasiones, además, a esta modificación sobre la partitura preexistente se le puede sumar también adaptaciones al texto. Veremos algunos ejemplos.

El *Baile de Milagro Filidas fueras* fue escrito, como su título indica, para dramatizar el texto del tono *Milagro Filidas fueras*.... Este tono está conservado en dos fuentes: la primera se encuentra en el *Libro de tonos humanos*, en una versión a cuatro voces (T T A B), con una estructura de copla-estribillo. Una segunda versión se encuentra en el *Cancionero de Onteniente*, versión que sólo tiene copiada la voz del *cantus*, a pesar que el copista indicó que la obra era a cuatro, además no tiene el estribillo que aparece en el otro manuscrito³². En el *Baile de Milagro*... la canción polifónica fue transformada en un tono a solo para tiple, siendo cada estrofa interpretada por una actriz diferente. Pensamos que el procedimiento que siguió el músico que hizo el arreglo debe haber sido el de conservar la línea melódica de una de las dos sopranos originales, melodía a la que, con toda seguridad, se le agregó un bajo de acompañamiento. Otra modificación importante que sufrió esta canción fue la eliminación del estribillo que aparecía después de las coplas en la versión del *Libro de tonos humano* cambiando así la estructura poética del tono.

VERSIÓN LIBRO DE TONOS HUMANOS

(a cuatro)

Milagro Zelinda fueras
del Tajo y del Manzanares
si lo que tienes de hermosa
no tuvieras de mudable

VERSION TEATRAL READAPTADA

(solo)

Milagro Filidas fuera
del Tajo y del Mnzanares
si lo que tienes de hermosa
no tuvieras de mudable

*Fuego yela en el monte, guardense
porque viene Lucinda nevando el ayre*

³² *Libro de tonos humanos*, BNM: M. 1262, f. 99 y *Cancionero de Onteniente*, BNM: ms. 21741, f. 77. Este mismo tono fue utilizado en su versión a cuatro en el *Baile de Calixto*, en el que sólo se canta repetidas veces la primera copla. Ver Susana Antón Priasco, *Música y danza en el teatro breve*..., vol. II, pág. 14.

De Angel del tiempo presumes
mas en mentir y en mendarte
lo que le esta bien al tiempo
pareze mal en el Angel.

1ª De Angel del tiempo presumes
mas en mentir y en mendarte
lo que le esta bien al tiempo
pareze mal en el Angel

Fuego yela...

Traiciones de tu belleza [etc]

Graciosa Milagro Filidas dizen
[etc.]

Otro ejemplo de readaptación similar puede encontrarse en el *Baile del Gigante Cristalino*, obra compuesta alrededor del tono *Gigante Cristalino...* que se conserva en los mismos dos cancioneros mencionados en el ejemplo anterior: en uno en versión a cuatro voces y en el otro, sólo el cantus. El baile comienza con la primera estrofa de la canción, junto a la que se indica «música» y no el nombre del actor o personaje que debía interpretarlo —como aparece más adelante—, por lo que es muy probable que fuera interpretado a cuatro como en la versiones preexistente. Después, de acuerdo con las acotaciones al texto dramático, cada estrofa es cantada en forma alternada por la actriz y el actor, lo que mostraría que la canción a cuatro se adaptó como un tono a solo³³. Al igual que en el caso anterior, también aquí se excluyó el estribillo conservándose las estrofas.

VERSIÓN LIBRO DE TONOS HUMANOS

(a cuatro)

Jigante cristalino
al cielo se oponia
el mar con blancas torres
de espumas fugitibas
quando un tronco inhutil [sic]
cuyas ramas subian

*Mas tanto pueden
desdichas que obligan
si porfian a no estimar
la muerte ni la vida*

VERSIÓN TEATRAL READAPTADA

(Música ¿a cuatro?)

Jigante cristalino
al cielo se oponia
el mar con blancas torres
de espumas fugitibas
quando un tronco inhutil [sic]
cuyas ramas subian

³³ La melodía de las estrofas cantadas por la actriz debe haber sido la que corresponde a la Tiple I (en el *Libro de Tonos Humanos*), por ser ésta es la más cantable.

Quando de un tronco inutil
cuias ramas subian
a ser dozel a un prado
que fue de un mayo embidia

Mas tanto pueden

Tenia Fabio hatada
su misera Barquilla
los remos en la arena
la red al sol tendida

(solo)

Marina Tenia Fabio hatada
su misera Barquilla
Fabio los remos en la arena
la red al sol tendida

Mas tanto pueden

Baja fortuna corre
poco la vida estima
Quien todo lo desprecia
y a todo se retira

Marina Baja fortuna corre
poco la vida estima
Fabio Quien todo lo desprecia
y a todo se retira [etc.]

Mas tanto pueden [etc.]

En ninguno de todos los casos que hemos visto se ha conservado un manuscrito musical que respondiera a la versión teatral mostrando estos procesos de cambio. Hemos deducido estas reelaboraciones y adaptaciones a partir de los indicios dados por el mismo texto dramático, lo que nos muestra, también, la necesidad de hacer un trabajo en paralelo entre música y textos dramáticos.

CONCLUSIONES

Más allá de la constatación y análisis de este proceso compositivo creemos que se desprenden de él algunas consideraciones en las que se debería ahondar en el futuro.

Por un lado queda demostrada la riqueza y complejidad del teatro breve de la segunda mitad del siglo que poco tiene que ver con un género en decadencia tal como se lo ha definido en muchas ocasiones. Asimismo, y a pesar de que lo que hemos presentado en este trabajo es sólo una pequeña muestra, puede comprobarse la importancia capital que la música tuvo en el teatro breve, confirmación que relativiza las afirmaciones de muchos estudiosos sobre la pobreza de la música en estos géneros dramáticos.

De igual forma, puede verse que la selección del repertorio musical realizada para su reutilización en entremeses o bailes dramáticos no fue fruto del mero capricho de un dramaturgo o de un músico sino que, por el contrario, éstos elegían el material entre las obras de los mejores compositores que habían trabajado o trabajaban para la corte. En este sentido creemos que hubo una serie de acontecimientos políticos y sociales que ayudan a comprender el por qué de esta elección. Cómo ya hemos mencionado, en la segunda mitad del siglo la actividad teatral se centró progresivamente en la corte, lo que llevó a que el teatro breve haya dejado de ser una dramaturgia enraizada en lo carnavalesco que exaltaba la sátira y la burla, para transformarse en un teatro regido por el decoro, que adoptó un tono medido destinado a la celebración de la monarquía. El teatro breve no perdió su carácter de entretenimiento pero se transformó en un «divertimento guiado» cuyo fin era el de cautivar a los espectadores a través de la música y la danza a la vez que se difundían nuevos cánones de gusto. Dentro de este contexto, por tanto, no podría pensarse en la elección de otro tipo de música que la de los compositores más reconocidos de la corte.

Al mismo tiempo, creemos que resulta fundamental para el estudio de la música teatral realizar un trabajo conjunto reuniendo y comparando los manuscritos musicales conservados con los textos dramáticos ya que de esta manera, además de poder conocer cuál era el repertorio de mayor circulación en el siglo XVII, se nos revelarían aspectos tales como el probable trabajo conjunto entre dramaturgos y músicos en la realización de estas adaptaciones, así como las diferentes *formas de interpretación* que aparentemente tuvo la música teatral del barroco español, un aspecto poco atendido desde la musicología.

Para terminar queremos hacer nuestras las consideraciones de Duncan Moir sobre el proceso de reutilización para quien el artista del barroco español rehacía un material anterior con objeto de darle una nueva orientación porque la refundición no era una simple reconstrucción formal sino que servía para encauzar en una nueva dirección los pensamientos y las emociones del espectador³⁴.

³⁴ E. M. Wilson y D. Moir, *Historia de la literatura española* 3, págs. 210-11.

APÉNDICE



Tiple I y Tenor

Gigante cristalino Libro de Tonos Humanos (BNM: M 1262)

[illegible]

Tiple II y bajo

Gigante cristalino Libro de Tonos Humanos (BNM: M 1262)



Tiple I

Cristóbal Galán, *Veneno de los Sentidos* (BNM: M 3881/22)

SUSANA ANTÓN PRIASCO
(Universidad de Buenos Aires. CONICET)

JÁCARA Y ZARABANDA SON UNA MESMA COSA

No es necesario destacar que la Zarabanda como tema de investigación histórica y musicológica se ha convertido en un tópico sobre el cual han sido vertidos ríos de tinta.

Ciertamente, desde mediados/finales del siglo XVI hasta mediados/finales del siglo XVII, la zarabanda —al igual que ocurriera con la seguidilla, la folía o la jácara— no consistió en una única y uniforme realidad, sino que significó un fenómeno complejo, ya que bajo el mismo término coexistieron, y no siempre directamente relacionadas, realidades harto dispares con un carácter común.

En primer lugar una Zarabanda poética definida por su estructura, contenido y función, que Daniel Devoto identifica con el Zéjel¹.

En segundo lugar, una Zarabanda musical-instrumental compuesta por una estructura rítmico-armónica que se ejecutaba con instrumentos sin intervención de la voz humana, y que no precisaba de una forma coreográfica asociada.

En tercer lugar, una Zarabanda lírica compuesta por texto y música, denominada en su momento «cantar de la Zarabanda», y que tampoco precisaba de una forma coreográfica asociada.

En cuarto y último lugar una Zarabanda coreográfica construida sobre la base de un patrón cinético, espacial y rítmico concreto, sobre un soporte musical adecuado a dicho patrón, que no precisaba necesariamente la inserción de texto poético, y que era ejecutada por un instrumento concreto: el cuerpo del bailarín, o mejor dicho, de la bailarina.

¹ Daniel Devoto: «¿Qué es la zarabanda?», *Boletín Interamericano*, 51 (1966), págs. 3-16.

Cada uno de estos cuatro tipos podía ser interpretado en cuatro ámbitos distintos:

En el ámbito popular o vulgar, en el cual tanto interprete como espectadores pertenecían a las clases bajas.

En un ámbito cortesano, considerado culto, en el cual era interpretado y contemplado por y para la aristocracia

En el entorno Paralitúrgico, generalmente bajo la denominación de «a lo divino», ejecutado por intérpretes vinculados a la Iglesia para festividades concretas y dirigido tanto a las clases bajas como a la aristocracia.

Y finalmente en el ámbito Teatral o escénico, interpretado por profesionales del teatro, bien para la corte o para los teatros públicos, y que constituye el objeto de este trabajo.

Cuatro tipos de Zarabanda en cuatro ámbitos diferentes significa que bajo una misma acepción se pueden apreciar 16 fenómenos distintos, sin contar con las posibles mixtificaciones que han tenido lugar en el transcurso de aproximadamente un siglo.

Aunque cada uno de estos dieciséis fenómenos con sus múltiples relaciones es apasionante por sí mismo, no pretendo abordar el estudio sobre los aspectos poético, musical ni vulgar; tampoco es mi intención desentrañar sus posibles orígenes en tiempo y lugar —asunto que ya constituyera uno de las más famosas y recientes controversias con la polémica suscitada entre los Profesores Stevenson y Devoto durante los años sesenta—, ni discutir sobre los más recientes trabajos de investigación musical aparecidos en los más prestigiosos diccionarios especializados.

A través de la documentación que puede ofrecer información sobre la Zarabanda española como pieza coreográfica cortesana y teatral, es nuestra pretensión rastrear su evolución a partir de los más tempranos datos prácticos sobre su naturaleza aparecidos en el siglo XVII, cincuenta años después de la aparición de información sobre los otros tipos de Zarabanda.

La conclusión efectiva sobre la base de esta información es que, a mediados del siglo XVII, esta zarabanda queda transformada, o más bien transmutada en Jácara y aún más, estas dos danzas son el máximo y único exponente coreográfico del género femenino; es decir, ningún otro tipo de danza o baile teatral es asociado en exclusividad a las mujeres.

Durante la primera mitad del siglo XVII disponemos de una única fuente coreográfica española, *Discursos sobre el Arte del Dançado y sus excelencias*, escrito por Juan Esquivel de Navarro y editado en Sevilla, Imprenta de Juan de Blas en 1642, en la que enumerando el orden en que se había de bailar en las escuelas concluye, después de mencionar danzas como la Pavana, la Gallarda, las Folías, el Rey, el Villano, la Chacona, el Canario, el Torneo y el Pie de Gibao, concluyendo:

Y aunque hay Rastro, Jácara, Zarabanda y Tarraga, estas cuatro piezas son una misma cosa, si bien el Rastro tiene sus mudanças diferentes, y por diferente estilo.

De la Tarraga, última de estos cuatro bailes, no han quedado vestigios, y respecto al Rastro, también denominado Mariona, solo ha quedado reflejado musicalmente en España mientras que en Francia quedó integrado dentro del soporte musical de las Chaconnes y Passacailles coreográficos, concretamente en la sección intermedia, si bien no podemos afirmar que el transvase musical tenga una correspondencia coreográfica.

Centrándonos en el título de este trabajo, vamos a ocuparnos únicamente de la Jácara y la Zarabanda.

¿Qué significa exactamente *una misma cosa*? Y si son lo mismo, ¿Porqué tienen nombres diferentes? Esta afirmación de Esquivel, en principio contradictoria, queda en parte aclarada al desentrañar el significado de ambos términos.

En primer lugar, según el *Diccionario de Autoridades*, «misma»:

se atribuye a una cosa única, aunque parezca diversa, que se representa, que subsiste y que se reconoce ser aquella que se ha visto, y de que se ha oído hablar².

Respecto al termino «cosa», en el *Tesoro de la Lengua Castellana* queda definido como

Todo lo que tiene entidad³;

y el *Diccionario de autoridades* complementa indicando:

ya sea espiritual o corporal, natural o artificial⁴.

De tal modo, hemos de entender que la Jácara y la Zarabanda constituían una unidad formada por dos entidades, aunque parecieran distintas.

La Danza ni se crea ni se destruye, sino que se transforma siguiendo caminos a veces recónditos, a veces conocidos. Desde la perspectiva coreográfica, el Canario desemboca en el Zapateado, la Folía en la Española, la Gallarda Española y las Seguidillas en el Bolero, el Rondón en la Jota, etc. Estas evo-

² *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española, Madrid: 1726, T. II, págs. 577-8.

³ Sebastián de Covarrubias Orozco: *Tesoro de la Lengua Castellana*, Madrid: Luis Sánchez, 1.611, pág. 361.

⁴ *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española, Madrid: 1726, T. I, pág. 635.

luciones coreográficas no siempre llevan aparejadas evoluciones musicales o poéticas en la misma dirección y a la misma velocidad.

Llegados a este punto, hemos de acudir nuevamente a los diccionarios para acuñar las definiciones de estas dos piezas coreográficas:

En el *Tesoro de la Lengua Castellana*, Sebastián de Covarrubias indica acerca de la Zarabanda⁵:

Bayle bien conocido en estos tiempos si no lo hubiera desprivado su prima la Chacona. *Es alegre y lascivo*; porque se hace con *meneos del cuerpo descompuestos*... Aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, *los brazos hacen los más ademanos*, sonando las castañetas... La palabra çarabanda es hebrea, del verbo çara que vale esparcir ó cerner, ventilar, *andar á la redonda*; todo lo cual tiene *la que baila la çarabanda*, que cierne con el cuerpo á una parte y á otra y va rodeando el teatro ó lugar donde baila, poniendo casi en condición a los que la miran y de imitar sus movimientos, y salir a baylar, como se finge en el entremés del Alcalde de Navalpuerco.

Covarrubias no alude en ningún momento a los aspectos poético o musical, sino que se centra única y exclusivamente en el coreográfico, y en este sentido, aborda primeramente el *carácter* de esta Zarabanda. Definiéndolo como «alegre y lascivo», adjetivos que en la actualidad no poseen el mismo significado que antaño, por lo que al proceder a efectuar una nueva consulta obtenemos una información más precisa, pues aunque el término «alegre» no figure, «alegría» significa⁶:

Una de las pasiones del alma.

Y aún más:

La alegría siempre se muestra con señales exteriores de contento.

En este contexto, «alegre» significa «apasionado», que «exterioriza su contento».

El autor, al referirse al termino «lascivia» indica que no es muy usado en la lengua española, y que:

⁵ Sebastián de Covarrubias Orozco: *Tesoro de la Lengua Castellana*, Madrid: Luis Sánchez, 1611, pág. 984.

⁶ Sebastián de Covarrubias Orozco, *op. cit.*, pág. 702.

Vale lujuria, incontinencia de ánimo, inclinación y propensión a las cosas venéreas, blandas y regaladas, alegres y chocarrescas en esta materia.

y en su segunda acepción, «lascivo» es:

el que está afecto de tal pasión o es incitamiento della.

No podía utilizar un lenguaje más correcto para definir el carácter de la Zarabanda, que trasladado al lenguaje actual no es ni más ni menos que pasión y erotismo.

Sobre la manifestación física de esta pasión, Covarrubias es muy explícito:

se hace con *meneos del cuerpo descompuestos*

Es decir, con movimientos del cuerpo atrevidos y desmesurados⁷.

En principio puede parecer que se refiere a movimientos atrevidos y amplios; sin embargo, desmesurados, o fuera de medida, es una forma de expresar que son propios de las gentes de baja condición, puesto que las personas de cuenta o de calidad se distinguían por la medida de sus movimientos y acciones.

Sin embargo, estos movimientos corporales no son el principal foco de atención, porque:

Aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, *los brazos hacen los más ademanes*, sonando las castañetas

Es decir, el principal atractivo de la Zarabanda no se encuentra en el cuerpo de quien la interpreta, sino en los brazos y las manos.

Para corroborar este último aspecto sobre las manos, en 1614 el Dr. Cano y Urreta informa que la Zarabanda consistía en gestos y movimientos de manos⁸:

Achacó Roma este mal (del baile) a Cádiz y Andalucía; de quien, en vez de saltar varonil y fuerte mudó el baile su perfección en vueltas de brazos y meneos lascivos. Siendo quizá la de su Chironomía nuestra *Zarabanda*, la que Halma nuestra *Chacona* y la que lastima

⁷ Cfr. Sebastián de Covarrubias Orozco, *op. cit.*, pág. 411.

⁸ Dr. Alonso Cano y Urreta: *Días de jardín*, 1617. fol. 40.

nuestro *Escarraman*. Pues la primera [zarabanda] *consistía en gestos y movimientos de manos*; la segunda [chacona] estribaba en los pies y la tercera [escarraman] En quebrar el cuerpo y dar descompuestos saltos.

Consecuencia directa de todo lo arriba expuesto, es preciso revisar el concepto generalizado de la Zarabanda como danza erótico-pélvica y su extendida asimilación a la actual «danza del vientre», pues si en nuestros días el erotismo se manifiesta en el movimiento de la parte inferior del cuerpo, durante el siglo XVII el erotismo en la danza, o para ser mas precisos, en el baile femenino se asentaba principalmente sobre el movimiento de los brazos y las manos. La parte inferior del cuerpo se hallaba oculta a los espectadores merced a la longitud y grosor de la indumentaria femenina.

Es preciso destacar que estos gestos de manos y de brazos son los principales elementos coreográficos que distinguen al baile teatral español de finales del siglo XVI y principios del XVII de los bailes de Europa, que no incorporan este tipo de movimientos sino en el último tercio del siglo, coincidiendo aproximadamente con la llegada a Francia de la Infanta María Teresa de Austria.

Volviendo a Covarrubias, encontramos valiosa información sobre el aspecto espacial y las interpretes de esta danza:

La palabra *çarabanda* es hebrea, del verbo *çara* que vale esparcir ó cerner, ventilar, *andar á la redonda*; todo lo cual tiene *la que baila la çarabanda*, que cierne *con el cuerpo á una parte y á otra* y va rodeando el teatro ó lugar donde baila, poniendo casi en condición a los que la miran y de imitar sus movimientos, y salir a baylar, como se finge en el entremés del Alcalde de Navalpuerco.

La característica principal es el espacio en que se desarrolla: *la circunferencia* y los *desplazamientos laterales*. Estas son características espaciales comunes tanto de la Zarabanda como de la Jácara (ver apéndice I).

Y por último, la Zarabanda es explícitamente un baile de género, pues son mujeres quienes la interpretan, («La que baila la zarabanda»), pero concebido para contemplación masculina («a los que la miran»). Por ello, todas las prohibiciones y controversias tanto del siglo XVI como del XVII se refieren a las mujeres como intérpretes y a los hombres como espectadores.

Sebastián de Covarrubias no incluye el término «Jácara» o «Xacara» en su *Tesoro de la Lengua Castellana*. Este primer dato no deja de ser importante, ya que significa que, con cierta seguridad, a principios del siglo XVII la jácara no existía como forma coreográfica.

En 1737, el Diccionario de Autoridades ofrece varias acepciones sobre la Xacara que corroboran un paralelismo con la Zarabanda que indicábamos al principio de nuestra ponencia⁹:

Se toma también por el tañido que se toca para cantar, ó bailar.

Como tercera acepción aparece la forma coreográfica:

Se llama asimismo una especie de danza; formada al tañido y son propio de la xácara.

Y a continuación ofrece información complementaria:

En estilo familiar se toma por molestia, o enfado, tomada la alusión del que causan los que andan de noche cantando xácaras,

que coincide con la última acepción de Zarabanda en el mismo diccionario¹⁰:

Por extensión se llama cualquier cosa, que cause ruido, bulla, o molestia repetida.

Dos líneas en el brevariario coreutico de Juan Esquivel de Navarro, pueden ser la clave para comenzar a desentrañar no el origen, sino algunas de las características coreográficas y de la danza que actualmente ostenta la fama de ser la más perseguida y admirada en la España del Siglo de Oro.

Pero, ¿Fue verdaderamente tan famosa y perseguida?

La leyenda de la zarabanda como prototipo de pieza demoníaca y lasciva ha sido forjada en el siglo XX, y la demonización/anatemización de la Zarabanda no es sino uno de los residuos de la «Leyenda negra» y de la imagen de la España Inquisitorial, alimentado por en primer lugar por las múltiples apariciones de fragmentos de los escritos de Juan de Mariana en la mayoría de los textos durante este siglo, y en segundo lugar por la confusión entre la zarabanda coreográfica y su homónima lírica.

La Zarabanda coreográfica no fue el objeto único de las controversias sobre el Teatro, ni acaparó el hábeas de las reglamentaciones teatrales y prohibiciones durante el último tercio del siglo XVI y totalidad de siglo XVII (en apéndices II y III).

⁹ *Diccionario de Autoridades*, t. III, pág. 532.

¹⁰ *Diccionario de Autoridades*, t. III, pág. 561.

La leyenda de este baile como prototipo de la pieza demoníaca y lasciva (sin especificidad sobre su naturaleza) ha sido forjada en el Siglo XX.

Nuestra opinión es que surgió a partir de la identificación de la Zarabanda como una unidad sin distinción de ni de su naturaleza (poética, lírica o coreográfica) ni del entorno en que se interpretaba, y del contenido de la *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* editada por Emilio Cotarelo y Mori en 1911, y cuyo contenido ha sido profusamente utilizado tanto por españoles como por extranjeros a lo largo del Siglo XX.

Cotarelo, en este volumen, se basa en los textos del P. Juan de Mariana, aparecidos en 1598 y reeditados en 1609:

Ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuero aun a las personas muy honestas. Llámánle comunmente *zarabanda* y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre ninguna se tiene por averiguada y cierta; lo que se sabe es que se ha inventado en España¹¹.

Dicho texto han de ser abordado con minuciosidad y cautela, ya que por una parte es preciso distinguir entre las dos realidades que presenta, pues el calificativo de lascivo no se encuentra referido al baile, sino al texto. El baile queda definido como «feo en los meneos». Seguimos consultando a Covarrubias, y encontramos que feo:

Del nombre latino FOEDUS, A, m, Quod est deforme¹².

Y a continuación «fealdad»:

Desproporción en las figuras o miembros de los hombres y también de los animales brutos y de cualquiera cosa que no guarda en si orden ni razón o proporción, por lo cual ofende luego al que la mira.

En esta definición se encuentra la clave del rechazo hacia el baile: no es una cuestión moral sino estética pues *proporción* queda definida como:

Lo que tiene correspondencia entre sí y sus partes¹³.

¹¹ P. Juan de Mariana, «De los Espectáculos», en *De Rege*, 1598, Cap. XII.

¹² Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, pág. 539.

¹³ *Ibidem*, pág. 837.

La proporción tiene un lugar preponderante en las artes y la danza no constituye una excepción. No vamos a profundizar en sus consecuencias coreográficas, pero desde esta perspectiva la zarabanda queda como forma coreográfica que no se atiene a los cánones establecidos por no guardar en sí el orden, la razón ni la proporción establecidas.

Desde una perspectiva crítica, los textos del P. Mariana no constituyen un documento histórico en su sentido absoluto, sino una fuente cuanto menos dudosa, ya que el propio autor confiesa no haber asistido nunca a una representación teatral. Ante tal afirmación es preciso efectuar una aproximación crítica al texto, y plantearse los siguientes interrogantes: ¿Reproducía el P. Mariana comentarios e impresiones de otros espectadores? ¿Realmente nunca presencié la interpretación de una Zarabanda?

Continuando con una aproximación crítica hacia el propio autor: ¿Estaba capacitado para identificar una Zarabanda sobre el escenario?

El planteamiento de estas cuestiones obliga a contemplar bajo otra perspectiva estos textos.

Por otra parte, las atribuciones generalizadas de «meneos lascivos y gestos deshonestos» se encuentran por igual tanto en la descripción de la representación de Comedias, como en la de los Bailes coreográficos como término general, y por extensión en la Zarabanda, en los numerosos escritos estudiados.

Las controversias sobre el Teatro, y principalmente sobre las comedias, constituyeron una especie de «Deporte de Competición» entre los seguidores de las doctrinas de Platón y Aristóteles (en contra) y Luciano de Samostato (a favor). Los textos y argumentos de estos tres autores —que no siempre eran mencionados— son los que más a menudo se utilizan.

Ahora bien, a la vista de los textos tanto del P. Mariana como de los demás religiosos que dictaminan ser pecado mortal acudir al Teatro, se precisa una revisión sobre los textos y los autores de estas controversias aplicando las cuestiones arriba mencionadas, ya en los mismos quedan reflejadas en ocasiones afirmaciones poco verosímiles debido a su exageración como la que encontramos en el texto de Francisco Ortiz en la que resulta evidente la imposibilidad para danzar en una niña que aun no camina en bipedestación¹⁴:

De los bailes y cantares que pueden y suelen ser circunstancias de las comedias. «Este baile de la *Zarabanda*, como es malo, es muy antiguo en el mundo. (...) Y que apenas sepa la niña tenerse en pie, cuando ya la enseñan una mudancilla de *Zarabanda*.

¹⁴ Francisco Ortiz, *Apología en defensa de las comedias que se representan en España* (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss-287), fols. 148r-97v.

No cabe duda de que en sus escritos, bajo la influencia del platonismo, atacan al «Bayle» (Saltatio) no por sí mismo, sino como reflejo de la «degradación» con respecto a la Danza (Tripudio), al convertir un arte liberal —propia de la nobleza— en un arte mecánica propia del vulgo¹⁵:

...pero la que tiende a las ganancias económicas o a un ciego vigor físico o incluso a un conocimiento sin razón ni justicia, (afirmo) que es una cosa artesanal y no propia del hombre libre, no digna en absoluto de ser llamada educación.

No vamos a internarnos en el papel de la danza como arte liberal en la educación de la nobleza, pero es interesante constatar la educación coreográfica reflejada en el Teatro de Colegio, principalmente en las instituciones regidas por la Compañía de Jesús¹⁶.

Coincidiendo parcialmente con los conceptos del P. Mariana, estos textos reflejan la disociación entre la estética de los cuerpos femeninos —descritos como cuerpos apolíneos¹⁷:

En lo que hace al cuerpo considero que debe mostrar el canon de Policlete; pues no debe ser ni demasiado alto ni alargado fuera de proporción, ni corto y enano de naturaleza, sino proporcionado con exactitud, ni demasiado gordo, pues no sería creíble, ni delgado hasta la exageración, pues esto resulta esquelético y cadavérico;

y su función dionisíaca.

Volviendo a las relaciones entre Jácara y Zarabanda, desde la perspectiva exclusivamente coreográfica es preciso esbozar los parámetros determinantes de la similitud o diferencia entre piezas. Cabe destacar que estos parámetros no se refieren en ningún momento al soporte musical, extremo que ya indicábamos al principio de este trabajo.

En el aspecto cinético, y concretamente en las estructuras rítmica y espacial tanto Zarabanda como Jácara responden a un mismo patrón (apéndice I). También poseen una característica común: la lentitud que constituye la instrumentación coreográfica de una necesidad escénica derivada de su carácter:

El erotismo y la sensualidad escénica son lentos pues les es directamente de aplicación el principio teatral de acción —reacción que pasa por un tiempo

¹⁵ Platón: *Leyes*, 644a.

¹⁶ Para una mayor información, Cfr. José Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1992, págs. 107-15.

¹⁷ Platón, *op. cit.*, 74.s.

preciso para la percepción— asimilación del espectador tanto del aspecto textual (significado) como del cinético (significante). Desde la antigüedad, las pasiones humanas han sufrido pocas modificaciones: resulta difícil imaginarse a Venus intentando seducir a Marte moviéndose a toda velocidad.

Un ejemplo más: la identificación durante el siglo XVII de la Zarabanda con la danza de Salomé ante Herodes en la cual, según indica la tradición, Salomé fue arrojando uno a uno los siete velos que la cubrían¹⁸.

Un velo tiene como materia la gasa que es un tejido extremadamente ligero, de tal modo que no tiene peso suficiente como para ser arrojado con fuerza; su velocidad es lenta pues flota en el aire y tarda en alcanzar el suelo.

A mediados del siglo XVII, durante un breve periodo, conviven Zarabanda y Jácara, para en el último tercio permanecer única y exclusivamente esta última cumpliendo la misma función, según se desprende de los textos relacionados en apéndice IV, y a partir del último tercio del siglo la Zarabanda se considera un baile antiguo y en desuso. La jácara coreográfica pervive y evoluciona durante el Siglo XVIII, pero esa es otra historia.

APÉNDICE I

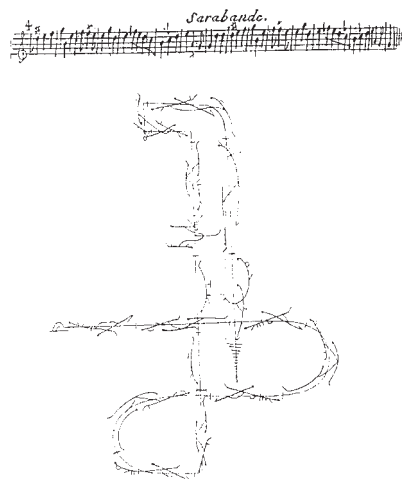
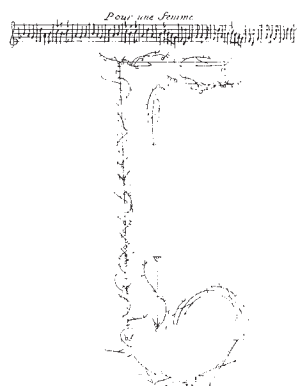
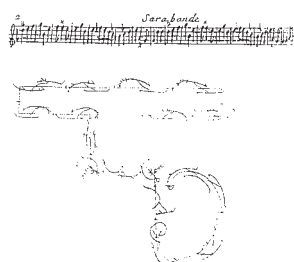
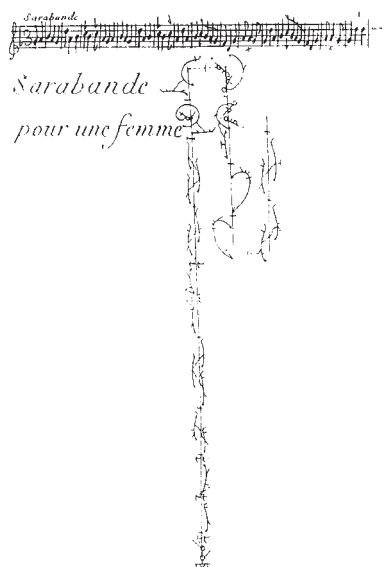
No se ha conservado —o hasta el momento no ha sido encontrada— ninguna zarabanda coreográfica en España, pero sí se ha conservado la notación de piezas de este tipo pertenecientes a la vertiente española del repertorio teatral francés¹⁹.

Por ello, como ejemplo demostrativo de la Zarabanda, insertamos la notación correspondiente a la pieza coreográfica así denominada, perteneciente a la Entrada Española de Comedia Ballet *Le Bourgeois Gentilhomme*, cuya composición musical se debe a Giovanni Battista Lully y que en sus diversas puestas en escena

¹⁸ Miguel de Cervantes Saavedra, *El Retablo de las Maravillas*: «CHIRINOS: Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida. Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas. BENITO: ¡Ésta sí, cuerpo del mundo, que es figura hermosa, apacible y reluciente! ¡Hideputa, y cómo que se vuelve la mochac[h]a!. Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas. SOBRINO: Que me place, tío Benito Repollo. (*Tocan la zarabanda*) CAPACHO: ¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la *Zarabanda* y de la Chacona! BENITO: Ea, sobrino, ténselas tiesas a esa bellaca jodía».

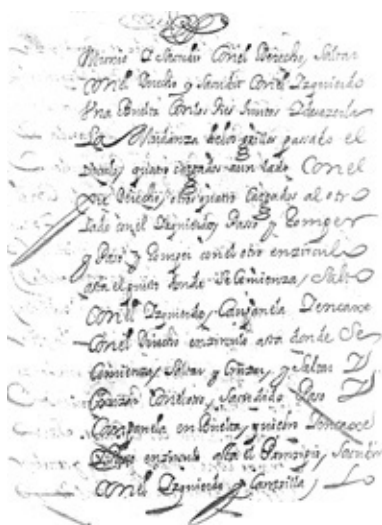
¹⁹ Sobre las relaciones coreográficas entre España y Francia durante el Siglo XVII, y concretamente sobre la permanencia de las compañías de Sebastián García de Prado y Pedro de la Rosa en la Corte Francesa, resulta ilustrativa la información aparecida en Emilio Cotarelo y Mori, *Sebastian de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, ampliamente corroborada por la documentación existente en el Archivo Histórico de Madrid, transcrito en parte en John Varey y N. D. Shergold, *Teatro y Comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y Documentos*: Londres: Tamesis Books Limited, 1973.

fue coreografiada Pierre Beauchamps, Louis Pecocur y otros compositores de danza durante los siglos XVII y XVIII. En este caso hemos elegido la notación mas temprana que se conserva perteneciente a la coreografía de este último²⁰.



Zarabanda para Mujer de *Le Bourgeois Gentilhomme*

²⁰ Raoul-Auger Feuillet, *Recueil De Dances Contenant Un Tres Trand Nombre D'entrées De Ballet De Mr. Pécour*, Paris, 1704.



Jácara. Libro De Danzar De D Baltasar Rojas Pantoja Compuesto por el Maestro Juan Antonio Jaque (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms-17718)

Como ejemplo de Jácara incluimos la del *Libro de Danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja*, cuya transcripción incorporamos a continuación:

Cortesía, Passo y Juntar y Cargado *en zirculo* quedando en Planta en el Puesto que / se comienza, Paso y Juntar con el Pie Izquierdo y Passo y abrir con el propio andando asta / el auditorio; Cargado con el pie Izaueifdo / bazio. Llamada; esto se / repite asta el sitio donde se comienza / Salto y encaxe al lado con el izquierdo / La Mudanza del Amolador, Salto y encaje / con el Derecho y desazerla, campanela y / quiebro con el Derecho; quadropeado con el / izquierdo. Y sacudir con el mismo. Y passo / sacudir con el Derecho y paso *en zirculo asta el auditorio*. Encajes con Campanelas / asta el puesto que se comienza, Dos bueltas / la una por el lado Izquierdo y la otra por el derecho. Con esta misma mudanza / Salto y encaxe con el Pie Izquierdo / y salto y sacudir con el Derecho y Salto y encaxe con el Derecho. Y Salto y sacudir / con el Izquierdo, saltar con el ~~Derecho~~ [tachado en original] / Mismo y sacudir con el Derecho, Saltar / con el Derecho y Sacudir con el Izquierdo / una buelta con los pies juntos y desazerla / La Mudanza de los Grillos *passando el / zirculo*, cuatro cargados *a un lado* con / el pie derecho, otros cuatro cargados *al otro / lado* con el izquierdo, Passo y Romper / y Paso y Romper con el otro *en zirculo / hasta el puesto donde se comienza*, Salto con el

Izquierdo, Campanela y encaxe con el Derecho *en zirculo asta dode se comienza*, Saltar y Cruzar, y Saltar y / cruzar con el otro, sacudido paso y / Campanela en buelta, quiebro y encaxe / y paso *en Zirculo asta el Prinzipio*, Sacudir / con el Izquierdo y Carrerilla, lo / Mismo con el otro *en zirculo asta / donde se comienza*, Media Floreta *en zirculo asta el auditorio* Salto y encaxe / con el izquierdo, floreta y Salto y encaxe / Romper con el derecho, dos carrerillas [*desplazamiento lateral*] / y media, Reberenzia cortada y Floreo / y Passo adelante con el Izquierdo, Tope- / tillo y Salto y encaxe atras y floreta / con el Derecho, Salto y encaxe y Romper / con el Izquierdo, Dos carrerillas [*desplazamiento lateral*] y media / Reberenzia cortada, floreo y Paso adelante / con el Derecho, topetillo y Salto y encaxe / atras con el Izquierdo. Cruzar y Sacudir / juntar y abrir. Lo mismo con el / otro pie, Reberenzia cortada y Buelta de Pechos / y Cortesia.

A la vista de ambos ejemplos no cabe duda de que la estructura formal espacial, rítmica y cinética se corresponden.

Ambas danzas responden espacialmente a *un mismo patrón formal*: Entrada, desplazamiento circular a modo de *ritornello*, desplazamientos laterales o en avance y retroceso curvo a modo de variaciones con *ritornellos* circulares (que en la actualidad se denomina «paseo» en los bailes denominados «Fandango», «Bulerías» y «Alegrias»), para concluir con una Cortesía.

Los movimientos utilizados tienen una correspondencia paralela: Campanelas, Encajes, Floretas, pequeñas vueltas, etc.

En el aspecto rítmico, *ambas danzas tienen una medida rítmica de 12 tiempos*, cuyos acentos o tiempos fuertes se corresponden en la variante Zarabanda con los tiempos 1, 4, 7, 9 y 11 y en la variante Jácara en los tiempos 3, 6, 8, 10, 12. A la vista de las fuentes musicales —principalmente guitarrísticas— durante algún tiempo en el último tercio del siglo XVII la Jácara incluye secuencias que corresponden con el patrón rítmico de la variante Zarabanda, que desaparecen a finales del Siglo.

Por lo que se refiere a la velocidad, tanto la Zarabanda como la Jácara son dos bailes que podemos denominar «lentos» no sólo por razones de carácter, sino también por razones físicas y fisiológicas.

- 1) La propia estructura de los pasos, que determinan una velocidad de ejecución en función del movimiento de la pierna que sustenta el peso y de la que mueve.
- 2) La indumentaria de las intérpretes, principalmente por la falda cuyo peso y perímetro no permiten una velocidad superior a 66 blancas con puntillo por minuto. (La nota blanca con puntillo ha sido elegida por constituir la unidad rítmica de los compases denominados $\frac{3}{4}$).

APÉNDICE II

MENTIONES AL BAILE EN GENERAL, ZARABANDA Y OTROS EN CONTROVERSIAS SOBRE EL
TEATRO, CONSEJO DE CASTILLA Y DICTÁMENES

TIPO	AUTOR / TÍTULO / REF. BIBLIOGRÁFICA	Baile		
		gral.	Otros	Zarabanda
Controversia	Andrade, Alonso: <i>De los bailes y comedias, sainetes de la sensualidad</i> , 1648	1		
Controversia	Araujo, Francisco de: 1659	1		
Controversia	Argensola, Luperco Leonardo de: <i>Memorial sobre la representación de comedias, dirigido al rey D. Felipe II</i> , 1598			1
Controversia	Camargo, P. Ignacio de: 1689	1		
Controversia	Camos, Fray Marco de: <i>Microcosmia y gobierno universal del hombre Cirsitano</i> , 1542			1
Controversia	Cano y Urreta, Alonso (Dr.): <i>Días de Jardín</i> , 1617			1
Controversia	Carvallo, P. Luis Alonso: <i>Cisne de Apolo</i> , Medina del Campo, 1600	1		
Controversia	Cascales, Ldo. Francisco: <i>Cartas philológicas</i> , Murcia: Luis veros, 1634	1		
Cons. Castilla 1600	Consulta del Consejo a S.M. sobre la permisión o prohibición de las comedias, 1600	1		
Cons. Castilla 1644	Consulta del Consejo de Castilla formulada de orden del Rey en 1644 (Escarramán, Rastro, Sotillo, Capona)		1	
Dictamen	Dávila y Padilla, Fr. Agustín: <i>Dictamen de Fray Agustín Dávila, electo de Santo Domingo y otros teólogos de Madrid sobre permisión de Comedias</i> , 1600	1		
Controversia	Anónimo, <i>Diálogos de las comedias</i> , 1629 (Carretería)		1	
Controversia	Ferrer, P. Juan: <i>Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas</i> , Barcelona: Geronymo Margarit, 1613 (Chacona, Escarramán)		1	
Controversia	Fomperosa y Quintana, P. Pedro: <i>El Buen Zelo</i> , Valencia: Sebastián de Comellas, 1683	1		
Controversia	Fragoso, P. Juan Bautista: <i>Regimen Reipublice Christianae</i> , Lugano: Herederos Gabr. Boissat, & Lorenzo Anisson, 1641	1		
Controversia	Guerra y Ribera, Fr. Manuel de: <i>Aprobación. Verdadera quinta parte de las comedias de Calderón</i> : Madrid: Juan de Vera Tassis, 1682	1		
Controversia	Guzmán, Diego de: <i>Reina Católica. Vida y muerte de D. Margarita de Austria reyna de España</i> , Madrid, 1616	1		
Controversia	Guzmán, P. Pedro de: <i>Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad, en ocho discursos</i> , Madrid: Imprenta Real, 1613	1		
Controversia	Hurtado de Mendoza, P. Pedro Puente: <i>Scholasticae, et morales disputationes de tribus virtutibus theologiis</i> , Salamanca: Jacinto Taberniel, 1631	1		
Controversia	Jesús María, Fr. José de: <i>Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad</i> , Alcalá de Henares: Viuda de Juan Gracián, 1601			1
Memoriales	<i>Memorial impreso dirigido al Rey D. Felipe II para que levante la suspensión en la representación de comedias</i> , Madrid, 1598	1		
Controversia	Mariana, P. Juan de: <i>De spectaculis</i> , Colonia: Antonio Hierato, 1609			1
Controversia	Ortiz, Francisco: «Apología en defensa de las comedias que se representan en España», en <i>Libro de treçe curiosos y dibersos tratados</i> , S.L., 1614			1
Controversia	Santiago Ortiz, Cristóbal de: <i>Memorial sobre comedias</i> , 1649?	1		
	TOTALES	15	3	6

APÉNDICE III

CÓMPUTO GENERAL DE DOCUMENTOS SOBRE EL BAILE

Tipo De Documento	Nº total Documentos examinados	Baile		
		General	Otros	Zarabanda
Controversias	20	12	2	6
Consejo de Castilla / Memoriales / Dictámenes	4	3	1	0
TOTAL	24	15	3	6

CÓMPUTO PORCENTUAL DE DOCUMENTOS SOBRE EL BAILE

Tipo De Documento	Nº total Documentos	Baile		
		General	Otros	Zarabanda
Controversias	20	60%	10%	30%
Consejo de Castilla / Memoriales / Dictámenes	4	75%	25%	0
TOTAL	24	62,5%	12,5%	25%

Con el fin de establecer una mayor aproximación hacia la situación real de la Zarabanda en el contexto de las controversias teatrales, baste otra pequeña estadística a partir de los textos:

CÓMPUTO GENERAL DE DOCUMENTOS SOBRE EL TEATRO

Tipo De Documento	Nº total Documentos	Baile		
		General	Otros	Zarabanda
Controversias	123	12	2	6
Consejo de Castilla / Memoriales / Dictámenes	8	3	1	0
TOTAL	131	15	3	6

PORCENTAJES

Tipo De Documento	Nº total Documentos	Baile		
		General	Otros	Zarabanda
Controversias	93,8%	9,7%	1,6%	4,9%
Consejo de Castilla / Memoriales / Dictámenes	6,2%	37,5%	12,5%	0
TOTAL	131	11,4%	2,3%	4,6%

La incidencia de la Zarabanda en los textos sobre el teatro es *mínima*, ya que tan sólo un 4,6 % de ellos la mencionan.

APÉNDICE IV

RELACIÓN CRONOLÓGICA DE TEXTOS SOBRE LA ZARABANDA Y LA JÁCARA COREOGRÁFICAS

1588 — Anónimo, *Dos romances satíricos*:

Galanes, los de la corte / que fuisteis en la jornada, / las huérfanas
de Madrid os envían esta carta / [...] No hay en el galeón mujer, /
ni la dama cortesana / con quien se pase la noche / *ailando la Zarabanda*.

A lo que ellos contestan:

Al estragado apetito / mostrastes la *Zarabanda* / porque el manjar
desabrido / se comiese por la salsa.

1589 — Pedro Sánchez, *Historia moral y filosófica*:

¿Y qué cordura puede haber en la mujer que en estos diabólicos
ejercicios sale de la composición y medida que debe a su honestidad,
descubriendo con estos saltos los pechos, y los pies, y aquellas cosas
que la naturaleza o el arte ordenó que anduviesen cubiertas? ¿Qué diré
del halconear con los ojos, del revolver las cervices y andar coleando
los cabellos, y dar vueltas a la redonda, y hacer visajes, como acaece
en la *zarabanda*, polvillo, chacona y otras danzas?

1592 — Fr. Marco de Camos y Requesens, *Microcosmia y gobierno universal
del hombre cristiano* (en diálogo). Parte I, diálogo. XII, págs. 149-50:

Donde con este recato no se *baila*, pero con las nuevas invenciones
del demonio, nuevamente inventadas, a que llaman *Zarabandas*, yo
no se como se puede dejar de concurrir ofensa a Dios, y hago mara-
villa de que entre gente discreta y de buen lenguaje se haya admitido
cosa tan perniciosa, sin dar en la cuenta que aunque no hubiese más
fin que *bailar*, *son tan lascivos y sucios los meneos y gestos* de esta
endiabzada invención, que se pierde mucho la honestidad y decoro
como sea verdad que al imperio de la razón son los movimientos de
los miembros (...) ¿como diremos ser la doncella honesta *bailando*
con tanta soltura y deshonestidad?

1596 — Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, Madrid, Epístola 10, pág. 419:

Se levantó la una y la otra de la mesa, y la moza con su vihuela danzando, y la vieja con una guitarra cantando y danzando, dijeron de aquellas sucias bocas mil porquerías, esforzándolas con los instrumentos y movimientos de sus cuerpos poco castos... Esta es la *Zarabanda* que dicen.

1598 — Mariana, P. Juan de, «De los Espectáculos», en *De Rege*, 1598, cap. XII:

ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámanle comúnmente *zarabanda* y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre ninguna se tiene por averiguada y cierta; lo que se sabe es que se ha inventado en España.

1598-1601 — Lupercio Leonardo de Argensola, *Memorial sobre la representación de Comedias, dirigido al rey d[on] Felipe II* (1598). Publ. Jesús María, José de: *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, Alcalá: 1601). Cap. 18 «Que contiene un memorial que se dio a su Magestad el Rey D. Phelipe segundo contra las comedias»:

De manera, que el cebo de que el demonio usó para ellos y ellas [los cómicos y cómicas], fue el cantar, bailar, el danzar y *traje exquisito*, y diferencia de personas que cada día hacen, vistiéndose como reinas, como diosas (...)Y había padres que sin ser ellos representantes enseñaban este oricio a sus hijos e hijas, y hasi hacian sus escrituras y los entregaban a los representantes, de manera que veíamos a las niñas de cuatro años en los tablados bailando la zarabanda deshonestamente. Y a V.M. [Felipe II] le consta desto, pues habiéndole traído una destas para que viera su habilidad, V.M. santçisimamente, sin quererla ver, la mandó recoger en el encerramiento de Santa Isabel.

1601 — Fr. José de Jesús y María, *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad. Compuesto por Fray Joseph de Jesús María, de la Orden de los Descalços de la Virgen María del Monte Carmelo. Dedicado a la misma Virgen soberana y al glorioso San Joseph su Esposo*, Alcalá: Viuda de Juan Gracián:

Y con la *zarabanda* y otros bailes deshonestos, con fiestas, banquetes y comedias, se hacen los hombres muelles, afeminados e inútiles para todas las empresas arduas y dificultosas.

1602 — Simón Aguado, *Los Negros*, Granada (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 17.434):

Van entrando todos los negros que puedan en orden, danzando la *Zarabanda*, con tamboriles y sonajas y dan una vuelta al teatro.

1604 — Anónimo, *El Retablo de las Maravillas* (Finge a Chirinos que sale a bailar Herodías):

BENITO: Sobrino Repollo: tú que sabes de achace de castañetas, ayúdala y será la fiesta de cuatro capas. / SOBRINO: ¡Que me place, tío Benito Repollo. (Tocan la Zarabanda) / CAPACHO: ¡Toma, mi abuelo, si es antiguo *el baile de la Zarabanda* y de la Chacona!

1605 — Miguel de Madrigal, *Romancero General*. Al hablar de Una Niña Aragonesa:

Cosquillosilla y burlona, / que al tocar de su guitarra / puede *bailar* el Rey mismo / la Chacona y *Zarabanda*.

1609 — P. Juan de Mariana, «Del Baile y cantar llamado Zarabanda» en *Libro de los Espectáculos*, Colonia:

Entre otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo de las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámánle comúnmente *Zarabanda*.

1611 — Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana*:

Bayle bien conocido en estos tiempos si no lo hubiera desprivado su prima la Chacona. Es alegre y lascivo; porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos... Aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, los brazos hacen los más ademanos, sonando las castañetas... La palabra *çarabanda* es hebrea, del verbo *çara* que vale esparcir ó cerner, ventilar, andar á la redonda; todo lo cual tiene la que baila la *çarabanda*, que cierne con el cuerpo á una parte y á otra y va rodeando

el *teatro* ó lugar donde baila, poniendo aso en condición a los que la miran y de imitar sus movimientos, y salir a baylar, como se finge en el entremés del Alcalde de Navalpuerco.

1614 — Francisco Ortiz, *Apología en defensa de las comedias que se representan en España*. (Biblioteca Nacional de Madrid, Mss 287). Cap. VII «De los bailes y cantares que pueden y suelen ser circunstancias de las comedias», fol. 148r-97v:

Este baile de la *Zarabanda*, como es malo, es muy antiguo en el mundo. (...) Y que apenas sepa la nia tenerse en pie, cuando ya la enseñan una mudancilla de *Zarabanda*; y ha llegado este negocio a tal punto, que se tiene por falta no sabella poco ó mucho bailar. Y así digo que ni en el teatro se consienta bailar la *zarabanda* ni cosa que sea deshonesto, ni fuera dél se permita que se aprenda y ejercite.

1615 — *Reformación de las Comedias* (Consejo de Castilla), 8-4-1615:

Que no se representen cosa, bailes ni cantares, ni meneos lascivos ni de mal ejemplo, sino que sean conformes a las danzas y bailes antiguos; y se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramenes, Chaconas, *Zarabandas*, Carreterías y cualesquier otros semejantes a estos, de los cuales se ordena que los tales autores y personas que trujeren en sus compañías, no usen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y no inventen *otros de nuevo semejantes con diferentes nombres*.

1615 — Miguel de Cervantes Saavedra, «El Retablo de las maravillas», en *Ocho Comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid:

CASTRADA: Todo lo *nuevo* aplice, señor padre. / CHIRINOS: Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida. Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas. / BENITO: ¡Ésta sí, cuerpo del mundo, que es figura hermosa, apacible y reluciente! ¡Hideputa, y cómo que se vuelve la mochac[h]a! / Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas. / SOBRINO: Que me place, tío Benito Repollo. / (*Tocan la zarabanda*) / CAPACHO: ¡Toma mi abuelo, *si es antiguo el baile de la Zarabanda y de la Chacona*! / BENITO: Ea,

sobrino, ténselas tiesas a esa bellaca jodía; pero, si ésta es jodía, ¿cómo ve estas maravillas? / CHANFALLA: Todas las reglas tienen excepción, señor Alcalde.

1615 — Miguel de Cervantes Saavedra, «La Cueva de Salamanca», en *Ocho Comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*:

PANCRACTIO: Dígame, señor mío, pues los diablos lo saben todo, ¿dónde se inventaron todos estos bailes de las *zarabandas*, zambapalo y *Dello me pesa*, con el famoso del nuevo *Escarramán*? / BARBERO: ¿Adónde? En el infierno; allí tuvieron su origen y principio./ PANCRACTIO: Yo así lo creo. / LEONARDA: Pues, en verdad, que tengo yo mis puntas y collar escarramanesco; sino que por mi honestidad, y por guardar el decoro a quien soy, no me atrevo a bailar. / SACRISTÁN: Con cuatro mudanzas que yo le enseñase a vuesa merced cada día, en una semana saldría única en el baile; que sé que le falta bien poco.

1617 — Dr. Alonso Cano y Urreta, *Días de jardín*, 1617, fol. 40:

Achacó Roma este mal (del baile) a Cadiz y el Andalucía; de quien, en vez de saltar varonil y fuerte mudó el baile su perfección en vueltas de brazos y meneos lascivos. Siendo quizá la de su Chironomía nuestra *Zarabanda*, la que Halma nuestra *Chacona* y la que lastima nuestro *Escarraman*. Pues la primera [zarabanda] *consistía en gestos y movimientos de manos*; la segunda [chacona] estribaba en los pies y la tercera [escarraman] En quebrar el cuerpo y dar descompuestos saltos

1621 — Félix Lope de Vega Carpio, *La Villana de Xetafe*:

INÉS: ¿Que es lo que quereis bailar? / MARTÍNEZ: Lo que vos sepáis, señora. / D^a BEATRIZ: Vacas/ INÉS: Aunque labradora, / Dama, no las sé bailar. / D^a BEATRIZ: Folia / INÉS: Comunes son / D^a BEATRIZ: Canario / INÉS: Soy toledana / D^a BEATRIZ: Villano / INÉS: No soy villana / En ingenio y condición / D^a BEATRIZ: Conde Claros / INÉS: Puede dar / Gusto a quien tuviere amores, / Si es verdad que con amores / No podía reposar / D^a BEATRIZ: *Zarabanda* / INÉS: *está muy vieja* / D^a BEATRIZ: Chacona / INÉS: Sátira es.

1626 — Briceño, Luis Briceño, *Método... para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París:

Andalo la *Zarabanda*, / que el amor te lo manda, manda... / La *Zarabanda* ligera, / *danza* que es gran maravilla, / siguela toda la villa / por de dentro y por defuera. / De mala rabia ella muera, / que pulidito lo anda. / Andalo la *Zarabanda*.

1630 — Rodrigo Caro, *Días Geniales y Lúdicos*:

Día 1: «Tal fue la *Zarabanda*, la Chacona, la Carretería, la Capona, Juan Redondo, el Rastrojo, la Gorróna, la Pipironda, el Guiriguigay, o tra gran tropa de este género, que los ministros de la ociosidad, músicos, poetas y representantes inventan cada día sin castigo.

1635 — Salas de Barbadillo, Alonso Jerónimo, *Entremés del Prado de Madrid*:

Rosales: ¿Gustaréis de bailar la *Zarabanda*? / D^a JULIA: Nunca oísteis decir que estuvo presa? / Si el baile ha de ser suelto y desatado, / ¿Podrá ser bueno un baile encarcelado?

1640 — Francisco Navarrete y Rivera, «La escuela de Danzar», en *Flor de Sainetes*, Madrid:

MAESTRO: Toca la *Zarabanda* bien corrida. / PANADERA: Esa bailo yo bien toda mi vida / (Tocan la *Zarabanda* y baila) / MAESTRO: A fe que no es muy lerda la mozuela / MAESTRO: Allá el cedazo sirve de vihuela

1642 — Juan Esquivel de Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias*, Sevilla: Juan Gómez de Blas, fol. 30:

Aunque hay Rasto, *Jácara*, *Zarabanda* y Tárraga, estas cuatro piezas son una misma cosa, si bien el Rasto tiene sus mudanzas diferentes y por diferente estilo.

[1650 ca?] — Anónimo, *El Maestro de Armas*, Prim. Mitad S XVII:

Helas, por do vienen / dos bailarinas gallardas, / para esperar otras dos / preciadas de hacer mudanzas. / Dan filo á las castañetas, / y

tomando puesto aguardan / donde sustentas que es buena / la destreza practicada. / Ya llegan las otras dos, / y vienen tan confiadas, / que las teme la Capona / y tiembla la *Zarabanda*. / Míranse unas á otras, / y bulléndose las plantas, / empiezan desta manera, / y al maeso aquesto cantan.

ca. 1660 — Anónimo, *El Infierno de Juan Rana* (Biblioteca Nacional de Madrid, ms.17.266). Acaba con una zarabanda bailada y cantada con este texto:

¡Zarabí, zarabí, *zarabanda*!

1665 (ca.) — Juan Antonio Jaque, *Libro de Danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja, Compuesto por [...]*, Ms. con letra del Siglo XVII (Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 17.718):

Descripción coreografica completa de jácara

1669 — Pedro Calderón de la Barca, Pedro: *Loa para la Compañía de Escamilla*:

Siendo de Jácara el tono, / son de Gallarda los pasos.

[1680] ca — Anónimo, *Entremés de los Matachines*:

ALCALDE: ¿Porqué encerrásteis los sones? / MARIZAPALOS: Por moneda que no pasa / ¿De que sirven las folías, / matachines, *zarabanda*, / el cavallero, el villano, el canario, la encorbada? / Ya son sus *gracias mohosas* / y sus invenciones rancias / no es el bailar para viejos.

Anónimo, *Baile entremesado de Mari Ximenez*:

Salen los dos *bailando la jácara* muy embozados.

1683 — Anónimo, *Arbitraje político-militar. Sentencia definitiva del Señor de la Garena, Ingeniero ingenioso de las Máquinas Bélicas de España...*, 1683. Entre otros insultos, llama al P. Guerra:

arcipreste de los títeres; tamboril de engayta-bobos, aborto de Chacona, padre de la *Zarabanda*, hermano del Zarambeque; rena-

cuajo del charco de Cantarranas, sonajilla de tinieblas, guitarrilla de ciego...

Finales s. XVII — José de Cañizares, José de: *Mojiganga de los Sones*:

Sale la *Jácara* con mantilla y un puñal y castañetas.

MARÍA JOSÉ RUIZ MAYORDOMO

MÚSICOS Y COMPAÑÍAS TEATRALES EN EL SIGLO DE ORO

Durante el último tercio del siglo XVI se fraguó al abrigo de las cofradías piadosas, la Cofradía de la Soledad y de la Pasión, en el caso de Madrid, un engranaje socioeconómico-artístico, que venimos identificando como el nacimiento del teatro español, de la comedia española o de la comedia nueva. El «nimio» detalle de pagar una entrada, es decir, de entender el teatro como un espacio en el que se representaba una pieza dramática ante espectadores que habían pagado, supuso la consagración del teatro, tal y como se defiende hoy: un espectáculo artístico de representación con un soporte de producción financiero. De manera que termina el siglo con modos y estructuras bien distintas de hacer en el ámbito de las tablas: nace el oficio de «representante» (actor), «autor» (director, empresario), cobrador, guardarropa, etc., nace el concepto de compañía teatral como «compañeros de hacer comedias, comienza la oficialidad de una dedicación remunerada, regulada que se irá perfilando y desarrollando a lo largo de la centuria siguiente, cuando el despliegue de representaciones en Madrid, Sevilla, Valencia y otras ciudades españolas, consolidó esta actividad que, sin duda, tuvo un alcance literario espléndido que entendieron y aprovecharon muy bien Lope y otros poetas dramaturgos.

Quedan suficientes testimonios de esta primera época que nos permiten confirmar un articulado propósito en la formación de las compañías. El elenco de hombres y mujeres, que participaban en la vida de la «compañía de comedias», era muy variado y rico, a menudo se cubría teniendo en cuenta las exigencias de las comedias que se iban a representar, contratadas previamente con los arrendadores de los corrales por los «autores». En general, las compañías se

mantenían de profesionales que pertenecían a una saga familiar de actores o autores, circunstancia que no es de extrañar si tenemos en cuenta que los niños pequeños eran recibidos en las cofradías junto con sus padres actores y se criaban y hacían adultos en el ambiente de los cómicos, e incluso siendo «menores» eran contratados para representar.

Sin embargo, de los últimos cincuenta años del siglo dieciséis no quedan noticias suficientes como para suponer una incorporación del gremio musical a las compañías teatrales. El término actor incluía la actividad de bailar, cantar, tocar instrumentos, recitar y representar; se cubría así el espacio escénico con el dominio preciso que requería una fiesta como la representación en los corrales. Existen, algunos datos aislados que dan cuenta de la formación de compañías de comedias con miembros del arte musical como ocurre en 1571 cuando la autora de comedias Juana Bautista de León contrataba el 10 de octubre, posiblemente en Valladolid, para su compañía a varios representantes y músicos, entre los que figuraban el actor Juan de Arce y los músicos Jerónimo de Pozoantiguo, vecino de Zaragoza y Blas de Torres, vecino de Ávila¹. Esta parquedad en la noticia, en la que no se especifica cuáles eran sus actividades musicales, qué instrumentos tocaban, qué hacían en la compañía, etc., y el vacío de compromisos teatrales que tienen las biografías de los músicos mencionados², nos hace suponer que el comienzo de la vida teatral española en los corrales se organizó alrededor de una sola actividad, la de los actores, capaces de abarcar todas las necesidades de las comedias.

En estos veinticinco años finiseculares también es de vital importancia, como tantas veces se ha mencionado, la llegada de compañías italianas a la península. De ellas tomamos la farsa al modo italiano y la manera de entender la representación como un arte en el que cabía el movimiento, el disfraz, la danza, la música, la palabra, la canción, el gesto acrobático, la bulla. A veces, según la disposición económica del autor de la compañía, de sus compromisos adquiridos con los arrendadores de los corrales, del acontecimiento que se celebrara con la representación, u otras necesidades, el «autor» reclutaba para su compañía un especialista en danza o en música, un danzante o un músico. Este es el caso que se demuestra con el contrato que firman Pedro de Salcedo, hijo de Francisco de Salcedo, cantero, difunto, y de Juana Martín, vecinos de Salamanca, y Antonio Laso, hijo de Juan Laso y de Catalina de Montoya, vecinos de Toledo, con

1 La referencia documental está tomada de Anastasio Rojo Vega, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999, págs. 281 y 287.

2 La actividad profesional en las tablas de los músicos mencionados la hemos consultado en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, proyecto de investigación del Ministerio de Cultura que dirige la Dra. Teresa Ferrer y en el que colaboramos profesores de diferentes universidades españolas y de la Escuela de Teatro de Navarra.

Alberto Anaseli, alias ‘Ganasa’ y Vicencio Botanelli, alias ‘Curcio’, italianos, actores de comedias y farsas a lo italiano, «estantes» en Madrid, quienes en nombre de ellos y de sus compañeros, el 31 de marzo de 1581 en Madrid, se comprometieron a llevar con la compañía de Ganassa a los dos músicos para que tañeran con las guitarras y cantaran tonadas en los lugares donde fuera la compañía. La obligación se mantenía desde la fecha de esta carta hasta el día de Carnaval de 1582. Los músicos Pedro de Salcedo y Antonio Laso recibirían 2 rs. diarios cada uno, la comida, bebida, posada y los carros para los viajes. A este documento se añade una carta de comparecencia de César de Nobile, Juan Pietro Pasquarelo, Cipion Graseli, Julio Villanti y Jácome Portalupi, todos miembros de la compañía de Ganassa en ese momento³, cuando Ganassa está formando una nueva compañía y probablemente con la incorporación de estos dos músicos, sustituyendo a algunos de sus componentes antiguos que abandonaron o se separaron de Alberto Naselli por esas fechas, como es el caso de Agavaro Fiescovaldi, alias Botarga, para formar compañía propia; esta separación se produjo coincidiendo con el cierre de los teatros en el luto impuesto por la muerte de Ana de Austria⁴. El 7 de abril Ganasa solicitó al Consejo de Castilla una limosna y licencia para representar⁵, solicitud que se le denegó por el luto impuesto⁶; hasta que el 30 de noviembre de este año de 1581, [fiesta de San Andrés], Juan Ganasa representó en Madrid en el «Teatro nuevo de las Obras Pías» [es decir, el corral de la Cruz], «con dos días de licencia entre semana y las fiestas»⁷, éste fue el primer día que se representó «despues de la muerte de la Reyna nuestra Señora».

Como vemos en el contrato de Antonio Laso y Pedro de Salcedo, los autores de comedias y los miembros de la compañía se obligaban mutuamente durante un año, en un espacio de tiempo habitual desde un Martes de Carnaval o Miércoles de Ceniza hasta el del año próximo; en esas fechas era en las que se constituían las compañías. Y esa misma práctica es la que se mantiene en el caso de estos dos músicos. La retribución por el trabajo estaba en función del papel que representara el actor, primer o segundo galán, dama, sobresaliente, barba, gracioso, etc, o de la tarea que realizase, y desde luego de la fama y

3 Emilio Cotarelo y Mori, «Noticias biográficas de Alberto Naselli, cómico famoso del siglo XVI», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, XIX, (1908), págs. 42-61; págs. 51-3.

4 Carmen Sanz Ayán y Bernardo José García García, «El oficio de representar en España y la influencia de la comedia dell’arte (1567-1587)», *Cuadernos de Historia Moderna*, VXI (1995), pág. 485.

5 Ch. Davis y J. E. Varey, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid: Fuentes para la Historia del Teatro en España, 1997, pág. 107.

6 Ch. Davis y J. E. Varey, *op. cit.*, pág. 41.

7 C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda Serie*, Burdeos: Feret, 1914, pág. 8.

reconocimiento dentro de la profesión; Laso y Salcedo, los músicos, recibirían una paga inferior a la de cualquier representante, 2 rs., comida, bebida, posada y el traslado. Cuestiones que descubren el poco merecimiento que tenían ambos músicos, y/o las dificultades por las que pasaba la compañía del famoso cómico italiano Ganassa.

Estos compromisos puntuales, ofrecen un corpus tan escaso y pobre que nos llevan a pensar que se realizaban por unas las necesidades ocasionales —como es el caso de Ganassa— de un «autor» o «autora» de comedias.

Sin embargo, el panorama se teje más complejo a medida que fraguando la actividad teatral y vamos encontrando representantes que también se denominan músicos; no actores que tocaban esporádicamente en una comedia u otra, sino actores que también son «oficialmente» músicos. Valga una referencia como muestra: en 1585 Juan de Biedma, actor y músico, miembro de la compañía de Francisco Osorio, estuvo preso en la cárcel pública de Valladolid por haberse escapado con María de Morales, criada del escribano Bautista Hernández y menor de edad, estupro por el cual se obligó el autor de comedias, según una escritura otorgada el 16 de noviembre, a pagar una indemnización de 12.000 mrs. al escribano el día del Corpus del año siguiente⁸. Juan de Biedma, fue un actor cordobés, que trabajó en los años ochenta con Mateo de Salcedo, uno de los más prestigiosos «autores» de la época, en Toledo, Zaragoza, Valencia, etc. Su actividad en la compañía se repartía entre cantar, representar y tocar, porque era actor, músico y cantante; Salcedo lo contrató la temporada anterior a este contrato por poco dinero, 5 rs. por representación, porque, a pesar de sus aptitudes, valía menos que sus compañeros, aunque también recibiría una gratificación por el Corpus, 5 dcs., o lo que es lo mismo 11 rs. castellanos, tanto se representase o no⁹. Además de tener dotes artísticas y oficios variados parece que poseía dotes de seducción como se demuestra por el percalce del que da muestra el documento, cuando estaba en la compañía de Francisco Osorio, percalce por el que probablemente se retiró de las tablas.

Mención aparte merece el tema que estamos tratando en este periodo si nos fijamos en otra proyección del teatro que no es la de la representación en los corrales de comedias. Nos referimos a la puesta en escena de los autos sacramentales. La espectacularidad que exige la celebración del Corpus lleva irremediablemente a reconstruir la fiesta teniendo en cuenta una gran variedad de gremios: pintores, mercaderes, escultores, carpinteros, e inevitablemente maestros de danzas,

8 Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid-Estudios y Documentos, n° XLIV, 1988, pág. 45.

9 Henri Mérimée, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse-Paris: Edouard Privat-Auguste Picard, 1913, pág. 21.

danzantes y músicos. Para la celebración del Santísimo Sacramento desde 1574 hasta 1600, encontramos numerosa documentación —todavía inédita— en la que se resuelve la participación de danzantes con vihuela, laúd, discante, pí-fano y tamborinos, para que vayan tañendo y danzando delante del Santísimo Sacramento. Las danzas cortesanas, alegóricas, de espadas o de gigantes tienen una configuración musical propia; en algunos casos el acompañamiento musical sólo consiste en un tamborino, (alegóricas y cortesanas), en otros son diferentes y variados los instrumentos que caracterizan la danza, un modelo podría ser la danza galante¹⁰. La pauta habitual para llevar a buen término la fiesta es que la Villa, el Ayuntamiento, se concertara con un maestro de danzas para la ocasión, quien recibía instrucciones precisas sobre la ropa, los movimientos, los instrumentos, etc. Pero también en algunas ocasiones a los autores de comedias se le encomendaba la tarea, por el mismo procedimiento; en estas ocasiones, la práctica general era que fueran los propios danzantes los que tocaran los instrumentos. El documento inédito que transcribimos a continuación¹¹ resulta una espléndida muestra de la belleza y minuciosidad con la que se preparan las danzas en el Corpus. El detalle de tejidos, colores, zapatos, tocados, adornos y guarniciones, enseña el escrupuloso mimo con el que se prepara una danza en la que el tema es la música y los protagonistas los músicos. Nótese cómo en el propio documento están las claves para la realización de la puesta en escena y las pautas para la caracterización de los rostros de músicos y danzantes. El Ayuntamiento asegura un mes antes de la fiesta el vistoso resultado, cerciorándose del buen hacer de Alonso de las Cuevas con una muestra ante los comisarios:

Documento de 1585: *Obligación de Alonso de las Cuevas para hacer una danza de músicos, en la fiesta del Santísimo Sacramento.*

«En la villa de Madrid a 8 días del mes mayo de 1585 años, por ante mj, el scriuano publico y testigos yuso escriptos, parescieron presentes Alonso de las Cuevas, vecino desta dicha villa, como principal y Francisco de Abila, carpintero, vecino de la dicha villa, como su fiador y principal y llano cunplidor, haciendo de devda y negocio

10 De la documentación que todavía no hemos publicado se desprende que las danzas para el Corpus madrileno, en los últimos años del XVI, se corresponden con motivos extremadamente ricos y variados. Es imprescindible reconocer los cancioneros musicales, el romancero viejo y acudir a las premáticas y guías morales de la época para descubrir las connotaciones de cantares y músicas en una representación sacra.

11 El original aparece con letra procesal encadenada, por tanto hemos resuelto abreviaturas, actualizado mayúsculas, signos de puntuación, simplificado consonantes dobles sin valor fonético y mantenido grafías y acentuación del original, así como la morfología. El documento procede del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: F. Martínez, 1585; prot. 399, fols. 386v, 387).

ageno propio suyo,... [fórmula legal], dixeron que se obligaban y obligaron y pñjan e puesieron, con esta dicha Villa de Madrid quel dicho Alonso de las Cuebas hara para la fiesta del Santísimo Sacramento deste presente año de 1585, vna danza de musicos en que salgan quatro musicos vestidos con quatro ropas de damasco de lebanstar, y quatro damas tambien de musica vestidas con basquiñas y cueras de damasco y con sus mangas de rebotin labradas y tocadas de sedas de colores. Y los quatro musicos con bestidos de colores y medias de punto blancas y çapatos de lo mismo y manguillas de telas de plata, y tocados de los damascos; e an de ser estos vestidos destas colores, e njnfa, y galan de damasco carmesi y dorado, y ninfa y galan de damasco carmesi blanco, y ninfa y galan de damasco dorado y azul, y ninfa y galan de damasco dorado, todos con sus buenos rostros. Y la dicha danza la haran de los mexores danzantes y musjcos que se hallaren, todos con diferentes ynstrumentos. La qual dicha danza y musjca haran contento de los Sres. Comisarios y del muy Ilte. Sr. Lic. Ximenez i Ortiz del Consejo de su magestad; y daran la muestra della para otro dia despues de la muestra de los autos, por lo qual se le a de dar y pagar por esta dicha villa 1.500 reales, que valen 51.000 maravedis, los quales les an de pagar en esta manera: los 100 ducados dellos luego de presente, y los 400 reales restantes en acabando de hacer la dicha danza y musjca. Y si ansi no lo hizieren y cunplieren que esta dicha Villa, a su costa, pueda buscar y busque otras personas que hagan la dicha danza por el prescio en que ellos se obligan con mas por las costas y gastos, y daños que por no lo cumplir a esta dicha Villa se les siguieren y rescrescieren se les pueda executar y execute,... [fórmula legal].

Y ansj lo otorgaron siendo presentes y por testigos Francisco Martinez y Juan Calbo y Baltasar Perez, estantes en esta villa, y los dichos otorgantes, a quien, yo el presente scriuano, doy fee que conozco, lo firmaron de sus nombres».

Firman: «—ALONSO DE LAS CUEBAS.-FRANCISCO DE ABILA.— Paso ante mj: FRANCISCO MARTINEZ, scriuano.»

Tal y como hemos venido resaltando, en los años finales del siglo XVI el paisaje teatral se conforma con un laberinto de profesiones en el que participan actores que bailan, cantan, tocan y recitan, músicos que esporádicamente forman parte de una compañía teatral, actores con oficio también de músicos y cantantes, y danzantes que son habitualmente músicos elegidos para acompañar en el Corpus.

Adentrarnos en el siglo XVII supone que los datos se van multiplicando y las «especialidades» en las dedicaciones se van acentuando; quizá porque el oficio de músico también se sujetaba por entonces ya a unas normas, según se deduce de un gustoso testimonio de 1616, también inédito del Archivo de Protocolos de Madrid, en el que cuenta cómo dos profesores de trompeta italianos, «Leonardo Capriano, trompeta mayor y Juan Marcos Castellanos, trompetas italianos, examinadores del dicho arte de la trompeta» [...] examinan en Madrid a Andrés López, «hombre de buen aspecto, moreno, [...] y suplicó le mandásemos de examinar del oficio de trompeta, y tras unos ejercicios, queda libre de usar el dicho oficio de trompeta en ciudades, villas y lugares [...] destos reinos y fronteras, [...] en cuanto toca los dichos siete toques de guerra que cualquier trompeta italiana está obligado saber tocar [...] el dicho dio obra y palabra de su persona y contestó todo lo que se le preguntó [...]. En Madrid a 20 días del mes de octubre de 1616»¹². El documento descubre la regulación, a comienzos del siglo XII, de una dedicación musical perfectamente estipulada y oficialmente reconocida. A propósito del ello, queda obligado mencionar que en el variopinto quehacer de los representantes también descubrimos actores que además de actuar y/o dirigir formaron parte del grupo de trompetas oficial del Ayuntamiento, como le sucedió al autor, actor y arpista Gabriel Sedeño.

Pero hasta ahora sólo nos hemos referido a actores o músicos, no a actrices y «músicas». La primera referencia documental a la que nos hemos referido tenía que ver con una autora de comedias, Juana Bautista de León, porque la vida de los tablados estaba ocupada por número importante no sólo de actrices —excepuando el periodo de prohibición— sino también de «autoras». Representantes mujeres, autoras y «músicas» formaron un caudal sustancioso de la actividad profesional del teatro; alrededor de una treintena de mujeres músicos ocupan el espacio teatral del siglo XVII¹³, y son contratadas en las compañías para la dedicación específica de tocar. En el Epistolario de Lope de Vega encontramos una carta de Lope, fechada en Madrid el 9 de noviembre de 1608, al conde de Saldaña en la que le comunica la muerte de ‘Papurulico’, apodo de «hermosa, moza, musica y mujer de la comedia unica»¹⁴. No conocemos más noticias de la hermosa mujer a la que se refiere Lope, pero sin duda, parece probable que sí resultó conocida para el Fénix, profesional o personalmente. De otras mujeres «músicas» con actividad teatral si nos constan referencias: Isabel de Acosta,

12 Prot. 4421, fols. 437, 438.

13 La Base de Datos del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*; *op. cit.*, me ha permitido hacer un recuento de las mujeres que se dedicaban al arte musical relacionado con los escenarios.

14 *Epistolario de Lope de Vega III*, ed. de Agustín González de Amezúa, Madrid: RAE, 1935-43, págs. 9-10.

trabajó en compañías en la década de los años veinte, María de Anaya, actriz y música, Isabel de Andriago, Francisca Bazán, que fue bailarina y música, Mariana de Borja, éstas últimas en activo durante la segunda mitad del XVII.

Todavía en 1619 Juan de Arce, el mismo que firmó un contrato para asistir representando en la compañía con la autora de comedias Juana Bautista de León en 1571, estaba trabajando sólo como músico, con el autor Diego Vallejo en Sevilla¹⁵ para el Corpus, fiesta que sigue amalgamando la festividad religiosa con la celebración teatral y por tanto, reuniendo un universo artístico riquísimo. El músico Juan Bazán, este mismo año firmó un concierto, fechado en Madrid el 4 de abril, con el mayordomo de la Cofradía del Santísimo de El Escorial para ir a «cantar y tañer en las dos comedias y el auto que se harán en dicha villa el día del Corpus y el viernes siguiente», recibiendo por ello 150 rs., viajes, casa y comida¹⁶, aunque el compilador de la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* duda en su obra sobre el apellido y la identidad de este músico, nosotros hemos podido comprobar con la documentación original, que Juan Bazán es distinto de Juan Mazana, otro actor y músico que trabajó por las mismas fechas en las tablas y murió el mismo año de 1644.

Ya en la segunda mitad del XVII, las compañías teatrales contaban de una manera casi habitual con una formación de miembros entre los que aparecían hombres y mujeres que se denominaban sólo «músicas» y músicos; los autores componían su cuadrilla de representación para la temporada teatral con la especialidad absoluta de sus componentes: de la misma manera que se elegía a un conocido, joven y apuesto representante para realizar los papeles de primer galán, también se seleccionaba a los músicos teniendo en cuenta la profesionalidad y lo «adecuado» que resultase en la representación, con el fin de garantizar el éxito de entrada en los teatros. Sirvan de muestra los datos que se ofrecen a continuación: los actores y músicos Marco Antonio de Aguilar y Francisco Aragón, ocuparon frecuentemente los tablados españoles; Jacinta Ayuso, en 1644 aparece citada como músico en la relación que el autor Alonso de Paz, firma el 19 de marzo en Madrid; Felipe de Arteta se concertó junto con su mujer en 1660 con Esteban Núñez, autor de comedias, para formar parte de su compañía hasta Carnaval del año siguiente, él como músico principal y ella como actriz, y el arpista Manuel Atilano, quien a comienzos del siglo XVIII formó parte de compañías de comedias reconocidas, sólo colaboró en ellas como músico.

El panorama que cierra el siglo XVII y abre el XVIII, es todavía más específico, los contratos documentales van exponiendo cuidadosamente que los

15 José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898, pág. 203.

16 Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid: Imprenta de la Revista Española, 1901, pág. 181.

[illegible]

Firman: «Alonso de las Cuevas y Francisco de Ávila. Pasó ante mj: Francisco Martínez, escriuano».

UAM Ediciones

MÚSICA, PASIÓN, RAZÓN: LA TEORÍA DE LOS AFECTOS EN EL TEATRO Y LA MÚSICA DEL SIGLO ORO

INTRODUCCIÓN

Debo expresar mi agradecimiento a los organizadores de esta «Edad de Oro XXII», por habernos dado la oportunidad de participar en este foro de debate y reencuentro literario-musical entre musicólogos y filólogos, y tener con ello la oportunidad de recuperar el antiguo y clásico concepto de Música, concepto que ha marcado de una manera constante la historiografía literaria y musical occidental.

Al encontrarme ante un público (y, posteriormente, unos lectores de estas *Actas*) más de filólogos que de musicólogos, mi intervención va especialmente dirigida a los primeros con el objetivo de mostrarles y recordar la íntima unión que hay entre estas dos disciplinas, hoy independientes en su tratamiento aunque con tantas conexiones comunes que nos obligan cada vez más a reencontrarnos de nuevo: la literatura y la música.

Como bien resume Neubauer, «el término griego *musiké* abarcaba tanto la música como el lenguaje, porque la música se basaba en la longitud y tono invariables de las sílabas griegas. En las lenguas europeas modernas es imposible encontrar una imitación musical del lenguaje que se pueda comparar a la griega, puesto que en aquellas, la longitud y tono de una sílaba dependen del énfasis semántico que reciben en cada contexto particular. El lazo entre el lenguaje y la música griegos no permitió el desarrollo de texturas musicales complejas y

Edad de Oro, XXII (2003), págs. 321-360

polifacéticas [*sic*, por polifónicas], y los instrumentos acompañaban a la voz al unísono o con pocas desviaciones¹».

Íntimamente conectada con esta concepción de la *mousiké* está la *Teoría de los Afectos*, teoría que viene ni más ni menos que a unificar y definir la gran variedad de formas y géneros musicales que aparecen en el periodo barroco, todos ellos presididos por el convencimiento de «la fe subyacente en el poder de la música, o dicho con más precisión, en el deber de la música de movilizar los afectos», como ya escribiera —entre otros—, Claude Palisca². La teoría platónico-aristotélica de los afectos supone el concepto de que un estado de ánimo, racionalmente definible, puede ser expresado por medio de determinados recursos musicales y, además, de que sólo un afecto básico debía prevalecer en una obra musical, como por ejemplo, un aria, un movimiento de una suite, de una sonata, etc.

Pero el tema va mucho más allá, y el proponer en mi intervención el tema de los «afectos» se debe a la importancia del mismo en el pensamiento artístico del siglo XVII en todas sus manifestaciones, tanto literarias, plásticas como musicales, de tal manera que desde esta perspectiva debemos considerar la citada centuria como el punto culminante de las ideas platónico-aristotélicas que se transmiten sin solución de continuidad a lo largo de los siglos.

En este mismo sentido, de nuevo nos recuerda Neubauer que ««Affectus» fue, en su origen, una traducción de *pathos* y designaba un estado emocional inducido externamente. Las teorías de las pasiones en las artes describen cómo codificar las emociones y cómo los códigos inducen emociones en el perceptor. Puesto que el propósito de la música emotiva es persuadir a sus oyentes, se puede decir que se relaciona con la retórica; la retórica musical es, en este sentido, un medio de alcanzar los fines emotivos. Así, Buelow define la «doctrina de las pasiones» como un concepto estético de la música barroca «derivado en su origen de las doctrinas griegas y latinas de la retórica y la oratoria» (*New Grove*, 1: 135); y, todavía con mayor claridad: «Las pasiones se introducen en la terminología musical barroca como parte de los conceptos retóricos que estos compositores y teóricos adoptaron con tanto ardor»³.

LAS IDEAS DE PLATÓN SOBRE LOS AFECTOS

No nos queda otro remedio que hacer una rapidísima mención a Platón y Aristóteles, de nuevo especialmente vigentes en el siglo XVII, reiterando que

¹ John Neubauer, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid: Visor, 1992, págs. 44-5.

² Claude Palisca, *La música del Barroco*, Buenos Aires: Víctor Lerú, 1978, pág. 16.

³ John Neubauer, *op. cit.*, pág. 71.

ambos conceden a la música un enorme poder para influir en el ser humano modificando o alterando sus afectos o estados de ánimo, Platón exclusivamente a través de la palabra, del texto cantado, y Aristóteles haciendo extensivo ese poder también a la música instrumental, sin palabras. Como estas afirmaciones o referencias tantas veces reiteradas nunca vienen acompañadas de sus textos correspondientes, no vendrá de más recordar sucintamente los más fundamentales, porque son estas afirmaciones las que determinan de manera especial el pensamiento artístico del siglo XVII, si bien es verdad que nunca dejaron de estar presentes de una u otra manera en el pensamiento occidental.

En cuanto a Platón, sus referencias a la música son constantes en todas sus obras. En *La República o de la Justicia* defiende ni más ni menos que la educación que deben recibir los guardianes de la ciudad ha de ser «la gimnasia para el desarrollo del cuerpo y la música para la formación del alma⁴», pero no cualquier tipo de música sino la música acompañada por el texto, pues para él «la melodía está compuesta de tres elementos, a saber: la letra, la armonía [en la terminología griega tiene el sentido de melodía o altura del sonido] y el ritmo⁵». Ni tampoco cualquier modo o armonía es válida, sino:

[...] aquellas [armonías o modos] que imiten dignamente tanto la voz como los acentos de un héroe que, bien en acción bélica, bien en cualquier otra acción violenta, se ve abatido por una herida o va derecho a la muerte, o cae en otra desgracia semejante; y, sin embargo, en todas estas circunstancias acepta su mala suerte firmemente y con entereza. También puedes admitir otra que imite a aquel que, de manera pacífica y no forzada, sino más bien voluntaria, trata de llevar a otro al convencimiento de algo y le suplica, con promesas si se dirige a un dios, con instrucciones y amonestaciones si se trata de un hombre; o, por el contrario, que se aviene a las súplicas, enseñanzas o persuasiones ajenas, y lejos de sentirse orgulloso con todo lo que ha conseguido, transparece en toda sus acciones sensatez y mesura y se muestra siempre contento con su suerte. Deja, pues, esas dos armonías, violenta y espontánea, que son las que pueden imitar mejor las voces de los desdichados, de los afortunados, de los prudentes y de los valientes⁶.

⁴ Platón, «La República, o de la Justicia», 376c/377e, en *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1990, pág. 696.

⁵ *Ibidem*, 398b-9d, pág. 709.

⁶ *Ibidem*, pág. 709.

Ya en este texto nos ha aparecido el aspecto persuasivo-retórico de la música. Valga sólo como refuerzo puntual de nuestro tema, de los muchos que se podrían citar, el que este mismo pasaje sirve a Monteverdi para justificar la composición de sus *Madrigales guerreros y amorosos* con la invención incluso de un nuevo esquema rítmico⁷.

Ese convencimiento del poder de la Melodía (que para Platón es texto, entonado y ritmado) para modelar el carácter, le hace proponer un control sobre los poetas y sobre todos los demás artistas para que trabajen con esta finalidad:

No solo debemos ejercer vigilancia sobre los poetas, forzándoles a que nos presenten en sus versos hombres de buen carácter o a que dejen de servirse de la poesía, sino que también hemos de vigilar a los demás artistas para impedirles que nos ofrezcan la maldad o el desenfreno, la grosería o la falta de gracia en la representación de seres vivos, en las edificaciones o en cualquier otro género artístico. No podrá realizar obra alguna entre nosotros quien no sea capaz de apartarse de esos modelos, evitando así que nuestros guardianes, alimentados de imágenes viciosas, como si se tratase de un mal pasto, y cogiendo de aquí y de allí, aunque en pequeñas cantidades, puedan introducir un gran mal en sus almas, sin apenas darse cuenta de ello. Habrá que buscar artistas capaces de rastrear la huella de todo lo bello y gracioso, para que los jóvenes vivan como en un lugar sano y reciban ayuda por doquier, expresada en las bellas obras que impresionan sus ojos o sus oídos, al igual que un aura llena de vida que ya desde la infancia y apenas sin darse cuenta le moviera a imitar y a amar lo bello de perfecto acuerdo con la belleza expresiva⁸.

Pero es el canto, letra y música, el arte que más y mejor sirve para esa modelación del carácter:

⁷ Claudio Monteverdi, *Introducción al libro VIII de los Madrigali Guerrieri et Amorosi* (Venecia, 1638): «Habiendo yo considerado que nuestras principales pasiones o afectos del alma son tres: Ira, Templanza y Humildad o súplica, como acertadamente afirman los mejores filósofos, y que nuestra voz puede emitirse alta, baja y media, y viendo que el arte musical los expresa claramente en estos tres términos de concitado, muelle y templado, mas no habiendo podido encontrar en todas las composiciones de los compositores pasados ningún ejemplo del género concitado, sino sólo del muelle y templado, género descrito por Platón en el tercer libro de la *Retórica* [*sic*, por República] con estas palabras: «Suscipe Harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in proelium, voces atque accentus» y sabiendo que los contrastes son los que más conmueven nuestro ánimo, que es el objetivo de la Música, como afirma Boecio cuando dice «Musicam nobis esse coniunctam, mores vel honestare vel evertere» por esto me he dedicado con todo empeño y no poca fatiga a encontrarlo...».

⁸ Platón, «República», 401a-2d, pág. 711.

¿No es la música la que proporciona la educación más señera, ya que precisamente el ritmo y la armonía [= melodía] se introducen en lo más íntimo del alma, y haciéndose fuertes en ella la proveen de la gracia y la hacen a este modelo si la educación recibida es adecuada a él, pero no si ocurre lo contrario? ¿No es cierto también que penetrará con más agudeza en los defectos de las obras naturales y artísticas la persona que ha recibido la educación conveniente y que, desdeñando por tanto los vicios, está en condiciones de alabar y gozar de lo bueno que, acogido ya en su alma, le servirá de alimento y le hará un hombre plenamente virtuoso? Si reprueba los vicios, los odiará enteramente ya desde la niñez y antes que llegue el uso de la razón; y una vez en posesión de ésta la saludará con alborozo y la tendrá desde un principio como algo muy familiar. Por eso me parece a mí —dijo él— que la educación descansa en la música⁹.

Consecuentemente, ese convencimiento del poder de la música y su necesario control (sobre los tres componentes, no lo olvidemos: texto, entonación y ritmo) le lleva a afirmar aquella frase tan conocida y a veces no entendida de que:

Habrà de mantenerse la prevención con respecto a cualquier innovación en el canto al objeto de no echarlo todo a perder; porque, como dice Damón, cuya opinión apruebo, no se pueden modificar las reglas musicales sin alterar a la vez las más grandes leyes políticas¹⁰.

En *Las Leyes* desarrolla todavía más este plan educativo y clarifica de nuevo esta «teoría de los afectos», cuando afirma que:

«sin educación» significará lo mismo que «carente de ejercicio en los coros» y reconoceremos como bien educado a aquel que se habrá ejercitado suficientemente en ello, [...] Puesto que *el arte coral consiste en imitar los caracteres por medio de representaciones que suponen acciones y circunstancias de toda clase, en las que los ejecutantes recurren a sus costumbres y a su capacidad de imitación*, aquellos en quienes las palabras, las melodías e incluso las danzas, cualquiera que sea su clase, están de acuerdo con el carácter que ellos tienen por naturaleza, por hábito o por una y otra cosa, esos necesariamente sienten placer en estas imitaciones y representaciones, las alaban y las denominan bellas; en cambio, aquellos en quienes por el contrario,

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Platón, «República», 423a-4d, pág. 724.

estas cosas contradicen la natural manera de ser, el carácter o el hábito de vida, no pueden complacerse en ellas ni pueden alabarlas, sino tan solo denominarlas feas¹¹ [...]

Y más adelante está su antológica definición del ritmo y del arte coral:

el orden en los movimientos se llamaba ritmo, y que el de la voz, cuando se mezclan los sonidos graves y agudos, se llamaba armonía, mientras que el conjunto de ambas cosas se llamaba arte coral¹².

Y el arte coral es imitación y representación: «al tratarse de la música todo el mundo estará de acuerdo en que todas sus creaciones son imitación y representación¹³» y constituye el conjunto de la educación:

El arte coral tomado en su conjunto decíamos que era para nosotros el conjunto de la educación; por una parte, estaban los ritmos y las melodías, que constituyen el elemento vocal [...]. Por otra parte, vimos que el movimiento del cuerpo tenía de común con el movimiento de la voz el ritmo, pero que tenía como cosa propia los ademanes y actitudes, mientras que lo que caracteriza el movimiento de la voz es la melodía. [...] Ahora bien: cuando la voz llega hasta el alma, entonces, me parece, se da la formación en la virtud a la que hemos dado el nombre de música¹⁴.

Y más adelante va a concluir que:

los ritmos y la música en general tienen por objeto la imitación de las costumbres humanas, buenas o malas. [...] Es necesario utilizar todos los medios imaginables para evitar bien que nuestros hijos deseen imitar nuevos modelos en sus danzas o sus melodías, bien que no se les induzca a ello ofreciéndoles placeres de todas clases¹⁵ [...]

¹¹ Platón, «Las Leyes o de la Legislación», 655d/656e, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1990, pág. 1296. El subrayado es mío.

¹² *Ibidem*, 664e-6b, pág. 1303.

¹³ *Ibidem*, 667d-8d, pág. 1305.

¹⁴ *Ibidem*, 672e-4a, págs. 1308-9.

¹⁵ *Ibidem*, 798d-9e, pág. 1395.

EL CANTO GREGORIANO, EJEMPLIFICACIÓN DEL MODELO PLATÓNICO

Esta relación tan estrecha entre palabra y música como elemento de persuasión y de convencimiento, fue asumida y «cristianizada» por los padres de la Iglesia, especialmente por San Agustín en su *De Musica*¹⁶, y puesta en vigor en el mundo cristiano con la imposición del Canto Romano o Gregoriano, que parte de la afirmación platónica de que «la melodía está compuesta de tres elementos, a saber: la letra, la armonía y el ritmo» y de la propuesta de legislación musical expresada por Platón inmediatamente a continuación de los textos anteriores:

¿Podría alguno de nosotros encontrar, para evitar esto, un método mejor que el que utilizan los egipcios? [...] Dar carácter sagrado a toda danza y a toda música; determinar primeramente las fiestas, ordenar por adelantado, para todo el año, las festividades que se habrán de celebrar, las épocas en que habrán de celebrarse y en honor de qué dioses o hijos de dioses se van a celebrar. Luego, determinar qué himno se habrá de cantar al sacrificar a los dioses, y con qué danzas habrá que honrar tal y cual sacrificio.[...] Al que presentara en honor de algún dios otros himnos u otras danzas que estos, le expulsarán los sacerdotes y sacerdotisas, en colaboración con los guardianes de las leyes, obrando en ello de conformidad con la religión y la ley¹⁷.

No hizo otra cosa la iglesia romana que poner en práctica estos principios con la finalidad de «mover los afectos» de los gentiles y conseguir su conversión al cristianismo a través de la persuasión por la palabra de Dios cantada. El convencimiento de la Iglesia romana en estas ideas platónicas fue de tal entidad que, sin duda alguna, constituyó la razón de que en su política expansiva o de cristianización se esforzase y consiguiese en fijar por escrito los elementos que faltaban de la melodía: el texto ya estaba, el ritmo era el de las palabras, la altura (que nosotros denominamos melodía) por fin se pudo fijar igualmente por escrito a través de la utilización del tetragrama y el pentagrama. Era una obsesión para evitar que no se alterase el canto, la entonación, puesto que ello podía provocar la alteración de «las más grandes leyes políticas», en este caso religiosas.

LA APORTACIÓN ARISTOTÉLICA

Es de nuevo Neubauer quien nos resume que:

¹⁶ Hay una edición bilingüe: San Agustín, «De Musica libri VI», en *Obras completas*, Madrid: BAC, 1988, tomo XXXIX, págs. 47-361.

¹⁷ Platón, «Las Leyes o de la Legislación», 798d-9e, pág. 1395.

[...] hacia el final del siglo V a. C. sobrevino una revolución musical que fue destruyendo poco a poco la unidad de la *musiké* y «rompió» la vieja asociación de formas musicales y poéticas. Las improvisaciones instrumentales con efectos de sonidos que imitaban la naturaleza oscurecieron a la parte vocal, cuyo puesto anterior era de absoluto predominio. La música, aunque era disfrutada ampliamente, perdió su prestigio cultural y... quedó para los virtuosos profesionales de gran capacidad técnica» (*Harv. Dict.* 352). Platón no aceptó la nueva música, porque creía que sólo la unidad de la *musiké* y el dominio del lenguaje podrían asegurar a la música una función ética y educativa. Se podría afirmar que las consideraciones éticas llevaron a Platón a favorecer la música dominada por la palabra frente a una música que ofrecía un conocimiento de la armonía cósmica, aunque la Verdad y el Bien fueran inseparables para él y las razones cognitivas fueran, en última instancia, éticas¹⁸.

Sorprende que el luminoso trabajo de Neubauer no se detenga en Aristóteles tanto al menos como lo hace en Platón y, especialmente, que apenas haga referencia a la *Retórica*, a la *Poética* ni a los *Problemas musicales*, aunque es cierto que recoge las diferencias fundamentales entre ambos autores. En cualquier caso, las influencias en la literatura y, especialmente en la música españolas, son más de signo platónico y aristotélico que de cualquier otro tipo.

LAS IDEAS DE ARISTÓTELES SOBRE LOS AFECTOS. IMPORTANCIA DE *LA POLÍTICA*

Lo cierto es que también Aristóteles concede un importante protagonismo a la música y su influencia en los afectos. El Libro VIII de *La Política* está dedicado íntegramente a la educación, y en él la música ocupa un privilegiado lugar, por su convencimiento final (tras un primer aparente distanciamiento de las teorías platónicas debido al método deductivo utilizado por Aristóteles) del poder de la misma para influir en los afectos, dando un paso más al atribuir esta capacidad no sólo al canto, sino también a la música instrumental:

Esto puede resultar evidente si somos afectados en nuestro carácter por la música. Y que somos afectados por ella está claro en muchos otros campos, y de un modo muy notable con las melodías de Olimpo. Porque, según el consenso general, éstas producen entusiasmo en los espíritus, y el entusiasmo es una afección del carácter del alma. Además de que todos los oyentes de las representaciones imitativas

¹⁸ John Neubauer, *op. cit.* (1992), pág. 45.

se ven influidos acordemente en sus sentimientos, aun aparte de los ritmos y melodías en sí. Como resulta que la música es una de las cosas placenteras, y que la virtud consiste en gozar, amar y odiar de modo correcto, es evidente que nada hay que aprender y practicar tanto como el juzgar con rectitud y el gozarse en las buenas disposiciones morales y en las acciones hermosas. Y en los ritmos y las melodías se dan muy especialmente imitaciones conforme a su propio natural de la ira y de la mansedumbre, y también del valor y la templanza, así como de sus contrarios y de las demás disposiciones morales¹⁹.

Ese convencimiento le lleva a proponer, al igual que su maestro Platón, a la música como parte integrante de la educación debido a su poder para modelar los afectos o estados de ánimo y también por su componente de producir placer:

Pero en las melodías, en sí, hay imitaciones de los estados de carácter. Y esto es evidente. Por de pronto, la naturaleza de los modos musicales es diferente, de modo que los que los oyen son influidos de modo distinto, y no tienen el mismo estado de ánimo respecto a cada una de ellos. Ante algunos se sienten más tristes y meditativos, como ante el modo llamado *mixolidio*; ante otros sienten languidecer su mente, como ante las melodías lánguidas, y en otros casos, con un ánimo intermedio y recogido, como parece inspirarlo el modo *dorio*, de manera única, mientras que el *frigio* infunde el entusiasmo. Esto lo exponen bien los que han filosofado sobre este tipo de educación. Extraen los testimonios de sus argumentos de los mismos hechos. De igual modo pasa con los ritmos: unos tienen un carácter más reposado; otros, más movido, y de éstos, los unos, tienen movimientos más groseros, y los otros, más nobles. De estos datos resulta claro que la música puede procurar cierta cualidad de ánimo, y si puede hacer esto es evidente que se debe aplicar y que se debe educar en ella a los jóvenes. [...] Además, parece que hay en nosotros una cierta afinidad con los ritmos y armonías. Por eso muchos sabios afirman, los unos, que el alma es armonía, y otros, que tiene armonía²⁰.

Más adelante vuelve a aceptar la influencia de la música en el ser humano, ampliando su función ética y admitiendo también el placer y la *catarsis*, para lo que remite a la *Poética*:

¹⁹ Aristóteles, *Política*, libro VIII, 1340a, Madrid: Alianza Editorial, 1994, págs. 294-5.

²⁰ *Ibidem*, págs. 295-6.

Admitimos la división de las melodías de algunos filósofos, que las distinguen en éticas, prácticas y entusiásticas, y que atribuyen a la naturaleza propia de cada una de estas armonías una función peculiar y distinta. Afirmamos que la música no debe estudiarse con vistas a un beneficio único, sino a varios, pues puede usarse para la educación y para la purificación (y qué es lo que entendemos por «purificación», que ahora empleamos sin más, ya lo explicaremos más claramente en nuestro escrito sobre Poética), y en tercer lugar, en la diversión, para relajamiento y descanso, tras la tensión del trabajo²¹.

LA POÉTICA ARISTOTÉLICA

Es la *Poética*, junto con la *Retórica*, la obra que ejerce un mayor influjo en el Barroco, conformando el pensamiento no sólo de nuestros músicos sino también de nuestros dramaturgos. Curiosamente tampoco se resaltan las continuas alusiones a la música que aparecen en la *Poética* y por ello no es gratuito que las recordemos aquí para poder así entender la mentalidad de nuestros autores barrocos.

La *Poética* (*Peri poetikés*) es la obra que viene a revolucionar la concepción teatral del Barroco y del pensamiento artístico, pues hay que recordar y subrayar que el concepto de «Poiesis» es más amplio que el nuestro de «Poesía», y sirve para indicar la creación artística en general, la cual, conforme a la tradición realista griega es concebida como imitación de la realidad sensible. A diferencia de Platón, que había negado en *La República* la espiritualidad del Arte, o bien había recurrido al concepto de una inspiración irracional (en el Ión), Aristóteles, gracias a su concepción metafísica general, se libra de la incertidumbre platónica: la «forma» está immanente en las cosas y por lo tanto una imitación de la realidad sensible puede tener significado espiritual, en cuanto se dirige a fijar el aspecto «formal» de la sensibilidad misma. Tal es precisamente la imitación artística.

Se cita siempre a la *Poética* aristotélica como obra determinante del pensamiento barroco, pero no se resalta la importancia que en la misma tiene la Música. Para Aristóteles son connaturales en el hombre la tendencia a la *imitación* («hermana de esa avidez por conocer que es madre de las ciencias»), a la *armonía* [en el sentido de melodía] y al *ritmo*, los tres elementos fundamentales de la *poiesis* o creación artística.

Estas tendencias han dado origen a la *epopeya* y con la introducción del diálogo, a la *tragedia* y a la *comedia*.

Pero Aristóteles separa en su análisis los tres elementos que constituyen la melodía platónica: la palabra, el ritmo y la armonía o melodía, clasificando las

²¹ *Ibidem*, 1341b, pág. 300. Purificación por *Katharsis*, que es la liberación de la emoción.

diversas artes según el tipo de imitación que utilizan. Así, según él, la Ditirámica, la Gnómica, la Tragedia y la Comedia imitan con la palabra (dicción), con el ritmo (número) y con la melodía (armonía), mientras que la música instrumental imita sólo con el ritmo y la melodía, la danza imita sólo con el ritmo, sin melodía, mientras que la Épica imita sólo con la palabra (dicción).

Aristóteles aclara y amplía que también en la danza y en el tañido de la flauta y de la cítara se hallan estas variedades, concediendo a la música instrumental el mismo poder imitativo que a la música vocal, la gran diferencia con Platón. Establecido el concepto de *Poiesis*, Aristóteles pasa a distinguir sus géneros, que son la epopeya, la tragedia, la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte de la Aulética [el arte de tocar el aulos] y de la Citarística [el arte de tocar la cítara], con lo que de nuevo revaloriza la música instrumental, no admitida por Platón por su dificultad semántica.

La lectura de la *Poética* aristotélica da las claves fundamentales del Barroco, su concepto de imitación y la teoría de los afectos, así como la necesaria y sistemática presencia de la música en los géneros dramáticos. Así por ejemplo, La Tragedia, debe tener Principio, Medio y Fin, Prólogo, Episodios, Salida, Coro, Enlace y Desenlace y está caracterizada por seis elementos: la fábula, los caracteres, el lenguaje o estilo, las ideas, el espectáculo y la Música.

El más importante es la Fábula, imitación de la acción y, por lo tanto, único objeto propio de la *Poética*. Aristóteles reitera que nos es connatural la imitación «tanto como el canto y la rima» y su finalidad es conmover los afectos (compasión, temor, ira, etc.).

Por otra parte, las dos leyes de la *Poética* son de igual aplicación tanto a los géneros dramáticos como a la música instrumental: La ley del límite en la extensión y de la economía de las partes y la ley de «la unidad», de la cual los teóricos del Renacimiento sacaron con notable libertad de interpretación las famosas tres unidades de *tiempo, lugar y acción*. La unidad constituye la diferencia fundamental entre narración poética y narración histórica; mientras que esta última es sucesión empírica de acontecimientos contingentes, la narración poética o artística es selección de acontecimientos significativos concatenados entre sí de manera que uno siga a otro con absoluta necesidad constituyendo una «conexión tal que, cambiando el lugar de una parte o suprimiéndola, se venga a confundir el orden del todo»²².

Después de este rápido análisis no podemos suscribir la afirmación de Neubauer cuando afirma que «Aristóteles no se interesó mucho por la imitación musical (algo en lo que también se diferenció de Platón) y se ocupó, sobre todo,

²² Aristóteles, «*Poética*», en *Obras: Tratados ético-morales*, Madrid: Aguilar, 1982, págs. 1081-165.

de cómo surgían las pasiones y otros efectos psicológicos en el oyente²³», pues es obvio que lo que predomina en la *Poética* es precisamente la imitación por la dicción, por el ritmo y por la melodía, las tres tendencias connaturales en el hombre, según sus propias palabras.

También en los *Problemas*, atribuidos inicialmente a Aristóteles se encuentra la teoría del *ethos* aplicada y explicada incluso en la música instrumental. Así, en los *Problemas*, 27 y 29 se pregunta: «¿Por qué los ritmos y las melodías, que no son otra cosa, no obstante, que sonido, guardan relación de semejanza con las cualidades morales, mientras los sabores no, ni tampoco los colores y los olores? ¿No será porque son movimientos como lo son también las acciones? La actividad tiene ya, por sí misma, carácter ético y produce *ethos*, mientras los sabores y los colores no hacen otro tanto²⁴».

Lo que distingue el sonido de las demás cualidades sensibles es el movimiento; este movimiento se revela en la sucesión de los sonidos que nosotros percibimos de manera inmediata. El movimiento viene a ser el puente que conecta de forma indirecta sonido y *ethos*: La afinidad entre el sonido y el mundo de las emociones y del *ethos* (miedo, piedad, valor, etc.) es de naturaleza formal e indirecta: el movimiento es el elemento común a estos dos mundos diferentes sobre el que se basa la capacidad mimética de la música.

LA RETÓRICA ARISTOTÉLICA

Estrechamente relacionada con la *Política* y con la *Poética*, la *Retórica* viene a insistir y, lo que es más importante, a codificar todo lo relacionado con la teoría de los afectos. No hay en la *Retórica* explícitas referencias a la Música, pero es que están sobreentendidas en el pensamiento general aristotélico y así lo supieron interpretar los sucesivos retóricos como Cicerón y Quintiliano y nuestros autores del siglo XVII. En la *Retórica*, Aristóteles parte del concepto de que el arte de bien hablar tiene el mérito de permitir al hombre desplegar del modo mejor algunas de sus dotes peculiares en defensa de lo justo y honrado contra los ataques de la injusticia experta en el artificio: la retórica es «la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer²⁵» y otra aportación en relación con Platón, es que se encuentra también en ella un elemento nuevo: la retórica considerada como arte independiente por primera vez y hecha objeto de un estudio particular de carácter a un tiempo práctico y teórico, en el libro III, lo que va a tener una influencia innegable también en el Barroco.

²³ Neubauer, *op. cit.*, pág. 73.

²⁴ Aristóteles, *Los Problemas*.

²⁵ Aristóteles, *La Retórica*, Madrid: Gredos, 1990, pág. 173.

Especialmente en el libro II de la *Retórica* nos encontramos con un estudio detallado de los diversos estados o pasiones del alma, sobre la influencia de las pasiones y modo de estudiarlas: «Porque las pasiones son, ciertamente, las causantes de que los hombres se hagan volubles y cambien en lo relativo a sus juicios, en cuanto que de ellas se siguen pesar y placer²⁶». Así, la ira, la calma, el amor y el odio, la enemistad, el temor, la confianza, la vergüenza, la desvergüenza, el favor, la compasión, la indignación, la envidia, la emulación, son objeto de la descripción y el análisis aristotélico que pone posteriormente en relación con la edad, (juventud, la vejez, la edad madura) y con la fortuna (la nobleza, la riqueza, el poder y la buena suerte), proporcionando así las bases de un «funcionalismo» poético o creativo que es igualmente vigente en la composición literaria y en la composición musical: hay que componer y escribir en función de los «afectos» o pasiones que queremos mover y éstos son distintos según las circunstancias y el público al que se dirige el compositor o el orador.

Posteriormente, tanto Marco Tulio Cicerón (106-43 a.C.) en sus *Partitiones oratoriae*, como Marco Fabio Quintiliano en su *Institutio Oratoriae* aportan nuevas clasificaciones de las partes constituyentes de la retórica, pero participando igualmente de una extraordinaria atención a la música. Debemos a Quintiliano, maestro de los retóricos latinos, el principio de expresión e interpretación para la dicción y el canto que va a tener una extraordinaria influencia en occidente: «lo sublime se canta con altanería en la voz y en la entonación; lo gozoso, con dulzura; lo moderado, mansamente; y todo debe estar artísticamente acorde con los afectos de lo que se canta²⁷».

INFLUENCIA DE ESTAS IDEAS EN EL BARROCO

Esta amplia introducción no ha tenido otra finalidad que mostrar las constantes y continuas referencias a la música en las principales obras de Platón y Aristóteles cuya influencia en la teoría literaria está sobradamente estudiada, aunque sin resaltar y subrayar la importancia que en la misma tiene su respectivo pensamiento musical. Por ello me ha parecido necesario recuperar una mínima parte de los textos, tantas veces silenciados, que son, por otra parte, objeto de la atención de nuestros compositores y dramaturgos, junto con los de Cicerón y Quintiliano. La «teoría de los afectos» tiene su máxima expresión durante el siglo XVII y comienzos del XVIII. La oratoria debe tomar de la música los recursos

²⁶ *Ibidem*, pág. 310.

²⁷ Citado por Ismael Fernández de la Cuesta, *Cantaré con el corazón (Corde canam)*, Discurso del Académico electo leído en el acto de su recepción pública el día 11 de junio de 2000, Madrid: Real Academia e Bellas Artes de San Fernando, 2000, pág. 45. Hay una edición bilingüe con traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona: *Quintiliano de Calahorra, Sobre la formación del orador, doce libros*, Salamanca: Universidad Pontificia, 1999.

vocales que ésta posee para mover los afectos de los oyentes. El propio Quintiliano dedica una parte de sus *Institutionis Oratoriae* a destacar la importancia de la música para conmover a los oyentes por la oratoria y, especialmente, por la poesía que la música convierte en canción. No es mi intención extenderme en estas relaciones e influencias sobradamente estudiadas y conocidas en trabajos como el de Carmen R. Rabell, que trata, entre otros temas, de «La aristotelización de los géneros del Siglo de Oro²⁸».

La Música se hace, pues, parte imprescindible del teatro español, desde sus mismos inicios, con Juan de la Encina a la cabeza. También el propio Cervantes en su conocido «Prólogo al Lector» de sus *Comedias y Entremeses* se refiere al teatro de la época de Lope de Rueda, tan diferente al de la época de Lope de Vega, entre otros aspectos por la pobreza de la tramoya, y por la diferente presencia de la música:

El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo». Continúa Cervantes atribuyendo un importante cambio a Navarro, que «levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público [...] inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas, pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora.

Donde aparece de manera expresa la influencia aristotélica es en nuestro primer autor de libretos operísticos en el siglo XVII, Félix Lope de Vega quien en su *Arte nuevo de hacer comedias*, cita directamente a la *Poética* aristotélica, asumiendo importantes aspectos de la misma así como la teoría de la imitación o expresión de los afectos:

Ya tiene la *comedia* verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poema o poesía, y éste ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres.
También cualquier imitación poética
se hace de tres cosas, que son: *plática*,
verso dulce, *armonía*, o sea, la música,

²⁸ Carmen R. Rabell, *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer «Novellas»*, London: Tamesis Books, 1992.

que en esto fue común con la tragedia;
sólo diferenciándola en que trata
las acciones humildes y plebeyas,
y la tragedia las reales y altas.
Mirad si hay en las nuestras pocas faltas.
Acto fueron llamadas, porque imitan
las vulgares acciones y negocios²⁹.

Desde un punto de vista formal, la expresión de los afectos está tratada por Lope cuando da consejos para que el autor:

acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas.
Las figuras retóricas importan,
como repetición o anadiplosis;
y en el principio de los mismos versos
aquellas relaciones de la anáfora,
las ironías y adubitaciones,
apóstrofes también y exclamaciones³⁰.

No voy a detenerme en Lope y sus relaciones con la *Poética* aristotélica, aspecto éste, como comentamos anteriormente, ampliamente tratado por Carmen R. Rabell para quien «la pluralidad y yuxtaposición de discursos es el elemento más característico de la teoría literaria española y la práctica novelesca de Lope de Vega³¹».

Por otra parte, tampoco es mi intención hacer un recorrido detallado por el teatro musical del siglo XVII, sino mostrar hasta qué punto está asumida la teoría de los afectos y es cada vez mayor la atención a la música como elemento de primer orden.

En ese sentido es oportuno recordar que la «ópera in música» fue el resultado de las investigaciones de los humanistas florentinos de fines del siglo XVI

²⁹ Félix Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer Comedias en Rimas*, Madrid, Alonso Martín, 1613; reproducida en *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Santillana, 1980, págs. 26-7.

³⁰ *Ibidem*, pág. 33.

³¹ Carmen R. Rabell, *Lope de Vega...*, pág. 81.

sobre los textos platónicos y aristotélicos y que la primera ópera española fue la égloga pastoril de Félix Lope de Vega titulada *La Selva sin Amor*, representada en el otoño de 1629 en la corte para celebrar el restablecimiento de Felipe IV (1605-1665) de una enfermedad. Al año siguiente Lope publicó su *Laurel de Apolo, con otras rimas*, donde figura la «égloga pastoral cantada ante Su Majestad», que dedica al Almirante de Castilla, que no pudo asistir, para que pudiese hacerse idea de la «novedad» de la obra, en la que se resalta que participaron instrumentos que junto con la voz de los cantantes expresaban los afectos contenidos en el texto:

No habiendo visto V.E. esta égloga que se representó cantada a sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España, me pareció imprimirla para que de esta suerte con menos cuidado la imaginase V.E. aunque lo menos que en ella hubo fueron mis versos [...]. Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro sin ser vistos a cuya armonía cantaban las figuras los versos haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos³².

La selva sin amor contó con la puesta en escena de Cosme Lotti, natural y procedente de Florencia, la cuna de la «ópera in música». Cosme Lotti gozaba ya en 1618 de gran prestigio como pintor y maquinista teatral del Gran Duque de Toscana, elogiado por el mismísimo Giulio Caccini y fue mandado llamar de Florencia, por el monarca español para que adornase las fuentes y jardines «al modo de Italia». Al venir a España debió traer consigo alguna parte del repertorio escenográfico florentino, especialmente el relativo a mares y bosques y los insólitos efectos teatrales que consiguió los describió el pintor y teórico Vicente Carducho, al referirse a él diciendo que «una comedia hizo en Palacio donde se veía un mar con tal movimiento y propiedad que los que la miraban salían mareados...³³».

Como en tantas otras ocasiones, la música no se ha localizado, pero recientes investigaciones han permitido identificar a los compositores que no fueron otros que el músico de tiorba Filippo Piccinini y el toscano Bernardo Monanni³⁴. Lope,

³² Félix Lope de Vega, *Laurel de Apolo, con otras rimas*.

³³ «Égloga pastoral, cantada ante su Majestad», en *Laurel de Apolo con otras rimas*, al Excmo. Señor Don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla. Por Lope Félix de Vega Carpio[sic] del Abito de San Juan. Año 1630. En Madrid, por Juan González. Reimpresión en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1895, V. 753.

³⁴ Shirley B. Whitaker, «Florentine Opera Comes to Spain: Lope de Vega's *La Selva sin amor*», *Journal of Hispanic Philology*, IX (1984), 54, 63: «Et però il Piccinini ha presso l'assunto di far la musica, Lope de Vega poeta famoso ha fatto le parole spagnuole; et quando sente cantar i suoi versi con questa

que en otras producciones suyas citaba elogiosamente a los músicos españoles, en esta ocasión se olvida lamentablemente de mencionar a los citados autores, quizás por el hecho de ser italianos y de aventurarse en un experimento hasta cierto punto nuevo para él, creando un funesto precedente en lo que a la mención de los autores musicales se refiere. Seis años más tarde se representó la ópera *Dafne*, probablemente de Marco da Gagliano en opinión de R. Stevenson³⁵, puesta en escena por el ingeniero florentino, según la noticia proporcionada por la prensa de la época: «El 29 de junio [de 1635] se representó en el Retiro la comedia de la fábula *Dafne* con notables tramoyas, de grande costa y artificio, que ordenó Cosme Lotti, peregrino ingenio para ellas³⁶».

La originalidad de Lope en su *Arte Nuevo de hacer Comedias*, escrito en 1609, donde rompe con la interpretación renacentista de la regla de las tres unidades atribuida y no existente en la *Poética* de Aristóteles, proponiendo un teatro nuevo libre de toda preceptiva para mejor imitar la vida mezclando lo noble y lo plebeyo, lo grave y lo humorístico, parece que tuvo no poca influencia en el teatro y en la ópera italiana del siglo XVII, como recientemente ha observado Paolo Fabbri. Efectivamente, el intercambio epistolar entre Lope de Vega y Iacopo Cicognini difundió las ideas de Lope en Italia.

A Lope de Vega, que muere el 27 de agosto de 1635, sucede como literato oficial Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y con él continúa colaborando Cosme Lotti que propone cada vez más complicados efectos. La función de la música en el teatro de Calderón, autor por otra parte de los libretos de las óperas *La Púrpura de la Rosa* (1660) y *Celos aún del aire matan* (1660) ha sido objeto de espléndidos estudios y recientes ediciones que confirman el humanismo y el conocimiento del pensamiento griego y de la retórica latina en torno a la música por parte de nuestro gran dramaturgo³⁷. Por su parte, Robert Stevenson,

sorte di musica, se ne va in dolcezza. Et perchè il Picinini non se sa straordinariamente, il Segretario Monnani l' ha aiutato et fatto due scene, chesono le piu lunghe et saranno le meglio, et donategliene, perchè faceia honore a sè et alla Patria; come fa» (Carta del embajador florentino en Madrid Averardo de Medici, fechada en Madrid el 1 de julio de 1627. Citado en Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford: Clarendon Press, 1993, pág. 193).

³⁵ *Relación de lo más particular sucedido en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania y en otras partes, desde abril del año pasado de 1635 hasta fin de febrero de 1636*, cit. por Robert Stevenson, «Espectáculos musicales...», en *La Púrpura de la Rosa*, Música de Tomás de Torrejón y Velasco, texto de Pedro Calderón de la Barca, Estudio preliminar y transcripción de la música..., Lima: Instituto Nacional de Cultura, Biblioteca Nacional, tomo I, pág. 16.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Desde la ya clásica obra de Miguel Querol, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Diputació, Institut del Teatre, 1981, hasta las recientes ediciones de K. L. Stein, *Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo [y Calderón de la Barca]: La Púrpura de la Rosa*, y la de Francesc Bonastre, *Juan Hidalgo y Calderón de la Barca: Celos aún del aire matan*, ambas editadas en Madrid por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pasando por la monografía de K. L. Stein, *op. cit.*

después de referirse a los poetas autores de los libretos de las primeras óperas italianas (Ottavio Rinuccini, Striggio, Giovanni Faustini, Nicolo Minato), francesas (Pierre Perrin) e inglesas (Nahum Tate), concluye que «En contraste con esas mediocridades literarias, o menos que tales, los dos astros más luminosos del teatro español en su edad de oro [Lope de Vega y Calderón de la Barca] escribieron los libretos de las primeras óperas hispanas³⁸».

En este contexto hay que recordar la importancia y la influencia que ejercen tanto en la literatura, como en la música y en las artes plásticas las *Metamorfosis* de Ovidio, que se difunden en varias importantes traducciones realizadas en las últimas décadas del siglo XVI convirtiéndose en una buena fuente de inspiración para las fábulas teatrales, óperas y zarzuelas barrocas, con todas sus influencias en el mundo de las artes plásticas. Pedro Sánchez de Viana, en su traducción de 1589, escribe en el prólogo que las Fábulas ocultan una antiquísima sabiduría, «Porque no muchos años antes de Platón y Aristóteles y los demás filósofos sus contemporáneos, se enseñaban los preceptos filosóficos encubiertos y disfrazados debajo de historias y fábulas escritas por la mayor parte en versos heroicos por muchas razones. Lo primero, porque juntamente juzgaron ser cosa odiosa y aborrecible a naturaleza y divinidad manifestar sus excelentes secretos a cualquier hombre. Pues decir claramente verdades apuradas a los que no lo están para oírlas, es dar ocasión que en el entendimiento de los tales se corrompan las ciencias como suele el precioso vino en mal lavada vasija: de donde se sigue la destrucción universal de las doctrinas y cada hora se va haciendo más perjudicial este daño, andando ellas de un ingenio rudo en otro más. Y ansí dice Santo Tomás que las cosas divinas no se deben revelar a los hombres sino conforme a su capacidad porque no menosprecien lo que no entienden³⁹».

LA RECEPCIÓN DE LA RETÓRICA MUSICAL DE ATANASIVS KIRCHER

Si bien las ideas platónicas, aristotélicas y de Quintiliano son difundidas desde la Edad Media y especialmente desde el Renacimiento, en el ámbito musical ejerció una notable influencia en la codificación de normas y procedimientos retóricos así como en la consiguiente clasificación funcional de los estilos musicales, siguiendo el procedimiento de la retórica, el jesuita alemán Atanasius Kircher, en su famosa *Musurguia Universalis* (Roma, 1650), obra en la que se encuentran los procedimientos del empleo metódico de figuras retóricas siguiendo los preceptos de la «teoría de los afectos». Kircher hace una sistematización y codificación de los recursos retóricos utilizados por los compositores estable-

³⁸ Robert Stevenson, *La Púrpura de la Rosa*, tomo I, pág. 15.

³⁹ Ovidio, *Las Metamorfosis*, traducción de Pedro Sánchez de Viana. Edición, introducción y notas de Juan Francisco Alcina, Barcelona: Planeta, 1990, págs. XXVII-XXVIII.

ciendo que la maestría de un compositor consiste en saber utilizar correctamente las diferentes figuras propias de la Retórica según la *elocutio* de Quintiliano, consiguiendo así mover al auditorio: «La mente posee un cierto carácter dependiente del temperamento innato en el individuo, y atendiendo a este carácter es que el músico prefiere un tipo de composición más bien que otro. Pues, en verdad, la variedad en la composición es tan numerosa como la diversidad de temperamentos que viven en los individuos⁴⁰».

En otro momento de su extensa obra escribe que «la gente melancólica gusta de la armonía grave, densa y triste; los sanguíneos prefieren el estilo *hyporchemático* [música de danza] porque agita la sangre; los coléricos placen de las armonías agitadas, a causa de la vehemencia de su vesícula biliar inflamada; los hombres con propensiones marciales están por las trompetas y los tambores y rechazan toda música delicada y pura; los flemáticos propenden a las voces femeninas porque la voz del registro alto produce un efecto placentero en el humor flemático⁴¹».

Cristina Bordás y Luis Robledo han localizado una primera influencia de Atanasius Kircher en los *novatores* valencianos, en concreto en Josep Zaragozá, quien en una carta fechada en 1655 dirigida al mismo Kircher manifiesta haber estudiado la *Musurgia Universalis*. De ello se hizo eco su discípulo Tomás Vicente Tosca (1651-1723), a quien se atribuye una obra manuscrita e incompleta y que no pude localizar, titulada *Orphei Lyra tum theoricam tum practicam Musicam, universamque sonorum varietatem suaviter exhibens. Qua non modo sylvas suo cantu atrahit, sed colit, non solum difficultatum saxa movet, sed tollit: quidquid Pater Kirkerius in sua universali Musurgia longe cecinit, haec dulci brevitate concinit*⁴².

En su *Tratado de la Música especulativa y práctica*, publicado en 1710, apenas hace referencias a Kircher, aunque sí a los afectos, tratando de explicar su funcionamiento diciendo que «no hay duda en que del movimiento de las fibras sutilísimas de que se compone el cerebro, resultan diferentes movimientos en los espíritus animales, y de éstos, diferentes pasiones y afecciones del ánimo. [...] Tañendo o cantando un tono se mueven las fibras del cerebro con un temblor menudísimo, que se les comunica por el órgano del oído; y aquellas se mueven más sensiblemente que por su tensión y disposición están más ajustadas al tono que se oye, con que su tono mueve con especialidad unas y otras; el que mueve las fibras, de cuyo movimiento pende el de los espíritus, que

⁴⁰ Atanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Roma, 1650, Pars II, Cap. V, pág. 581.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 545.

⁴² Cristina Bordás, Luis Robledo, «El arcón de José Zaragozá: ciencia y música en la España de Carlos II», *Nassarre. Revista aragonesa de Musicología*, XV, 1-2, 1999, pág. 289. Francisco José León Tello, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1973, pág. 47.

causan alegría, alegran; el que excita el movimiento de las fibras, que mueven los espíritus tristes y melancólicos, causan tristeza⁴³».

Mientras no se localice el tratado en que expresamente se refiere a Kircher, las primeras alusiones impresas a la obra del jesuita alemán se encuentran en el *Memorial sobre la Música de los Templos* opúsculo sin lugar ni año, (ca. 1710) del que es autor Pedro Paris y Royo, músico de la Real Capilla⁴⁴.

Hasta ahora creo que es la primera fuente impresa en que se introduce la clasificación de los estilos musicales de Kircher. Unos años más tarde, en 1717 nos encontramos con la referencia más amplia a la teoría de los afectos y la consiguiente clasificación de los estilos en la obra de otro jesuita igualmente catedrático de Matemáticas, el padre maestro Pedro de Ulloa, en su *Música Universal o Principios Universales de la Música*. Al tratarse del texto impreso más explícito hasta ahora localizado en la historiografía musical española, lo incluyo como apéndice (la parte en que se refiere al tema de los afectos y de la Retórica) y allí remito al lector. Con posterioridad a estos tratados se pueden encontrar amplias referencias en la obra de Fray Pablo Nassarre, *Escuela Música según la práctica moderna*, que es ya de 1723 y 1724, aunque hay que esperar al manuscrito de Francisco Valls, *Mapa Armónico Universal*, fechado en 1742 para encontrar de nuevo referencias tardías a la clasificación de los estilos de Kircher, pero tomada de Pedro Paris y Royo. En los Apéndices queda resumida esta recepción de la obra de Atanasius Kircher en España.

FISONOMÍA Y EXPRESIÓN DE LAS PASIONES HUMANAS EN LA PINTURA

Curiosamente, unos de los aspectos menos abordados en la historia de las artes plásticas es precisamente el de los afectos, siendo así que éstos se manifiestan a través de la correspondiente expresión facial y corporal. No cabe duda de que los pintores y escultores barrocos (no hay más que mirar sus obras) tenían especialmente en cuenta todo el pensamiento artístico referente a los afectos. Sin embargo, en opinión de Antonio Bonet Correa, no es sino hasta la aparición del *Método sucinto y compendioso...* de Fray Mathyas de Yrala, fechado en 1736⁴⁵,

⁴³ Francisco José León Tello, «Tomás Vicente Tosca», en *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: CSIC, 1973, págs. 47 y 67.

⁴⁴ Publicado por Carmelo Caballero Fernández-Rufete, «Dos Memoriales sobre la Música de los Templos», *Revista de Musicología*, vol. XV, nº 1, 1992, págs. 323-61).

⁴⁵ *Método sucinto i compendioso de cinco simetrías apropiadas a las cinco órdenes de Arquitectura adornada con otras reglas útiles*. Dedícalas al Sermo. S. Príncipe de Asturias D. Fernando N. S. que Dios prospere, F. Mathías de Yrala, Religioso del Orden de los Mínimos de N. P. S. Francisco de Paula, Profesor de las Nobles y Liberales Artes del Dibujo Natural de Madrid. Año de 1739. Ed. de Antonio Bonet Correa, autor de un primer tomo titulado *Vida y obra de fray Matías de Irala, grabador y tratadista del siglo XVIII español*, Madrid: ediciones Turner, 1979, 2 vols.

cuando se produce una gran novedad respecto a la bibliografía española sobre este tema. Observa Antonio Bonet Correa⁴⁶ que falta todavía un buen estudio sobre fisonómica en España y cita los breves comentarios de María J. Viguera al tomo de la Biblioteca de Visionario de Heterodoxos y Marginados de la Editora Nacional: Inb Arabi Al-Razi, *Dos cartillas de fisognómica* (Madrid, 1977), donde en una nota señala la traducción de Andrés Laguna de la llamada *Fisonómica* de Aristóteles. También alude a Vicente Carducho, quien dedica el diálogo VIII de sus *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid, 1633) a los «Principios generales para el uso de la fisonomía y simetría», al que seguiría Antonio Palomino de Castro y Velasco con el capítulo dedicado a la «Inteligencia que debe tener el pintor de la fisonomía para sublimar la perfección de sus obras» en su conocido *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, publicado en Madrid en dos tomos en 1715 y 1724.

Allí escribe Antonio Palomino que «Es principio constante en la filosofía natural, que la constitución del cuerpo humano y la figuración del semblante son unos índices infalibles de las pasiones e inclinaciones del hombre: pues aunque siempre tiene dominante el imperio de la razón, no por eso carece de aquella natural propensión, que inclina, ya que no violenta su genio⁴⁷».

Siguiendo a Aristóteles, Palomino indica que las pasiones se expresan con el rostro, pero también con el resto del cuerpo:

Discurriendo, pues (según el Filósofo y otros autores) sobre la materia propuesta y excluyendo aquellas cosas que son invisibles, como la voz, el tacto, etc., que lo que no es visible no puede ser figurable, haremos un breve resumen de aquellas fisonomías y otros indicantes que más comúnmente se ofrecen en la pintura. En que es de advertir que, aunque esto de la fisonomía principalmente se entienda del rostro, como análogo más principal, se entiende también secundariamente de

⁴⁶ Antonio Bonet Correa, *op. cit.*, pág. 49, n. 58.

⁴⁷ Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y Escala Óptica, Tomo I. Theórica de la Pintura, en que se describe su origen, esencia, especies, y cualidades con todos los demás accidentes que la enriquecen e ilustran y se prueban con demostraciones matemáticas y filosóficas sus más radicales fundamentos*. En Madrid: Por Lucas Antonio de Bedmar, Impresor del Reyno &, año 1715; *El Museo pictórico y Escala Óptica, Tomo Segundo. Práctica de la Pintura, en que se trata de el modo de pintar à el Olio, Temple y Fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación pueden ocurrir. Y de la perspectiva común, la de Techos, Angulos, Teatros, y Monumentos de Perspectiva y otras cosas muy especiales, con la dirección y documentos para las ideas o asuntos de las obras, de que se ponen algunos exemplares*. En Madrid: Por la viuda de Juan García Infançon. Año de 1724. Edición de los dos tomos con prólogo de Juan A. Ceán Bermúdez, Madrid: Aguilar, 1947, pág. 594 de esta edición.

todas las demás partes del cuerpo, cuya organización depende de las interiores pasiones y propensiones del ánimo en la parte sensitiva⁴⁸.

A continuación da precisas instrucciones de cómo representar al hombre fuerte y robusto, al tímido, al ingenioso y prudente, al insensato y simple, al sin vergüenza, al modesto, al animoso, al cobarde, al avaro, al iracundo, al mansueto, al pusilánime, al injurioso, al piadoso y al lujurioso, recomendando que «por estas mismas indicaciones podrá el discreto y erudito pintor expresar también las perturbaciones del ánimo en aquellos accidentes que inmutan súbitamente el semblante, porque diferente cosa es ser habitual o naturalmente iracundo, o estar actualmente airado, con el semblante descolorido, y pálido⁴⁹». Incluyo en Apéndice todo el párrafo 3º de este capítulo.

Antonio Bonet recuerda la influencia que debió ejercer la publicación en 1649 de *Las pasiones del alma*, de Descartes⁵⁰, y especialmente la codificación de las pasiones realizada por el académico francés Charles le Brun (1619-1690), quien siguiendo a G. B. della Porta en su *De humana physiognomia*, «abordó sistemáticamente el estudio de las pasiones pasajeras que perturban el ánimo: la atención, la admiración, la veneración, el deseo, el desprecio, el dolor, la alegría, la ira, el odio, el espanto, el horror, etc. Su novedad y acierto fue muy grande y a partir de su publicación un texto y esquema esencial para la educación académica de los artistas⁵¹».

Es Fray Matías de Irala en su *Método Sucinto i compendio de las cinco simetrías*, publicado en Madrid en 1739, autor editado por Antonio Bonet, el primero en dar en España los diagramas de Le Brun, que había codificado formalmente *La methode pour apprendre à dessiner les passions*, y cuyas conferencias impartidas en la Academia francesa sobre la expresión en general, las expresiones de las pasiones, la fisonomía y el dibujo fueron publicadas después de su muerte en dos ediciones, una de E. Picard, en París y otra de J. de Lorme en Amsterdam, ambas en 1698.

Continúa indicando Antonio Bonet que Irala inserta en su tratado «la expresión de afectos» de forma emblemática con figuras alegóricas con sus correspondientes atributos (colérico-fuego, sanguíneo-aire, flemático-agua, melancólico-tierra). En otras láminas (véanse) representó las expresiones de las pasiones del alma, siendo original de Irala el incluir en una sola lámina los distintos rostros que Le Brun da por separado.

⁴⁸ Antonio Palomino, *op. cit.*, pág. 595.

⁴⁹ Antonio Palomino, *op. cit.*, pág. 597.

⁵⁰ Hay edición española: Descartes, *Las pasiones del alma*, Barcelona: Península, 1972.

⁵¹ Antonio Bonet Correa, *Vida y obra de fray Matías de Irala, grabador y tratadista del siglo XVIII español*, Madrid: ediciones Turner, 1979, pág. 33.

En el siglo XVIII el tema de las pasiones seguirá siendo objeto de atención, entre otros por el P. Feijoo, que incluyó varios artículos en su *Teatro Crítico Universal*, en especial el titulado «Nuevo arte fisiognómico». Para Antonio Bonet, «si en el tratamiento de las proporciones del cuerpo humano Irala era aún conservador, en el capítulo de la fisonomía y expresión de las pasiones era un auténtico innovador, al tanto de las últimas tendencias científicas y artísticas⁵²».

CONCLUSIONES

En este rápido excursus sobre un tema tan significativo del Barroco como es el de la *Teoría de los Afectos*, debemos concluir que es éste uno de los principales aspectos, a veces no suficientemente abordados, que mejor explican las características estéticas del citado periodo, especialmente en la música, en la literatura y también en la pintura y en la escultura, razón por la cual se convierte en una vía de investigación y acercamiento al periodo que permite encuadrar todas sus manifestaciones a partir de este denominador común e integrador de las artes de una época que no es sino el punto culminante del pensamiento grecorromano. Es en el teatro musical donde convergen todas las disciplinas (literatura, música, artes plásticas), así como en el ámbito de la interpretación y la escenografía teatrales, llamadas todas a ellas a «conspirar a un mismo fin⁵³». Por lo que respecta a la Música, la preocupación por la imitación y expresión de los afectos adquiere unas connotaciones retóricas que producen todo un código de fórmulas musicales iniciado en Kircher que no parece haberse asumido en nuestro país, al menos en las fuentes escritas hasta los comienzos del siglo XVIII, aunque es posible que los compositores españoles estuviesen aplicando estos procedimientos en sus obras, aspecto éste que no será posible concluir mientras tanto no se analice un suficiente número de composiciones desde esta perspectiva. La hipótesis de Neubauer de que las teorías de las pasiones en la música tienen dos fases, una en el siglo XVII en el que coexisten con el pitagorismo, mientras que en la segunda «fueron capaces de cooptar nociones de imitación del racionalismo, el empirismo y el rococó y se aproximaron a la retórica⁵⁴» ya durante el siglo XVIII parece bastante probable en el caso español, todavía falto de las necesarias investigaciones y análisis. En el siglo XVII hay efectivamente una coexistencia entre la teoría de los temperamentos y la teoría de las pasiones, como se comprueba igualmente en el caso de Fray Matías de Irala (ver grabados).

⁵² *Ibid.*, pág. 33.

⁵³ Aunque no se refiere en ningún momento a España, se ocupa de este tema el trabajo de H. James Jensen, *The Muses Concord: Literature, Music and the Visual Arts in the Baroque Age*, Bloomington, Indiana University Press, 1976.

⁵⁴ John Neubauer, *op. cit.*, pág. 75.

Por otra parte los conceptos de *afecto*, *pasión*, *sentimiento* y *emoción* son desde el punto de vista filosófico prácticamente sinónimos por oposición a *razón*⁵⁵, lo que viene a facilitar enormemente la investigación de los mismos al no tener que forzar diferenciaciones que a veces la han complicado en demasía.

Felicito de nuevo desde aquí a los promotores de esta Edad de Oro que han facilitado este encuentro animándoles a que continúen en el empeño de abordar el periodo desde la multidisciplinariedad y desde este denominador común que une todas las variadas manifestaciones artísticas del periodo.

⁵⁵ Véase la descripción de los citados conceptos en José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Madrid: Alianza Editorial, 1990, 3 vols.

APÉNDICE I

ARISTÓTELES:

Retórica. Segundo libro:

La Ira,
El desprecio
La calma
El amor y el odio
la Enemistad
El temor y la confianza
La vergüenza y la desvergüenza
El favor
La compasión
La indignación
La envidia
La emulación

DESCARTES:

Tratado de las Pasiones del Alma
(1649). *Segunda parte. Del número y orden de las pasiones...*

La admiración
La estimación y el desprecio
la generosidad o el orgullo y la humildad o bajeza
La veneración y el desdén
El amor y el odio. El deseo
La esperanza, el temor, los celos, la seguridad y la desesperación
La irresolución, el valor, la audacia, la emulación, la cobardía y el espanto
El remordimiento
La alegría y la tristeza
La burla, la envidia, la piedad
La satisfacción de sí mismo y el arrepentimiento
El favor y el arrepentimiento
La indignación y la cólera
La gloria y la vergüenza
El disgusto, la añoranza, la alegría
Tercera parte. De las pasiones particulares:
De la estimación y del desprecio
Del orgullo
De la humildad viciosa
De la veneración
Del desdén
De la esperanza y el temor
De la seguridad y la desesperación
De los celos
De la irresolución
Del valor y de la audacia
De la emulación
De la cobardía y el miedo
Del remordimiento
De la burla
De la envidia
De la compasión

PEDRO DE ULLOA:

Música Universal..., Madrid, 1716:

«A estas doce *Pasiones* se reducen todas las que nacen del apetito sensitivo:

Amor
Deseo
Odio
Fuga
Dolor
Esperanza
Audacia
Ira
Desesperación
Temor
Mansedumbre»

«La Voluntad, como es también un *Apetito*, tiene semejantes movimientos, pero no movimientos sensitivos, sino intelectivos: no pasiones, sino semejanza de pasiones [...] Todos estos movimientos se pueden reducir a tres *Afectos* generales:

I. ALEGRIA: *Amor, Magnanimidad, Ímpetu y Deseo* ALEGRIA DESTEMPLADA: *Ira, Aborrecimiento, Indignación, Venganza y Furor*

II. REMISION. *Piedad, Amor para con Dios, Constancia, Modestia, Pudor, Religión, Desprecio de las cosas humanas y Amor de las Celestiales.*

III. MISERICORDIA: *Tristeza, Llanto, Conmiseración, Cansancio, etc.*

APÉNDICE II

RECEPCIÓN EN ESPAÑA DE LOS SISTEMAS DE CLASIFICACIÓN DE ATANASIOS KIRCHER

La clasificación italiana de la música fijada por Scacchi en su *Cribrum musicum* (Venecia, 1643) y más tarde por su discípulo Berardi en su *Miscellanea Musicale* (1689) según la cual «los antiguos maestros no tenían más que un estilo y una práctica; los modernos tienen tres estilos: de Iglesia, de Cámara y de Teatro, y dos prácticas, la primera y la segunda», hay que completarla con la clasificación de Atanasius Kircher, quien en su *Musurguia Universalis* (Roma, 1650) distingue: a) estilos individuales (se corresponden con los cuatro humores de Galeno: 1: Sangre / Sanguíneo; 2: Flema / flemático; 3: Bilis amarilla / colérico; 4: Bilis negra / melancólico); b) estilos nacionales: italiano, francés, alemán; c) estilos funcionales:

PEDRO PARIS Y ROYO: *MEMORIAL SOBRE LA MÚSICA DE LOS TEMPLOS* (¿1710?)

1. *Estilo eclesiástico*:

- a) ligado: basado en el Gregoriano: *Salmos, Himnos, Cánticos*
- b) suelto: no basado en el canto llano: *Misas*
- c) motético: no basado en temas del canto llano, con variedad de cláusulas, disminución de figuras, fugas, cambios de tonalidad. *Motetes*
- d) canónico: las voces proceden por unos mismos intervalos
- e) melismático: así denominado por la dulzura de la melodía. Apto para la expresión de los versos de varios metros, consta de variedad de miembros, dos, tres o lo más cuatro, según la razón del metro, y éstos cada uno tiene su repetición que se llaman miembros armónicos: *Cantinelas, Arietas, Villancicos, Villanelas*.

2. *Hiporchematic* [profano]:

- a) coraico. Para los bailes, apto y acomodado para la ejecución de los que bailan y danzan: *Jácara, Gallarda, Cumbé* y otros.
- b) fantástico: Método libre y suelto para el órgano y demás instrumentos: *Recercadas, Tocatas y Sonatas*.
- c) sinfoniaco: es parte del estilo Fantástico y tiene por objeto la música instrumental.

3. *Madrigalesco*: para expresar con propiedad las acciones morales de virtudes, amores y otras cosas. Narración de Fábulas e Historias

4. *Dramático-recitativo*: Propio de Comedias, Tragedias y Diálogos, precisado a seguir las leyes de los metros. *Oratorios*.

5. *Metabólico*: empleo del modo mayor y menor.

PEDRO DE ULLOA: *MÚSICA UNIVERSAL*, MADRID, 1716

1. *Estilo eclesiástico*: es cuando se compone sobre Canto llano Gregoriano de algún *Salmo*, *Antífona*, y Estilo Motético, cuando se compone con idea diversa algún Villancico v.g.

2. *El Estilo Teatral*: comprende otras tres Especies diversas, *Recitativo*, *Coríaco*, y *Saltatorio*. El Recitativo de ordinario se hace para solo una Voz, y a él pueden reducirse todas las Piezas, que vulgarmente se llaman *Tonadas*. El Coríaco es el que se forma para muchas Voces. El *Saltatorio* es el que se forma para Danzas, como son *Gallarda*, *Jácara* etc.

Por lo que toca a la Disposición, son varias *Figuras Harmónicas*, con que pueden adornarse las *Piezas*. Las principales son las siguientes: *Pausa*; *Repetición*; *Graduación*; *Complejo*; *Finalizante de la misma suerte*; *Contraposición*; *Ascensión*; *Descensión*; *Circulación*; *Fuga*; *Asimilación*; *Abrupción repentina*.

FRANCISCO VALLS, *MAPA ARMÓNICO UNIVERSAL* (1742)

1. *Estilo eclesiástico*:

Suelto: Misas y Motetes: Puede basarse en temas de la Antífona, Responso o cualquier Cantollano.

Melismático: Puede ser Eclesiástico y Profano: «Consiste su composición en cantar las voces unidas, sin paso ni intención para que no se confunda la letra. Para música lúgubre y triste es muy propio».

2. *Hiporchemático [profano]*: *Fantástico*: Para el órgano, clavicémbalo, arpa, guitarra y cualquier instrumento que con él sólo se pulsen o tañan tres o cuatro voces: *Tientos*, *Resercatas*, *Sinfonías*, *Conciertos*, *Tocatas*, *Sonatas*.

3. *Madrigalesco*: Corresponde a nuestros villancicos.

4. *Dramático-Recitativo*: *Arias*, *Oratorios*, *Cantadas*.

APÉNDICE III

LA APORTACIÓN DE PEDRO DE ULLOA

Música Universal o Principios Universales de la Música, dispuestos por el Padre Maestro Pedro de Ulloa, de la Compañía de Jesús, Cathedrático de Matemáticas de los Estudios Reales del Colegio Imperial y Cosmógrafo Maior del Supremo Consejo de las Indias. Con Privilegio en Madrid. en la Imprenta de Música, por Bernardo Peralta. Año de 1717.

[Pág. 43] Núm. 4. Para más clara inteligencia de esto, se ha de advertir que así como un Razonamiento, para no ser bronco u apacible, sino grato al Oído, tiene respectivamente al Tono, en que se empieza a hablar, sus Periodos y sus Cláusulas, en que deprimiendo y elevando la voz, como que descansa el que habla, y como que toma fuerzas el que oye; así también debe tenerlos el Razonamiento, a quien sonoramente anima la Música, el cual suele llamarse *Pieza*. El Sonido, pues de la Cuerda, en que empezó la *Pieza* persevera por mucho tiempo en la memoria, y así es necesario que las Cuerdas en que se hacen estas *Cláusulas* tengan alguna relación armoniosa a la Cuerda en que empezó. Por esto en todos los *Modos*, se señalan las Cuerdas dichas, para que en ellas principalmente se hagan estas interpolaciones, o *Cadencias*, y si se hacen otras, se llaman *Peregrinas* o de *Paso*. La ejecución del *Modo*, que consiste en la disposición, y orden de hacer caminar una *Pieza* en su *Modo*; de salir oportunamente de él; de volver a entrar en el mismo, sin ofensa del Oído; y por último, de acabar en la Cuerda, que le da el *Nombre*, se llama *Modulación*.

Núm. 5. Ello es cierto, que así como sin Figura conveniente, el Silogismo es vicioso, así también sin elección congruente de *Tono*, está desairada la pieza. Son muy pocos los Autores que concuerdan acerca de las *Propiedades* y *Orden* de los doce tonos o modos músicos. Sin embargo, para tener alguna noticia acerca de esto, se notará que el *Apetito Sensitivo* tiene dos facultades que son la CONCUPISCIBLE y la IRASCIBLE. La primera para buscar el *Bien* y huir el *Mal*; la segunda para contraponerse a quien se opone a su deseo o a su Fuga. Si la aprehensiva propone [pág. 44] al *Apetito sensitivo* algún objeto bueno, nace en la CONCUPISCIBLE primeramente el *Amor*; si el objeto está apartado, nace después del *Amor* el Deseo. Y si el deseo se cumple, se sigue el *Deleite*. Pero si el objeto es aborrecible y malo, la CONCUPISCIBLE mueve el Odio, y si puede el *Mal* se sigue la *Fuga*; si no se puede huir, nace la *Tristeza*. Cuando el objeto propuesto es difícil y arduo por alguna oposición, si aprehende el hombre, que la puede vencer, nace en la IRASCIBLE, la *Esperanza*; si aprehende que no, nace la *Desesperación*. Al contrario, si el mal arduo está ausente, nace la fogosa *Audacia*, para divertirla desde lejos, o el frío *Temor*, si es mayor el peligro que

la esperanza. Si ya el mal ha sucedido, nace la *Ira*, para vengarle, o la natural *Mansedumbre* para sufrirlo. Esta Genealogía es la siguiente:

Concupiscible acerca
del BIEN y del
MAL simplemente
Irascible acerca del
Bien y del Mal

AMOR. DESEO.
DELEITE. ODIO
FUGA. DOLOR.
APETITO SENSITIVO
ESPERANZA. AUDACIA
IRA. DESESPERACION
TEMOR. MANSEDUMBRE.

Núm. 6. A estas doce *Pasiones* se reducen todas las que nacen del apetito sensitivo para el caso presente. Verdad es que la Voluntad como es también un Apetito, tiene semejantes movimientos, pero no movimientos sensitivos, sino intelectivos: no pasiones, sino semejanzas de pasiones. Es constante que muchas veces se anticipan las Pasiones a la Voluntad y que desatiende al Imperio de la Voluntad el ímpetu de las pertinaces Pasiones. Para el asunto, que se trata de todos estos movimientos, se pueden reducir a tres AFECTOS generales. El primero es ALEGRIA, a que pueden reducirse los afectos de *Amor*, *Magnanimidad*, *Ímpetu* y *Deseo*; aunque si la ALEGRIA es destemplada, engendra afectos parecidos a los coléricos de *Ira*, *Aborrecimiento*, *Indignación*, *Venganza* y *Furor*.

El segundo es REMISION, a que pueden reducirse los Afectos de *Piedad*, *Amor para con Dios*, *Constancia*, *Modestia*, *Pudor*, *Religión*, *Desprecio de las cosas humanas* y *Amor de las celestiales*.

El tercero [pág. 45] es MISERICORDIA, a que puede reducirse los de *Tristeza*, *Llanto*, *Commisericación*, *Cansancio*, etc.

Sólo resta ver cómo puede la Música excitar estos *Afectos*.

Núm. 7. Para esto se ha de suponer que siendo el sujeto de las Pasiones el Apetito Sensitivo: que es corpóreo y material depende de unas condiciones materiales y las principales son una cierta combinación de las primeras Cualidades elementales que se pueden llamar *Hálitos*, *Espíritus* o *Vapores* de los cuatro Humores variamente mezclados en fuerza de los Objetos que se proponen a la Fantasía.

Cuando el Objeto es digno de Indignación los Espíritus o Vapores que se elevan del Vaso de la hiel son de temperamento cálido y seco: y conmovidos de unos movimientos sutilísimos tumultuarios y punzadores concitan el ánimo a que se prorrumpe en *Ira*, *Furores*, *Rabias*, etc.

Cuando el Objeto es ameno y gustoso los Vapores que se elevan del Hígado y húmedo: y conmovidos con unos movimientos suaves, dulces y templados conmueven el Animo benigna y dulcemente, de donde proviene el Gozo, la Esperanza, el Amor, la Alegría, etc.

Cuando el Objeto es horroroso, triste, funesto, trágico, los vapores elevados del vaso de la Cólera, son de temperamento frío y seco, con que imbuyendo al espíritu animal de las mismas Cualidades nace el Desconsuelo, la Tristeza, el Dolor, la Conmiseración, el Llanto, etc.

Últimamente, cuando el objeto es delicado, suave, moderado o medio entre lo *Triste* y *Alegre*, adquieren los Vapores un temperamento frío y húmedo con que caracterizado el Espíritu animal, concita al Animo a semejantes Pasiones, y proviene la Alegría moderada, la Quietud, la Tranquilidad, el Amor honesto, etc.

Núm. 8. Altera, pues, el sonido armónico al Aire proporcionadamente a su naturaleza, con que estando éste siempre contiguo al Espíritu animal, y éste en continuo movimiento, luego que el Alma percibe la Armonía y la Fantasía el Objeto que las palabras representan naturalmente conmueve el Aire al humor proporcionado y que más simboliza así con el Objeto como con los mo[pág. 46]vimientos armónicos. Este Vapor, pues, junto con el Espíritu Animal concitado ya por el Aire armónico, como que precisan el Animo con su agitación a Afectos proporcionados a los Sonidos y Voces, Aquí se notarán dos cosas: lo primero cuánto defraudan a la eficacia de la música los *Cantores* que no se esmeran en pronunciar distinta y claramente el Razonamiento que animan con sus Voces. Lo segundo la razón que tienen muchas Naciones para dar por escrito a los oyentes lo que en sus festejos se anima con la música.

Núm. 9. Es innegable que templando *Unísonas* dos Cuerdas en una Guitarra, aunque no sean inmediatas, tocando la una resuena la otra sin que haga esto la más cercana. De esta experiencia sólo parece puede ser la razón que las Cuerdas templadas al *Unísono* son capaces de semejantes vibraciones: con que el Aire removido por la una, imprime fácilmente sus sacudiduras en la otra. Semejante disposición a moverse un Cuerpo cuando otro se remueve o hiere el Aire, también se halla en otras cosas. A esta suerte de movimientos puede reducirse aquel estremecimiento que se suele sentir en todas las partes de nuestro Cuerpo al oír tal o tal ruido, v.g. rasgar un tafetán o lienzo, etc. porque la sangre puede hallarse entonces con tal disposición que obedezcan prontamente sus partes al temblor del Aire. El sonido, pues, Armónico, lo primero concita el Aire externo y le imprime los movimientos armónicos: después impele la fantasía; impelida ésta concita los humores que mezclados con el Aire interno inclinan finalmente al hombre aquello a que se refieren. De esta suerte y no de otra mueve *mediata* y *determinativamente* la *Harmonía* los Afectos.

Núm. 10. En la tabla siguiente se ponen las Condiciones que muchos reputan *propias* de cada *Modo Músico* de donde se infiere cuáles *de suyo* son más conducentes para excitar unos Afectos que otros. En cada uno se señalan dos Cuerdas por lo ya advertido. Y si con tal Arte se dispusiesen los Sonidos que del todo simbolizasen con el Temperamento del que los oyese, sin duda se experi-

mentarían efectos extraordinarios en orden a conmover las Pasiones. Verdad es que esto nunca sería general si no se hallaba igual disposición en todos. Según la diversidad de Naciones, de Poblaciones, y aún de individuos, suele ser esta disposición diferente. Tito Livio nota que los Athenienses eran arrebatados y prontos en sus determinaciones, porque con facilidad se dejaban llevar de la Cólera; y al contrario, los Lacedemonios, que eran tan detenidos e indecisos en las suyas que parecía los dominaba la Flema.

Verosímil cosa es que el Sonido que divirtiese a Nerón le pareciese desapacible a Séneca; y que el que congeniase con Flavio destemplase a Metello.

NOMBRES	ORDEN			PROPIEDADES
MODESTO	1	D	G	<i>Para cosas suaves honestas</i>
FLORIDO	2	A	D	<i>Para versos líricos</i>
SEVERO	3	E	A	<i>Para expresar quejas</i>
TRISTE	4	B	E	<i>Para llantos y cosas funestas</i>
FESTIVO	5	F	Bb	<i>Para cosas alegres</i>
DULCE	6	C	F	<i>Para afectos alegres y devotos</i>
IRACUNDO	7	G	C	<i>Para Iras, Rabias, Despechos</i>
SERIO	8	D	G	<i>Para cosas graves y serias</i>
AMENO	9	A	D	<i>Para cosas suaves</i>
ARDUO	10	E	A	<i>Para cosas árduas</i>
LASCIVO	11	C	F	<i>Para danzas</i>
BELICOSO	12	G	C	<i>Para indignaciones</i>

De éstos los más usados son 1º y 2º D; 3º y 4º E; 5º y 6º F; 6º y 8ª G; porque *Transportados* pueden suplir por los otros cuatro.

PROP. XXXIII

Dado un Asunto anímanle armónicamente.

Preven. Invención	Las mismas partes, de que principalmente consta la Retórica, que son <i>Invencion, Disposición, Elocuencia</i>
Música	componen también la Música. La Invención en Música es la elección de Tono congruente al Asunto dado.
Disposición Música	La disposición es la elección de Periodos, y Figuras harmónicas propias al mismo Asunto. La Elocución es la expresión del Tono, y Estilo

Elocución proporcionado a ese mismo Asunto, por medio de Notas
Música apropiadas.

Por lo que toca a la Invención, fuera de lo ya dicho *Schol. Prop.* 18. se ha de notar, que todos los *Estilos Harmónicos* se reducen a tres principales especies a saber, *Eclesiástico*, *Motético*, y *Teatral*. Estilo Eclesiástico es cuando se compone sobre Canto llano Gregoriano de algún *Salmo*, *Antífona*, y Estilo Motético, cuando se compone con idea diversa algún Villancico v.g. El Estilo Teatral comprende otras tres Especies diversas, *Recitativo*, *Coríaco*, y *Saltatorio*. El Recitativo de ordinario se hace para solo una Voz, y a él pueden reducirse todas las Piezas, que vulgarmente se llaman *Tonadas*. El Coríaco es el que se forma para muchas Voces. El Saltatorio es el que se forma para Danzas, como son Gallarda, Jácara etc.

Por lo que toca a la Disposición, son varias *Figuras Harmónicas*, con que pueden adornarse las *Piezas*. Las principales son las siguientes: *Pausa*; *Repetición*; *Graduación*; *Complejo*; *Finalizante de la misma suerte*; *Contraposición*; *Ascensión*; *Descensión*; *Circulación*; *Fuga*; *Asimilación*; *Abrupción repentina*.

PAUSA. La *Pausa* se pone oportunamente, cuando se pregunta, o se responde, a lo que se pregunta. A esta Figura se pueden reducir los *Suspiros*, cuando con *Corcheas*, o *semicorcheas*, que por esto suelen llamarse *Suspiros*, sus Pausas se expresan en *Afectos llorosos*.

REPETICIÓN. *Repetición* es, cuando para mayor energía se repita varias veces un mismo Periodo. Esto especialmente se hace en las Pasiones más vehementes de *Ferocidad*, *Desprecio*, etc. v.g. *Alarma: al arma*, etc.

GRADACIÓN. *Gradación* es un Periodo armónico, en que las Voces, que van subiendo *gradatim*, y de ordinario se ponen en afectos de Amor divino.

COMPLEJO. *Complejo* es un Periodo armónico, en que las Voces como que parece, que conspiran a una misma Cuerda, y puede servir para los afectos de Maquinación.

FINALIZANTE DE LA MISMA SUERTE. *Finalizante de la misma suerte* es un Periodo armónico, que acaba de la misma suerte, y suele ponerse en la seria afirmación, negación, o reprehensión de alguna cosa.

CONTRAPOSICIÓN. *Contraposición* es un periodo armónico, en el cual se expresan afectos opuestos v.g. de Risa; Llanto; Quietud, Movimiento, etc.

ASCENSIÓN. *Ascensión* es un Periodo armónico en que se expresa la exaltación a cosas altas, o sublimes.

DESCENSIÓN. *Descensión* es un Periodo armónico, con que se expresan afectos de *Servidumbre*, *Humildad*, *Depresión*, etc.

CIRCULACIÓN. *Circulación* es un Periodo armónico, en que, las voces parece, que andan alrededor, o que forman un Círculo.

FUGA. *Fuga* es un periodo armónico, en que se expresan las Voces, que significan *Huida*.

ASIMILACIÓN. *Asimilación* es un Periodo armónico, con que propiamente se expresan las acciones, o propiedades de alguna cosa, v.g. *Timpanizar*; *Rimbombar* etc.

ABRUPCIÓN. *Abrupción repentina* es un Periodo armónico, en que se expresa, que una cosa se acabó presto.

Por lo que toca a la Elocución, para que no se cometan torpemente errores en los *Acentos*, se ha de notar, que en todas las Dicciones, que se pueden animar con la Música, se reducen a tres Clases, conviene a saber, a Dicciones de dos Sílabas, a Dicciones de tres Sílabas, y a Dicciones de cuatro Sílabas.

Cuando la Dicción es *Bisílaba*, puede el *Acento* cargar en la última, v.g. *Amór*, *Dolór* etc., o no. v.g. *Sóla*, *pena*. [...] Vienen varios ejemplos de música.

[Pág. 100] Si la Dicción es *Tetrasílaba*, solo atiende, así el *Acento* se pone en la última, o penúltima Sílabas, v.g. *Expresarás*, o *Expresarán*. Unas, y otras se pueden animar así [...] Música escrita.

RESOLUC. dado el Asunto, se considerará el *Afecto*, que en él se expresa, y elegido el *Tono* más proporcionado, se animarán sus Dicciones: advirtiéndose, que así, como los *Afectos* de *Tristezas*, *Llanto*, *Cansancio*, y otros semejantes, piden unas *Notas* espaciosas; por el contrario, los de *Gozo*, *Alegría*, *Indignación* etc. las piden apresuradas.

MODOS INCOMPLETOS. Y si en el Modo elegido no se observare la disposición dicha, se llamará Modo.

[Pág. 101] Algunos pretenden, que con solo tener hechas las Combinaciones de los Intervalos Músicos, o con *Notas*, o substituyendo Números por las cuerdas, tendrán a mano caudal muy competente, para animar armónicamente, con prontitud, y acierto, cualquier *Thema* dado. Si se ejecutare esto, solo con esos materiales, las más de las Composiciones saldrán *Imperfectas*, contraviniendo, por la mayor parte, ya a unos, ya a otros Preceptos, que indispensablemente deben de observarse. De otra suerte pareció conseguir más naturalmente con brevedad, y sin delito, el mismo intento, que es el Método, que explica este sucinto Tratado.

Todo lo más apreciable de la Música *Práctica* se reduce a la adecuada Resolución de los cuatro problemas siguientes:

- 1º. Expresar el Papel v.g. cualquier parte del sistema Músico.
- 2º. Formar con la Voz v.g. los Sonidos, que corresponden a la arte del Sistema Músico.
- 3º. Dada una Voz, o *grave*, o *aguda*, añadir una, dos, tres etc. *acordes* con ella, y también artificiosamente *discordes*.
- 4º. Animar armónicamente cualquier Razonamiento dado.

Todos estos Problemas quedan resueltos; pero como cada uno, para su pronta resolución, necesita de estar muy dueño del Sistema, y Preceptos, quien lo

hubiere de resolver, el cual dominio indisputablemente se adquiere solo con la práctica, solo quien con frecuencia praticare sus Resoluciones, los resolverá con la airosa perfección, que se requiere, y se experimente en los que cada parte de esta materia, son consumados.

APÉNDICE IV

ANTONIO PALOMINO, *MUSEO PICTÓRICO Y ESCALA ÓPTICA*, MADRID: AGUILAR, 1947

Capítulo II.

Inteligencia que debe tener el pintor de la fisonomía para sublimar la perfección de sus obras [págs. 597-9]

[Párrafo III] Por estas mismas indicaciones podrá el discreto y erudito pintor expresar también las perturbaciones del ánimo en aquellos accidentes que inmutan súbitamente el semblante; porque diferente cosa es, ser habitual o naturalmente iracundo, o estar actualmente airado, con el semblante descolorido y pálido; los ojos desencajados, y el aspecto inminente, y furibundo.

El rabioso, y desesperado, el color encendido; la boca en extremo abierta; los ojos encarnizados, y tan abiertos, que la pupila, o niñeta, se vea entera, y circundada del blanco del ojo encarnizado; las cejas estiradas, y arrugada la frente; las narices abiertas, y la garganta hinchada. La risa y el llanto se parecen mucho en la boca, y en las mejillas, y también en el cerrar los ojos; y sólo se diferencian en las cejas, que en el llanto se constriñen y juntan hacia el entrecejo, levantando los ángulos de su nacimiento; pero en la risa se dilatan. También los rincones de la boca, aunque en uno y otro afecto se retiran; en el llanto se abren algo los extremos, inclinando hacia abajo; y en la risa no; sino hacen unos senos hundidos, hacia arriba; y de ellos procede una arruguilla hacia abajo, a que acompaña un hoyuelo en la mejilla.

También se ha de advertir, que en el llanto las narices, se ponen encendidas de color; y asimismo los párpados de los ojos; y también en estando el llanto más sereno, se levanta, y se hincha el labio alto. Bien, que las causas del llanto, suelen alterar o moderar estos indicantes; porque alguno llora con ira; otro con temor; otro por alegría, y ternura; otro por dolor, y tormento; otro por compasión. Y así a estas expresiones han de acompañar las acciones del cuerpo y las manos: ya levantándolas a el cielo, pidiendo justicia; ya mesándose los cabellos con la iracundia; ya encogiendo los hombros, cruzando las manos, y bajando hacia el pecho la cabeza con el dolor, o tormento; ya retirando el cuerpo, y abriendo las manos, como temblando de pavor. Y así la discreción del artífice hará elección de aquellos ademanes, y acciones más expresivas, que puedan coadyuvar a el

efecto lloroso, según la causa, que le motiva; como discretamente lo dice Leonardo de Vinci en su Tratado de la Pintura.

La admiración es un afecto, que tiene gran variedad en sus expresiones; pues a veces arquea las cejas, abriendo mucho los ojos, y la boca algún tanto. Otras veces cierra la boca, hundiendo los labios, y arrugando la frente, y tal vez tomándose las barbas, si las tiene crecidas. Otras, baja las cejas junto a los ojos, y éstos medio abiertos, atendiendo a el acto, que le admira, ayudándose de las manos, extendiéndolas, y dilatando los dedos.

La tristeza tiene mucho de lo que dijimos del llanto; pero sin él puede estar en acto pensativo, sentada la figura, la mano en la mejilla, puesto el brazo de codo, o sobre algún pedestal, o sobre el muslo, y la cabeza inclinada hacia el pecho, los ojos bajos, y levantado el entrecejo.

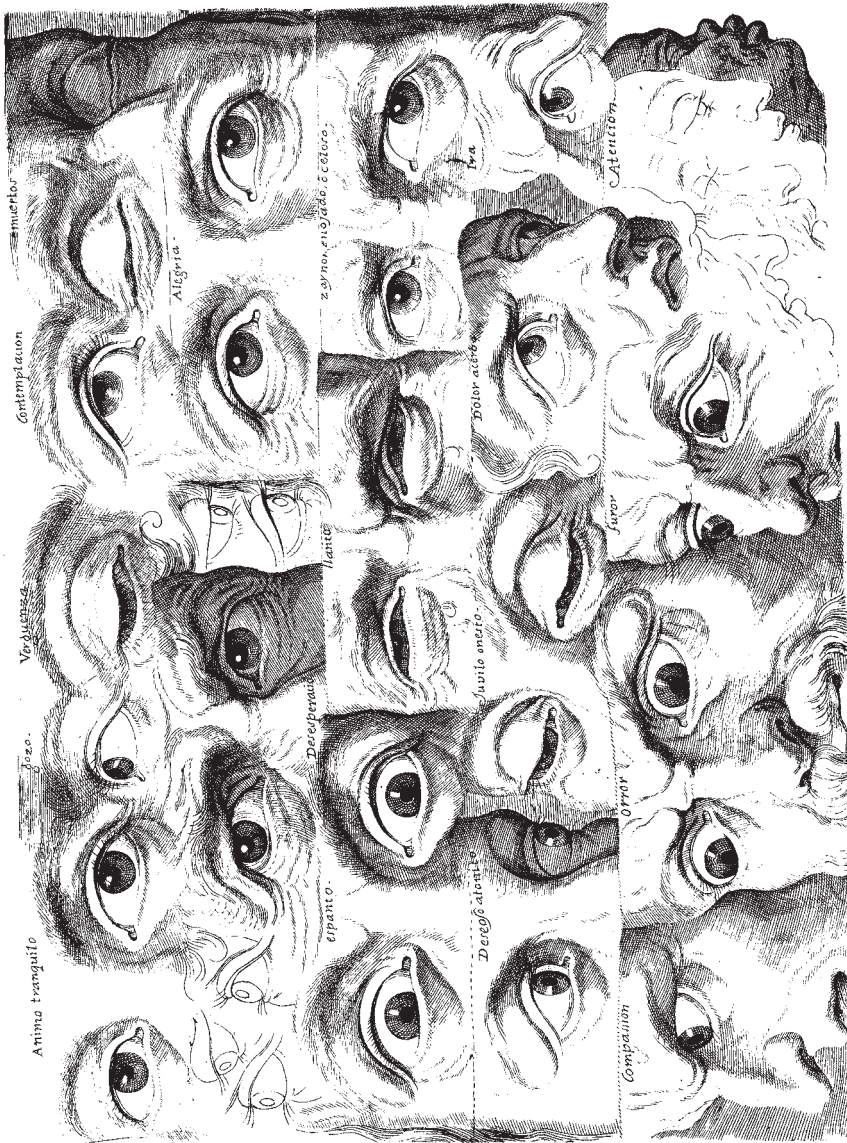
La alegría es toda a el contrario, los ojos abiertos, las cejas dilatadas, la boca abierta, y risueña, y las manos extendidas en alto.

El espanto tiene muchas partes de la admiración, pero no obstante se distingue en lo robado del color y el encogimiento, mostrando timidez, que siempre la trae consigo; y lo mismo es el pavor y estupor, que todos son sinónimos. Y a este modo puede ir discurriendo el discreto pintor las expresiones de afectos más concernientes a el argumento o asunto de la obra que pretende delinear; que ésta es la parte más peregrina que puede tener el artífice para hacerse superior aun a el arte mismo; como lo pondera Plinio, hablando del ingenioso Timantes (como poco ha notamos) pues dice que en sus pinturas se entendía mucho más de lo que se miraba, de suerte que con ser en el arte eminente, en el ingenio era superior a el arte. Y así esto le sublimó de suerte que le hizo superior a todos. Tanto como esto importa la retórica expresión de los afectos.



Lámina del *Método sucinto y compendio*...

Matías de Irala. 1739. *La expresión de las Pasiones*



Matías de Irala. *Método sucinto y compendio de cinco simetrías*. Año de 1739. La expresión de las Pasiones

MUSICA UNIVERSAL

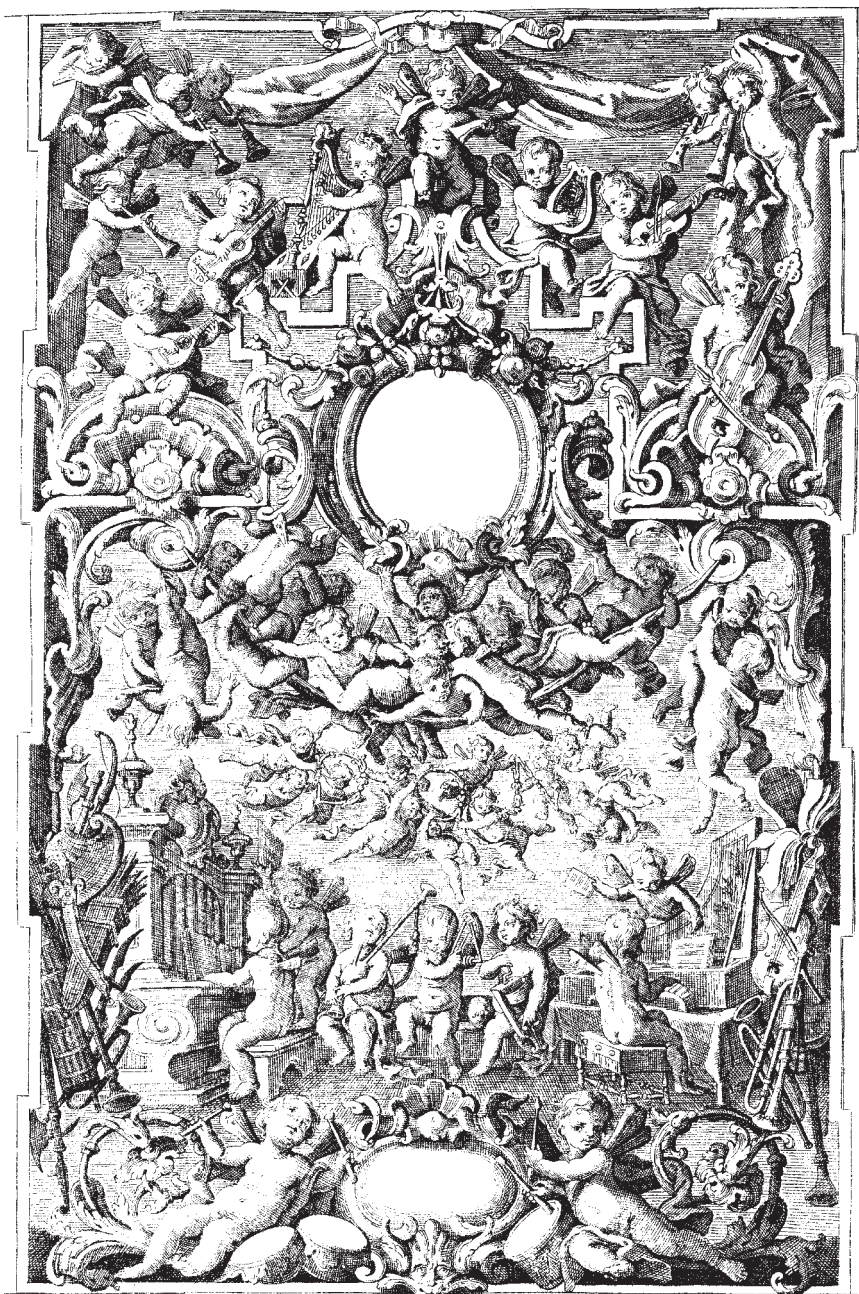
Ô PRINCIPIOS UNIVERSALES DE LA MUSICA DISPUESTOS

*POR EL PADRE MAESTRO PEDRO DE ULLOA,
de la Compañia de Jhesus, Cathedratico de Mathematicas
de los Estudios Reales del Colegio Imperial,
y Cosmographo Maior del Supremo
Consejo de las Indias.*

DEDICADOS

A EL SEÑOR DON IGNACIO DE LOYOLA,
Cavallero del Orden de Santiago, Primogenito
de los Señores Marqueses
de la Olmeda.

Con Privilegio , en Madrid : En la Imprenta
de Musica, por Bernardo Peralta.
Año de 1717.



«SEÑORA, DONDE HAY MÚSICA NO PUEDE HABER COSA MALA» (DQ II, 34). LA MÚSICA EN EL *QUIJOTE*

1. La primera novela moderna constituye un banco de datos inagotable para conocer todas las manifestaciones sociales y culturales, literarias y artísticas de la época que refleja su muy verosímil diégesis, la España del umbral entre los siglos XVI y XVII. También la expresión musical de nuestros siglos áureos está presente en el texto cervantino que no sólo es fuente para investigar la música popular de entonces, como habitualmente se ha sostiene, sino también la música cortesana culta, particularmente en los episodios que se desarrollan en el Palacio de los Duques.

No me acerco al tema apasionante de la música en el *Quijote* como musicólogo, que no lo soy, sino, si cabe, como cervantista y, sobre todo, como comparatista. Una de las orientaciones ya clásicas de una disciplina con muy escasa tradición entre nosotros, la Literatura Comparada, es el estudio de las relaciones entre la literatura y las otras expresiones artísticas, de la pintura o la arquitectura a la escultura o, cada vez en mayor medida, el cine. Precisamente, en el último tercio del pasado siglo adquirió un notable desarrollo en los Estados Unidos la Melo-Poética, estudio tanto de las implicaciones musicales de la literatura como del componente literario de la obra musical, de la mano del profesor Calvin S.

* Se citará siempre por la edición de Florencio Sevilla, ed. Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Castalia, 2000, por su reconocida solvencia. Entre paréntesis se señala la Parte, el capítulo y la página.

Brown, de la Universidad de Georgia, y sus discípulos como Jean-Louis Cupers, Jean Libis, Walter Bernhart o Ulrich Weisstein¹.

Problemas como la inspiración musical en la creación literaria o el soporte narrativo de la creación musical; la relación del poema lírico con las letras de canciones; los procedimientos retóricos que aluden a ambos dominios artísticos (metáforas sonoras); el ritmo musical, junto con la música como tema literario son aspectos abordados con rigor por los estudios comparatistas músico-literarios.

2. El narrador de la novela y sus personajes, portavoces del criterio autorial en último término, tienen una opinión muy favorable del arte musical, al que se acuerdan efectos no sólo puramente estéticos sino incluso terapéuticos, tanto en lo físico como en lo anímico y sentimental; en todo caso, para Cervantes, la música produce y expresa como ninguna otra manifestación cultural o artística los sentimientos, emociones y estados anímicos. Sin duda su muy acendrada cultura clásica tenía presente la interpretación catártica que Pitágoras hizo de la música, la cual apacigua las pasiones e influye siempre, positiva o negativamente, en los estados de ánimo².

Si compone los ánimos descompuestos en opinión de Dorotea, es medio infalible de seducción para el impertinente Anselmo; constituye la mejor manifestación y causa de regocijo en las Bodas de Camacho, del mismo modo que empuja a la tristeza, al desánimo o al temor en los luctuosos y fastuosos cortejos con los que los Duques se burlan de la andantesca pareja.

Al describir Dorotea la posición idílica y felicísima que gozaba en la casa paterna, refiriéndose a los quehaceres en los que ocupaba su tiempo —«ejercicios que son a las doncellas tan lícitos como necesarios»— cita junto a la lectura de libros devotos, el ejercicio de «tocar una arpa» porque —dice ella— «la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu» (*DQ*, ed. Sevilla: I, 28: 374*). Alivio y ánimo aporta, pues, un típico instrumento de los de sala, es decir, propios de los estamentos más cultos y acomodados, generalmente de cuerda como el laúd, la vihuela o el violín, cuyos armoniosos sonidos se caracterizarían por la «dulzura y suavidad»³.

Darle *músicas*, junto con escribirle versos y ofrecerle dineros y joyas, aconseja Anselmo a su buen amigo Lotario para seducir a su propia mujer. Si tanto empeño pone el narrador en dejar sentada la extrema virtud y fidelidad de Camila

¹ J. L. Cupers and U. Weisstein, *Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in memoriam*, Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 2001.

² Jámblico, *Vida pitagórica* (Madrid: Etnos, 1991). Cit. en M. C. Bobes Naves et al., *Historia de la teoría literaria, I. Antigüedad grecolatina*, Madrid: Gredos, 1995, págs. 40-3.

³ Vicente Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, Madrid, 1618.

(ed. Sevilla: I, 33: 445), mucha será la capacidad de seducir espíritus que, para el escritor, tienen las notas del pentagrama.

De acuerdo con las teorías sostenidas por los pitagóricos, existiría una correspondencia de sonos, ritmos e instrumentos con los sentimientos que desean expresarse, fenómeno evidente en este fragmento de *La Española Inglesa*: «No quiso Recaredo entrar en el puerto con muestras de alegría, por la muerte de su general, y así mezcló las señales alegres con las tristes: unas veces sonaban clarines regocijados; otras trompetas roncadas; unas tocaban los atambores alegres y sobresaltadas armas, a quien con señas tristes y lamentables respondían los pífanos»⁴.

Quizás la mejor expresión de esta concepción cervantina del arte musical y sus efectos reconfortantes para el ánimo es la sentida y sentenciosa aserción que dirige Sancho a la duquesa: «—Señora, donde hay música no puede haber cosa mala». Cuando su protectora aduce que la misma virtud tiene la claridad y la luz, replica el escudero reafirmando su valor eufórico, el *etos* eufórico de la retórica clásica: «[...] pero la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas» (ed. Sevilla II, 34: 995).

Esta insistencia escudiril en los efectos benéficos de la buena música se sitúa en un contexto bien preciso, después de que el pobre Sancho hubiese pasado tanto miedo que haya llegado incluso a desmayarse, y ello por efecto también de una banda sonora musical tan efectista como aterradora: la intervención de numerosos instrumentos de los llamados bélicos y heráldicos, acompañamiento espectacular de los infernales carros donde traen a Dulcinea encantada, a los que más tarde nos referiremos.

También en esta ocasión el narrador inicia con toda precisión los diferentes efectos negativos de estos temibles sonos, efectos anímicos sobre los oyentes que van del pasmo y el suspenso al temblor y el espanto: «Pasmóse el duque, suspendióse la duquesa, admiróse don Quijote, tembló Sancho Panza y, finalmente, aun los mismos sabidores de la causa se espantaron» (II, 34: 991). La acumulación de tantos instrumentos, voces, gritos, cañonazos y disparos dará con don Quijote en un estado no del todo entero y con Sancho en una situación no muy honrosa: «dio con él desmayado en las faldas de la duquesa» (II, 34: 994).

Ante tal situación, es lógico que el escudero, ya aliviado de sus temores y sus miedos, ponga de relieve lo que ahora oye: «un son de una suave y concertada música formado, con que Sancho se alegró y lo tuvo a buena señal» (II, 34: 995), haciendo esa rotunda valoración del arte musical que da título a estas líneas: *donde hay música no puede haber cosa mala*.

⁴ *Novelas ejemplares*, vol. 1, ed. Harry Sieber, Madrid: Cátedra, 1982, 4ª ed.

3. En el mundo ficcional realista por el que transitan caballero y escudero⁵ se escuchan cantares populares y sones aldeanos en fiestas y jolgorios campesinos, con sus danzas, melodías e instrumentos características; pueden percibirse, además, ritmos solemnes y músicas de sala o ceremonia que acompañan a los fastos cortesanos de gran aparato espectacular organizados, a modo de burla, por la servidumbre ducal.

Entre lo más interesante para el aspecto de la cultura musical que contiene la primera novela moderna se encuentra sin duda el completo catálogo de instrumentos musicales, usuales en nuestra Edad de Oro, que se citan con sus diversos y equívocos nombres en el texto, treinta y dos en total. Aparecen instrumentos de cuerda, de viento y de percusión, bélicos y heráldicos, ministriles y vulgares, de calle y de sala, cortesanos y pastoriles, de tecla y a coros, de acuerdo con la heterogénea tipología funcional y, diríamos, *sociolaboral* que se usaba en la época⁶. Ni que decir tiene que, en este sentido, la diégesis realista del *Quijote* aporta datos de interés para el conocimiento y clarificación de esos instrumentos, buena parte de ellos ya desaparecidos. Tal como veremos, narrador y personajes manifiestan familiaridad con estos instrumentos musicales pero también dudas, vacilaciones y hasta equivocaciones sobre la compleja y dispar denominación, sobre las circunstancias y formas en que se tocaban, sus funciones precisas, agrupaciones y ejecutantes.

En el capítulo XIX de la *Segunda Parte* se introducen las primeras noticias de lo que van a ser las Bodas del rico Camacho, anunciadas como «una de las mejores bodas y más ricas que hasta el día de hoy se han celebrado en la Mancha». Los esponsales son festejados, en efecto, con un «aparato» calificado como «extraordinario y nuevo», consistente en esencia en representaciones y danzas de espadas, de cascabeles y de zapateadores (ed. Sevilla, II, 19: 847), bailes recitados, composiciones musicales e «invenciones» varias.

⁵ J. M. Paz Gago, *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1995. Véase a este respecto el capítulo 5. Ficción (págs. 167-264).

⁶ P. Rey, «Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde «La Celestina» (1499) hasta «El Criticón» (1651)», *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Ávila: Fundación Cultural Santa Teeresa, 1997, págs. 41-100. Rey expone con claridad el problema terminológico que afecta tanto a los instrumentos en sí como a sus agrupaciones y clasificaciones: «No tendría mucho sentido organizar este material según los criterios físicos actualmente en uso, puesto que no trabajamos con instrumentos-objeto, sino con nombres, de algunos de los cuales desconocemos el significado exacto. Aut. define y clasifica así los instrumentos musicales: *Cualquier máquina o artificio hecho y dispuesto para causar armonía, o con diversidad de cuerdas dispuestas y templadas proporcionalmente, como el Harpa; o con la compresión del viento, con las mismas proporciones, como el Clarín; o mediante golpe o pulsación como la Campana*. O sea: viento, cuerda y percusión. Prefiero las agrupaciones que ofrecen los documentos mismos, más de acuerdo con la mentalidad de la época, que se fija más en la funcionalidad que en la física del sonido. El resultado no es una clasificación cerrada, sino una serie de agrupamientos marcados por el uso, según los ambientes en que actúa cada instrumento, que pueden ser varios».

La entrada en el escenario campestre de estas espléndidas bodas campesinas viene anunciada por el acompañamiento musical, expresión aquí, como venimos diciendo, de inequívoca alegría festiva. Participa una serie de al menos 6 instrumentos típicos de las celebraciones populares rústicas, citados con toda precisión: «Oyeron, asimismo, confusos y suaves sonidos de diversos instrumentos, como de flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos y sonajas» (ed. Sevilla, II, 19: 853-854).

Estos y otros instrumentos, populares y pastoriles, vulgares y rústicos, eran familiares a Cervantes que los cita tanto en las bodas de Daranio y Silveria en *La Galatea* (III) como, en tono paródico esta vez, en *El coloquio de los perros*... Como ya hemos señalado, aquí especialmente la música se identifica con la expresión de los sentimientos alegres y joviales que causan los esponsales: «Los músicos eran los regocijadores de la boda, que en diversas cuadrillas por aquel agradable sitio andaban, unos bailando, y otros cantando, y otros tocando la diversidad de los referidos instrumentos» (ed. Sevilla, II, 19: 854).

Tras la presentación de las viandas del banquete que focaliza la atención de Sancho, a través de cuyos ojos se nos presenta, hacen su aparición los grupos de danzantes, uno de los cuales entra al «son de una gaita zamorana», mientras que a otra cuadrilla alegórica «Hacíanles el son cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta» (ed. Sevilla, II, 20: 860). Sin duda se trata de un grupo de ministriles los que acompañan esta danza de artificio hablada en la que intervienen 8 ninfas, danzando y recitando coplas entre son y son de los tamborinos (ed. Sevilla, II, 20: 861 y 863).

4. De estos siete instrumentos citados mediante las denominaciones propias de la época, de la mayoría de los cuales poco sabemos con exactitud hoy, quizás el más problemático y curioso sea la gaita zamorana. Una lectura poco reflexiva lleva a Francisco Rico a definir este instrumento como una «flauta de doble tubo, parecida al oboe» (ed. Rico, 1998, 20: 715, n. 38), error de bulto si pensamos que confunde un instrumento de cuerda, que es de lo que se trata en realidad, con uno de viento.

Ciertamente se utilizaba el genérico *gaita* no sólo para las típicas variedades de la gaita gallega sino también para las flautas sin pellejo o fuelle, semejantes a la chirimía, que acompañaban al tamboril en las fiestas aldeanas como la que se describe aquí, pero ello no justifica esta confusión con la gaita zamorana, muy diferente. Se trata de un instrumento característico de los músicos ciegos, emparentado con la chinfonía o sinfonía, tal como apunta Pepe Rey (1997: 77-8), aduciendo textos de Quiñones de Benavente y de Vélez de Guevara («Fueron unos ciegos y una gaita zamorana, que muy cerca de allí se recogían⁷»).

⁷ Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo. Novela de la otra vida. Traducida a ésta por...* Madrid, 1541.

En las abultadas notas del volumen complementario de la edición de Crítica (1998: 982-3) se cita *Autoridades* en acepciones de *gaita* que ni aportan nada ni resuelven la confusión. A partir de la afirmación cierta de que la *gaita zamorana* nada tiene que ver con las *gaitas de pellejo* (gallegas), se describe ésta como un instrumento de caña doble, corto y ancho, de sonido duro y penetrante, semejante a la *dulzaina*, vinculándolo geográficamente con el mundo árabe (Argelia y Marruecos) que, evidentemente, nada tienen que ver con la situación geográfica de Zamora⁸.

Las ilustraciones escasas y muy esquemáticas de los instrumentos musicales de la época no incluyen más que cuatro instrumentos de viento (chirimía, churambela y *dulzaina*, variedades de flauta, y el *sacabuche*) y sólo tres de cuerda (*laúd*, *vihuela* y *rabel*). Llama la atención que no se cite ni se ilustre ni uno solo de los instrumentos citados en los pasajes de la *Bodas de Camacho*. Covarrubias, quizás la fuente ignota de la equívoca nota de Rico, define la *gayta* como instrumento de viento con odre y bordones, citando las mencionadas *gaitas zamoranas* como renombradas en España pero sin describirlas, lo cual no debe llevarnos a identificarlas con flautas con odre, como sugiere Rey.

La *gaita zamorana* era un instrumento de cuerda y rodillo bien conocido, en efecto, en la Península. Tal como reza la tercera entrada de la voz *gaita* en *Autoridades*, la que corresponde propiamente al instrumento que se cita en este pasaje del *Quijote*, se trata de un cajoncillo rectangular (semejante al de las guitarras) en cuyo interior se sitúa una rueda que, al movimiento de una manivela de hierro (*cigüeña*), oprime las cuerdas, gracias a un teclado dispuesto al efecto para producir sus sonidos característicos⁹.

Todo hace pensar que la *gaita zamorana*, como hemos dicho, pertenece a la familia de la *sinfonía*, *sanfona*, *zanfoña* o *zanfona*, tan importante para juglares y trovadores, y en general para toda la lírica de los cancioneros, particularmente la gallego-portuguesa. Instrumento recuperado y estudiado por Faustino Santalices en su *Esbozo de Método relativo a este ancestral instrumento y breve estudio histórico-literario y técnico con esquemas e ilustraciones para su aprendizaje* (Lugo, 1956), el musicólogo gallego traza su historia desde unos lejanos orígenes en el siglo oncenio y su popularización como instrumento polifónico de cuerda con teclas móviles y manivela hasta su posterior degradación, a partir del siglo XV, en que quedaría relegado a los ciegos y músicos ambulantes¹⁰.

⁸ A. Salazar, «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II (1948), págs. 25-56 y 118-173; pág. 45. Véase también, del mismo autor, *La música en Cervantes y otros ensayos*, Madrid: Ínsula, 1961.

⁹ *Diccionario de la Lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad...*, Madrid, 1726. Ed. facs. Madrid: Gredos, 1979.

¹⁰ F. Santalices, *La zanfona. Esbozo de Método relativo a este ancestral instrumento y breve estudio histórico-literario y técnico con esquemas e ilustraciones para su aprendizaje* (Lugo, 1956), ed. facs. Vigo: Ir Indo, 2000, págs. 11-6.

De todos modos, la sombra de la duda se cierne sobre la denominación cervantina de un instrumento no demasiado frecuente en este tipo de festejos rústicos. ¿Se trata de un instrumento aflautado o aguitarrado, de viento o de cuerda? Aunque conoce bien los acompañamientos musicales de su época, Cervantes no es demasiado exacto en sus definiciones e incluso se equivoca en alguna ocasión. Lo normal en los regocijos campesinos era, efectivamente, la combinación de instrumentos de percusión (tamboril) y de viento (flauta, dulzaina, oboe...), como ocurre en la danza de artificio hablada. Es esto lo que sin duda hace pensar en que la misteriosa gaita zamorana es «el regocijador y chillón oboe pastoril», del tipo de la dulzaina, como lo define en un primer sentido Felipe Pedrell¹¹. De todos modos, no hay que acordar demasiada verosimilitud al compositor y musicólogo catalán quien, para desarrollar la segunda acepción, aquella que emparenta la gaita zamorana con la zanfona ibérica o la *vielle* francesa, se limita a reproducir la tantas veces citada, mecánicamente, acepción tercera de *Autoridades*, añadiendo unos pocos datos técnicos.

El hecho de que el instrumento se cite solo, sin acompañamiento de percusión, nos indica a las claras que se trata del viejo instrumento polifónico, surgido de una lejana simplificación del *organistrum* medieval para convertirlo en un instrumento manejable para una sola persona que podía al mismo tiempo pulsar las teclas móviles y poner en movimiento la manivela. Con el tiempo, la gaita zamorana fue popularizándose, hasta ser utilizada por ciegos y músicos ambulantes que bien podían ser llamados a participar en festejos campestres de cierta importancia como las bodas de un labrador pudiente, el rico Camacho.

Tampoco hay acuerdo en precisar lo que fuese exactamente el *salterio*, clavicordio para unos y flauta par otros; los célebres albogues, instrumento de viento para los más y especie de platillos, como las sonajas y chapas, para el propio don Quijote. En la pseudoerudita descripción que hace el caballero a pregunta de Sancho, don Quijote se hace pasar por musicólogo aficionado cuando, en el capítulo 67 de la Segunda Parte, decide trasladarse al universo literario pastoril, para pasar punto y seguido a ejercer de improvisado filólogo.

Describe en clave muy musical ese nuevo mundo de adopción imaginaria, citando de nuevo los instrumentos pastoriles más usuales, casi todos mencionados ya en las *Bodas*: «¡Válame Dios —dijo don Quijote—, y qué vida nos hemos de dar, Sancho amigo! ¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros oídos, qué de gaitas zamoranas, qué tamborinos, y qué de sonajas, y qué de rabeles! Pues, ¡qué si destas diferencias de músicas resuena la de los albogues! Allí se verá casi todos los instrumentos pastorales» (ed. Sevilla, 1999: II, 67: 1269).

¹¹ *Diccionario técnico de la música* (Barcelona: Isidoro Torres Oriol s.a.), ed. facs. Valencia: Servicio de reproducción de libros Paris-Valecia, 1992.

A la pregunta de Sancho sobre qué sean los *albogues*, responde con cierta seguridad definicional: «unas chapas a modo de candeleros de azófar, que, dando una con otra por lo vacío y hueco, hace un son, si no muy agradable ni armónico, no descontenta, y viene bien con la rusticidad de la gaita y el tamborín; y este nombre albogues es morisco...». Sin duda se equivoca nuestro protagonista de instrumento y confunde lo que es una especie de flauta, de viento en todo caso, con un instrumento de percusión semejante a los platillos, quizás por su vecindad textual con panderos y sonajas.

5. Muy diferentes son las manifestaciones musicales que se dan en otro de los núcleos narrativos y espaciales de la Segunda Parte, donde lugar y circunstancias, ejecutantes e instrumentos pasan del registro rústico pastoril al cortesano culto, en el que se usan fundamentalmente instrumentos bélicos, heráldicos y de sala, todos ellos propios de la música ceremonial que solía acompañar los fastos cortesanos.

La primera noche que pasa la andantesca pareja en las posesiones de los duques hacen su aparición varios carros infernales y triunfales, con el acompañamiento instrumental característico de estas paradas ceremoniosas en que se usaba la orquestación bélica en funciones, digamos, civiles: «y luego se oyeron... infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra, como de muchas tropas de caballería que por el bosque pasaba. La luz del fuego, el son de los bélicos instrumentos, casi cegaron y atronaron los ojos y los oídos de los circunstantes... Sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros, casi todos a un tiempo...» (II, 34: 991).

Como indica acertadamente Rey, los instrumentos bélicos, muy sonoros y ruidosos, se denominan heráldicos cuando son usados fuera de las batallas y en tiempo de paz. Esta plástica y muy sonora descripción cervantina, además de especificar su tipología, cita las dos combinaciones instrumentales características de la música heráldica: cornetas-trompetas más un instrumento de percusión, aquí se citan los tambores (atambores o atambales podrían ser) en compañía de la siguiente posibilidad, los pífaros, flautas de sonido muy agudo que siempre aparecen con cajas y atambores, nunca solos.

En ese bosque nocturno, cuando la noche se cierra todavía más, se cita otra lista de estos instrumentos bélicos en función heráldica, acompañando el cortejo fúnebre de la encantada Dulcinea: cornetas, cuernos, bocinas, clarines, trompetas y los correspondientes de percusión, los tambores (II, 34: 993). El estruendo es tal que provoca los efectos ya comentados tanto en Don Quijote y Sancho como en el resto de los presentes.

La combinación ajustada de pífaro y tambor vuelve a aparecer más adelante, cuando hace su entrada el escudero de la condesa Trifaldi, Trifaldín el de la Barba Blanca. «Los instrumentos heráldicos producen esta vez un nuevo

efecto en el estado de ánimo del auditorio, que se inclina con estos sonos a la tristeza: ...se oyó el son tristísimo de un pífaro y el de un ronco y destemplado tambor. Todos mostraron alborotarse con la confusa, marcial y triste armonía...». Sancho, atemorizado, vuelve a refugiarse en las faldas de la duquesa «porque real y verdaderamente el son que se escuchaba era tristísimo y melancólico» (II, 36: 1008).

Como siempre, los ejecutantes se visten en concordancia con los instrumentos y los sentimientos, tristes o alegres, que producen: «vieron entrar por el jardín adelante dos hombres vestidos de luto... éstos venían tocando dos grandes tambores, asimismo cubiertos de negro. A su lado venía el pífaro, negro y pizmiento como los demás» (II, 36: 1008). En todo momento, las entradas y salidas de la condesa y su escudero vendrán marcadas por el toque del pífaro y los tambores (II, 36: 1010; y 37: 1013 y 1014).

La idea cervantina de los sentimientos y estados anímicos provocados en el auditorio por determinadas asociaciones de instrumentos y sus sonidos característicos no era original en la época y se ha mantenido incluso hasta la época contemporánea. Tales ideas se exponen, por ejemplo, en un tratado tan ecléctico como *Las Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, redactado en Italia por el filólogo y musicólogo Esteban de Arteaga, quien sintetiza admirablemente estas tesis mantenidas desde el barroco hasta el romanticismo. Desde un punto de vista típicamente setencista, Arteaga propone, en efecto, una estética sincrética que, paradójicamente, trata de concordar la teoría aristotélica de la mimesis con la teoría platónica de la belleza ideal.

Así, al exponer sus dudas sobre la naturaleza mimética del arte musical, ejemplifica con el posible acompañamiento instrumental del suicidio de Dido afirmando que los medios para expresar «el infeliz estado del corazón mujeril en tan horrorosa situación, no pueden ser otros que valerse de cuerdas bajas que produzcan un ruido sordo, alterado y confuso, de reforzar el sonido lastimero y patético de ciertos instrumentos...»¹².

Las tesis que Arteaga había desarrollado con mayor extensión en sus *Revoluciones del teatro músico italiano* cifran en la melodía esa posibilidad de mover «los afectos de quien escucha», de excitar «alguna idea, pasión o imagen, como sucede cuando se expresa el zumbido del viento, el estampido de los truenos, el alboroto de una batalla o cosa semejante...». Evoca la obra de Isaac Vosio

¹² *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid: Antonio de Sancha Impresor, 1789. *Obra Completa Castellana. La Belleza ideal. Escritos menores*, ed. M. Batllori, Madrid: Espasa Calpe, 1972, pág. 89.

para situar también en el ritmo «el feliz acuerdo y unión entre los movimientos de las pasiones y los ritmos músicos y poéticos»¹³.

En el capítulo anterior, nuestros oídos han percibido un nuevo grupo funcional de instrumentos, los que producen esa música agradable y placentera que tanto ha tranquilizado y alegrado al pobre Sancho: «chirimías, arpas y laúdes» (II, 35: 996 y 1004), todos ellos menos sonoros y ruidosos, más armoniosos y suaves. De nuevo ese paralelismo entre el son de ciertos instrumentos y el estado de ánimo del oyente, que en esta ocasión pasa de temeroso y contristado a alegre y confiado.

Se trata de instrumentos de sala y de corte, que eran tocados en ámbitos palaciegos para personajes de alcurnia. No es exacto decir que eran «propios de fiesta» como apunta en nota Rico (II, 35: 921, n. 7), pues los instrumentos pastoriles son los más propios de los festejos y jolgorios campesinos. Lo definidor de este conjunto instrumental es su condición de instrumentos de música culta, por ello más agradable, y cortesana o de sala, que acompañan al carro triunfal de Dulcinea. Un instrumento de viento, la chirimía, y dos instrumentos de cuerda, el laúd y el arpa, producen una melodía caracterizada, para Vicente Espinel, por su «dulzura y suavidad».

Tal como indica Rey, las chirimías forman parte de los conjuntos de ministriles al servicio de grandes señores o cabildos catedralicios¹⁴. Eran empleadas como acompañamiento de las manifestaciones del poder o, al menos, a la ostentación de cierta dignidad, tal como ocurre en este caso. Una de las escenas culminantes de esta parada espectacular que organiza la ingeniosa servidumbre de los duques, el carro triunfal de Dulcinea, ha entrado con toda su majestuosidad, «al compás de la agradable música», y se va con no menos vistosidad, proclamando la alegría del desencantamiento, en virtud de la aceptada penitencia sanchesca.

El efectismo triunfal de la escena y de su banda sonora llega al clímax en este final del capítulo 35 de la Segunda Parte, una verdadera explosión de alegría y optimismo: «Apenas dijo estas últimas palabras Sancho, cuando volvió a

¹³ *Op. cit.*, págs. 90-1 y 94. La obra de musicología que más fama dio a este polémico jesuita expulso fueron las *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* (3 vols., Bolonia, 1783; 2ª ed. Venecia, 1785), ed. M. Batllori, Madrid, 1944. Las tesis sobre los efectos bondadosos de la música, en relación con el paralelismo entre ritmo musical, ritmo poético y estados de ánimo, fueron mantenidas por numerosos musicólogos desde el siglo XVI hasta bien entrado el XIX, tales como el citado I. Vossio (*De poematum cantu et viribus rhythmis*, Oxford, 1673) o F. Venini (*Dei principi dell'armonica musicale e poetica*, Paris: Claudio Molini, 1798), de quien se hace eco muy directo Sinibaldo de Mas en su *Sistema musical de la lengua castellana* (Barcelona, 1832), ed. J. Domínguez Caparrós, Madrid: CSIC, 2001, donde se hacen afirmaciones como ésta: «Después del placer de amar y hacer bien, la música es sin duda alguna el más dulce presente que haya hecho Dios a los mortales» (pág. 45).

¹⁴ Cfr. Melchor de Santa Cruz de Dueñas, *Floresta española* (1574), Madrid, Espasa Calpe, 1947; Cristóbal de Villalón, *El Cróton, de Christóphoro Gnophoso*, ed. A. Rallo, Madrid: Cátedra, 1982.

sonar la música de las chirimías y se volvieron a disparar infinitos arcabuces, y don Quijote se colgó del cuello de Sancho, dándole mil besos en la frente y en las mejillas. La duquesa y el duque y todos los circunstantes dieron muestras de haber recibido grandísimo contento, y el carro comenzó a caminar...» (*DQ* II, 35: 1004).

El bien ha triunfado sobre las fuerzas de los malignos encantadores, las suaves melodías de flautas, arpas y laúdes han conmovido al bueno de Sancho que ha vencido su miedo y cobardía porque, como él mismo piensa firmemente, «donde hay música no puede haber cosa mala».

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO
(Universidade da Coruña)

EL CLAMOR SILENCIOSO: LA IMAGEN DE LA MÚSICA EN LA LITERATURA EMBLEMÁTICA ESPAÑOLA¹

Con total descaro, lo confieso, he tomado el principio del título de esta ponencia de una referencia que hace Juan de Horozco y Covarrubias en sus *Emblemas morales* a la elocuencia muda del arte coreográfico griego, del que dice:

[...] y, porque lo principal era con las manos, llamé a las destos dançadores Casiodoro manos habladoras, y que sus dedos tenían lenguas, cuyo silencio era clamoroso, y la exposición callada [...]²

El silencioso clamor de que hacen gala las representaciones de motivos musicales en los libros de emblemas³ configura en su conjunto un universo significativo para sus contemporáneos alguna de cuyas claves me gustaría explorar para acercarlo a nuestra comprensión. Porque, aunque nos hallemos hoy familiarizados con el lenguaje de las imágenes, la mudanza de los códigos con el paso del tiempo es de sobra conocida. José Antonio Maravall señalaba en

¹ Quiero dar las gracias a Pepe Rey por las fuentes que me ha señalado, por sus valiosas sugerencias y por todo tipo de ayuda, generosa y sabia, que me ha prestado para la realización de este trabajo.

² Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, Zaragoza, 1604, Libro I, fols. 11v-2r.

³ En adelante utilizaré siempre este término para referirme a lo que en la época se denomina, no siempre consecuentemente, emblema, empresa, jeroglífico o divisa. Para el estado actual de la cuestión en cuanto a terminología y concepto, vid. Begoña Canosa Hermida, «Notas sobre la preceptiva del género emblemático en los libros de emblemas españoles», en *Estudios sobre Literatura Emblemática Española*, ed. Sagrario López Poza, A Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2000, págs. 31-63.

1972 el protagonismo del *slogan* publicitario en nuestra sociedad y su influencia sobre el auge creciente de los estudios de emblemática⁴. De hecho, podemos encontrar algún caso de asombrosa semejanza entre un «anuncio» publicitario y un emblema clásico. La *figura 1* muestra uno de los emblemas del príncipe de los emblemistas, Alciato, con su lema, su imagen simbólica y su epigrama. Si lo comparamos con la *figura 2*, vemos que ésta cumple los requisitos básicos que se pedían al emblema: tiene también un lema, exhibe el mismo animalejo convertido en símbolo, y dispone de su particular «epigrama»; sólo que la invitación de Alciato a huir de la falsedad y engaño del adulador que, cual camaleón, muda de color, queda convertida por los profesionales del embaucamiento en una invitación, precisamente, al cambio. Como suele decirse: tan cerca, tan lejos... Seguramente, más cerca que lejos, porque hay mucho, muchísimo, de embaucamiento en la utilización de las imágenes en los Siglos de Oro. Los libros de emblemas, sin excepción, comparten una dimensión ética que reproduce y refuerza el sistema de valores de un modelo de sociedad, que prescribe pautas de comportamiento, que sirve al objetivo de *conducir las conductas*, como ha señalado Fernando Bouza⁵. Lo doctrinal, político o religioso, cobra fuerza, además, a medida que avanza el siglo XVII, hasta el punto de poder considerar ciertos emblemas de la España contrarreformista como verdaderos sermones, según ha escrito Sagrario López Poza⁶.

Los motivos o referencias musicales utilizados en la literatura emblemática participan de esta orientación general ética, en especial ético-política, porque tal suele ser el objetivo, declarado o no, de la mayoría de los tratados, y recrean, así, con mayor o menor originalidad lugares comunes de la filosofía moral; pero, además, ponen ante los ojos, evocan, acontecimientos sonoros que forman una parte substancial de la realidad del entorno, no siempre sometida a un proceso de alegorización. Al enfrentarse a representaciones de contenido musical, o a observaciones y analogías relacionadas con el mundo de la música, el lector asume sonoridades virtuales y fenómenos sonoros sujetos a un código compartido, alojándolos en su universo de creencias según diferentes

⁴ José Antonio Maravall, «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972, págs. 147-88 (págs. 151-2).

⁵ Fernando Bouza, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 1999.

⁶ En la introducción a Antonio Bernat Vistarini-John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid: Akal, 1999, págs. 15-7. Para la evolución de la emblemática, vid. Sebastian Neumeister, «Decadencia y modernidad de la emblemática: Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano* (1640)», en *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de Septiembre, 1994)*, ed. Sagrario López Poza, A Coruña: Universidade da Coruña, 1996, págs. 203-19.

niveles de significación, de los cuales señalaría cuatro que me parecen básicos: la música como ocupación específica ligada a una profesión, grupo social o colectivo; la música como actividad episódica, o bien regular, pero desprovista de la identificación entre sujeto y ocupación, cual es la practicada por el monarca y los estamentos sociales elevados; la música como fenómeno físico-acústico; y, sobrevolando los anteriores, la música como alegoría. Obviamente, en la literatura emblemática, en virtud de la orientación moral comentada, este último nivel alegórico-simbólico determina con mucha frecuencia el perfil que adquiere la aparición de los primeros. Por otra parte, si hacemos un ejercicio de distanciamiento y atendemos a otro tipo de preocupaciones que pueda tener el investigador actual, aún obtendremos información muy valiosa prescindiendo de toda connotación ajena al dato positivo, sea terminológico, organológico, contextual o de cualquier otro tipo.

Son, pues, muchas las preguntas que acerca de la música y de los acontecimientos sonoros en los Siglos de Oro podemos formular a la literatura emblemática: qué tipos de música hay, para qué sirven, cómo se manifiestan, qué consideración merece cada uno de ellos, en qué coordenadas ideológicas se inscriben; por no hablar de la identificación puntual de los instrumentos representados, tema éste que, por la desigual calidad de las representaciones, por la frecuente disparidad entre éstas y el texto que las acompaña, por la falta de conocimientos sobre el grado de intervención en la confección material de la ilustración por parte del autor del emblema, y, sobre todo, por el carácter eminentemente simbólico de la mayoría de ellas, es controvertido y no constituye, además, el enfoque principal de esta ponencia.

De los muchos aspectos posibles que pueden ser abordados desde esta confluencia entre música y género emblemático, quisiera considerar, sobre todo, la imagen general de aquélla, lo que equivale a decir las diferentes imágenes de la música según el concepto que de ella se tiene, así como las diferentes prácticas musicales, con diferentes connotaciones y vinculadas a diferentes estamentos sociales, todo lo cual puede ofrecernos, de pasada, vislumbres de realidades musicales a tener en cuenta como piezas de un mosaico con cuya reconstrucción soñamos afanosamente. Por otra parte, veremos también cómo la especial orientación del género, ya lo hemos dicho, impone un acercamiento a la música desde el entorno político, alegórico y real a la vez, centrado en el cuerpo social y en la figura del gobernante. En último lugar, me gustaría hacer ciertas consideraciones sobre la dimensión físico-acústica de la música. Para todo ello, he manejado la casi totalidad de las fuentes emblemáticas españolas conocidas, desde luego las más representativas, muchas de ellas estudiadas y difundidas en ediciones modernas, otras apenas o casi nada; en cualquier caso, ninguna abordada sistemáticamente desde la perspectiva musical o músico-sonora. Obviamente, y como es habitual en los estudios sobre el género, he

tenido en cuenta aquellas fuentes parcas en ilustraciones, desprovistas incluso de motivos musicales, pero ricas, como veremos, en emblemas no pintados. El marco cronológico comprende desde la versión de Bernardino Daza Pinciano de los emblemas de Alciato (1549) hasta las obras de Lorenzo Ortiz y Francisco Ramón González (1687). Hay que decir, por último, que las referencias y las imágenes ofrecidas en esta ponencia constituyen una selección de la investigación de más largo alcance que estoy llevando a cabo sobre el tema.

Cuestión previa a considerar sería preguntarnos por la transcendencia vital y cultural que tiene en la época el sentido del oído y qué crédito se le da, para indagar si la presencia figurada o fingida de lo sonoro ha de reclamar un esfuerzo extra del lector o puede hablar confiada desde la imagen en donde habita. No cabe duda de que la consideración tradicional de la función cognitiva del oído como inferior a la de la vista sigue presente en los siglos XVI y XVII⁷, y así queda recogida en los libros de emblemas. Juan de Horozco minimiza, incluso, su capacidad sensitiva frente a la vista al cuestionar que la naturaleza haya «puesto las orejas descubiertas y sin guarda, que no lo habían tanto menester, porque lo que se oye no mueve tanto como lo que se vee»⁸. Andrés Ferrer de Valdecebro, a propósito del lince, escribe: «No se sujeta este sentido [el de la vista] al riesgo que el de el oír; éste puede padecer engaño, y le sucede de ordinario padecerlo; la vista, no»⁹. Juan Francisco Fernández de Heredia, por su parte, afirma: «El informe del oído puede ser fingido; el de los ojos, sin falacia. El uno es aire de la emulación y el otro es de la evidencia»¹⁰. El carácter engañoso del oído es, en fin, mostrado por Lorenzo Ortiz en el capítulo correspondiente (que constituye todo él una ampliación de un poema de Quevedo) de su *Ver, oír, oler, gustar, tocar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*, a cuya cabeza pone un emblema con el lema *Se ha de desconfiar de lo más cierto*. Ortiz, siguiendo a Quevedo, cifra los peligros derivados del oído en su calidad de sentido pasivo que le hace quedar indefenso ante los estímulos del entorno, por lo que se hacen precisas la vigilancia, la cautela y la discriminación en lo que se escucha¹¹. Pero tampoco hay que sobrevalorar esta posición segundona del

⁷ Puede verse sobre el particular: Thomas Frangenberg, «*Auditus visu prestantior*: Comparisons of Hearing and Vision in Charles de Bovelles's *Liber de sensibus*», en *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, ed. Charles Burnett, Michael Fend y Penelope Gouk, Londres: The Warburg Institute/University of London, 1991, págs. 71-94.

⁸ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, Libro III, fol. 182v.

⁹ Andrés Ferrer de Valdecebro, *Gobierno general, moral y político hallado en las fieras y animales silvestres, sacado de sus naturales propiedades y virtudes, con particular tabla para sermones varios de tiempo y de santos*, Madrid, 1680, pág. 220.

¹⁰ Juan Francisco Fernández de Heredia, *Trabajos y afanes de Hércules*, Madrid, 1682, pág. 141.

¹¹ Lorenzo Ortiz, *Ver, oír, oler, gustar, tocar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*, Lyon, 1687, págs. 69-73, 124-6.

sentido del oído, ya que la vista es, asimismo, objeto de constante sospecha en los libros de emblemas. Porque, en definitiva, son los sentidos todos inductores de la falacia: son ventanas del alma, sí, pero, a la vez, puertas del desengaño a través de las cuales percibimos el viento frío de la vanidad del mundo.

El descrédito del oído, su vulnerabilidad, corren parejos a la vacuidad de lo que se profiere, al desorden, a la garrulería. Los avisos contra éstos son constantes en los libros de emblemas. Ya Alciato había comparado el pico de cierta ave acuática con una trompeta haciendo de aquella símbolo de la parlería, analogía que glosa Diego López en la versión que hizo de la obra del milanés¹². Encontramos otros motivos musicales asociados a la verbosidad necia o, simplemente, a la falta de ponderación en las palabras. En este último sentido presenta Saavedra Fajardo su emblema de la campana (*figura 3*), símbolo aquí del gobernante, para mostrar cómo ha de meditarlas y proferirlas, declarando lo que sigue:

Son las palabras el semblante del ánimo. Por ellas se ve si el juicio es entero o quebrado. Para significar esto se buscó otro cuerpo más noble y proporcionado, como es la campana, símbolo del príncipe, porque tiene en la ciudad el lugar más preeminente, y es el gobierno de las acciones del pueblo. Y, si no es de buenos metales o padece algún defecto, se deja luego conocer de todos por su son. Así, el príncipe es un reloj universal de sus Estados, los cuales penden del movimiento de sus palabras¹³.

En la literatura emblemática, la campana aparece con muy diversas connotaciones. Para algunos autores es símbolo de la vigilancia interior (el Brocense¹⁴), para otros es despertador del entendimiento a la contemplación de las cosas divinas «como el atambor, la trompeta, el pífano y todos los demás instrumentos bélicos [sirven] para despertar al buen soldado y dar ánimo al que no es muy animoso» (Diego López¹⁵), para otros emblema de la santidad (Lorenzo Ortiz¹⁶). Pero también se asocia, más que como símbolo, como realidad del entorno, a la locuacidad, como cuando el Brocense se detiene a considerar un problema legal que se plantea Andrea Alciato sobre si es lícito impedir a los campaneros

¹² Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad y doctrina tocante a las buenas costumbres*, Nájera, 1615, fol. 245r-v.

¹³ Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (ed. Quintín Aldea Vaquero, Madrid: Editora Nacional, 1976, 2 vols.), vol. 1, págs. 153-9.

¹⁴ Francisco Sánchez de las Brozas, *Comment[arium] in And[rea] Alciati emblemata*, Lyon, 1573, pág. 73.

¹⁵ Diego López, *op. cit.*, fol. 60r.

¹⁶ Lorenzo Ortiz, *op. cit.*, pág. 256.

desmesurados e inoportunos (*immodici importunique*) que las toquen¹⁷. Curiosamente, la campana se muestra prudentemente silenciosa frente a la carraca, símbolo ésta de la bravuconería y fanfarronería de quienes mucho hablan pero actúan poco, en un emblema diseñado expresamente por Paolo Giovio para el marqués del Vasto, que aparece en la versión traducida al castellano por Alonso de Ulloa (*figura 4*) (aunque en la ilustración se muestra una gigantesca carraca, quizá Giovio pensaba en una matraca, por la explicación que trae: «Y para dar a entender este su concepto le di por empresa un cierto instrumento mecánico que tiene muchos martillos y una rueda, que haze gran ruido, que se pone en las torres de las iglesias en los días sanctos de las tinieblas para llamar con el pueblo a los divinos oficios en lugar de las campanas [...]»)¹⁸.

Lorenzo Ortiz asocia las «vozes sonoras y a golpes que suenan mucho y dizen nada» de la campana a la presunción y a las necedades que califica de *badajadas*. Pero donde este autor fustiga la charlatanería es en el apartado que dedica a *la voz del hablador* simbolizada por la gaita gallega:

Un hablador y una gaita gallega son tan para en uno que ni había de tocarse gaita que no fuese al compás de un hablador, ni un hablador había de hablar sino al son de una gaita gallega. Ella tiene dos flautas; que no le basta una para hacer ruido. Suena por ambas sin parar y con solo el viento que tiene dentro de su pellejo. Busca corrillos de gente y pónese en medio a soltar su tarabilla. Tócanla en un zaguán y alborota toda una vecindad; y últimamente, cuando acaba, deja aturridos a los que la han oído. ¿Haze falta la aplicación? Creo que no¹⁹.

La aversión mostrada hacia la locuacidad necia e incontinente tiene su reverso en una de las ideas más persistentes en los libros de emblemas, el elogio del silencio, vestido de los más diversos ropajes: Harpócrates, grulla, ánsar, cigüeña... y, también, de elementos vinculados al mundo de lo sonoro. Juan de Horozco opone en un emblema el silencioso y claro Ebro, personificado en un varón adulto que se lleva el dedo a la boca (una de las imágenes del silencio) al parlero y turbio Clamores, representado por un niño que agita unas sonajas (*figura 5*)²⁰. Hay que recordar que Horozco era arcediano en Segovia, por donde

¹⁷ Francisco Sánchez de las Brozas, *op. cit.*, pág. 75.

¹⁸ Paolo Giovio, *Diálogo de las empresas militares y amorosas, compuesto en lengua italiana...*, traducido en romance castellano por Alonso de Ulloa, Lyon, 1561, págs. 114-5. Las ilustraciones de las figuras 4, 5, 7, 8, 12, 13, 14, 17, 18, 21, 24, 25, 29, 32 y 33 han sido realizadas en el Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional y se reproducen con la autorización de esta institución.

¹⁹ Lorenzo Ortiz, *op. cit.*, págs. 79-81, 88, respectivamente.

²⁰ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, Libro III, fol. 118r.

corre el segundo, y que las primeras ediciones de los *Emblemas morales* salieron de las prensas segovianas; así que su ingenio encontró a mano el auxilio de estos clamores que, aquí, son la antítesis de la elocuencia. Otro emblema del silencio, unido a la mesura en el proceder, a la virtud de aguardar el momento oportuno de actuar, es el que nos presenta Juan de Borja mediante un pentagrama con signos de medida y con pausas musicales (*figura 6*):

Porque, así como al músico le mandan aquellas pausas callar y esperar hasta que pasen tantos compases, como ordena el tiempo de que la música está compuesta, así el discreto y prudente debe esperar y callar hasta ver la sazón del tiempo y de la hora en que viere ser a propósito para poder començar y acabar lo que pretende y desea²¹.

Pero el silencio es un punto sin retorno. Obligados a permanecer en un universo poblado por sonidos, lo que se nos transmite insistentemente a través de estos *dibujos del pensamiento, flores que exhalan aromas*, como llama a los emblemas Sebastián de Covarrubias en su dedicatoria al duque de Lerma, es la necesidad de extremar la cautela ante lo que se oye, más si esto viene arropado por la dulzura de la música, porque ésta es, como fue siempre, un instrumento poderoso para la persuasión, un medio de asombrosa capacidad para llevarnos tras sí, con el riesgo de ser arrastrados hacia los dominios en los que la razón, adormecida, abdica en favor del placer sensorial²². Todo el peso de la corriente ético-musical de tradición pitagórico-platónica, pasando por San Agustín, Boecio y otros, se hace sentir en la prevención, constante en la literatura emblemática, sobre el abandono ante el halago de la música. Esta cualidad artera del arte de los sonidos se halla representada en numerosos emblemas mediante ciertos lugares comunes agrupados en torno al tema de las sirenas, al de Mercurio y Argos, y al del ciervo. En el primer caso, se observa un desplazamiento cronológico desde un sentido moral general, según el cual esos seres fabulosos representan la seducción libidinosa, la llamada de la carne, hacia una moral política en virtud de la cual pasan a simbolizar la falsedad y el engaño que oculta la lisonja cortesana, con cuyo halago se aparta al gobernante del recto proceder. El primer sentido

²¹ Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, 1680 (ed. facsímil a cargo de Carmen Bravo-Villasante, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981), págs. 292-3.

²² Sobre el silencio, el oído y la prevención ante la música en el siglo XVII, vid.: Pepe Rey, «Velázquez y el poder de la música», en *Por Vos Muero. Arcangelo. Ofrenda de Sombras. Multiplicidad* (Programa de la *Compañía Nacional de Danza*, Teatro Real, temporada 1999-2000), Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2000, págs. 40-75; Id., «La música del Barroco madrileño. Armonías en un mundo inarmónico», en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII* (catálogo de la exposición), 2 vols., ed. Miguel Morán y Bernardo J. García, Madrid: Ayuntamiento de Madrid/Fundación Caja Madrid, 2000, vol. I, págs. 297-305.

aparece, entre otros lugares, en la versión de Diego López de los emblemas de Alciato, quien llama a las sirenas *cantoneras*, esto es, rameras, presentándolas en el pasaje famoso de la *Odisea* tañendo un arpa, un instrumento de viento y cantando (*figura 7*)²³. Juan de Horozco muestra una sola de ellas tocando lo que podría ser un instrumento de la familia del violín²⁴ (*figura 8*), aunque en sus comentarios no olvida mencionar las otras sirenas de signo tan contrario, las que colocó Platón sobre los orbes celestes para transmitirnos la primera versión conocida de la música de las esferas²⁵. Asimismo, entre las diferentes menciones y representaciones de la sirena como símbolo de la adulación cortesana, podemos ver la de Saavedra Fajardo, donde el violín es más reconocible (*figura 9*)²⁶. Aunque no ofrece ninguna imagen de este motivo, el dominico Andrés Ferrer de Valdecebro da un giro curioso al tema. En su *Gobierno general, moral y político hallado en las fieras y animales silvestres*, en el capítulo presidido por la imagen del ciervo, incluye diferentes *geroglíficos*, literarios solamente, de la adulación, entre los que cita el canto de sirena con la observación: «Éste es el oficio de los lisonjeros, dar muerte al gobierno, al honor y a las repúblicas con halagos». Pero en el capítulo sobre el perro, entre los *geroglíficos del predicador* también incluye el siguiente: «Las sirenas cantando, y ésta [=este lema]: *Dulce naufragium*. Encantan con lo dulce y sonoro de su voz a los navegantes; ha de suspender el orador a sus oyentes»²⁷. Sirenas, pues, «a lo divino» que en cierto modo vienen a redimir a las *cantoneras* de Diego López.

El poder de la música para embaucar, para anular sentidos y conciencia, aparece ejemplificado con profusión mediante la fábula de Mercurio y Argos, como es bien sabido. Horozco dedica un emblema a este asunto, en cuyo comentario lo asemeja, por cierto, al canto de las sirenas²⁸. Y también Hernando

²³ Diego López, *op. cit.*, fol. 285r y ss.

²⁴ La identificación de los instrumentos mencionados o representados en las distintas fuentes de los Siglos de Oro es siempre problemática. Para una visión de conjunto sobre este tema, vid. Pepe Rey, «Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)», en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI* (Actas del I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del Siglo XVI, Ávila, mayo de 1993), Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, págs. 41-100.

²⁵ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, Libro II, fols. 59r-60v.

²⁶ Diego Saavedra Fajardo, *op. cit.*, vol. 2, pág. 745.

²⁷ Andrés Ferrer de Valdecebro, *op. cit.*, págs. 272-3 y 331-2, respectivamente.

²⁸ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, Libro II, fols. 25r-6v.

de Soto, aplicándolo a la inutilidad de los celos²⁹. Ambos representan a Mercurio portando una especie de chirimía.

El ciervo como símbolo de la adulación, por dejarse atrapar en oyendo dulce música, es muy citado en los libros de emblemas, con frecuencia para alertar al gobernante a no sucumbir, como aquél, a la falsedad engañosa del halago. Así lo presenta Juan de Solórzano Pereira en sus eruditos *Emblemata regio politica*, en un emblema donde se sugiere que el animal está siendo seducido por el sonido de lo que parecen instrumentos afines a la chirimía (*figura 10*)³⁰. De nuevo, Ferrer de Valdecebro nos ofrece una visión un tanto heterodoxa del tópico, que implica una gozosa reivindicación del placer auditivo. Al enumerar los *geroglíficos de la lisonja*, dice:

Este animal [el ciervo] oyendo tañer una flauta pastoril, y ésta [= este lema]: *Adulatio*. Se dexa llevar tanto con la suavidad de los ecos desta flauta, que se enagena del sentir y le pueden coger los pastores fácilmente [...] A lo mismo le obliga la consonancia dulce de la música; propiedad grande en un rústico animal. He pensado que los que se niegan a este afecto y no gustan de oír la armonía que resulta de la voz y instrumento sonoro y dulce, que son rudos y no dignos de discurso y razón³¹.

El placer puramente sensorial de la música es resaltado por muchos emblematistas, pero, en general, de manera episódica, o haciéndolo subsidiario de significaciones más elevadas. Por ello, resulta muy elocuente el interés que muestra el mencionado Ferrer de Valdecebro por el arte de los sonidos, al que dedica todo un discurso de regular extensión dentro de su *Gobierno general, moral y político hallado en las aves más generosas y nobles*. El ave que le da pie para esta digresión es el cisne, el ave que canta más dulcemente cuando ve próxima su muerte. Como puede suponerse, el dominico da cuenta de los lugares comunes más celebrados en la antigüedad clásica sobre los efectos taumatúrgicos

²⁹ Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599 (ed. facsímil a cargo de Carmen Bravo-Villasante, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983), fols. 108v-9v. Posiblemente, Soto se basa en Ludovico Domeniqui, quien afirma haber sido el inventor del concepto (vid. Paolo Giovio, *Diálogo de las empresas militares y amorosas, que son armas y devisas de linages, con los motes o blasones. Traduzido en romance castellano por Alonso de Ulloa* [se incluye, además: *Razonamiento de Ludovico Domeniqui, en el cual, siguiendo la materia del precedente diálogo, se habla de las empresas militares y amorosas. Nuevamente traduzido del toscano idioma en el castellano romance por el S. Alonso de Ulloa*], Venecia, 1558, págs. 152-3).

³⁰ Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata regio politica in centuriam unam redacta*, Madrid, 1653, pág. 404.

³¹ Andrés Ferrer de Valdecebro, *op. cit.*, pág. 272.

y terapéuticos de la música, como hacen todos los autores cuando les acaece tratar de ella. Pero lo más significativo son los elogios continuos que le dedica, diciendo que *para todo es buena*, que *en la tierra no hay delicia mayor que la buena música*, o que *en sí, la música es lo mejor que se ha inventado en la naturaleza*. Sus cualidades éticas son para Ferrer de Valdecebro enteramente positivas, refutando como banales todos los argumentos que contra ella se han esgrimido:

Han querido muchos autores, escribiendo contra la música, manchar feamente su elección y su gusto: porque, si entre los quebrantos y calamidades desta vida hay algún consuelo y resguardo a la naturaleza para que no se rinda a la opresión, es sólo la música, que alivia, divierte, alegra, suspende y dispone los ánimos y las pasiones como si fuera prenda del homenaje de las potencias y sentidos.

Entre los *geroglíficos de la música* que enumera, coloca en primer lugar al ruiseñor, de cuyo estilo de canto ensaya una descripción:

Canta todo lo que enseña la música el ruiseñor con perfección. Haze con una voz toda la diferencia de las voces, y levanta de la diferencia la armonía tan suave y tan sonora que admira y suspende juntamente: entra con el tenor buscando el contralto, trina dulcemente hasta alcanzar el tiple, y luego se desliza al contrabaxo; ya varía, ya distingue, ya une, ya se alarga, ya se recoge, ya se empeña, y, sin pensar, rompe los fueros de la armonía; ya se cobra, ya se arroja, y todo tan a tiempo que en lo que parece que falta a seguir el compás es su mayor destreza. Aún cuando gorgoea, ¡qué llena, qué grave, qué aguda, qué seguida, que dilatada en las consonancias! ¡qué segura!³²

La especial afinidad que sentía Ferrer de Valdecebro hacia la música la refleja también al hablar de otras aves, como cuando afirma que «hay papagayo que canta un tono que tiene cuatro coplas sin perder sílaba en ellas, seguidas, y con la música como se la enseñaron», o cuando recuerda que en la corte, la de Carlos II, «ha habido quien enseñe a los paxarillos a hazer los clarines», o al referirse a los diferentes sonidos de las especies animales, de los que dice: «[...] porque

³² Andrés Ferrer de Valdecebro, *Gobierno general, moral y político hallado en las aves más generosas y nobles, sacado de sus naturales virtudes y propiedades. Añadido en esta segunda impresión en diferentes partes y el libro diez y nueve de las aves monstruosas... con cuatro tablas diferentes, es la una para sermones varios de tiempo, y de santos*, Madrid, 1683, págs. 158-73.

ésta es su locución, como el sonido de la chirimía que, rompiendo dulcemente el aire, acompaña con su voz las demás de los que cantan»³³.

Pero volvamos a cernir la sombra de la sospecha sobre la música como alegoría de la adulación al gobernante y de las intrigas cortesanas. Para mostrar el peligro de que el regidor sea regido por la voluntad de otros, Sebastián de Covarrubias idea un emblema en el que un juglar hace bailar a dos autómatas al son de una especie de laúd (*figura 11*)³⁴. Las observaciones que hace sobre el particular Saavedra Fajardo en los comentarios a ciertos emblemas que no tienen ninguna imagen musical se hallan a medio camino entre la metáfora y la realidad, ya que alude a *entretenimientos* y *músicas* que los cortesanos aduladores proporcionan al rey para distraerlo de las labores del gobierno, citando el caso concreto de Juan II, aunque aquí se halla implicado el monarca mismo en la práctica de la música, lo que constituye un caso especial que comentaremos más adelante³⁵. Contra la *consonancia dulce* de la adulación esgrime Juan Baños de Velasco la necesidad de que el gobernante escuche «una voz tan desagradable que, deshaziendo la consonancia de las otras, ésta sola diga aparte las verdades»³⁶. Y Francisco de Zárraga, aunque enzarzado en polémica con el anterior, sostendrá lo mismo diciendo: «Están muy hechas sus orejas [las de los gobernantes presa de la lisonja] a la armonía de la música, y no pueden sufrir la disonancia de las calamidades que amenazan [los ministros juiciosos]»³⁷. En fin, semejantes prevenciones encontramos en Juan Francisco Fernández de Heredia³⁸.

Al margen del carácter persuasivo y falaz que acompaña con demasiada frecuencia, se nos dice, a una armonía dulce y consonante, existen ciertas manifestaciones de la actividad musical que por las cualidades de los elementos que la integran, por la manera en que se llevan a cabo o por sus connotaciones se consideran moralmente reprobables, o, cuando menos, alejadas del ideal sonoro identificado con el recto comportamiento en lo individual y en lo social. Son actividades que inducen el desorden de las pasiones, en el peor de los casos, o que representan ocupaciones poco nobles. El exceso mismo en la práctica de la música es ya puesto en entredicho por Juan de Horozco en un emblema donde presenta varios instrumentos musicales que le dan ocasión para hilvanar un brevísimo discurso sobre la música (*figura 12*). Lo primero que establece

³³ Id., *op. cit.*, págs. 280, 416, 424, respectivamente.

³⁴ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, 1610 (ed. facsímil a cargo de Carmen Bravo-Villasante, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978), fol. 150r-v.

³⁵ Diego Saavedra Fajardo, *op. cit.*, vol. 1, págs. 175-6, 302, 451-2 y vol. 2, págs. 694-5.

³⁶ Juan Baños de Velasco y Acevedo, *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales, y su impugnador impugnado de sí mismo*, Madrid, 1670, págs. 49 y 56.

³⁷ Francisco de Zárraga, *Séneca, juez de sí mismo, impugnado, defendido y ilustrado*, Burgos, 1684, págs. 47-8.

³⁸ Juan Francisco Fernández de Heredia, *op. cit.*, Madrid, 1682, págs. 124-5.

Horozco es la necesidad de adecuar la práctica o el disfrute de la música a la edad y a la calidad del sujeto, es decir, prescribir unas normas elementales de «decoro». En alguien de estatuto elevado este decoro presupone moderación. Explica así el mote y el emblema:

Y conforme a esto se ordenó la emblema presente con los instrumentos músicos y el mote en griego que suena *Allisi taphta meli* y significa *A otros den cuidado estas cosas*; en que se da a entender que la gente grave, que debe emplearse en las cosas que son de su edad o de su oficio, no se ha de ocupar en aquéllas que la mocedad y la ociosidad suelen introducir en los moços libres y desocupados, aunque sean tales que de suyo no sean malas, como la cythara y el canto.

Y, más adelante dice:

[...]demás de las personas graves, que por sus ocupaciones no tienen lugar ni les conviene, aún a los que son moços y desocupados no es tan general, porque, si tratan de estudios, es cosa maravillosa la contradicción que con ellos tiene la música; lo uno porque divierte mucho y ocupa el tiempo, y lo otro porque la disposición que es menester en el hombre para deprender y discurrir con el entendimiento es diferente sin duda de la que ha menester para juzgar de solo el sonido.

La consideración que merece la música a Horozco en su conjunto es la siguiente:

[...] dezimos que la música de suyo es, como se dize, cosa del cielo y admirable cuando con moderación se trata y exercita, porque, si en ella se ocupa uno siempre, habrá gastado el tiempo y ninguna cosa habrá mejorado en el ánimo y en la virtud³⁹.

Y es que, en definitiva, lo que nos transmite Juan de Horozco es la imagen dual de la música que ya aparece perfilada con claridad en la antigua Grecia y que será glosada ininterrumpidamente alternando los pares de opuestos Apolo-Marsias, Apolo-Pan, número-sonido, esto es, el universo ordenado de la razón y el azaroso de los sentidos; esa cara bifronte que ha hecho decir a María Zambrano: «Pues la música une en sí los dos universos o los senos del Universo: el de los astros de cuyo movimiento descendió la matemática y el mundo infernal

³⁹ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, Libro II, fols. 61r-2v.

de donde nace el gemido»⁴⁰. No sé si será rizar el rizo, pero me parece que la composición del emblema que estamos comentando recoge en parte esta dualidad, aunque no se haya hecho deliberadamente (por otra parte, no sabemos si Horozco tuvo participación directa en su confección o si ésta se debió por entero al grabador; pero, para lo que aquí interesa, esto no sería relevante). El caso es que en el centro aparece, en primer término, lo que parece ser una vihuela, y, detrás, un arpa; mientras que a los lados, no tan presentes, hay varios instrumentos de viento: a la derecha una flauta dulce (parece, por la forma de pico de la embocadura) y una especie de bajón (al menos se percibe claramente el tudel), y a la izquierda lo que parecen ser dos chirimías (*figura 12*).

Como es bien sabido, y como recordaremos más adelante, ciertos instrumentos de cuerda se asocian al concepto de armonía, de concordia, de perfecto acuerdo que rige el macrocosmos y que ha de regir también el microcosmos, el ser humano, como reflejo que es de aquél, lo que no suele ocurrir con los instrumentos de viento, relegados al bajo mundo de lo «dionisiaco», por emplear la bien conocida categoría nietzscheana. Sin duda, la autoridad de Platón fue decisiva para la perpetuación de esta dicotomía, ya que en su república ideal sólo admite, para la *polis*, la *kithara* y la *lyra*, en tanto que declara como principal enemigo al *aulós*. Pues bien, Juan de Valencia, en sus comentarios al emblema *Foedera* de Alciato, en el que se representa un laúd, afirma que en España la *cithara* clásica es el *harpa*, y la *lyra* la *vigüela*⁴¹, precisamente los dos instrumentos frontales en el emblema de Horozco. La cultura humanista reforzó el elevado estatuto adquirido por los instrumentos de cuerda y cimentó una dignificación de su práctica y de sus ejecutantes, vinculada, además, a su potencialidad retórica en cuanto elemento civilizador, agente persuasivo de cohesión social⁴². El término *lyra* de los clásicos tenía, por otra parte, una especial resonancia en los Siglos de Oro, ya que existían en la práctica real dos instrumentos de cuerda frotada con este nombre, la *lira da braccio*, asociada a Apolo y a Orfeo (la *lira órfica* con la que Marsilio Ficino llevaba a cabo sus rituales de *magia natural*), en progresivo desuso a lo largo del siglo XVI, y la *lira da gamba* o *lirone*, instrumento grave que alcanzó un notable protagonismo en el siglo XVII⁴³.

⁴⁰ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1973 (2ª ed.), pág. 113.

⁴¹ Francisco J. Talavera Esteso, *Juan de Valencia y sus «Scholia in Andreae Alciati Emblemata»*, Málaga: Universidad, 2001, págs. 164-5.

⁴² Luis Robledo Estaire, «La música en el pensamiento humanista español», *Revista de Musicología*, XXI, 2 (1998), págs. 385-429.

⁴³ Para el simbolismo y los avatares de la *lira da braccio*, vid. Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, New Haven/Londres: Yale University Press, 1979 (2ª edición), especialmente págs. 86-98. Para la asimilación de la *lyra* clásica a instrumentos de cuerda frotada y pulsada, y su incidencia en la poesía del Siglo de Oro español, vid. Séverine Delahaye, *La voix*

Basadas en el sistema de oposiciones anterior, son varias las referencias en los libros de emblemas a las contiendas entre Apolo y Marsias, por una parte, y entre Apolo y Pan. El mismo Horozco refleja la primera mostrando a Marsias desollado junto a su instrumento, una flauta de Pan o siringa, por haber desafiado al divino Apolo, inventor, dice Horozco, de *la música de la vihuela*⁴⁴. Juan Francisco de Villava presenta la segunda, la de Apolo y Pan, con la imagen central de Midas como símbolo del juicio errado del vulgo por haber preferido el sonido de *las cañas mustias* de Pan, representadas por lo que es en realidad una hilera de tubos de órgano, a la *dorada cítara* del dios, convertida aquí en lo que parece ser una guitarra (*figura 13*)⁴⁵.

En esta constelación de opuestos que estamos revisando desde el lado «oscuro», el dios Baco tiene su lugar a través de las versiones españolas de Alciato, en las que aparece tañendo la agrupación instrumental de pito y tamboril. Este último, o, más exactamente, el instrumento denominado con el término genérico *tympanum*, había sido señalado por Andrea Alciato como uno de los atributos de Baco. En sus comentarios al emblema, Bernardino Daza Pinciano asemeja el son del *tamborín* a la locura que resulta de la embriaguez⁴⁶. Juan de Valencia, en cuyo manuscrito no hay ilustraciones, señala que el instrumento en cuestión se llama en español *tamborino*, como así era, en efecto, si es que estaba pensando en el tamboril⁴⁷. El Brocense dice que se parece mucho al instrumento que usan los *etíopes* en España, especialmente en las zonas marítimas⁴⁸. Pero quien nos ofrece unas connotaciones éticas del instrumento inequívocas es el comentarista español más tardío, el interesantísimo Diego López, quien lo considera señal de locura, lujuria y, naturalmente, embriaguez, con la siguiente apostilla: «Y por la mayor parte vemos que los que tocan gaitas o tamboriles no les sabe mal el liquor de Baccho, antes parece que les viene de su antiguo solar ser aficionados a semejante vicio» (*figura 14*)⁴⁹.

Volviendo al exceso en la práctica de la música, al engolfamiento en los placeres sensoriales superfluos por excesivamente refinados, nos encontramos

d'Orphée. De la musique dans la poésie du Siècle d'Or espagnol: Garcilaso de la Vega, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora, tesis doctoral inédita, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2000, págs. 169-76. Para la posible identificación del instrumento de «Las hilanderas» de Velázquez con un *lirone* y su trasfondo alegórico, vid. Louise K. Stein, «Three Paintings, a Double Lyre, Opera, and Eliche's Venus. Velázquez and Music at the Royal Court in Madrid», en *The Cambridge Companion to Velázquez*, ed. Suzanne L. Stratton-Pruitt, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, págs. 170-193.

⁴⁴ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, Libro II, fols. 83r-4v.

⁴⁵ Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613, fols. 85r-6v.

⁴⁶ Bernardino Daza Pinciano, *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*, Lyon, 1549, págs. 92-4.

⁴⁷ Francisco J. Talavera Esteso, *op. cit.*, págs. 268-9.

⁴⁸ Francisco Sánchez de las Brozas, *op. cit.*, pág. 109.

⁴⁹ Diego López, *op. cit.*, fols. 86v-93v.

con un emblema en el que Solórzano Pereira advierte contra la demasía de los placeres en la república, para lo cual recurre a la historia o leyenda del pueblo sibarita, quienes habían enseñado a los caballos a hacer distintos pasos de danza con las patas delanteras al son de determinada música, de manera que, cuando uno de los tañedores encargados de tal cometido se pasó a las filas del enemigo y enseñó a éstos la música pertinente, en el momento de la batalla los caballos de los sibaritas se pusieron a danzar al son de la misma derribando a sus jinetes y causando, así, la ruina de su pueblo. En el emblema, el ejército enemigo, a la derecha, aparece seduciendo a los voluptuosos caballos al son del laúd y de las sonajas (*figura 15*)⁵⁰.

Solórzano Pereira muestra en otro emblema la dualidad de la música como alegoría de la elección que ha de hacer el gobernante entre los entretenimientos honestos y decorosos, reflejo y acicate de la virtud pública, y los torpes que alimentan el vicio y la voluptuosidad. Así, presenta a Alejandro Magno rechazando la *lyra* de Paris (representada como una especie de laúd) a cuyo son había ejecutado éste canciones *afeminadas* de amores y adulterios, y celebrando la de Aquiles, vehículo de cantos nobles y guerreros, con la expresión, escrita en el emblema: «Prefiero ésta» (*figura 16*)⁵¹. Mal se lleva el amor humano con el rigor moralista de la tradición cristiana; quizá por eso Andrea Alciato establece una analogía entre el verdor perenne del boj que sustenta su madera pálida, la palidez de los jóvenes amantes y las delicias de la música, pues que de la madera de aquél se construyen las flautas. En sus comentarios, el Brocense afirma expresamente que este árbol es símbolo de los amantes⁵². Daza Pinciano y Diego López, por otra parte, dan una vuelta de tuerca y convierten la palidez en amarillez. Con estas palabras presenta este último el emblema:

El buxo es un árbol la madera del cual es amarilla, de la cual se hazen flautas y otras cosas agradables a los muchachos, y es el árbol de los que aman, porque andan amarillos cada momento y temerosos de caer de la esperança que han concibido o si los desecharán y tendrán en poco [...]»⁵³

La juventud casquivana es fustigada por Lorenzo Ortiz en su obra ya mencionada *Ver, oír, oler, gustar, tocar* haciendo del sonido del cascabel símbolo del *mancebito galán*:

⁵⁰ Juan de Solórzano Pereira, *op. cit.*, pág. 262.

⁵¹ Id., *op. cit.*, págs. 240-1.

⁵² Francisco Sánchez de las Brozas, *op. cit.*, págs. 553-4.

⁵³ Diego López, *op. cit.*, fols. 468v-9r. El emblema y comentario de Daza relativo al boj se encuentra en Bernardino Daza Pinciano, *op. cit.*, pág. 194.

La ligereza de un cascabel y lo poco que vale con nada se explica mejor que con los empleos que tiene: o los veréis en los pretales de los cascabeles, o en las ligas de los danzantes, o colgando de los hilos de los panderos. Pero, en cualquiera parte que estén todo lo provocan a fiesta y a séquito de muchachos. Quien comparó a los cascabeles los mancebitos galanes (aquéllos que piensan que son el Píramo de su aldea y el Adonis de su pueblo) algo debió de ver en ellos que los simbolizasen: si les halló lo hueco en la cabeza, lo danzarán en los pasos y lo estirado en el talle, ellos lo dirán [...]

La oquedad, el poco seso, aparecen más adelante al comparar Ortiz a la persona simplona con el pandero. Y, mucho antes, había hecho del sonido de los albogues (que asimila a la flauta de Pan pastoril) emblema de la mentira:

Es el albogue entre los instrumentos el despreciable, el vil, como lo es el mentiroso entre los hombres. Causa fealdad en quien lo toca (díganlo los albogues de Palas hechos pedazos por esto), como la mentira al que miente. Desagrada con su voz desapasible. Nunca se ve alentado de espíritus nobles, ni se arrima a boca que no sea plebeya o la haga: propiedades todas de la mentira⁵⁴.

No hay duda de que venimos explorando una vertiente de la música muy particular. Si atendemos a ciertas manifestaciones musicales reales, no fabulosas, aludidas hasta ahora, vemos que se desenvuelven en la esfera de las ocupaciones serviles o son, simplemente, propias de estamentos sociales bajos, mereciendo una consideración despectiva: la charlatanería de la gaita gallega y de las sonajas, el juglar que acompaña el baile de los autómatas, los gaiteros y tamborileros borrachines, las danzas de cascabel de los palurdos que quieren aparentar, el pandero de los simples, los albogues plebeyos de poco fiar. El tantas veces mencionado Andrés Ferrer de Valdecebro, en una digresión sobre las diferentes maneras de ganarse la vida, afirma:

Los hombres, unos se sustentan con las artes, otros se sustentan con arte; aquéllos tienen en pie las repúblicas, éstos las destruyen [...] Muchos se sustentan robando, como aves de rapiña; otros cantando, como los músicos; otros llorando, como los mendigos; otros matando con licencia, como los médicos, otros sin ella, como muchos gobernadores y ministros [...]⁵⁵

⁵⁴ Lorenzo Ortiz, *op. cit.*, págs. 239, 242, 83-4, respectivamente.

⁵⁵ Andrés Ferrer de Valdecebro, *Gobierno general, moral y político hallado en las aves más generosas y nobles...*, pág. 413.

Robar, cantar, llorar, matar. La compañía que tiene nuestro arte es reveladora de la consideración social que merecen *esos* músicos que no tienen otro modo de ganarse la vida. Así, en muchas ocasiones, la simple mención o representación de un acontecimiento musical o de un instrumento determinado remite a categorías que presuponen lo que en otro lugar he llamado una taxonomía ética de la música que contribuye a consolidar un orden social fuertemente estamentado y reclamado como natural e inmutable, razón ésta por la que Sebastián de Covarrubias, parafraseando a Virgilio, hace a cierto pastor que tañe un supuesto rabel manifestarse conforme con su condición y no aspirar a un estatuto más elevado⁵⁶.

Pero la música ocupa lugares más elevados también, notablemente el del cielo. No sólo está en él como concierto armonioso, sino que constituye el sostén mismo del universo en tanto que sistema de proporciones aritmético-musicales, como sabemos desde el *Timeo* de Platón. Esta armonía de los contrarios de la tradición pitagórica que asegura el orden cósmico, la *musica mundana*, garantiza, asimismo, la disposición armónica de cuerpo y alma en el ser humano, la *musica humana*, y halla eco en ciertas manifestaciones de la música práctica, audible, en el mundo sublunar.

Que Dios tiene particular cuidado de la música pone como lema Bernardino Daza Pinciano al emblema de Alciato en el que la cigarra, criatura consagrada al dios Apolo, restaura con su canto la armonía que ha hecho peligrar una cuerda rota del laúd⁵⁷. Hay que señalar que en las primeras ediciones en las que aparece el emblema, las de 1534 y 1536, el instrumento es una especie de lira o cítara clásica⁵⁸, mientras que en ésta de Daza Pinciano de 1549, en la del Brocense de 1573⁵⁹ y en la de Campos de 1676⁶⁰ (las tres con las mismas ilustraciones) se ha transformado en un laúd, y como laúd aparece también en la versión de Diego López impresa en Nájera en 1615 (*figura 17*)⁶¹. Una transformación semejante se encuentra en el emblema en el que aparecen representados Baco y Apolo: en la edición de 1546 este último porta un instrumento clásico, en tanto que en las de Daza Pinciano, el Brocense y Campos sostiene una vihuela de arco, o sea, una *viola da gamba* (aunque, quizá, la intención fuera representar una *lyra da gamba*, para hacer más ajustada la translación a la época)⁶², igual

⁵⁶ Sebastián de Covarrubias Orozco, *op. cit.*, fol. 270r-v.

⁵⁷ Bernardino Daza Pinciano, *op. cit.*, pág. 143.

⁵⁸ Las diferentes ediciones de Alciato pueden consultarse con facilidad en www.mun.ca/alciato/.

⁵⁹ Francisco Sánchez de las Brozas, *op. cit.*, págs. 504-8.

⁶⁰ José Campos, *Andreae Alciati emblemata... Editio novissima a Iosepho Campos...*, Valencia, 1676, págs. 240-1.

⁶¹ Diego López, *op. cit.*, fols. 418r-20r.

⁶² Bernardino Daza Pinciano, *op. cit.*, pág. 153. Francisco Sánchez de las Brozas, *op. cit.*, pág. 303. José Campos, *op. cit.*, pág. 120.

que en la de Diego López, quien afirma expresamente que Apolo es *el príncipe de la medicina*, cualidad ésta que posee el dios del Parnaso porque encarna, a la vez, la armonía musical del cosmos⁶³; en la ilustración que acompaña a la versión de Diego López se perciben claramente los trastes del instrumento apolíneo (*figura 18*)⁶⁴.

La armonía interior del ser humano aparece tres veces alegorizada por sendos instrumentos musicales en las *Empresas morales* de Juan de Borja. El laúd le sirve, en primer lugar, para mostrar la superioridad de la música interior sobre la música sensible, por muy agradable que ésta sea al oído y por más que muestre admirablemente en su manifestación sonora la conciliación de los contrarios⁶⁵. La concordancia entre obras y palabras, por otra parte, se halla ejemplificada en la imagen del órgano (*figura 19*)⁶⁶. Por último, Juan de Borja, tomando como excusa la imagen de un arpa, se sirve de la regla elemental del contrapunto que impide dar ciertas consonancias perfectas seguidas y que exige la intercalación de una consonancia imperfecta para declarar:

En la música y armonía, aunque no suena bien a los oídos sino las especies perfectas, pero, con todo esto, no se sufren dar una perfecta tras otra sin que haya de por medio alguna consonancia imperfecta, para que con aquella variedad quede la armonía más perfecta. De la misma manera, la vida que vivimos es como una música que se compone de adversidades y prosperidades. El que la supiere templar de manera que, ni las prosperidades le levanten sobre sí, ni las adversidades le derriben, éste tal acertará la verdadera consonancia en que consiste la perfecta armonía interior⁶⁷.

Como puede verse, es el instrumento polifónico, con el feliz resultado que evoca el concurso de sus elementos sonoros diferenciados, el idóneo para simbolizar el concepto pitagórico-platónico de armonía como unión concorde de contrarios.

Sebastián de Covarrubias acude a la vihuela y al laúd para sugerir esas virtudes interiores que vemos en Juan de Borja, en concreto, la sabiduría en el razonar, la discreción y el decoro⁶⁸. La discreción es simbolizada mediante el órgano por Lorenzo Ortiz:

⁶³ Vid. León Hebreo, *Diálogos de Amor* (traducción del Inca Garcilaso de la Vega), Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947, págs. 131-2.

⁶⁴ Diego López, *op. cit.*, fols. 255r-6r.

⁶⁵ Juan de Borja, *op. cit.*, págs. 182-3.

⁶⁶ Id., *op. cit.*, págs. 252-3.

⁶⁷ Id., *op. cit.*, págs. 342-3.

⁶⁸ Sebastián de Covarrubias Orozco, *op. cit.*, fols. 131r-v y 154r-v.

¿Quién no admira la suavidad de un órgano? ¿Quién no se suspende a su armonía? ¿Quién no engrandece su arte y quién no venera su fin? Un poco de viento bien conducido eleva los pensamientos, un breve movimiento de las manos aumenta las alabanzas de Dios, una desigualdad de cañones compone una uniformidad de consonancia que ya suspende, ya admira, ya eleva y ya entenebrece. Con razón pueden ser comparadas las voces de un discreto a las de un órgano [...] Tiénese, pues, de oír a un entendido como se oye a un órgano: con atención, con silencio, con admiración y con alabanza⁶⁹.

También señala Ortiz la campana del reloj como manifestación externa de *la armonía y concierto interior*⁷⁰. Aunque se aparte un tanto del concepto de *musica humana* que estamos comentando, merece la pena traer a colación la imaginativa analogía que establece este autor entre el arpa y la amistad verdadera, íntegra: el hecho de estar dispuestas sus cuerdas al aire hace que suenen en toda su longitud, en su integridad, mientras que en los instrumentos con trastes y mástil cada una de ellas suena con mucha frecuencia acortada y produce sonidos distintos, lo que es signo de *dobleza* para el jesuita:

Entre los instrumentos de cuerda tiene, o debe tener, el arpa la primacía, porque simbolizan sus voces con la voz de un amigo. Todos los demás instrumentos, aunque suenan bien, no suenan verdad: una voz o un sonido tiene en ellos cada cuerda, pero casi nunca suena lo que es, porque el arte en los trastes y la opresión de los dedos hace que sirva de muchos [sonidos], y esto ya es dobleza, ya no es amistad. El arpa, por lo contrario, no admite que lleguen a sus cuerdas si no es para armonía, y ellas desde luego dicen lo que son. Así han de ser y así son las voces de los amigos, dulces, claras, verdaderas⁷¹.

El instrumento polifónico, o policorde, bien templado es en los tratados de educación de príncipes símbolo recurrente de una república ordenada, de un cuerpo social armónicamente dispuesto. La armonía resultante de sus diferentes cuerdas o caños es alegoría del buen gobierno, esto es, de la justicia que el gobernante, como buen tañedor, imparte sabiendo templar y acordar los elementos disímiles de que se componen sus dominios⁷². Aunque no pertenezca, en rigor, a

⁶⁹ Lorenzo Ortiz, *op. cit.*, págs. 75-7.

⁷⁰ Id., *op. cit.*, págs. 113-22.

⁷¹ Id., *op. cit.*, pág. 108.

⁷² Para más detalles sobre el particular, vid. Luis Robledo Estaire, «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», en *Mélanges de la Casa de Velázquez* (en prensa) (comunicación presentada en la mesa redonda *Música y Literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Casa de Velázquez, 15-16 de junio de 1998).

ningún libro de emblemas, merece la pena traer a colación un grabado realizado en 1603 por Francesco Villamena, porque ilustra perfectamente lo anterior. Coronados por el retrato de Felipe III, aparecen representados los territorios pertenecientes a la monarquía hispánica en torno a una mesa central sobre la que reposa un violín con una lanza a modo de arco: la imagen de la templanza (el violín) que mitiga el ejercicio de la fuerza (la lanza) y asegura un gobierno justo, como declara la sentencia de Horacio bajo el instrumento: *Los dioses favorecen también la fuerza temperada*. El conjunto, así, ha podido ser bautizado como *Alegoría sobre la templanza del poder de Felipe III (figura 20)*⁷³.

La literatura emblemática, por su marcada orientación ético-política, hace buen uso de esta analogía y la recrea con distintas variantes y connotaciones. Ya en las primeras ediciones de Andrea Alciato se muestra un laúd como símbolo del cuidado que ha de tener el príncipe para mantener en concordia a sus aliados. Este instrumento seguirá presente en las versiones españolas: la de Daza Pinciano⁷⁴, la del Brocense, cuya ilustración es la misma⁷⁵, la de Diego López (*figura 21*)⁷⁶, y la de José Campos, que tiene la misma ilustración que la de Daza Pinciano y que la del Brocense⁷⁷.

En diferentes observaciones a lo largo de sus *Empresas políticas*, Saavedra Fajardo hace del gobernante el encargado de llevar el compás, templando lo agudo con lo grave, del instrumento consonante que es la república⁷⁸. Pero, además, dedica todo un emblema a desarrollar la analogía entre un instrumento musical policorde y la armonía que debe regir entre los diferentes estamentos y entre las diferentes posesiones que integran el estado, así como el entendimiento, prudencia y mesura con que ha de templarlo y tañerlo el gobernante. Bajo la imagen de un arpa coronada (*figura 22*), el estadista expone su discurso al que da remate con unas palabras que contienen información valiosa sobre la práctica instrumental de la época:

Cada uno de los reinos es instrumento distinto del otro en la naturaleza y disposición de sus cuerdas, que son los vasallos. Y así, con diversa mano y destreza se han de tocar y gobernar. Un reino suele ser como la arpa, que no solamente ha menester lo blando de las yemas de los dedos, sino también lo duro de las uñas. Otro es como el clavicordio en quien cargan ambas manos, para que de la opresión

⁷³ El grabado y la explicación pueden verse en *Los Austrias: grabados de la Biblioteca Nacional* (catálogo de la exposición), Madrid: Biblioteca Nacional/Julio Ollero, 1993, págs. 237-8.

⁷⁴ Bernardino Daza Pinciano, *op. cit.*, págs. 19-20.

⁷⁵ Francisco Sánchez de las Brozas, *op. cit.*, págs. 50-3.

⁷⁶ Diego López, *op. cit.*, fols. 45r-6v.

⁷⁷ José Campos, *op. cit.*, págs. 15-6.

⁷⁸ Diego Saavedra Fajardo, *op. cit.*, vol. 1, págs. 170, 249 y vol. 2, pág. 764.

resulte la consonancia. Otro es tan delicado como la cítara, que aun no sufre los dedos y con una ligera pluma resuena dulcemente. Y así, esté el príncipe muy advertido en el conocimiento destos instrumentos de sus reinos y de las cuerdas de sus vasallos, para tenellas bien templadas, sin torcer (como en Dios lo consideró San Crisóstomo) con mucha severidad o cudicia sus clavijas; porque la más fina cuerda, si no quiebra, queda resentida, y la disonancia de una descompone a las demás, y saltan todas⁷⁹.

En este tratado encontramos otra correspondencia interesante y original entre la cohesión del cuerpo social y la práctica de la música, ejemplificada ésta en los cantos de trabajo de los marineros; disputando sobre el sentido figurado del zumbido que producen las abejas, dice Saavedra Fajardo:

[...] porque aquel murmurio no es disonancia de voluntades, sino concordancia de voces con que se alientan y animan a la obra de sus panales, como la de los marineros para izar las velas y hacer otras faenas⁸⁰.

Juan de Solórzano Pereira es otro de los tratadistas políticos emblemistas que más abunda en el sistema de alegorías anterior. En un emblema que comentaremos más adelante considera la *regia cantilena* implicada en los *números musicales* de las leyes como el elemento que temple la prudencia, la justicia, la fortaleza y las demás virtudes, y al gobernante como a un tañedor que sabe templar su instrumento⁸¹. La templanza en la impartición de la justicia, la *modulación* del rigor, es, asimismo, objeto de otro emblema en el que aparecen representadas las musas con diferentes instrumentos musicales a sus pies⁸². Quizá, desde el punto de vista musical, el emblema más sugerente sea el que muestra a un arpista templando su instrumento con una llave de afinar junto a una serie de cuerdas rotas en el suelo (*figura* 23). El lema, el epigrama y el comentario tienen como motivo central la recomendación de que el gobernante sea justo tañedor del reino que, ante la disonancia de una cuerda de su república, no muestre en el correctivo tanto rigor que la quiebre, sino que con suavidad y dulzura la reduzca a consonancia. Subraya, además, el autor, citando a Saavedra Fajardo, la importancia que ha

⁷⁹ Id., *op. cit.*, vol. 2, págs. 609-14. Para el cotejo de la edición de Munich (1640) con la de Milán (1642) y otras observaciones sobre este emblema, vid. Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (ed. Sagrario López Poza, Madrid: Cátedra, 1999), págs. 717-23.

⁸⁰ Id., *op. cit.*, vol. 2, pág. 831.

⁸¹ Juan de Solórzano Pereira, *op. cit.*, pág. 238.

⁸² Id., *op. cit.*, págs. 516-22.

adquirido el arpa como símbolo de un cuerpo social armónico en el que cada súbdito ocupa su lugar preciso⁸³. Desde luego, esta importancia corre pareja al protagonismo del instrumento en la vida musical española del siglo XVII. Lope de Vega nos ofrece un testimonio que participa, además, del universo alegórico que estamos explorando; es cuando Dorotea toma un arpa de dos órdenes y dice a don Bela: «Perdonad el afinarla; que es notable el gobierno desta república de cuerdas»⁸⁴. Otra analogía musical que, de pasada, trae Solórzano Pereira es la armonía resultante de la mezcla entre intervalos de distinta especie como alegoría de la deseable variedad en las opiniones de los consejeros⁸⁵. Por último, vuelve a aludir en otro lugar al instrumento policorde y su simbología⁸⁶. Este último pasaje es comentado también por el jesuita Andrés Mendo (que utilizó las ilustraciones y buena parte del contenido del tratado anterior en su *Príncipe perfecto y ministros ajustados: documentos políticos y morales en emblemas*) haciendo especial hincapié en aspectos específicamente musicales y ampliando la analogía a un conjunto vocal:

Tocando Amphión su lyra se iba edificando la ciudad de Thebas, enseñando en la consonancia de las cuerdas de su instrumento músico que para la duración de aquella ciudad habían de ser sus moradores una lyra bien templada, en que, sin ser iguales, fuesen conformes, como las cuerdas, en que las más delgadas, las medianas y las gruesas concuerdan entre sí sin disonancia; y eso mismo se ve en una capilla de voces, en que los tiples, contraltos y bajos forman armonía concertada⁸⁷.

Francisco Gómez de la Reguera utiliza también el símil del instrumento de cuerda, aunque sin ilustrarlo, como *simbólica armonía* que tañe el soberano⁸⁸.

Es interesante ver cómo se acercan al tema que estamos comentando dos autores enzarzados en polémica a cuenta de la interpretación de la doctrina política de Séneca: Juan Baños de Velasco y Francisco de Zárraga. El primero ofrece un emblema que muestra un rey en su trono tañendo una *vigüela* bajo el lema *rotas, no suenan*, del que se sirve para recomendar *benignidad y clemen-*

⁸³ Id., *op. cit.*, págs. 590-6.

⁸⁴ Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid: Castalia, 1980, pág. 191.

⁸⁵ Id., *op. cit.*, pág. 380.

⁸⁶ Id., *op. cit.*, págs. 804-5.

⁸⁷ Andrés Mendo, *Príncipe perfecto y ministros ajustados: documentos políticos y morales en emblemas*, Lyon, 1661, Documento L, pág. 3.

⁸⁸ Francisco Gómez de la Reguera, *Empresas de los reyes de Castilla y de León* (ed. César Hernández Alonso, Valladolid: Universidad, 1991), pág. 263.

cia al gobernante, en el sentido que ya hemos visto en Saavedra Fajardo y en Solórzano Pereira, aunque no los cita (*figura 24*):

Maravillosa es la acorde armonía de una vigüela o cítara, cuya dulce consonancia eleva los sentidos dexándolos suspensos en el éxtasis de esta gustosa atención con que obliga a que se escuchen sus voces fundadas en la diversidad de cuerdas que, estirándose proporcionablemente en el contrapunto, hazen tocadas juntas un suavísimo eco. Suele destemplarse alguna tal vez, mas el docto maestro toma la clavija y estirando la cuerda la asegura hasta dexarla en el punto necesario; si aprieta poco, no iguala, por su floxedad; si la estira demasiado, salta luego y de su quiebra redunda luego la imperfección de las demás..., siendo más glorioso templar con lo moderado del castigo la disonancia culpada que, vengativo, hazerla saltar con la muerte afrentosa de su justicia⁸⁹.

La respuesta de Zárraga es contundente y constituye casi un desafío ante una supuesta condescendencia por parte del monarca:

Verdad es que no se ha de apretar tanto la clavija que salte la cuerda, hablando comúnmente. Pero, cuando la cuerda es tan falsa que necesita de baxar toda la república acorde para que no disuene tanto, es menos inconveniente que a éste se le corte el hilo de la vida que baxar de punto lo fino de las demás. Y, aunque *rota, no suena*, al romperse sonará su escarmiento y, con el estallido, acaso herirá la mano del músico, avisándole que no ponga en su instrumento cuerdas tan falsas que se vuelvan contra su dueño. Las mayores hazen consonancia con las menores [al margen, cita de Saavedra Fajardo], los tiple con los tenores y contraltos, cada uno en su punto; pero, si es falsa, a ningún punto se acomoda. Témplese antes de herirse para corregir su flogedad [al margen, cita de Solórzano Pereira]: esto es muy bueno para los intentos de Saavedra y Solórzano, pero no es del caso presente, porque es demasiada clemencia y, como dixo Séneca, piedad cruel⁹⁰.

Conocemos bien la sensación tan desagradable que se experimenta cuando estalla una cuerda en el instrumento; y el desamparo que embarga al ejecutante

⁸⁹ Juan Baños de Velasco y Acevedo, *op. cit.*, págs. 128-9.

⁹⁰ Francisco de Zárraga, *op. cit.*, págs. 138-9.

si se halla frente a un público: el mismo que sugiere Zárraga para el gobernante, herida la mano, ante su propia incapacidad y falta de previsión.

En lo que sí están de acuerdo los dos litigantes mencionados, aunque gusten de lo contrario, es en que el rey, instrumento musical él mismo, no puede destemplarse, no puede *desentonar la voz* nunca, como dice Baños de Velasco⁹¹. Para ilustrar la idea anterior, Francisco de Zárraga presenta un emblema con una réplica del arpa coronada que había utilizado Saavedra Fajardo, bajo el lema *destemplada, hace disonancia* (figura 25), que le da ocasión para, entre otras consideraciones, hacer un elogio de este instrumento:

Es el harpa instrumento real, ya por ser digna empresa de David, ya por ser el príncipe de los acordes instrumentos. Al paso que, bien templada, es dulce suspensión de los sentidos, si se destemplan sus cuerdas y desentonan sus voces, haze tanta disonancia que pierde la estimación y es asumpto del desprecio popular. Simbolízase en este real instrumento el ánimo real: que, si está acorde y en su punto, tiene pendientes de su armonía las atenciones de todos; si destemplado en sus potencias y descompuesto en sus voces, se sujeta a que censure el vulgo sus disonancias, perdiendo con indecencia a la magestad el decoro. Son las cuerdas de este instrumento moral los afectos y pasiones. Percíbense sus ecos por medio de los sentidos externos. Si la voz se desentona es porque los sentidos se destemplan, que si las cuerdas estuvieran en su punto hizieran una perfecta consonancia⁹².

La analogía llevada a cabo en este emblema concuerda, y así lo señala Zárraga, con la campana de Saavedra Fajardo que mostrábamos al principio, a la vez que guarda una relación muy estrecha con el concepto de *musica humana* en que se cifran la virtud interior y el decoro, como hemos visto.

El instrumento de cuerda es también para Juan Francisco Fernández de Heredia símbolo de la armonía en el cuerpo social que no admite dos gobernantes, del mismo modo que «no puede haber consonancia pulsado el instrumento de dos manos, que una suba los puntos y otra los baxe, una puntée las cuerdas y otra las rasgue». En otro lugar alude a «los trastes del gobierno y el afán de la mano para templar sus cuerdas»⁹³.

No sólo con un instrumento o con un conjunto vocal, sino con una danza de cuenta se compara también la república, como es el caso de Francisco Núñez de Cepeda, quien dedica un emblema a recomendar la alternancia de suavidad

⁹¹ Juan Baños de Velasco y Acevedo, *op. cit.*, págs. 291-304.

⁹² Francisco de Zárraga, *op. cit.*, págs. 285-300.

⁹³ Juan Francisco Fernández de Heredia, *op. cit.*, págs. 355 y 451, resp.

y rigor en todo gobierno regido al son de un instrumento que, en la ilustración, no es otro que el arpa:

Es la república un sarao de cuenta bien concertado, cuyo primor consiste en que, guardando cada uno de los ciudadanos su proporción y su puesto, se muevan todos al compás de la acorde música de las leyes que componen el salterio de diez cuerdas, o preceptos divinos con que David aconsejaba al pueblo acompañase sus voces⁹⁴.

Existe, pues, una realidad musical que es evocada o recreada en los emblemas y que es asumida no sólo sin connotaciones peyorativas, sino de manera altamente positiva. Ciertos instrumentos, ciertos géneros vocales o ciertas danzas poseen un estatuto elevado que los hace merecedores de participar en el repertorio de símbolos con que alegorizar aquellas manifestaciones o conceptos que quieren ser espejo de una imagen del mundo, la cultura y la sociedad. A su vez, dicho estatuto es reforzado por una larga tradición de lugares comunes reelaborados y puestos al día.

Si la república es instrumento armónico y el gobernante diestro tañedor, cabe esperar que la práctica de la música por parte de éste sea considerada natural remedo de las labores del gobierno y ejercicio saludable. Pero sólo es así en parte. Otra de las constantes en los tratados para la educación del príncipe es la actitud ambivalente frente a esta cuestión. Junto a numerosos testimonios de la antigüedad clásica, la autoridad de Aristóteles constituye la referencia más sólida en cuanto a la atención que ha de dedicar el gobernante a la música práctica. Como es bien sabido, éste había declarado en su *Política* la utilidad y conveniencia de la práctica musical en la educación de las clases altas, por todas las cualidades éticas positivas asociadas a ella, a condición de que no se continuase su ejercicio en la edad adulta y de que el joven no se engolfase en complejidades técnicas, ya que, de ocupación *liberal*, pasaría a convertirse en servil y mecánica. A partir de este doble rasero, cada preceptista pondrá el énfasis en una u otra vertiente del problema⁹⁵, como vemos también en la emblemática.

Sebastián de Covarrubias, por ejemplo, se muestra muy crítico con la práctica de cualquier *arte mecánica* por parte del rey, y, de modo muy significativo, pone como ilustración de su discurso un instrumento musical (*figura 26*), declarando:

⁹⁴ Rafael García Mahiques, *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid: Tuero, 1988, págs. 170-4.

⁹⁵ Luis Robledo Estaire, «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», *op. cit.*

Si supiere música [el rey], no se fatigue por ser contrapuntante ni componedor, ni en los instrumentos músicos gaste mucho tiempo por los aprender, acordándose de lo que dixo Filipo, rey de Macedonia, a su hijo Alexandro en un combite. Habiendo pasado la vigüela primero por otros, quando llegó su tanda tañó y cantó estremadamente; reprehendióle con estas palabras: ten empacho de haber cantado tan bien. Y, como el arte de reinar comprehenda en sí tantas cosas y tan graves, no se compadecen con las vulgares y ordinarias. Y eso es lo que nos advierte el emblema fundado en un proverbio: *Aliud plectrum, aliud sceptrum*⁹⁶.

La anécdota de Filipo y Alejandro es citada con profusión en los libros de emblemas, aunque no siempre con la carga tan ominosa que le da Covarrubias. También aparece en otros autores el lema atribuido a Stratónico que elige, *Aliud plectrum, aliud sceptrum* («Una cosa es el plectro y otra el cetro»), que en el epigrama parafrasea así: *El arte de reinar es diferente del que está en la vigüela y en el canto*. En el juicio negativo de Covarrubias subyace la dualidad de la música a que ya hemos aludido y que desde Platón queda plasmada drásticamente en su doble condición de arte liberal, ligada al número y a la razón, y de arte mecánica, relegada al mundo sensorial, irracional. Pero es posible que el emblema de Covarrubias tenga otras connotaciones ligadas más estrechamente a su momento histórico (estamos en 1610). Por el número de cuerdas y clavijas, seis, el instrumento representado responde casi con seguridad a una vihuela de arco, es decir, a una *viola da gamba* (si bien ostenta el clavijero frontal característico de la *lira da gamba*), instrumento del que era consumado tañedor Felipe III y en el que empleaba, junto con la danza, buena parte de su tiempo. No es improbable, así, que el emblema constituya un reproche velado al monarca.

¡Si hubiese sabido Covarrubias que el sucesor en el trono habría de ser, no sólo tañedor de vihuela de arco, sino *componedor*! De hecho, la afición y pericia musicales de Felipe IV, alabadas por muchos contemporáneos, se sobreentienden en sendas menciones de Saavedra Fajardo, Juan de Solórzano Pereira y Andrés Mendo. El primero lo hace en un emblema de sus *Empresas políticas* mediante el cual expone la conveniencia de que la ciencia política se adorne y se pule con las letras y las artes liberales; pero entre éstas incluye la música como actividad práctica, dirigiéndose de este modo al príncipe Baltasar Carlos:

[...] a que también se aplica la magestad de Felipe Cuarto, padre de V. A., quando depone los cuidados de ambos mundos.

⁹⁶ Sebastián de Covarrubias Orozco, *op. cit.*, fol. 218r-v.

Enseguida advierte de las condiciones para tal práctica: que lo haga en privado, sobre todo cuando entra en edad de gobernar, y que no emplee demasiado tiempo ni demasiado empeño⁹⁷. La ilustración que apareció en la primera edición, publicada en Munich en 1640, lleva una variante del lema que hemos visto en Covarrubias: *Hor il scetro et hor il pletro*, y muestra un cisne, animal consagrado a Apolo, sujetando una especie de lira clásica junto a un cetro (*figura 27*), imagen que explica al comienzo de su comentario refiriéndose a la compatibilidad entre la tarea de gobernar el universo que lleva a cabo el dios y el ejercicio de la música (una música que, sabemos, es en sí misma garante del orden cósmico)⁹⁸. Es posible que Saavedra haya querido establecer una analogía entre Apolo-Sol, rector de los orbes celestes, y el propio Felipe IV, llamado el *rey-planeta* e identificado con el sol por coincidir su ordinal, el cuarto, con la esfera del sol, la cuarta, en el sistema geocéntrico. En cualquier caso, resulta significativo que en la segunda edición, publicada en Milán en 1642, Saavedra puso una ilustración diferente, sin ninguna alusión musical, a ésta que había aparecido en Munich, y, obviamente, suprimió la referencia a Apolo en el comentario, restando, así, énfasis al tema de la música. Sagrario López Poza ha señalado la orientación de éste y muchos otros cambios llevados a cabo en la segunda edición en el sentido de prescindir de referencias mitológicas clásicas en favor de otras procedentes de las Sagradas Escrituras, así como de disimular el pensamiento tacitista del autor⁹⁹. Es difícil saber si cierta prevención sobre la práctica musical por parte del monarca animó también las supresiones operadas en este emblema. Digamos, por último, que en otro lugar de su tratado recomienda Saavedra Fajardo la música como ejercicio para el gobernante, siempre con la debida moderación¹⁰⁰.

Como puede suponerse, la idea básica de conveniencia con mesura en la práctica de la música por parte del gobernante se repite en los otros autores que abordan el tema. Pero hay diferencias de matiz. Solórzano Pereira muestra pocas reservas sobre el particular en el comentario que hace al emblema con que representa al héroe Aquiles vestido con armadura y tañendo un laúd bajo las indicaciones de su maestro, el centauro Chirón, declarando en el epigrama

⁹⁷ Diego Saavedra Fajardo, *op. cit.*, vol. 1, págs. 111-5.

⁹⁸ La ilustración de Munich de 1640 puede verse en: Diego Saavedra Fajardo, *op. cit.*, vol. 2, pág. 940. El comienzo del comentario al emblema puede verse en: Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (ed. Sagrario López Poza, Madrid: Cátedra, 1999), pág. 235.

⁹⁹ Sagrario López Poza, «Variantes en las portadas y en las *picturae* de las dos versiones de las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo», en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, ed. Víctor Mínguez, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2000, vol. 2, págs. 621-46. Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (ed. Sagrario López Poza, Madrid: Cátedra, 1999), págs. 235-41.

¹⁰⁰ Diego Saavedra Fajardo, *op. cit.*, vol. 2, págs. 704-5.

que el necesario descanso tras las fatigas guerreras permite acrecentar la fuerza (*figura 28*). ¿Qué lector avisado del momento no vería aquí al propio Felipe IV en figura de Aquiles? Y a Felipe IV alude Solórzano, de quien dice que nunca las ocupaciones placenteras le han hecho descuidar los asuntos más graves¹⁰¹. En el emblema anterior, dedicado a mostrar que los reyes deben ocuparse de las cosas grandes, ya había manifestado que, no obstante esto, también podían dedicarse a otras menos graves, entre las que menciona la poesía, la música y otras ocupaciones honestas¹⁰².

La misma ilustración de Aquiles y Chirón que acabamos de ver reproduce Andrés Mendo en su tratado, con criterios semejantes en la explicación y en el epigrama; éste declara: «Tome [el gobernante] algún alivio entre tantos cuidados, que la recreación añade fuerzas para proseguirlos». Y dice Mendo:

La música es recreación muy propia de príncipes: la suavidad y dulzura de las voces deleita al ánimo, alivia las penas, templá los cuidados, entretiene los sentidos y excita en el pecho afectos generosos¹⁰³.

También cita a Felipe IV en el emblema del arpista con la llave de afinar y las cuerdas rotas en el suelo que vimos más arriba (el incluido en la obra de Solórzano Pereira) para aludir a la piedad y clemencia de este monarca, del que dice: «[...] músico diestro, templá las cuerdas sin cortarlas»¹⁰⁴.

Acerca de la necesidad del reposo y de la distensión para cobrar fuerzas, encontramos otras imágenes en la emblemática que hacen referencia a aspectos prácticos de la ejecución musical. Sebastián de Covarrubias, por ejemplo, al hablar del arco y las flechas, dice lo siguiente:

Para amedrentar a los muy cudiciosos en la continuación del perpetuo trabajo, especialmente a los estudiosos, se les representa lo que acontece al archero o sagitario, que si no alienta el arco se le quiebra o se le vuelve inútil, afloxándose la cuerda; y lo mismo acontece a los músicos de vigüela, si acabando de tañer no abaxan la clavija a la prima¹⁰⁵.

Juan de Rojas y Ausa, por su parte, muestra una guitarra de cinco órdenes con seis trastes a la que se acerca una mano artera con intención de hacer saltar

¹⁰¹ Juan de Solórzano Pereira, *op. cit.*, págs. 233-9.

¹⁰² Id., *op. cit.*, págs. 229-32.

¹⁰³ Andrés Mendo, *op. cit.*, Documento LXXIX, págs. 102-5.

¹⁰⁴ Id., *op. cit.*, Documento XXX, págs. 150-3.

¹⁰⁵ Sebastián de Covarrubias Orozco, *op. cit.*, fol. 238r-v.

la prima, bajo la cual podemos leer el lema *La más alta más peligra* (figura 29), porque, dice:

En la lira más bien templada suelen saltar y quebrarse las cuerdas,
y en verdad que es la prima la que más de ordinario salta, por ser la
más alta entre todas¹⁰⁶.

No hace falta insistir en la presencia constante de la música dentro de la corte y otros ámbitos cultos en la España de los Siglos de Oro. Baste considerar que hay ciertos paisajes sonoros tan familiares o conocidos para los contemporáneos como el que ofrecen las músicas de cámara en el entorno palatino. Juan de Horozco evoca este ambiente al representar a Damocles, convertido en rey, siendo *servido y regalado* a la mesa por un cantor que se acompaña con un laúd o vihuela y por otro sujeto que toca un pandero¹⁰⁷. La ocupación de ciertos nobles en tañer un instrumento podemos verla también en un emblema de Hernando de Soto, el que dedica a la muerte del marqués de Tarifa, en el que muestra *la* lira del propio marqués colgada de un ciprés entre dos cisnes (señal todo de luto), representada por lo que parece querer ser una *lira da gamba*, en los mismos años por los que Felipe III pasaba horas tañendo la viola (figura 30)¹⁰⁸. La práctica de la música en ambientes domésticos de nivel social medio aparece fugazmente en la literatura emblemática, como nos muestra Sebastián de Covarrubias en el emblema de su malogrado sobrinito, en el que, entre otros aparejos dedicados al aprendizaje, se nos señala, precisamente, una guitarra, instrumento siempre fronterizo entre lo popular y lo culto (figura 31). Escribe Covarrubias:

[...] como lo hizo un sobrinito mío que de cuatro años sabía leer y escribir; y no sólo tañía una guitarra, poniendo en ellas las sonadas que le daban, pero la baxaba y subía un punto, o medio, afinándola en tanta perfección que admiraba a los músicos y maestros de capilla¹⁰⁹.

A propósito de la enseñanza, a la que tan sensible se muestra Covarrubias y a la que tan juiciosamente se acerca, hay que decir que en otro emblema, sin contenido específicamente musical, llama la atención sobre la precariedad de la enseñanza general en España, incluyendo la música:

¹⁰⁶ Juan de Rojas y Ausa, *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas sobre las siete moradas de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, 1679, págs. 491-500.

¹⁰⁷ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, Libro II, fol. 67r-v.

¹⁰⁸ Hernando de Soto, *op. cit.*, fols. 19v-21v.

¹⁰⁹ Sebastián de Covarrubias Orozco, *op. cit.*, fol. 276r-v.

[...] porque el tiempo que gasta un muchacho en España en leer y escribir basta en Italia y en otras naciones para eso y para aprender latín y griego, tañer y cantar, y otras habilidades, no porque tengan mejores ingenios que nosotros, sino porque los maestros enseñan con arte y los padres no se descuidan de sus hijos¹¹⁰.

Hay todavía en los libros de emblemas otros testimonios sobre la realidad musical o músico-sonora de la época, muchos de ellos ligados a profesiones e instrumentos asociados al ejercicio de las armas: trompetas, tambores, pífaros e instrumentos bélicos en general. De estos testimonios quiero referirme, para terminar, sólo a algunos que guardan especial relación con la dimensión físico-acústica de la música. Quizá el que se halla más presente es el que alude al fenómeno de la resonancia por simpatía. Lo encontramos ya en Alciato, o, para ser más exactos, encontramos el fenómeno opuesto, la *no* resonancia por antipatía, pues recoge dos leyendas; la primera es la del tambor con membrana de piel de lobo que, al sonar, impide la vibración de otro hecho con piel de oveja, mostrando, así, la enemistad entre especies antagónicas aún después de la muerte; la segunda es la del protestante bohemio Ziscas, quien, a su muerte, ordenó que se cubriese un tambor con su piel para seguir aterrorizando a los católicos. Así, en las versiones españolas de Alciato aparecen los dos tambores en manos de sendos soldados de infantería, uno de los cuales lleva, además, el instrumento inseparable del anterior, un píforo. Como ya hemos dicho, las ilustraciones de Daza Pinciano, el Brocense y Campos son la misma. El Brocense ofrece en su explicación, además, una onomatopeya del redoble de tambor: *taratantaram*¹¹¹. Por su parte, Diego López hace extensible la antipatía de las membranas a las cuerdas (*figura 32*):

[...] y, ni más ni menos, si en una vihuela o guitarra pusiesen una cuerda de lobo y las demás de oveja, solamente la de lobo sonará, y las demás no harán consonancia, ni se oirán¹¹².

A las mismas dos leyendas se refiere Sebastián de Covarrubias en un emblema que muestra otro tambor de guerra¹¹³.

Al margen de la leyenda, la resonancia por simpatía, como alegoría del concierto necesario entre las potencias del alma, es representada por Lorenzo Ortiz

¹¹⁰ Id., *op. cit.*, fol. 211r-v.

¹¹¹ Bernardino Daza Pinciano, *op. cit.*, pág. 253. Francisco Sánchez de las Brozas, *op. cit.*, págs. 473-4.

¹¹² Diego López, *op. cit.*, fols. 390r-1v.

¹¹³ Sebastián de Covarrubias Orozco, *op. cit.*, fol. 60r-v.

mediante tres liras *da gamba*, de las cuales sólo una está siendo tañida (*figura* 33). En el comienzo de la explicación al emblema, escribe:

Con ser tres diferentes potencias del alma la memoria, el entendimiento y la voluntad, son en sí tan enlazadas y dependientes que no se puede tocar en la una sin que el golpe dexe de resonar en algo en las otras.

Y, más adelante, en un poema alegórico sobre el mismo asunto, declara la necesidad de que se hallen afinadas entre sí:

Si quieres que sonora y dulcemente
 Todas tres se respondan
 Y en la acción y en la voz se correspondan,
 Procura, diligente,
 Que estén todas templadas
 Y unas con otras siempre concertadas¹¹⁴

Jesuita como el anterior, Francisco Ramón González trae otro ejemplo de resonancia por simpatía «a lo divino» en un emblema que representa el milagro propiciado por San Francisco Javier y consistente en que toda vez que el Santo sufría alguna vejación en la India comenzaba a sangrar la imagen de un cristo crucificado en su casa solariega de Navarra. La ilustración del emblema no tiene ningún elemento musical, pero se halla glosada por varios poemas, uno de los cuales, debido a Luis Enríquez de Navarra, dice así:

SONETO

Es en cítara dulce, que templada
 Con otra está, sonora simpathía
 Resonar con acorde melodía
 Las dos cuando se ve la una es propulsada.

No es la distancia embargo a la acordada,
 Correspondiente, unión de su armonía,
 Antes, si con canora alegoría
 Es su unívoca voz asentuada,

Así tu corazón, Xavier amante,
 Concorde al eco del divino accento,
 Cuando en Indias herido su discante

¹¹⁴ Lorenzo Ortiz, *Memoria, entendimiento y voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*, Sevilla, 1677, fols. 103r-6v.

De pena esquivu u de mayor tormento,
 Su dolor en Navarra, aunque distante,
 Resuena en Christo con sudor sangriento¹¹⁵.

De modo que, si no me he perdido por los laberintos conceptuosos del soneto, el corazón del santo, *discante*¹¹⁶ afinado al unísono con el *divino accento* de Cristo, hace a éste resonar por simpatía en el mismo tono de dolor, diríamos, de aquél, como una *cítara* a otra. Lo que me parece significativo de la aparición tan clara de este fenómeno en los dos últimos ejemplos, fechados, respectivamente, en 1677 y 1687, es que parece reflejar la asunción consciente ya en estos años, aunque en un nivel meramente empírico, de la evolución de la ciencia acústica, en particular de la coincidencia entre las vibraciones de dos cuerpos sonoros, lo que hace que resuenen por simpatía, y el grado de consonancia o disonancia entre ellos en función de aquélla, según habían establecido desde los primeros años del siglo Galileo, Descartes y Mersenne.

Otro aspecto de la dimensión físico-acústica de la música, en relación directa con la práctica instrumental, lo encontramos en la magnífica representación de una trompeta, denominada con frecuencia *clarín* en esta época, que aparece en uno de los emblemas de Saavedra Fajardo, mediante la cual quiere mostrar cómo la virtud se crece en la adversidad (*figura 34*). La analogía queda establecida al comienzo del comentario:

Cuanto más oprimido el aire en el clarín, sale con mayor armonía
 y diferencias de voces. Así sucede a la virtud, la cual nunca más clara
 y sonora que cuando la mano le quiere cerrar los puntos¹¹⁷.

Saavedra Fajardo nos está recordando que, de todos los registros posibles en la trompeta natural, el más dificultoso, excelso y rico en sonidos diferentes es el registro agudo o *clarín*, que se obtiene con una mayor presión en los labios y una mayor «opresión» del aire en el tubo. Feliz analogía ésta que surge de la observación de uno entre tantos paisajes sonoros como rodean el quehacer cotidiano del escritor y cortesano. Parecida alegoría nos ofrece Juan de Horozco, aunque sin la sutileza físico-acústica de la anterior, cuando imagina uno de esos

¹¹⁵ Francisco Ramón González, *Sacro Monte Parnaso de las musas católicas de los reinos de España*, Valencia, 1687, págs. 205-15.

¹¹⁶ Podría entenderse en cualquiera de las dos acepciones que da el *Diccionario de Autoridades* para esta voz: como guitarra tiple o como concierto musical (*Diccionario de Autoridades*, ed. facs. en 3 vols., Madrid: Gredos, 1979).

¹¹⁷ Diego Saavedra Fajardo, *op. cit.*, vol. 1, págs. 341-4. Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (ed. Sagrario López Poza, Madrid: Cátedra, 1999), págs. 466-70.

emblemas sin ilustración tan frecuentes en la época que ofrece como alternativa al que encabeza su discurso sobre el impulso que adquiere la virtud con la humillación, con el dolor, con el sufrimiento. Tras repasar varias empresas que, según dice, han sido utilizadas para representar el concepto anterior, propone otra en la que podemos adivinar la descripción del instrumento tradicional que conocemos con el nombre de *chicotén*:

Y es mejor [empresa o emblema] la que se puede hazer del psalterio cruzados detrás dél la flauta y el palo con que se hieren las cuerdas, y el mote: *Non percussae, silent* [«Si no son percutidas, permanecen en silencio»]¹¹⁸.

La virtud calla cuando no tiene el aguijón del infortunio sobre sí. Amarga, pero hermosa, lección. Y, quizá por no ser tan virtuoso como los anteriores, aquí callo yo también.

¹¹⁸ Juan de Horozco y Covarrubias, *op. cit.*, Libro II, fol. 4r.

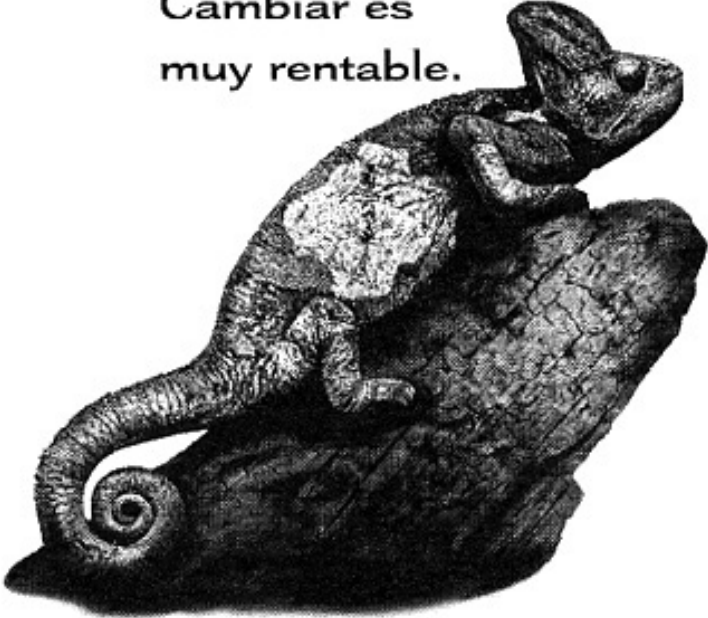
Contra los aduladores.



Está el Camaleón la boca abierta
Y de aire se mantiene,
Y en todos los colores se transforma
Sino es en blanco y rojo.
Así en el popular favor se cría
El adulador triste,
Todas las condiciones imitando
Sino es la pura y casta.

Figura 1. Bernardino Daza Pinciano, *Los emblemas de Alciato*... (Lyon, 1549)

Cambiar es muy rentable.



EXTRA INVERSIÓN EN FONDOS SEGURO PERSONAL BANESTO

Porque en Banesto te ofrecemos el único Unit Linked del mercado con unas extraordinarias rentabilidades publicadas y la mayor experiencia de gestión entre los grandes Bancos.

Un Seguro de Vida ligado a Fondos de Inversión que te permite elegir entre nueve modalidades de inversión y cambiar tantas veces como quieras, sin límite, sin gastos y sin coste fiscal. ExtraInversión en Fondos Seguro Personal Banesto. Porque ahora cambiar es muy rentable.

Figura 2. Diario *EL PAÍS* (23 de octubre de 1999)



Figura 3. Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (Munich, 1640)



Figura 4. Paolo Giovio, *Diálogo de las empresas militares y amorosas...* (Lyon, 1561)



Figura 5. Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales* (Zaragoza, 1604)



Figura 6. Juan de Borja, *Empresas morales* (Bruselas, 1680)



Figura 7. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato* (Ná-jera, 1615)



Figura 8. Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales* (Zaragoza, 1604)



Figura 9. Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (Munich, 1640)



Figura 10. Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata regio politica* (Madrid, 1653)



Figura 11. Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales* (Madrid, 1610)



Figura 12. Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales* (Zaragoza, 1604)



Figura 13. Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales* (Baeza, 1613)



Figura 14. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato* (Nájera, 1615)



Figura 15. Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata regio politica* (Madrid, 1653)



Figura 16. Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata regio politica* (Madrid, 1653)

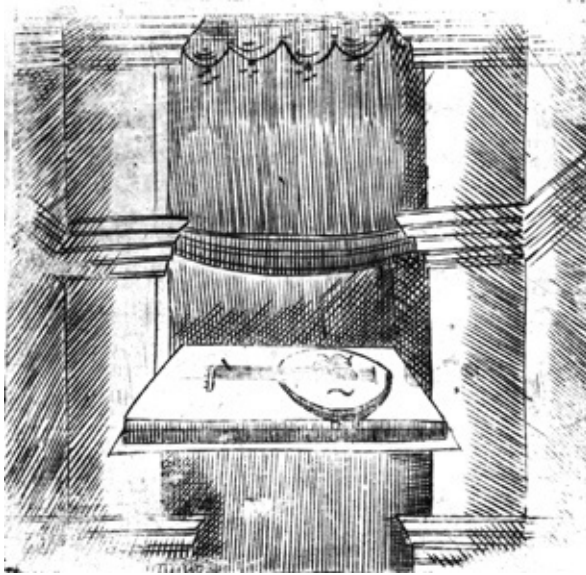


Figura 17. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato* (Nájera, 1615)



Figura 18. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato* (Nájera, 1615)

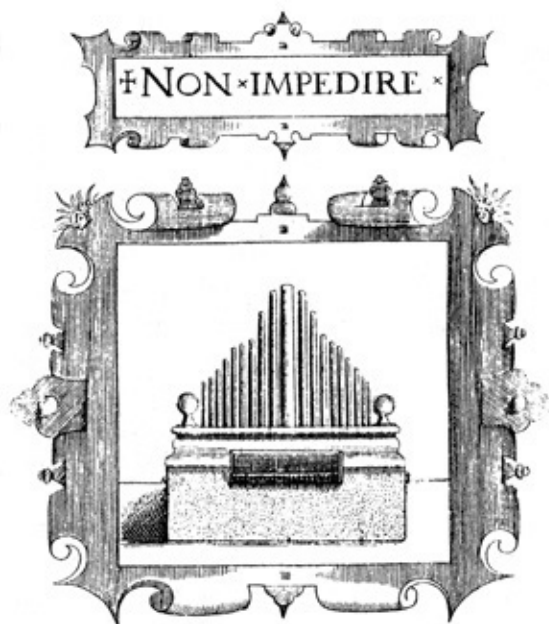


Figura 19. Juan de Borja, *Empresas morales* (Bruselas, 1680)



Figura 20. Francesco Villamena, *Alegoría sobre la templanza del poder de Felipe III* (1603)

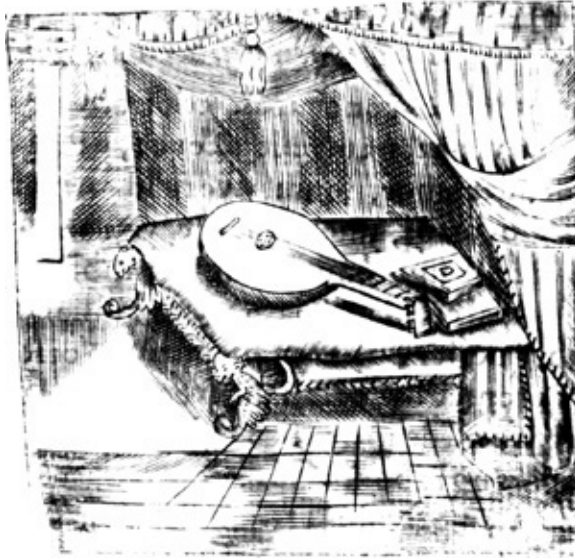


Figura 21. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato* (Nájera, 1615)



Figura 22. Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (Munich, 1640)



Figura 23. Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata regio politica* (Madrid, 1653)



Figura 24. Juan Baños de Velasco y Acevedo, *L. Anneo Séneca ilustrado...* (Madrid, 1670)



Figura 25. Francisco de Zárraga, *Séneca, juez de sí mismo...* (Burgos, 1684)

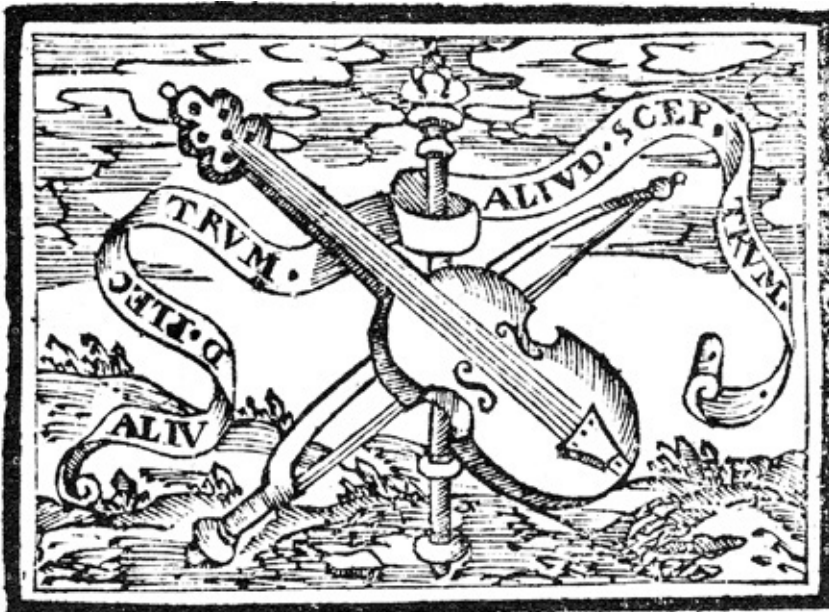


Figura 26. Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales* (Madrid, 1610)



Figura 27. Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (Munich, 1640)



Figura 28. Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata regio politica* (Madrid, 1653)



Figura 29. Juan de Rojas y Ausa, *Representaciones de la verdad vestida* (Madrid, 1679)



Figura 30. Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas* (Madrid, 1599)



Figura 31. Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales* (Madrid, 1610)



Figura 32. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato* (Nájera, 1615)



Figura 33. Lorenzo Ortiz, *Memoria, entendimiento y voluntad* (Sevilla, 1677)



Figura 34. Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (Munich, 1640)

LUIS ROBLEDO ESTAIRE
(Conservatorio Superior de Música de Madrid)

MÚSICA RETÓRICA Y MÚSICA POÉTICA EN EL RENACIMIENTO TARDÍO

*Et si musicam ad mentis exactiorem simus revocaturi trutinam,
ab oratoriae natura parum ipsi discriminis esse certo deprehendetur.*

(J. Burmeister, *Musica Poetica*)

Durante el siglo XVI puede rastrearse, en los escritos teóricos sobre música, un creciente interés por la reflexión acerca de la imitación y el discurso y una progresiva asimilación de la dicción musical a la verbal que aproxima la música a las artes sermocinales. No faltan los tratados que se identifican, en las páginas liminares, como obras sobre «música retórica» o «poética», y algunos, como los *Praecepta Musicae Poeticae* de Gallus Dressler, o la *Musica Poetica* de Joachim Burmeister, llegaron incluso a titularse así. Son éstos unos textos relevantísimos para quienes se interesan por las relaciones entre música y literatura en el Renacimiento y el Barroco, pues en todos ellos se produce una adopción del utillaje conceptual y terminológico de la poética y la retórica, que sirve ahora para concebir, describir y nombrar la composición musical. Ahora bien, la idea misma de que es posible hablar de una «música poética» o de una «música retórica» está más extendida de lo que deja suponer la existencia de unos pocos tratados que abiertamente se acogen a este título programático. Comporta además una aproximación conceptual de la música a las artes del *trivium* a pesar de su alojamiento secular en el *quadrivium*, entre las ciencias del número; un privilegio de la dimensión afectiva y emocional de la música a costa de otros aspectos, como los matemáticos, y una ordenación de la teoría musical

Edad de Oro, XXII (2003), págs. 425-450

en torno al movimiento de afectos —al *movere*— que los rétores contaban entre los fines principales de la palabra y de la oratoria. En cierto modo, la relevancia del paradigma retórico en la enseñanza escolar y universitaria —o para pensar el proceso de adquisición de destrezas compositivas— la convierte en un arte *fuerte* o directriz, en la cultura del Renacimiento: de hecho, sus instrumentos conceptuales y terminológicos colonizan otras disciplinas, determinan la manera de percibir la transmisión de conocimientos, o procuran los modelos organizativos de los tratados didácticos y su articulación en un conjunto ordenado —y secuenciado— de preceptos, ejemplos y ejercicios. Que la disciplina retórica rige la ordenación de muchas artes humanistas sobre pintura y la naturaleza de sus reflexiones es una tesis probada desde los trabajos de R. W. Lee, y, en particular, desde la publicación de *Ut pictura poesis*. Pero la existencia misma de una música retórica no parece haber recibido una atención comparable¹. Es por ello mi propósito proponer, en las páginas que siguen, un examen sucinto de esta concepción retórica de la música y de su consolidación en el curso del siglo XVI, así como una indagación de las causas posibles de esta tendencia y de sus consecuencias teóricas y prácticas. Como punto de partida de esta revisión, y también, en cierto modo, como hilo conductor, quisiera adoptar el texto más extremo en la persecución de las analogías entre música y oratoria, y el más singular y tenaz en el establecimiento sostenido de paralelismos entre ambas disciplinas: la *Musica Poetica* de Joachim Burmeister, un tratado de composición publicado en 1606 (aunque proyectado al menos diez años antes) que reúne, de forma ejemplar, los lugares que quizá en la tradición anterior (por una formulación menos extremosa o por una exposición menos sistemática) muy bien pudieran pasar inadvertidos. La elección de esta obra y este autor no implica un interés exclusivo por una propuesta singular o personal de *música retórica*: el texto de Burmeister procura más bien una secuencia temática y una forma de asediar un concepto, y permite además, mediante la descripción de un tratado ejemplar y representativo, una más rápida revisión de los conceptos y temas que comparte con las obras que le precedieron.

¹ Si bien ha sido objeto de un notable trabajo de Claude Palisca, «Ut oratoria musica: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism», en F. W. Robinson & S. G. Nichols, *The Meaning of Mannerism*, Hanover, 1972 (cito por la reimpresión de *Studies in the History of Italian Music and Theory*, Oxford, Clarendon Press, págs. 282-312), que reproduce y comenta el análisis que hace J. Burmeister (*Musica Poetica, definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar sinopticós addita, edita studio et opera Magistri Joachimi Burmeisteri*, Rostochii, excudebat Stephanus Myliander, 1606) del motete *In me transierunt* de Orlando di Lasso, y en el que Palisca llamaba la atención sobre el paradigma retórico de algunas doctrinas musicales y sobre la necesidad de un estudio detenido de este fenómeno.

HACIA LA MÚSICA POÉTICA

Joachim Burmeister (1564-1629) escribió varios tratados sobre composición musical. El primero, titulado *Hypomnematum musicae poeticae* (1599), está dedicado al arte de describir música y dirigir coros: es el más breve de los suyos, y se presenta como una serie de observaciones concisas (apuntes, o *hypomnemata*), más que como un tratado sistemático y didáctico². Dos años después, en 1601, dio a la imprenta en Rostock la *Musica autoschediastiké*, que entiende como un conjunto de *accessiones* o ‘adiciones’ al tratadillo anterior, concebidas de forma asistemática —*sporaden exaratas*— y posteriormente reunidas en un librito que se propone explicar la formación y composición de armonías, la dirección de coros y un nuevo modo de cantar (*modo hactenus non usitato*). El término *autoschediastiké*, que podría traducirse sin demasiado error como «improvisación», no se refiere pues a la música, sino al texto mismo de Burmeister, que habría sido redactado de forma ocasional o casi azarosa, o que, por afectación de modestia, se presenta así ante los lectores. Los rétores habían utilizado el término *autoschedion* para nombrar la ficción de que al orador se le ocurren nuevos argumentos o ideas a medida que avanza su alocución: elevada a título de un tratado, la figura enfatiza la elección de una forma discursiva alejada de la sistematicidad ordenada y comprehensiva de las artes convencionales o de los manuales escolares.

En el *Hypomnematum* de 1599, Burmeister había dedicado un capítulo, el duodécimo, a los *ornamentos*, que entendía al modo oratorio, esto es, como el equivalente musical del *ornatum* y la *elocutio*. Ese breve capítulo se reimprime sin variaciones en la *Musica autoschediastiké*, y se completa además con una parte enteramente nueva dedicada a las «figuras en música», ejemplificadas ahora con pasajes breves de compositores renombrados. Parece, pues, que Burmeister ha reelaborado así una idea inicial de modesto alcance, la del paralelo entre el ornamento musical y el ornato elocutivo, o, si se prefiere, ha extremado y prolongado con nuevos ejemplos la tesis que animaba el breve capítulo del tratado de 1599. En la *Musica autoschediastiké* no sólo lista e identifica más de dos decenas de *figuras*, sino que, además, las ordena en categorías (en figuras de la melodía o de la armonía) que se corresponden con las de la retórica (esto es,

² En el prefacio de la *Musica Autoschediastiké* Burmeister precisa que la observación que contiene el *hypomnematum* es el resultado del estudio, el análisis, y la consideración de las obras de los maestros, y que la formulación de los preceptos de un arte puede muy bien seguirse de ellas: «Artem vero ipsam aliter constituere et conscribere non possum nisi ex observationibus. Observationes autem, quibus conficiuntur regulae et praecepta artis, non comparantur aliunde, quam ex lectione optimorum auctorum» (A2). Pitágoras mismo habría partido de la *observatio* para pasar después la investigación de las causas. Burmeister quiere proceder del mismo modo, esto es del estudio de los casos y de la consideración de los maestros a la formulación de *observationes* que permitan establecer con certeza a las causas.

con las figuras de dicción y pensamiento)³. La analogía entre discurso verbal y composición musical se extrema ahora, aunque no encontrará su formulación más sostenida y coherente hasta 1606, cuando Burmeister concluye y publica su obra más ambiciosa y extensa, la *Musica Poetica*.

La *Musica Poetica* es la heredera directa de los *hypomnemata* y las *accessiones*, en doctrina y ejemplos, pero a diferencia de los tratados anteriores se ordena en torno a un hilo conductor único. Es plausible que Burmeister fuera consciente de la mayor sistematicidad de esta obra, pues evita los títulos modestos y exculpatorios que presentaban sus libros anteriores como una suma de observaciones dispersas o como un conjunto de reflexiones en voz alta, improvisadas o sobrevenidas, sin otro orden que el de la asociación de ideas y el tema común de la exposición. El título del tratado de 1606 propone una *poética*, es decir, un arte de componer o un tratado de música práctica (tomando, pues, *poesis*, en sentido etimológico), y no un tratado de música especulativa, de los que obligadamente habían de dar cuenta de asuntos tales como la naturaleza de la música mundana o la humana, las *rationes* y *proportiones* de los intervalos, la división del monocordio o los hallazgos legendarios de Pitágoras y Túbal. Y el modelo de un *arte de componer* —y no de una *música especulativa*, para la que la tradición ofrecía un buen número de precedentes— procede enteramente del arte de la retórica o de la composición de discursos, que es culturalmente la más relevante, la que tenía una mayor presencia curricular en escuelas y universidades, y la que propone la enseñanza de un proceso íntegro, desde el primer hallazgo hasta el final pulimiento del estilo y la pública declamación de la *oratio*. Burmeister precisa que el término *música poética* (que él mismo ya había usado, al igual que muchos de sus contemporáneos) equivaldría al de *melopoeia*, palabra que encuentra en Aristóteles y Euclides, y que habría de entenderse como la mejor designación de la *tertia pars musicae*, que exige no sólo buena disposición, imitación y ejercicio, sino también la formulación de reglas claras y la formalización de un compendio que las transmita. Es decir, en estricta correspondencia con la doctrina retórica, la *musica poetica* requiere *natura*, *imitatio*, *exercitatio*, y, sobre todo, un *ars* en el que el orador y el músico encuentren las reglas, ejemplos y *praecepta* (cfr. Dedicatoria, 5-6). Nicolaus Listenius había hablado ya de *musica poetica* en los *Rudimenta musicae planae* de 1533, y la definió en la *Musica* de 1537; Heinrich Faber utilizó la expresión para titular su

³ La *Musica autoschediastiké* reelabora ceñidamente el material retórico del *Hypomnematum* no sólo por adición de figuras, sino también por redefinición de algunas de ellas (para las variaciones en el concepto de palilogía musical entre ambas obras, *vid.* Benito V. Rivera, ed. Joachim Burmeister, *Musica Poetica. Musical Poetics*, New Haven & London, 1993; págs. xviii-xx) y por la prolongación de los paralelismos entre la composición musical y la *oratio*. En ambos tratados, la *memoria* y la *pronuntiatio*, que habían perdido peso en la tradición retórica europea, encuentran un nuevo desarrollo.

tratado manuscrito de 1548; Gallus Dressler compuso unos *Praecepta musicae poeticae*, y Calvisius publicó, en 1592, una *Melopoeia... quam vulgo Musicam Poeticam vocant*. Cochlicus, por último, afirmaba que la verdadera música es la de los que saben cultivar el *genus Poeticorum*, esto es, combinar una *inventio* con una *elocutio* adecuada. En todos ellos puede advertirse —en mayor o menor grado— la tendencia a adoptar el utillaje conceptual de la retórica para describir los problemas y artificios de la composición musical, y a asimilar —y aplicar a la música— algunos principios generales de la teoría poética neoaristotélica y horaciana. Burmeister, extremando estas tendencias, define la *musica poetica* como la parte de la música que enseña a componer un *carmen* (término que convendría también a la poesía) mediante una combinación de los sonidos de las líneas de las melodías para que conformara una armonía ornada según las afecciones de los períodos, y cuyo fin principal fuera el de *mover los ánimos* y el corazón de los hombres:

...est illa musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, coniungendo sonos melodiarum in harmoniam, variis periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda (Delineatio, 16).

Que el fin de la música es el movimiento del ánimo y de los afectos no constituye una novedad: es la característica más sobresaliente de la música de los antiguos —de creer las descripciones que transmitían los enciclopedistas y gramáticos— y la más envidiada de los modernos, que juzgan por comparación la música contemporánea como imperfecta e ineficaz⁴. Tampoco es novedosa la asimilación de los efectos de la música con el *movere* retórico (uno de los tres fines de la oratoria, de atender a una larga tradición escolar), ni la utilización del modelo de las *artes dicendi* como referencia, más o menos expresa, en la escritura o la reflexión sobre el arte musical. La *Musica Poetica* de Burmeister es quizá un caso extremo en la persecución de tales analogías, pero no un caso singular. Baste reparar, para demostrarlo, en que Zarlino corta el título de

⁴ Vid. el capítulo «Quali cose nella musica abbiano possanza da indurre l'huomo in diverse passioni» en Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche del rev. Messere Gioseffo Zarlino da Chiogia.... Nelle quali, oltre le materie appartenenti alla Musica, si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, Historici & di Filosofi, si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere* (1558). In Venetia, Appresso Francesco de i franceschi Senese, 1571 (II, iv-vii), que sintetiza los lugares comunes sobre el poder psicagógico de la música antigua (del que la moderna música carecería). Galilei entiende, tras revisar los efectos de la música antigua, que por ella se ve «l'imperfettione di questa nostra» (*Dialogo della musica antica*, pág. 86). No obstante, quizá pueda constituir esto una repetición de observaciones clásicas, pues no falta quienes juzgaban la música de su tiempo como el resultado de una degeneración o una corrupción de la música anterior, que percibían como más eficaz (e.g., Platón, *Resp.*, 424c; Cicerón, *De leg.*, 2.38-39).

Istitutioni Harmoniche sobre el patrón de las *Institutiones Oratoriae* de Quintiliano; o que el poder psicagógico de la música antigua se explica y justifica habitualmente mediante la conjunción de dos fuerzas (*vis*) o potencias, la musical propiamente dicha (que depende del *ethos* modal y de la cualidad de los intervalos) y la de la palabra y el discurso; o que la eficacia pasional y afectiva de las composiciones musicales se acomune con la de los discursos de Cicerón o Demóstenes. La descripción de la *Musica Poetica* insiste en el lenguaje de la pasión: su definición y exposición incluye de forma conspicua la *harmonia affectuosa* (*Delineatio*, 16), y el fin del movimiento de los ánimos rige los medios, el ornato, el estilo y la elección de las figuras adecuadas («ut.. harmoniae corpus sit *ad animos permovendos* moderatum, oportet figuris non destituatur, nec legibus terminorum sit solutum», *Delineatio*, 16)

Viene al menos de los primeros años del siglo XVI la identificación fuerte del deber ser de la música práctica con un modelo de música oratoria y con una idea (filológica y anticuaria) de la naturaleza de la música antigua. Y quizá el mejor indicio de esta identificación no sean las protestas de los tratadistas musicales más técnicos y escolares, sino la práctica de una música ideal —y excelente— que Tomás Moro atribuyó, en 1516, a los habitantes de la isla de Utopía:

Verum una in re... longe intervallo praececellunt: quod omnis eorum musica... ita naturales affectus imitatur et exprimit, ita sonus accommodatur ad rem, seu deprecantis oratio sit seu laeta, placabilis, turbida, lugubris, irata, ita rei sensum quandam melodiae forma repraesentat, ut animos auditorum mirum in modum adficiat, penetret, incendiat (Tomás Moro, *Utopia*, II, 236).

La música utopiense imita y expresa los afectos, representa con la melodía el sentido y la sentencia, y se ajusta de tal modo a la *oratio* que penetra en los ánimos y los incendia. La concepción de la música utópica es, pues, la de un arte de la imitación (como la pintura o la poesía) más que la de un arte del número, o si se prefiere, la de una forma de expresión que refuerza y enfatiza el discurso verbal de tal modo que, *de la unión de ambas cosas*, esto es, de la representación concordante de la palabra y la melodía, se siguen maravillosos efectos emocionales, que son comparables a los oratorios (repárese en la fórmula *ut animos auditorum...*) y no inferiores a los que describen los textos antiguos⁵. Es ésta una concepción expresiva, afectiva y, también *discursiva*, de la composición musical, y no sólo porque *oratio* y melodía deban corresponderse en afectos y sentido, sino porque la música *debe ser* ética y afectuosa, organizarse

⁵ Sobre la genealogía intelectual de la música utopiense, *vid.* M^a José Vega Ramos, «La teoría musical humanista y la poética del renacimiento», en Javier Guijarro Ceballos y Pedro Cátedra, eds. *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad, 1998, págs. 217-40.

como un discurso, servir a un sentido y regirse por un fin análogo al que se postula para los textos.

A la conformación de este modelo oratorio, discursivo o, eventualmente, imitativo y expresivo de la música, y al establecimiento de analogías cada vez más estrechas entre discurso musical y verbal, contribuyó la especulación sobre la naturaleza de la música antigua y la atenta lectura de algunos textos clásicos que versan de forma directa o indirecta sobre música (o en los que la música constituye un tema relevante) aunque no constituyan tratados técnicos de música o de armonía en sentido estricto⁶. Es más, la estimación de que la música es arte imitativa —sin por ello dejar de alojarse en el cuadrivio, entre las artes del número— se afianza notablemente en la teoría musical humanista⁷. No faltaban

⁶ La recepción de los escritos antiguos sobre música fue irregular en el Renacimiento: su historia editorial comienza realmente en el siglo XVII, con la impresión de colecciones de *auctores musicae*, como la de Ioannes Meursius de 1616, *Aristoxenus, Nicomachus, Alypius, Auctores Musicae Antiquissimi hactenus non editi* (Lugduni Batavorum, ex officina Ludovici Elzeviri) y la reunida y editada por Marcus Meibomius en 1652, *Antiquae Musicae Auctores Septem* (Amstelodami, apud Ludovicum Elzevirium). Ambas contienen las *editiones principes* de los tratados más importantes de Aristóxeno, Alipio, Nicómaco, Aristides Quintiliano, Bacchius, Gaudentius. La *princeps* de los *Harmonicorum Libri III* de Claudio Ptolomeo apareció en las prensas oxonienses en 1682. V. q. Karl von Jan, ed. *Musici Scriptores Graeci: Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Alypius, et melodiarii veterum quidquid exstat*, recognovit proemiis et indice instruxit Carolus Janus (1895), Hildesheim, 1962. Hay constancia de que a lo largo del siglo XV algunas bibliotecas privadas se hicieron con copias manuscritas de algunos tratados griegos de música, en un corpus formalizado por editores bizantinos. El arquetipo del que derivarían todos los manuscritos hoy conocidos ha sido datado hacia el siglo X. Se trataría de un códice único que reuniría obras científicas sobre música —y, ocasionalmente, obras con una orientación ética y pedagógica— y cuya composición es semejante a la de la actual edición de Jan de los *Scriptores Musici Graeci*. Según Alberto Gallo, «Scriptores Musici Graeci», en P. Kristeller & F. E. Cranz, eds., *Catalogum Translationum et Commentariorum: Medieval and Renaissance Latin Translation and Commentaries*, Washington, 1960-1992, lo conformarían las obras siguientes: la *Sectio canonis* atribuida a Euclides; los *Harmonicarum Elementorum libri III* de Aristóxeno y fragmentos sobre el ritmo; los *De musica libri tres* de Aristides Quintiliano; el *De musica* de Plutarco; el *Harmonices Manuale* de Nicómaco; la *Harmonica introductio* de Gaudencio y el *Introductorium harmonicum* atribuido a Cleónides; los *Harmonicorum Libri tres* de Ptolomeo, con un comentario de Porfirio; la *Introductio Musica* de Alypius, una obra del mismo título de Bacchius, y varios anónimos, entre ellos, el *Scriptio de Musica*. Ha de notarse que esta colección comprende obras muy varias, escritas en un arco de tiempo no inferior a ocho siglos, que plantean, por ello, problemas filológicos e interpretativos notablemente diversos. Su tratamiento de forma unitaria es una consecuencia de su transmisión e historia editorial. Las posibles traducciones latinas de estos textos, sobre las que hay testimonios contradictorios, no se abrieron paso hasta la imprenta en el siglo XVI. Sólo llegaron a difundirse impresas dos traducciones latinas: la versión de Giorgio Valla de un tratado atribuido a Euclides y la de Carlo Valgulio del diálogo *De musica* atribuido a Plutarco.

⁷ La identificación de una teoría musical humanista ha tenido una historia controvertida, pues se estimó durante mucho tiempo que el hecho de que los músicos del renacimiento no dispusieran de modelos antiguos a los que imitar habría impedido esa vuelta general hacia la Antigüedad clásica que parece caracterizar a las disciplinas de ese período. Para la naturaleza y límites del humanismo musical remito a los trabajos, auspiciados por el Warburg Institute, de D. P. Walker, «Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries» (I y II), en *The Music Review*, 2-3 (1941-1942), págs. 1-13, 111-121,

autoridades que avalaran el deslizamiento de la música hacia la imitación y las artes sermocinales. En la *Poética* de Aristóteles, por ejemplo, se afirmaba de manera inequívoca que la música es imitación, como la pintura y la poesía; y el libro octavo de la *Política* abundaba en esa afirmación, precisaba además que la música es imitación del carácter, y que, por ser mimética, tenía en los oyentes efectos emocionales que, como los de la tragedia, podrían calificarse de catárticos⁸. No es de extrañar, por tanto, que en las clasificaciones de las disciplinas la música pudiera aparecer como *arte factiva* (esto es, poética) o como *arte imitativa*, y no únicamente como ciencia del número, de la proporción y el sonido⁹.

220-308 y 55-71; «The Aims of Baif's Académie de la Poésie et de la Musique», *Journal of Renaissance and baroque Music*, 1 (1946), págs. 91-100; «The Influence of *musique mesurée à l'antique*, particularly on the *airs de cour* of the Early 17th Century», *Musica Disciplina*, 2 (1948), págs. 141-63; «Ficino's *spiritus* and Music», *Annales Musicologiques*, I, (1953), págs. 131-50; «Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists», *The Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 16 (1953), págs. 100-20; «Le chant orphique de Marsile Ficino», en *Musique et Poésie au XVIe. siècle*, Paris, 1954, págs. 17-28; *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Leiden, Brill, 1958; *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, London: The Warburg Institute, 1978; y Amelia Frances Yates, *The French Academies of the XVIth Century*, (1947), London, 1988. En 1956, Paul Oskar Kristeller lamentaba aún el aislamiento intelectual de los estudios musicales del renacimiento (*Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts*, New York & London, 1965, págs. 142-162; en concreto, pág. 142) y el *topos* historiográfico que excluye el humanismo italiano de toda consideración por entender que los centros de innovación musical estaban situados en Francia y los Países Bajos. Kristeller propuso entonces una aproximación supradisciplinar: «to coordinate a few facts well known to musical historians with a few others that are primarily known to students of the history of literature, philosophy and education» (pág. 147). Un estado de la cuestión de los estudios sobre el humanismo en música, en Claude Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven & London, Yale UP, 1985; y «Humanism and Music», en Albert Rabil ed., *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy, III: Humanism and the Disciplines*, Philadelphia, 1988, págs. 450-485.

⁸ Todo el que presencia o escucha imitaciones —se lee en la *Política*— tiende a adoptar el estado de lo que se imita. Los ritmos y melodías contienen representaciones (de la cólera, la mansedumbre, el valor, la temperancia, y, en general, de todas las cualidades morales y de sus opuestos) y cuando escuchamos esas representaciones cambia nuestra alma. La música imita lo interior, frente a la pintura y la escultura, que imitan lo exterior; la música contiene imitaciones del carácter, mientras que las obras plásticas imitan los signos del carácter y no el carácter mismo (*Pol.*, 1340a-b, *vid. quoque* 1321b-1342b y Plutarco, *De mus.*, 1136C-1137A). En los *Problemata* (19. 919b) se confirma que la melodía posee carácter. Nótese que la *Poética* define la poesía como imitación de la acción, y no del carácter, y precisa además que si la poesía imita el carácter, lo hace de manera secundaria, porque se sigue de la acción. La unión de poesía y música procura, por tanto, una imitación unitaria de acción y pasión.

⁹ La asimilación de la música a las artes del discurso, la retórica y la poética, y, sobre todo, a las artes de la imitación, supone una inflexión muy relevante en la forma de concebir la actividad musical, ya que la disciplina formaba parte del *quadrivium*, y, habitualmente, se la clasifica como arte *spectativa*, especulativa, o real (*realis*), propia del intelecto contemplativo, que no conduce a actividad práctica (*vid.* Allison White, «Boethius and the Medieval Quadrivium», en Margaret Gibson, ed., *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford, 1981, págs. 162-205). Como tal, comparte categoría con la metafísica, la física, la matemática, la aritmética, la geometría, la astrología, frente a las artes racionales (la dialéctica, la retórica, la poética), esto es, las artes del intelecto práctico activo o razón inferior.

Por otra parte, cualquier manual del Quinientos recogía un conjunto extraordinariamente topicalizado de noticias y ejemplos legendarios que versaban sobre los prodigiosos efectos de la música antigua. Solían abundar en el carácter civilizador de la música —que amansa a las fieras o atrae a los bárbaros a la razón— o en su poder casi mágico sobre los espíritus y afecciones: un cambio de modalidad muy bien podía encender la ira de un hombre y devolverle luego a la calma, o alentar una sedición y sosegar después a los violentos. Las fuentes más destacables de estas noticias mil veces contadas eran tardolatinas, como Capella, Boecio o Casiodoro, que trasladaban los ejemplos del poder taumatúrgico de la música de Orfeo, Anfión o Lino, anécdotas sobre Timoteo y Alejandro, y algunas historias sacras, no menos prodigiosas, que se inspiraban en las Escrituras¹⁰. Importa destacar que, por muy inverosímiles que parezcan los hechos narrados, fueron entendidas como noticias verdaderas y dignas de crédito, que condecían con lo que, en otras autoridades, podía leerse acerca de la relevancia de la música en la educación de los ciudadanos, de su valor como escuela de virtud o, por el contrario, como invitación al vicio o a la voluptuosidad. El hecho de que los escasos textos de música antigua que se habían preservado tuvieran una notación absolutamente indescifrable no impidió, sino que más bien alentó la formación de una idea regulativa sobre su naturaleza cada vez más

¹⁰ El canto atrae a los bárbaros a la razón (Quintiliano, *Inst. Orat.*, 1.10, Horacio, *Ars*, v. 391-396) y tiene poder para calmar a las fieras o doblegarlas, como demuestran los casos de Orfeo, Arión y Anfión (Plinio, *Hist. Nat.*, 2.95.209 y 9.8.28; Capella, *De Nuptiis*, 9. 492-494; sobre el efecto en los elefantes, las serpientes, los pájaros y los cisnes y sobre la caza con música, Capella, *De Nuptiis*, 9. 492; Macrobio, *In Somm. Scip.*, 2.3.10; Casiodoro, *De mus.*, 1212A; Isidoro, *Etym.*, 3.17.3). La lira de David dominaba el espíritu e incluso ponía en fuga al diablo, y Virgilio celebró a Museo, que toca para los bienaventurados en los campos elíseos; Timoteo excitó e inflamó las almas de los hombres con armonías vehementes y luego los devolvió a la calma con las dulces; en un banquete ofrecido por Alejandro, tocó en el modo frigio, y logró así que Alejandro se excitara hasta tal punto, que se levantó para tomar las armas, pero Timoteo cambió de melodía y le hizo volver al banquete (Plutarco, *De mus.*, 1141C-F; Tintoris, *De invent.*, 3); los pitagóricos lograban calmar con sus melodías a los jóvenes airados (Boecio, *De inst. mus.*, 1.1.185) y Damón sosegó a los violentos con melodías graves (Capella, *De Nuptiis*, 9. 492); la música puede calmar a los sediciosos que se levantan contra el gobierno legítimo y apagar las rebeliones (Capella, *De Nuptiis*, 9.492). Es más, la música acompaña a los ejércitos por su poder para levantar las pasiones más adecuadas para la batalla: los lacedemonios combatían con música, al igual que las legendarias amazonas y que los cretenses, que luchaban al sonido de la cítara (Quintiliano, *Inst. Orato.*, 1.10.14; Plinio, *Hist. Nat.*, 8. 42.157; Capella, *De Nuptiis*, 9. 492; Boecio, *de inst. mus.*, 1.1.186; Macrobio, *In Somm. Scip.*, 2.3.9) La música tiene poderes curativos sobre el cuerpo, y no sólo sobre el alma, dada la afinidad entre ambos (Gelio, *Noctes Atticae*, 4.13.4): así, Tales de Creta ahuyentaba con determinadas melodías de la cítara las enfermedades contagiosas, Hierófilo asucultaba musicalmente las venas y los pulsos, y con la música dominaba su cadencia; Asclepiades volvía en sí a los frenéticos. Podrían curarse también las fiebres, las heridas, la mordedura de víbora (Plinio, *Hist. Nat.*, 29.1.6; Capella, *De nuptiis*, 9. 493). Los tratadistas musicales del siglo XVI conceden especial importancia a la capacidad para mover pasiones, y, secundariamente, para curar las enfermedades del cuerpo (con especial atención a Platón, *Resp.* 401d-e).

poderosa y basada, casi exclusivamente, en la descripción puramente textual de su naturaleza y efectos¹¹.

El ideal de la música utopiense, es decir, esa música afectiva, expresiva, imitativa y pasional, esa música que, como la oratoria, *penetra los ánimos y los incendia*, es pues el ideal de la música antigua, y el que los tratadistas del Quinientos tratan de recuperar —en vano— mediante la unión del poder psicagógico y de la fuerza imitativa de la armonía y de la palabra. Zarlino, por ejemplo, entendía que la utilización, por separado, de estos dos medios de la imitación apenas si manifestaba alguna *virtù* o *possenza*: ciertamente —sugería— la armonía tiene capacidad para disponer intrínsecamente el ánimo hacia alguna afección determinada, y el número puede, además, reforzar ese poder. Pero el poder verdadero de suscitar las pasiones extrínsecas, es decir, esas pasiones que verdaderamente son tan extremas y poderosas que disponen e incitan a la acción, se reserva para la unión de la armonía y la palabra:

percioche se noi pigliamo la semplice Harmonia, senza aggiungerle alcuna altra cosa, non haverà possanza alcuna di fare alcuno effetto estrinseco degli sopranarrati: ancora che havesse possanza ad un certo modo, di dispor l'anima intrinsecamente ad esprimere più facilmente alcune passioni, overo effetti... ma non è però indutto da lei ad esprimere alcuno effetto estrinseco... over fare alcuna cosa manifesta. Ma se à tale Harmonia aggiungiamo il Numero determinato e proportionato, subito piglia gran forza, e muove l'animo, come si scorge ne i Balli.... Aggiungendo poi a queste due cose la Oratione, cioè, il parlare, il quale esprima costumi col mezzo della narratione di alcuna historia

¹¹ Hasta 1580-1586 no se producen intentos de edición y desciframiento de los cuatro himnos griegos con notación conservada. Vincenzo Galilei es el primer editor de los tres himnos de Mesomedes, en 1581; poco después F. Patrizi incluyó una muestra representativa en la primera *deca* del *Della poetica* en 1586. En 1579, Girolamo Mei había sentado las bases teóricas del método de transcripción en su correspondencia privada con Galilei y Bardi. Cfr. Galilei (1581: págs. 91-ss.); Patrizi (1586/1969: I, págs. 329-ss.); Mei / Palisca, ed. *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, New Haven and London, Yale UP, 1989, pág. 155. Sobre las ideas musicales de Patrizi, vid. Danilo Aguzzi-Barbagli, «Francesco Patrizi e l'umanesimo musicale del Cinquecento», en V. Branca & Graciotti, eds., *L'umanesimo in Istria*, Firenze, 1983, págs. 63-90. El paradigma de la música antigua domina, desde el título, algunas de las obras más relevantes de la tratadística musical del Renacimiento: tal es el caso de Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiarazione et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali*, In Roma, appresso Antonio Barre, 1555. Ed. Fac. Documenta Musicologica, n° XVII, Kassel-Basel-London, 1959; de *De modis musicis antiquorum* de Girolamo Mei, el *Dialogo della musica antica e la moderna* de Vincenzo Galilei o el *Discorso sopra la musica antica e il cantar bene* que Giovanni de' Bardi presentó ante la Accademia degli Alterati.

o favola, è impossibile di poter dire quanta sia la forza di queste tre cose aggiunte insieme (*Istitutioni Harmoniche*, II, vii, 84)¹².

No se alejan mucho de esta consideración las reflexiones de los comentaristas de la *Poética* de Aristóteles, cuando han de glosar los pasajes en los que el filósofo habla de los tres instrumentos imitativos (la palabra, el ritmo, la armonía), ni las de los músicos que siguen estrechamente la letra aristotélica. Baste como único ejemplo el *Discorso sopra la musica antica* de Bardi, en el que puede leerse que el poder de la música para dejar impresa en el intelecto una pasión depende de la conjunción de sonido y palabra y de la adecuación de ambas:

imperoche quegli antichi musici furono per lo più finissimi poeti, o grandissimi filosofi, che non tanto a stuzzicar gli orecchi come i moderni pensavano, ma ad imprimere nell'intelletto parte nobilissima dell'uomo secondo il soggetto o allegrezza o dolore o altra passione. *E ciò avveniva imperoche i versi fatti dal poeta eran seguiti da essi secondo il ritmo, e accompagnati dal suono di voce e strumento con tanta destrezza e dolcezza, che d'esso verso non si perdeva parola...*¹³

En cierto modo, pues, la lectura de Aristóteles y Platón, del diálogo *De musica* atribuido a Plutarco y de los *Deipnosophistae* de Ateneo, entre otros textos, transmitía la convicción de que el poder emocional de la música dependía del

¹² En este pasaje, el término *numero* vale por metro («il Numero determinato contenuto nel verso, il qual nominiamo Metro»), pero, ocasionalmente, adopta el significado de danza («il Numero... come si scorge ne i Balli»), que es la interpretación que se concede al término *ritmo* de la *Poética* aristotélica. En general, el sentido de número varía en los textos de teoría musical, al igual que en los de retórica y poética, si bien dentro de márgenes reducidos: puede entenderse como *quantitas* de la dicción, definido frecuentemente como «temporis spacia ac momenta», y, por reducción, metro (e.g., Furió Cerioli); puede entenderse de forma ampliada, como referido a la *quantitas* (in corpore et in tempore) y a la *qualitas* (in tenore et in sono) de la dicción, como propone Scaliger o como se sigue de los textos de Pontano o de Herrera, o, por último, puede ser la traducción de uno de los instrumentos de la imitación de la *Poética* aristotélica en alternancia con *ritmo*. Lo más frecuente es que el número se aplique a la cantidad, que por definición es numerable o mensurable, y no a la cualidad de la dicción. De hecho, ya las *Categorías* aristotélicas ejemplificaban la cantidad con el ejemplo del lenguaje, que puede medirse o numerarse (*Cat.*, 4b20-25), y a ellas, al igual que al capítulo xiii del quinto de la *Metafísica*, acuden algunos teóricos de la poesía para definir el *numerus*. Vid. Furió Cerioli, *Institutionum Rhetoricarum libri III*, I, 37; Scaliger, *Poetices libri Septem*, V, lxxv-lxxvi, 205b-207b; Pontano, *Actius*, 146; F. de Herrera, *Anotaciones*, H-271, 420. Cfr. *quoque* Javier San José Lera, «De estética y retórica luisianas. Algunas consideraciones sobre el número en la prosa de fray luis de León», en V. García de la Concha y J. San José, eds., *Fray Luis de León, Historia, Humanismo y Letras*, Salamanca: Universidad, 1996, págs. 497-513.

¹³ Bardi, *Discorso sopra la musica antica*: cito por Claude Palisca, «A Discourse of the Performance of Tragedy by Giovanni de' Bardi», *Musica Disciplina*, 37 (1983), págs. 327-43; en concreto, pág. 339.

acierto de la imitación de la palabra, de su relación y conjunción con ésta, de la eficacia expresiva en la que la armonía y la melodía sirven al sentido de la *oratio*¹⁴. La reconstrucción anticuaria del humanismo presumía además que la música originaria, la más antigua, la del modelo órfico, era siempre la música vocal, y que los prodigiosos efectos de la música que describen las autoridades clásicas se referían, necesariamente, a la unión del discurso verbal y del musical: poesía y música, *oratio* y armonía, eran pues, originariamente, indisolubles, y así lo habrían querido los que instituyeron legendariamente ambas disciplinas¹⁵.

¹⁴ Dejo a un lado en esta apreciación la valoración de la *música mágica* de Ficino y su círculo, sus singulares prácticas de canto órfico y sus presupuestos sobre la capacidad de la música para atraer la *vis planetaria*. El pensamiento de Ficino sobre la música ha sido el centro de la investigación sobre la teoría musical humanista, especialmente en la dirección instaurada por los citados trabajos de Walker (1953, 1954 y 1958); Paul Oskar Kristeller, «Music and Learning in the Italian Renaissance», *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1 (1947) págs. 255-274; y *op. cit.* (1965): *vid. quoque* Gary Tomlinson, *Music in renaissance Magic*, Chicago & London, Chicago UP, 1993; y el estado de la cuestión en Karl Berger, «Contemplating Music Archaeology», *The Journal of Musicology*, 13 (1995), págs. 404-23. Sobre la pervivencia de ideas boecianas sobre la *musica mundana*, y, en general, sobre la recepción de Boecio en el pensamiento ficiniano, *vid.* Anthony Grafton, «Epilogue: Boethius in the Renaissance», en Margaret Gibson, ed. *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford, 1981, págs. 410-19; y, secundariamente, White, *art. cit.* (1981).

¹⁵ Los que instituyeron la música habrían sido poetas y escritores que añadieron melodía a los versos, como supuestamente habrían hecho Terpsícoro y los antiguos líricos. Así, por ejemplo, describe Plutarco la institución de la música (*De mus.*, 1132A-F, 1133A-1136A). *Vid. quoque* Franchino Gaffurio, *Theorica Musice* (1492), W. K. Kreyszig & C. Palisca, eds., New Haven & London, 1993, I, i, 1 y 11. Al relatar la historia de los orígenes de la música, Zarlino señala que antiguamente, los músicos, los poetas y los adivinos o sabios (*indovini et sapienti*) eran una misma cosa, «essendo che nella Poesia era contenuta per tal modo la Musica, che gli Antichi per questa voce, Musica, non solo intesero questa Scienza, che principalmente tratta de i Suoni, delle Voci & de i Numeri: come altrove ho detto: ma intesero ancora con questa congiunto lo Studio delle humane lettere. La onde il Musico non era separato dal Poeta, ne il Poeta dal Musico» (*Inst. Harm.*, II, vi, 80). Yates recuerda que la *Musique* de Costely (1570) estaba precedida por estos versos: «Jadis Musiciens et Poëtes et Sages / Furent mesmes auteurs; mais la suite des ages, / Par le temps qui tout change, a separé les troys» (Yates, *op. cit.*, 1947/1988, pág. 43); En carta de Luzzasco Luzzaschi a la duquesa de Urbino puede leerse que «Sono... la Musica e la poesia tanto simili, e di natura congiunte, che ben può dirsi ch' ambe nascessero ad un medesimo parto in Parnaso... [onde] sono portate dall'altra con maniere tanto conformi, che bene spesso Musico il Poeta e poeta il Musico ci rassembra» (apud Aguzzi-Barbagli, *art. cit.* 1983, pág. 87). Pier Vettori, en el prólogo al comentario de la *Poética*, considera necesario recordar que en la antigua Grecia se cantaba toda poesía, tanto lírica como épica y dramática: «Ad lyram... antiquitus illa caneantur... poematibus exornandis musica inventa est: magnamque in primis coniunctionem illa cum arte habebant» (*Comm.*, s. p.). Patrizi va más lejos y afirma que el canto es esencial a la naturaleza de la poesía: «Ora sendosi la poesia fin dal primo suo nascimento cantata... per canto crebbe, e prese regno, e menò sua vita cantando sempre, e cantando a morte si condusse, e nel canto quasi fenice rivivendo più fiate essendosi rinnovellata, *altro non si può dire che il canto le sia sì essenziale, e così nella sostanza sua innestato, che poesia non sia, nè essere possa, quella che non è cantata, o atta non è a cantarsi*» (Francesco Patrizi, *Della Poetica*, ed. Danilo Aguzzi-Barbagli, Firenze, 1979, I, pág. 325; *vid. quoque* I, pág. 253 y 309; II, pág. 167). El mito del nacimiento conjunto de música y poesía recorre la tradición musical y literaria del Renacimiento.

Los esfuerzos por reconstruir la música antigua, o, al menos, por recuperar su efectos, comporta, de hecho, la consagración del paradigma de la música vocal, en la teoría musical humanista, como forma de pensar, por excelencia, tanto la música como la poesía¹⁶.

Así pues, la deriva de la música desde las artes del número hacia las del discurso contaba con notabilísimos precedentes, estaba regulada por la idea anticuaria de la naturaleza de la música antigua y de sus efectos, y por una concepción imitativa que la autoridad aristotélica contribuía a reforzar¹⁷. De ahí que las *músicas retóricas* comenzaran a menudear en el Quinientos —de forma asistemática, pero significativa— y de ahí que la *Musica Poetica* de Burmeister pueda considerarse más bien como el caso más extremo y visible de una tendencia que, en distintos grados y de forma no siempre tan clara y tan explícita, estaba presente en la teoría musical del siglo XVI y en el pensamiento humanista sobre la música y sus fines.

EX RHETORUM OFFICINA

Las figuras a las que se refería Burmeister a propósito de la *harmonia affectuosa* —esas figuras bien elegidas, que aumentarían la eficacia pasional de la música— son, ciertamente, figuras musicales, pero la elección misma del término *figura* en este contexto está culturalmente marcada por el paradigma

¹⁶ Sobre la influencia de la reconstrucción filológica de la música antigua en la composición contrapuntista del siglo XVI, *vid.* Vega, art. cit. Disiento pues de Honey Meconi, «Does *Imitatio* Exist?», *The Journal of Musicology*, 12 (1994) págs. 152-78; pág. 163, que afirma que, frente a las artes del discurso —la poética y la retórica— la música del renacimiento no pretende realizar ningún tipo de restauración de la antigüedad («Music had no such goal of stylistic restoration»).

¹⁷ En ningún caso me refiero, al hablar de la ‘música imitativa’, al sentido de *imitación* que se ha generado en una buena parte de la historiografía musical del renacimiento a partir de los años sesenta, y, sobre todo, de los estudios de Loockwood, y que entiende por *imitatio* toda forma de cita, alusión, parodia o construcción sobre un motivo ajeno. Se trata de un sentido extraordinariamente restrictivo, que no rinde la complejidad de los usos del término en los tratados del renacimiento: un estado de la cuestión sobre el problema de la imitación, así entendida, en Meconi, art. cit. 1994. Tampoco parecen adecuarse al uso de las fuentes los términos que, para la *imitación* de la palabra con el sonido, en sentido lato, utilizan M. Bukofzer, «Allegory in Baroque Music», *Journal of the Warburg Institute*, 3 (1939-1940) págs. 1-21, que prefiere *allegorism*; Samuel Rubio, *La polifonía clásica. Paleografía. Formas musicales*, Madrid, 1974, pág. 135 y 137, con *representación simbólica de efecto pictórico-descriptivo*; o M. Pagnini, *Lingua e Musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna, 1974, pág. 49 y 74, con *potencialidad signica*. Sobre el uso de la denominación *madrigalismo* para algunos procedimientos imitativos, *vid.* Gary Tomlinson, «Music and the Claims of Text: Monteverdi, Rinuccini, Marino», *Critical Enquiry*, 2 (1982), págs. 565-89; en particular, págs. 584-6; «The Perfection of Musical Rhetoric», en *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley & Los Angeles, 1987, págs. 33-150; en particular, 60-5; y D. T. Mace, «Tasso, *La Gerusalemme Liberata* and Monteverdi», en *Studies in the History of Music, I. Music and Language*, New York, 1983, págs. 118-56; en concreto, págs. 133-4.

oratorio. Son las figuras que estudia la retórica y acrecientan la fuerza suasoria y afectiva del discurso. Ahora bien, aunque las figuras son quizá el aspecto más llamativo de la traslación del utillaje conceptual de la retórica hacia la teoría musical, no es el único ni el más relevante. Son mayores, por ejemplo, las consecuencias del hecho de que sea el paradigma retórico y la estructura del *ars dicendi* los que procuran el cañamazo conceptual y discursivo de la disciplina musical y los instrumentos para pensar el objeto y describirlo. No obstante, los autores quinientistas parecen más interesados en hacer explícito que la suya es, sobre todo, una propuesta para adoptar un repertorio de términos y artificios de la elocución, o, de otro modo, que la música poética acude a la retórica sólo para remediar la carencia de palabras propias y específicas para designar los artificios del arte.

Johannes Simonius, por ejemplo, indicaba que, aun no teniéndose por juez en materia de música poética, percibía claramente la utilidad de adoptar la terminología de los gramáticos y oradores, a la que concedía la doble virtud de la sutileza y de la pertinencia («tamen quantum ego intelligo, video illum vocibus et terminis, ut vocant grammaticis et oratoriis, res utilissimas erudite et subtiliter complexum esse de scala, de ratione reducendi cantum ex notis ad literas, de concordantiis et discordantiis...», 220). No se aleja de este parecer Statius Olhoff, que señala que la música poética

qua non tantum rationem componendi cantum, vel leges consonantiarum syntacticas, et modos musicos tum schematibus, tum accuratis divisionibus cognoscendos proponis, verum etiam omnia aptis et convenientibus vocabulis ex rhetorum officina, aliisque artibus desumptis... ut eo minor in vocum ambiguitatibus existat error et hesitatio (222).

Celebra así la especificidad inequívoca de traer *del taller de los rétores* —y también de otras artes— palabras menos ambiguas y menos proclives a inducir a error y a vacilación. Por su parte Burmeister, en la *Musica autoschediastiké*, invocaba a Quintiliano (vid. *Inst. Orat.* VIII.iii.33) para justificar, con la *penuria vocabulorum*, la introducción de palabras de otras disciplinas, como había hecho en el prefacio del *Hypomnematum*, donde afirmaba que muchas cosas relevantes (*praecipua et nobilia*) del arte de la música carecían de nombre específico y que sólo la retórica procuraba esas denominaciones que permiten a la vez iluminar la materia y construir un discurso más efectivo.

Esta unanimidad sobre la *falta de nombres* y la penuria de vocablos, encubre préstamos conceptuales de mayor calado y es, sobre todo, un indicio de la posición de la retórica como disciplina fuerte —como *ars directrix artium*—, y de su poder para determinar la concepción de las otras artes de componer, o, en general, para pensar las formas de transmisión pedagógica de un arte, mediante

la imitación de autores excelentes y mediante una articulación precisa, y mil veces probada, de *praecepta, exempla y exercitationes*. Burmeister construye un tratado que quiere parecerse a un arte del discurso en comprehensividad y en orden, y, sobre todo, que quiere parecerse a los compendios, *coaptationes y erotemata* que procuraban rudimentos escolares a la vez que una guía segura para adentrarse hasta los estadios más avanzados del arte. Buen indicio de ello es el orden que concede a la obra, que reproduce el de las partes de la *tractatio* (aunque con algunas variaciones de interés que huelga ahora detallar), o la profusa ejemplificación de cada artificio o la propuesta de lugares ejemplares que el aprendiz debe estudiar e imitar. Y dada la ausencia de textos inteligibles de música antigua, son los modernos los que forman el canon de excelencia, ya que los músicos, a diferencia del resto de los artífices del Renacimiento, carecen de modelos antiguos a los que imitar o emular. Orlando di Lasso, en particular, es el autor más citado y aquel en cuya obra podría hallarse un ejemplo extremado de todo artificio: ocupa pues, en la *musica poetica* de comienzos del siglo XVII, la posición canónica y ejemplar que otorgaban a Cicerón y a Virgilio las artes retóricas y poéticas del Renacimiento. Y quizá la evidencia más notable del modelo discursivo del *ars dicendi* (más allá de la penuria de vocablos) de la nueva *musica poetica* es quizá el hecho de que el tratado de Burmeister se cierre con un capítulo que encarece la imitación como procedimiento y que señala a doce autores a cuya obra debe acudir incesantemente el músico novel, discriminando a los que descuellan en cada uno de los estilos y géneros.

La relación de los elementos de la *Musica Poetica* de Burmeister que proceden directamente *ex rhetorum officina* compondría una larga lista. Y aunque no sea éste el lugar más indicado para compilar una nómina exhaustiva de paralelismos, sí procede señalar que incluiría las *partes orationis* (que ahora se nombran como *exordium, medium, finis*), las distinciones entre los varios *genera* (paralelos a los oratorios), la naturaleza de los tres o cuatro estilos (pero preferentemente tres, el sublime, el mediocre y el humilde)¹⁸, y el instrumentario de análisis de

¹⁸ Burmeister menciona tres estilos (grande, mediocre, humilde) y, en alguna ocasión, añade un cuarto, el mixto. En el simple o humilde los intervalos se suceden por grados adyacentes, y la composición consta sólo de consonancias desnudas. En el grande, hay intervalos mayores, y mayor proporción de disonancias (que parece un elemento que puede introducir sublimidad). El mediocre consiste en el equilibrio entre ambos. Cultivaría el estilo mixto el que adopta *promiscue* todos los restantes, aunque no a la vez (*non quidem simul et semel*), sino de modo diverso, según lo requiere la naturaleza del texto al que sigue. Destacan en el género humilde Meiland o Dressler; en el medio Clemens non Papa y Marenzio; en el sublime, Lechner. Y en todos ellos, Orlando di Lasso. Esta diferencia de estilos es también una progresión en el aprendizaje: el músico novel debe comenzar componiendo en estilo humilde y probarse posteriormente en los estilos mayores. La regla principal es, en todo caso, la de considerar el sentido de las palabras y las ideas que han de ser subrayadas —que son las que rigen la elección de estilo— y la de aplicar las notas al texto de forma *exquisita* y no *tumultuaria*.

la *dispositio*¹⁹. De la gramática procede la idea de la *sintaxis musical*²⁰, que debe anteceder al aprendizaje de las virtudes del estilo y del artificio de las figuras. Así pues, el orden escolar que conducía desde la gramática a la retórica, es decir, desde los rudimentos de las letras hasta las leyes de la sintaxis y de ahí a la pericia en la construcción del discurso y al dominio de la elocución, se reproduce también en la disciplina musical, que procede desde los rudimentos de la teoría (notación, proporciones, intervalos) a las complejidades de la armonía, y de ahí a la construcción de períodos y *carmina* y a la utilización adecuada de las figuras más aptas del ornato. La música se piensa pues, enteramente, como arte sermocinal y discursiva, con leyes de coherencia, o *leges syntaxeos*, que determinan la inteligibilidad de la secuencia melódica y la estructura de los períodos y cadencias: el énfasis en esta condición sermocinal —gramatical y oratoria— en el tratado de Burmeister (pero también en muchos textos del Quinientos) es mayor que en su condición de ciencia del número, el sonido y las proporciones.

FIGURAS EN MÚSICA

En una carta al príncipe de Salerno, Bernardo Tasso —autor del *Amadigi*, y padre de Torquato— afirmaba que, aunque carecía de conocimientos de música, sí sabía, en cambio, reconocer los poemas que contienen las figuras poéticas más aptas y acomodadas a la armonía (*figure accommodate a l'armonia*), por lo que, al componer sus versos, atendía con sumo cuidado a este grandísimo artificio

affine che soddisfacciano al mondo, perche eziandio ch'io non habbia giudizio di musica, ho almeno giudizio di conoscer quali debbiano esser le composizioni che si fanno per cantare (*Lettere*, Vinegia, 1549, p. 270).

¹⁹ Para el análisis de las partes, véase el ejemplo del motete *In me transierunt* de Lasso, que estudia con detenimiento Claude Palisca, art. cit. (1972). V. q. de Palisca, «Towards an intrinsically Musical Definition of Mannerism in the Sixteenth Century», *ibid.* págs. 312-46. Cabe añadir que las *partes orationis* aparecían ya en la *música poética* de Gallus Dressler, que había establecido, además, cuatro géneros de composición según el tipo de contrapunto. No creo, sin embargo, que estos esquemas procedan de la *Poética* aristotélica, como afirma Benito Rivera, sino de cualquier descripción de las *partes orationis* en un manual escolar de retórica.

²⁰ «Syntaxis musica est ratio coniungendi sonos duarum aut plurimum melodiarum in harmoniam ad modulamen...» (iv, 56). La *operatio syntaxeos* requiere el conocimiento de los modos, que rigen la coherencia musical —las conexiones de intervalos y consonancias (68)— y las *leyes de la sintaxis* (*leges syntaxeos*) incluyen disposiciones propias. Burmeister establece un sistema de análisis —en la *dispositio*— basado en los períodos o *affectiones*, que sirve tanto para el texto verbal de la composición como de la melodía y la armonía: la pausa sintáctica, que cierra el período, se corresponde, en el período musical, con la cadencia, que también concluye una frase.

Estas figuras *acomodadas a la armonía*, que permiten saber qué composiciones son las más adecuadas para el canto, se refieren al texto del poema y a los artificios puramente verbales. No deja de ser significativo, sin embargo, que sea la *figura* la unidad —por decirlo imperfectamente— que le permite juzgar la aptitud de una composición para el canto, y que tal aptitud no se refiera a cuestiones de orden métrico, a la disposición estrófica, silábica o acentual del verso. De hecho, es común que la relación entre texto y palabra —en la música vocal— se estudie a partir de patrones métricos o de las determinaciones métricas impuestas por el texto²¹, y harto infrecuente que la investigación de tales relaciones atienda a las figuras del discurso²². Pero quizá esta observación de Bernardo Tasso cobre mayor sentido al cotejarla con otras que parecen referirse a ese mismo *grandissimo artificio* que tanto, al parecer, *satisface al mundo*. En el *ragionamento settimo* de *I Marmi* de Doni, uno de los interlocutores de la obra, Visino, recita un breve madrigal. Es el siguiente:

Viva fiamma del cuore
 sento con gran dolore;
 rivo d'un acqua viva
 da ciascuno occhio mio ogn'or deriva;
 non può tal fuoco ardente
 seccar la fredda vena
 che gli dà noia e pena,
 ne tal passion cocente

²¹ Es ésta una cuestión relevante, dada la renovación compositiva que comportó la métrica del endecasílabo. La composición sobre la métrica petrarquista y, particularmente, sobre el soneto, el madrigal y la estancia, suele concebirse como una *composición continua*, sin repetición, totalmente alejada de la estructura musical de la lírica tradicional en verso breve, o, en general, de la que se basa en la repetición de refranes y mudanzas con vueltas o represas. Frecuentemente se divide el soneto en dos partes netas —de cuartetos y tercetos— pero este apoyo en las estrofas menores no puede apenas aplicarse a estancias y madrigales breves. Buena muestra de esta dificultad es el hecho de que Petrucci incluyera una matriz de música, sin texto, con la indicación «modo per cantar sonetti»; o la práctica habitual de poner música a los cuartetos (*vid.* James Haar, «The early madrigal: a re-appraisal of its sources and its character», en Fenlon, Iain, ed., *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources, Texts*, Cambridge, 1981, págs. 163-92; en particular, pág. 173). Un caso significativo es el del soneto de Petrarca *Non po far morte il dolce viso amaro*, con música de Verdelot (1520): el compositor sólo atendió a los ocho primeros versos, y repite los vv. 1-2 al final de los cuartetos (sobre esta composición, *vid.* Haar, art. cit. (1981), págs. 184-91; y Iain Fenlon, *The Italian Madrigal in the Early XVIth Century*, 1988, pág. 202, 280n). De este modo, el soneto parece aproximarse a una forma de composición fija, con una especie de vuelta (v. 8) y de represa (vv. 1-2).

²² Sí a partir de las *qualitates sonorum*, que están relacionadas con la figurática, ya que a menudo su efecto imitativo se asimila al de la hipotiposis: *vid.* María José Vega Ramos, *El secreto artificio. Qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del renacimiento*, Madrid, 1992; y art. cit. (1998).

spegner la pioggia chiara.
Questo d'amor s'impara:
unir due gran contrarii (o vita umana)
ch'un huom sia fatto fornace e fontana.

El madrigal de Visino es un compendio de lugares comunes de la poesía amorosa petrarquista: la contraposición entre dos elementos opuestos, el fuego (de la pasión) y el agua (de las lágrimas), permite elaborar conceptos simétricos (el fuego del corazón no seca el río de lágrimas, la fría vena de los ojos no apaga las llamas de la pasión) y formular después la aparente paradoja que encierran los dos versos finales, a saber, la de la unión de los contrarios, por obra del amor, que se reencuentra, de otro modo, en la metáfora que quiere que el hombre enamorado sea a la vez un horno y una fuente. Tras la recitación, otro interlocutor comenta:

come vi si farebbe sopra il bizzarro componimento di musica e far
con le note combatter quell' acqua e quel fuoco, e poi unire quei due
contrarii...

O, en otras palabras: el *ragionamento* celebra la naturaleza del texto *no por sí*, sino por las posibilidades de lucimiento y bizarría que ofrece al compositor, que, sobre esa materia, imitaría —*con las notas*— el combate del agua y del fuego y la ulterior unión de los contrarios. Es decir, vertería, *melódicamente*, y *armónicamente*, la antítesis y su resolución final en una metáfora integradora, o, si se prefiere, la resolución de la antítesis en un oxímoron²³.

Estos testimonios pueden encontrar una contrapartida práctica en la música quinientista. Es más, podrían explicar —al menos en buena parte— la predilección de algunos autores por el texto de Petrarca y de los petrarquistas como base de la composición, ya que la bimembración, la antítesis fuerte y prolongada (a veces en la totalidad de un poema, que puede ordenarse íntegramente sobre el desarrollo de una oposición y su resolución final) sustenta una buena parte de las composiciones amorosas que se escriben por decenas en la lengua vulgar²⁴.

²³ Cabe recordar a este propósito que James A. Winn, *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations between Poetry and Music*, New Haven & London, 1981, pág. 146, explicó lo que él llamaba las 'extravagancias armónicas' de los compositores del siglo XVI, y en particular de Carlo Gesualdo, por el deseo de expresar musicalmente el oxímoron.

²⁴ Una primera orientación sobre las predilecciones de los compositores puede extraerse de los catálogos de impresos de Iain Fenlon & James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988. No obstante, ha de tenerse en cuenta que la impresión de música plantea importantes problemas técnicos (*vid.* Howard M. Brown, *Music in the Renaissance*, Englewood Cliffs, 1976, pág. 100), y que seguía siendo el manuscrito el medio

Abundan los poemas en música basados en el contraste y la antítesis: así, cuando Orlando di Lasso pone música a la canción de Petrarca de las seis visiones (*Standomi un giorno solo alla finestra, Canz. CCXXIII*), utiliza el paso del reposo a la animación, de la consonancia a la disonancia, etc., para acentuar y expresar el contraste entre las seis visiones de serenidad, calma y belleza a las que sigue en todos los casos un desastre insospechado, la destrucción y la muerte²⁵.

Ahora bien, el reconocimiento de que hay figuras literarias que tienen una clara contrapartida melódica o armónica, no implica aún la formalización del concepto de *figura* para el discurso musical. Ese último paso, que está largamente anunciado en la concepción sermocinal de la música que se generaliza en el Quinientos, es el que cumple Burmeister en la *Musica Poetica*, y el que había avanzado ya, aunque tímidamente, en sus dos tratados anteriores. Es Burmeister quien adopta plenamente la figura en la disciplina musical, como elemento teórico y analítico (es decir, que le permite describir composiciones ajenas) a la vez que como elemento productivo o generativo (que permite aprender a componer acertadamente). En la pintura, esa traslación se había producido antes, y, de hecho, hay un buen número de textos que se refieren a la antítesis, la metáfora, la alegoría e incluso la aposiopesis en el lienzo, aunque no de manera sistemática y no siempre de forma inequívoca²⁶.

de difusión más importante en la primera mitad del siglo XVI, junto con las instituciones académicas (según testimonio de Doni estudiado por Fenlon & Haar, *op. cit.* (1988), págs. 77-9). Ya A. Einstein, *The Italian Madrigal* (1949), Princeton, 1971, I, pág. 121, diagnosticó la predilección por Petrarca, y la juzgó como indicio de una imprecisa «mejora del gusto» literario de los músicos quinientistas. Los libros de música de Petrucci contienen ya poemas de Petrarca (*vid. Brown, op. cit.* (1976), pág. 106). El hito más importante es la publicación de la *Musica de meser Bernardo Pisano sopra le canzone del Petrarca* (Fossombrone, 1520). Haar, *art. cit.* (1981), págs. 172-3, ha revisado la frecuencia de los textos de Petrarca entre 1510 y 1540, lo que permite una valoración aproximativa: concluye que, de los 366 poemas del *Canzoniere*, 74 se musicaron total o parcialmente, si bien el número sería mayor si se contaran las estancias sueltas o los poemas que se pusieron en música más de una vez. Haar, *art. cit.* (1981), pág. 179, demuestra también la abundancia de composiciones sobre textos de Bembo, Cassola y Bonifazio en este período. Según Fenlon, *op. cit.* (1988), pág. 29, los textos de Petrarca y Bembo habrían sido adoptados, principalmente, por los compositores asociados a la corte de León X. *Vid. quoque* Richard Freedman, «Marenzio's *Madrigali a quattro, cinque e sei voci* of 1588: A Newly-Revealed Madrigal Cycle and Its Intellectual Context», *The Journal of Musicology*, 13 (1995), págs. 318-54; en particular, págs. 325-7, para la predilección de Marenzio por la poesía de Sannazaro. Sobre la predilección de los músicos por los textos que contienen la noción de *asprezza*, que facilita la imitación sonora del concepto, *vid. Vega, art. cit.* (1998).

²⁵ Véase también, como caso ejemplar, el análisis de Robert G. Luoma, «Relationships Between Music and Poetry (Cipriano de Rore's 'Quando signor lasciate')», *Musica Disciplina*, 31 (1977), págs. 135-54, sobre la representación musical del contraste y la oposición entre los conceptos de ausencia y retorno, tristeza y alegría, en una composición de Cipriano da Rore.

²⁶ Sobre esta materia remito únicamente a R. W. Lee (1982), aunque apenas si se detiene en la adopción del ornato retórico en la teoría del arte.

Conviene detenerse, pues, en las formas que adopta esa emigración conceptual de las figuras y los tropos desde el discurso verbal al discurso musical. Burmeister propone una definición de figura que es, en sustancia, la de la retórica, como parte del *ornatus*, como desvío del modo normal de composición, como virtud del estilo:

Ornamentum sive figura musica est tractus musicus tam in harmonia quam in melodia, certa periodo, quae a clausula initium sumit et in clausulam desinit, circumscriptus, qui a simplici compositionis ratione discedit, et cum virtute ornatorem habitum assumit et induit (xii, 154).

Entiende que conciernen a la armonía las figuras que residen sólo en las consonancias (como la fuga, la aposiopesis, el pleonismo); y a la melodía, las que se realizan en una sola y única voz (como el clímax o la hipérbole). Son propias de ambas las que simultáneamente se refieren a las consonancias y a la línea melódica (como la congeries o la anáfora)²⁷. Como indicaban los rétores clásicos, Burmeister insiste en que quien se inicia en el arte habría de aprenderlas de memoria, estudiar con detenimiento los casos ejemplares, considerar qué textos (verbales) podrían ornarse con el mismo artificio (musical), según su sentido, y dejar que, en lugar de un copioso volumen de reglas, sea el significado de las palabras el que sirva de guía y, por tanto, de precepto verdadero (*quod cum fecerit, textus ipse ei praeceptorum instar erit*).

En esta traslación del texto verbal al musical, la figura mantiene la sustancia del artificio que describían las artes retóricas. El apócope, por ejemplo, es una figura de supresión, que nombra la eliminación de un elemento del texto, esto es, de letras, sílabas o partes de una palabra. En la *Musica Poetica* aparece como una figura de la armonía, que nombra la fuga que queda incompleta en una o varias voces, esto es, cuando el tema fugado se interrumpe con causa (*propter aliquam causam*: xii.4, 164). La analepsis, que en la retórica clásica nombra una de las formas de repetición de palabra, o la *geminatio* y *reduplicatio* (contigua o con incisos), es aquí la reiteración de un pasaje armónico (*analepsis... est tractuli*

²⁷ En los *hypomnemata* había listado la fuga, la metalepsis, la hipálage, el apócope, la palilogía, la anáfora, el parémbolo, el noema, la analepsis, la patopoeia, la hipotiposis, la aposiopesis. Esto es, de forma dominante, figuras que se refieren a la repetición (anáfora), al silencio (la aposiopesis), o la disposición de los elementos en el decurso (textual o musical), o a los efectos de visión y presencia (hipotiposis). En la *Musica Poetica*, las figuras aparecen profusamente ejemplificadas y calificadas en *ornato de armonía* (la fuga, la metalepsis, la hipálage, el apócope, el noema, la analepsis, la mimesis, la anadiplosis, el símbolo, la síncope o sinéresis, el pleonismo, la auxesis, la pathopoeia, la hipotiposis, la aposiopesis, la anaploké), en *ornato de la melodía* (parémbolo, palilogía, clímax, parresía, hipérbole, hipóbole) y en *ornato de armonía y melodía* (congeries, fauxbordon, anáfora, fuga imaginaria).

harmonici in aliquot vocum syntaxi ex meris concordantiis contexti continua iteratio). En la retórica clásica, el pleonasma designaba el exceso redundante (entendido generalmente como un vicio, y no como figura) y la copiosidad de palabras superfluas, si bien, *figuralmente*, podría entenderse también como una forma de ponderación o de énfasis. En la retórica musical de Burmeister, el pleonasma se define como una sobreabundancia de armonía (*harmoniae... abundantia*) en la formación de las cadencias. La auxesis nombra, en las artes de la palabra, una forma de incremento gradual o de clímax por intensificación: pues bien, Burmeister utiliza el mismo término para referirse a la armonía que crece y se intensifica en las sucesivas repeticiones de un texto (*auxesis fit quando harmonia sub uno eodemque textu semel, bis, terve, et ulterius repetitio, coniunctis solis concordantiis, crescit et insurgit*). Es éste un ornamento frecuente, observa, ya que puede describirse como una forma de repetición intensa y sin fuga. La anaploké, o diáfora, es una forma de tautología y silepsis oratoria (del tipo «una madre es una madre», por ejemplo) y se convierte ahora —al trasladarse a la disciplina musical— en un recurso que requiere armonías de ocho voces, o juegos de dos coros, de tal modo que un coro repita la armonía del otro: el efecto del significado, en este caso, se pierde, ya que en este tipo de repeticiones, el sentido de la palabra no es exactamente el mismo en todas sus ocurrencias. Más fácil es la traslación, en cambio, de las figuras de la detracción y del silencio: la aposiopesis, por ejemplo, es un *silencio con propósito* en todas las voces, como en el *Angelus ad pastores* de Orlando di Lasso²⁸.

En las figuras de la melodía es fundamental la estrategia de la repetición. Así sucede con la palilogía o, más claramente, con el clímax. En retórica nombra una gradación ascendente: en música, la repetición de una misma melodía *per gradus intervallorum*, de tal modo que la escalera del clímax o *gradatio* se puede literalmente «ver» en la página. No es complicada la traslación de la *hipérbole*, que designa ahora el ascenso de la melodía hasta que sobrepasa los

²⁸ «Aposiopesis est quae silentium totale omnibus vocibus signo certo posito confert. Ut apud Orlandum Angelus ad pastores quinque vocum....» (xii, 15, 176). Los ejemplos son controvertidos en este caso: parece que el silencio, en algunos lugares, se debiera a la introducción de un *verbum dicendi* en el texto, de tal modo que la pausa dividiera el texto narrado del que está en boca de los personajes, o, en el caso del *Angelus ad pastores*, de la intervención del ángel para anunciar el nacimiento de Jesús a los pastores dormidos (...ad pastores ait {silencio} Anuntio vobis...). Los compositores italianos de madrigales conocían bien las posibilidades imitativas de la aposiopesis y de los silencios de todas o de algunas de las voces. El unísono y el silencio eran recurso casi típico de las canciones amorosas que describen el beso, como la de Marenzio sobre el soneto de Tasso *De nettare amoroso ebbra la mente*, en la que describe nada menos que *l'atto nel quale vide baciarsi due donne amate di lui* (cfr. Einstein, *op. cit.* (1971), II, págs. 668-9): el procedimiento se repite en la música sobre otros textos de Tasso, como *Amoroso godimento* y *Desiderio d'amor reciproco*, y sobre la canción de los besos de Guarini, *Baci soavi e cari*.

límites del modo, o la *hipóbole*, que es lo mismo, pero en el descenso²⁹. Más osadas, en cambio, son las traslaciones de figuras como la parresía o *licentia* y el paréntesis o parembolé. La *parrhesia* es el nombre griego de la *oratio libera* o la *licentia*, es decir, de la figura de pensamiento que nombra un momento de sinceridad sin concesiones (o de afectación de sinceridad). La equivalencia musical no es evidente: Burmeister parece entender la figura como una suerte de licencia compositiva (en el sentido transgresor que puede tener *licencia* en la métrica, por ejemplo), ya que la define como la mezcla de una única disonancia con el resto de las consonancias³⁰. Tampoco es evidente el sentido del paréntesis o parembolé: de seguir a Burmeister, consiste en que dos o más voces llevan adelante una fuga mientras alguna de las voces restantes procede de otro modo, rellenando consonancias, sin contribuir, en cualquier caso, a la estructura fugada. Ese peculiar ‘paréntesis’ implica una traslación de la figura en la que la interpolación (verbal) se entiende ahora como una interpolación respecto de una forma marcada (la estructura fugada, en este caso): es decir, se interpreta que una voz realiza un paréntesis en tanto que *no participa en la fuga*³¹.

En general, la mayoría de las figuras de Burmeister son las que, en el repertorio retórico tradicional, nombraban las formas de repetición o adición (o figuras de dicción *per additionem*): las artes de la palabra proporcionaban una nutrida lista de figuras basadas en la reiteración de fonemas, sílabas, palabras o grupos de palabras, y discriminaba sus nombres y sus fines según el lugar de aparición del elemento repetido, su frecuencia y sus combinaciones. La música de los siglos XVI y XVII tiene una estructura regida por la frecuencia de la repetición —ya sean series, fugas, variaciones— y, por ello mismo, pueden describirse algunos de sus artificios más conspicuos mediante figuras de esta naturaleza. Con contadísimas excepciones faltan, realmente, entre las *figuras en música*, las

²⁹ La *hipóbole* es una figura que comparece raramente en las retóricas quinientistas: en los *Poetices Libri Septem* de Julius Caesar Scaliger (IV. xxxvi, 202) designa una suerte de atenuación o una hipérbole empequeñecedora y, a la vez, la sustitución de un término por otro postverbal. Por lo general, el término hipérbole suele usarse —en retórica— para ambas cosas, es decir, para la exageración que magnifica y para la que disminuye.

³⁰ «Parrehsia est commiscere cum reliquis concentibus dissonantiam unicam, eamque ad dimidium totius, quo ipsi reliquae voces in tactu respondent» (xii, 182).

³¹ Benito Rivera ha sugerido que Burmeister pudo haberse inspirado, para la definición de las figuras, en los manuales de retórica más usados en el ámbito germánico (es decir, a volúmenes como los escolares de Lossius, que se basaban en Erasmo y Melanchthon, *Erotemata dialecticae et rhetoricae Philippi Melanchthonis et praeceptionum Erasmi Roterodami*), en Quintiliano, en el gramático Donato y en otros rétores menores. Consideraré aquí que la cuestión de las fuentes es secundaria para mi argumentación, ya que cualquier manual quinientista ofrecía una nutrida nómina de figuras, y todas ellas tienen definiciones semejantes y ejemplos a veces idénticos. Me importa más la traslación del discurso y de una forma de pensar el texto musical que el detalle de la proveniencia de esta o aquella definición de paréntesis o de anadiplosis.

que la retórica llamaba de pensamiento, al igual que las estrechamente basadas en el sentido o en su subversión. Y faltan también, en la *Musica Poetica* de Burmeister, sinécdoques, ironías, o figuras que dependan del contexto o de las formas de la alusión. No hay litotes ni perífrasis, que exigen la conciencia de un significado ausente que se sustituye, se niega o se atenúa. Tampoco paradojas, ni personificaciones, ni formas de la *brevitas* que no puedan reducirse a formas de supresión y omisión en una repetición ya iniciada y que, por tanto, ya ha generado expectativas de continuidad. No hay *dubitationes*, *praeteritiones*, definiciones o correcciones. Las posibilidades, pues, de una retórica musical, en lo que se refiere a las figuras de pensamiento y a los tropos, son notablemente limitadas: como contrapartida, Burmeister descubre en las figuras *per additionem* un instrumento que le permite una prolija subdivisión y categorización de las formas de canon, fuga y repetición de temas y períodos —parcial o total— en una o varias voces. No obstante, en la mayor parte de los casos, la definición y descripción de la figura está más al servicio de un interés taxonómico que al del movimiento de los afectos y pasiones. Son excepción las que nombran abiertamente un modo de relación entre música y texto —yendo más allá, pues, de los límites respectivos de la palabra, la melodía y la armonía, para referirse a su reunión— como sucede, por ejemplo, con la hipotiposis. Y son también excepción las que inciden en la intertextualidad, esto es, en las formas de cita, imitación, parodia y desarrollo de temas ajenos, a pesar de la riqueza intertextual, alusiva e irónica de la música quinientista, proclive a tratar sobre sí misma y a incorporar, de forma abierta o velada, melodías y armonías de varias procedencias, «citadas», por así decir, en algunas o en todas las voces.

EL ANÁLISIS Y LA IMITACIÓN

En la *Musica Poetica*, el análisis de la composición musical recibe el nombre de *dispositio*. (cfr. xv. De Analysi sive Dispositione Carminis Musici). Burmeister la concibe como el mejor medio para estudiar a los maestros y sugiere al novicio que divida cada pieza en sus *affectiones* o períodos, para examinar a continuación el artificio que domina cada uno de ellos y proponerlo como objeto de imitación (*ad imitandum assumi potest*). El proceso se ordena en cinco peldaños: *modi inquisitio*, *generis modulaminum*, *antiphonorum indagatio*, *qualitatis consideratio*, y *resolutio carminis in affectiones*. Es decir, ha de indagarse, en cada composición, el modo, el género melódico, el tipo de polifonía, la cualidad y la segmentación en períodos. Cada composición tiene necesariamente tres partes (*exordium*, *corpus*, *finis*), y cada una de ellas requiere una resolución singular. El exordio, por ejemplo, encierra el primer período, y a menudo se adorna en fuga, para hacer al oyente *atento* y para ganar su *benevolencia* (*Exordium est prima carminis periodus... fuga ut plurimum exornata, qua auditoris aures et*

animus ad cantum attenta redduntur, illiusque benevolentia captatur), y, en efecto, suscitar interés y aprobación hacia el orador y sus palabras eran las dos funciones que atribuía al exordio la retórica escolar. Este continuaría hasta la cadencia en la que se introduce una materia nueva, diferente al tema fugado: a partir de este momento, la naturaleza de los temas rige las formas del análisis (si el tema es sentencioso, por ejemplo, puede empezarse con la figura del noema, en la que todas las voces cantan a la vez el mismo texto, procediendo mediante acordes que se corresponden estrictamente con las sílabas, etc.), hasta cerrarse la sucesión de períodos en una cláusula final, que concluye el movimiento musical y que debe imprimirse con fuerza en el ánimo de los oyentes.

Esta sumaria descripción —que necesariamente simplifica y empobrece el planteamiento de Burmeister— deja adivinar el patrón retórico: no sólo al nombrar las *partes orationis* que sirven como falsilla del análisis de la composición, sino también al referirse a las funciones que se atribuyen a cada una de las partes, al segmentar la pieza en períodos y al identificar las figuras dominantes en cada uno de ellos. Trasparece el deseo de establecer una correspondencia estrecha entre las figuras del texto y las de la melodía y armonía, y entre períodos sintácticos y oratorios y períodos musicales, entre los afectos y pasiones a los que se refiere el texto y los que la música immetiza o quiere suscitar con la cualidad de los intervalos, el movimiento de la melodía, las duraciones y el tempo. Como en la disciplina retórica, sólo un análisis correcto permite una imitación acertada de los artificios de los maestros más excelentes: tal imitación, que es un procedimiento de aprendizaje estrictamente regulado en la oratoria, tiene también un lugar de honor en el proyecto de *Musica Poetica* de Burmeister. Se denomina *general* cuando se toman como modelos los maestros más sobresalientes y sus obras, tanto en invención, como en disposición, elección de ornamentos, conexión de las consonancias o *pronunciatio*: la materia puede tomarse directamente de ellos y su ejemplo sirve para componer una obra similar. Es en cambio *específica* cuando toma como modelo uno solo de entre los mejores maestros: los excelentes, y los merecedores de este tipo de imitación, son Clemen s non Papa, Orlando di Lasso, Ivo de Vento, Alexander Utendal, Jacobus Regnart, Johannes Knöfel, Jacob Meiland, Antonio Scandello, André Pevernage, Leonhardt Lechner, Luca Marenzio y Johann Dressler. Son ellos y sus obras los que conforman el breve canon de modernos —y necesariamente de modernos— que cierra el tratado de Burmeister.

UT ORATORIA MUSICA

La *Musica Poetica* de Burmeister, pues, desarrolla y extrema una idea fundante, que recorría ya la teoría musical quinientista pero que nunca antes se había expuesto con el mismo grado de consistencia y tenacidad: la de la

semejanza entre la oratoria y la música, o entre el discurso musical y el verbal, su comunidad de fines, y, como corolario, la del parentesco —estructural y conceptual— entre las *artes dicendi* y las de música práctica. Lo más singular de esta retórica musical no es quizá la traslación de figuras y artificios, o la terminología «prestada», *ex rhetorum officina*, sino, sobre todo, la concepción sermocinal, temporal, imitativa, de la música, la aproximación a su naturaleza discursiva, el énfasis en sus fines emocionales, éticos y afectivos. La música *ut oratoria*, y también *ut poesis*, comporta una interpretación pasional y moral de los fines del arte, que está unida al deseo de repristinar los prodigiosos efectos de la música antigua. Es esa noción sermocinal y discursiva de la música la que lleva aparejada el resto, es decir, la comprensión de las relaciones melódicas y armónicas como una sintaxis, la de la proporción de consonancias como un estilo, la de los artificios armónicos o melódicos como figuras. La más poderosa analogía entre música y oratoria en la obra de Burmeister proviene del prefacio de la *Musica autoschediastiké*, y se suscita precisamente a propósito de los misteriosos efectos de la música sobre el hombre —tal como los describieron Platón o Plutarco: esa *vis recondita* es la que requiere toda nuestra atención y estudio, y al examinar la música para asediar ese poder de forma más detenida, se percibe más claramente su analogía con la retórica:

Et si musicam ad mentis exactiorem simus revocaturi trutinam, ab oratoriae natura parum ipsi discriminis esse certo deprehendetur.

El poder del discurso, la *vis oratoriae*, continúa Burmeister, es mayor que la de una simple agregación de palabras, que la de una correcta y llama ordenación de los períodos, o de una ordenada sucesión de figuras: depende más bien de elementos que están por encima de ellos, que los reúnen, y que conceden al discurso gracia y elegancia, énfasis y, por así decir, ‘dirección’. Del mismo modo, la *vis musicae* no el resultado de una sucesión y combinación de consonancias perfectas: también incluye las disonancias y las consonancias imperfectas, y otorga el énfasis, la gracia y la elegancia a los artificios. La música sería así una suerte de inmensa prosopopeya, porque logra dar vida a lo inanimado, y también una forma de hipotiposis extendida, porque hace presentes las cosas como si estuvieran ante nuestros ojos. Una simple unión de consonancias no daría lugar a una obra de arte de esta naturaleza, ni tendría como resultado un efecto tan poderoso. Si a la *vis oratoriae* o *musicae* se une una ejecución adecuada el poder se multiplica (*pronunciatio vocis*). En el término *vis*, o en las formas de poder y de efecto que esa palabra entraña, está la clave de esa analogía fundante entre la oratoria y la música. La evidentísima percepción de ese poder es la que habría animado a Burmeister a no reparar en las críticas posibles de quienes, viéndole dedicado a otros estudios, y a la indagación en la retórica y la gramática —*alii*

studiis addictum—, le dijeran lo de zapatero a tus zapatos, o, como advierte con mayor elegancia la epístola de Horacio, *tractent fabrilia fabri*.

MARÍA JOSÉ VEGA
Universidad Autónoma de Barcelona

LITERATURA Y MÚSICA EN LOS SIGLOS DE ORO. RECENSIÓN BIBLIOGRÁFICA

Dedicada a las relaciones entre literatura y música en los Siglos de Oro, la presente edición de *Edad de Oro* recoge un conjunto de estudios en los que, a manera de hilo conductor, se distingue una idea común a la mayor parte de las aportaciones. Nos referimos, en concreto, a la importante presencia de la retórica musical, tema abordado en repetidas ocasiones desde los más diversos enfoques metodológicos e interpretativos; y, por extensión, a la recepción de la cultura clásica en la España de la época. En efecto, aunque no sólo se explora en estas páginas el ideal de música oratoria, la amplia aceptación del «antiguo y clásico concepto de Música» en los Siglos de Oro se extiende a multitud de manifestaciones notablemente diferenciadas.

Mediante la consideración del poder de la música sobre el ánimo del oyente (teoría de los afectos), la correspondencia entre ritmos, timbres e instrumentos con los contenidos expresados, o la idea de la música como sistema de proporciones aritmético-musicales que asegura el orden cósmico (música de las esferas), se hace presente la existencia de una tradición clásica cuya pervivencia informa un código de valores compartido por público y autores, compositores y auditorio de los Siglos de Oro. A través de la poesía, de la novela, de la música vocal, instrumental y escénica, e incluso de la literatura emblemática y la tratadística, se nos muestra la imagen de una época en la que el ideal clásico no sólo resulta ampliamente conocido y aceptado, sino que, más allá de su presencia como referente tradicional, constituye quizá el principal modo de interpretación de la realidad.

Edad de Oro, XXII (2003), págs. 451-501

En este sentido, el profesor Martín Moreno desarrolla su aportación desde una voluntad de «regreso a las fuentes», en la que, dada la importancia de esta pervivencia, el período barroco es valorado como punto culminante del pensamiento grecorromano. En consecuencia, y por medio de la exposición de la doctrina de Platón y Aristóteles, se centra su estudio en el origen de la llamada «teoría de los afectos» y su fundamento como capacidad de influencia en el ánimo del oyente. Esbozado el pensamiento de estos autores al respecto, y a modo de corolario, atiende el autor a su recepción por parte de S. Agustín, quien considera el canto de la primitiva Iglesia como una perfecta manifestación del modelo platónico. Asimismo, analizadas las aportaciones de Aristóteles en *La Política*, *La Poética* y *La Retórica*, señala el autor su pervivencia en el Barroco español, principalmente a través del estudio de Lope de Vega.

Seguidamente, atendiendo a la *Musurgia Universalis* (Roma, 1650) de A. Kircher, se consideran los procedimientos del empleo metódico de las figuras retóricas en la música, así como el influjo de estas ideas en España, extendidas poco después de la aparición de la obra. Unido a esto, y sin desviarse del contexto hispánico, dedica el profesor Martín Moreno una última mirada a la expresión de las pasiones en la pintura. Tras considerar el aspecto literario, musical y pictórico, sostiene el autor una visión de la Teoría de los afectos como denominador común e integrador de las artes en el Barroco, claro indicio de la amplia recepción y aceptación del «antiguo y clásico concepto de Música» entre los músicos y teóricos de la época.

También en el marco de la retórica musical, estudia el profesor Bonastre la ópera de Juan Hidalgo, con texto de Calderón, *Celos aun del aire matan*. Tras exponer cómo Lope de Vega, en su *Selva sin amor*, se muestra consciente de la necesidad de correspondencia entre música y texto en la representación de los afectos, se aportan diversos ejemplos de figuras retóricas llevadas a la práctica musical en la ópera de Hidalgo. Gracias al análisis estructural de la obra, se ponen de manifiesto los principales elementos que caracterizan la más antigua de las óperas españolas conservadas: la *decoratio verborum* y los *ritornelli* vocales.

Con el mismo propósito de examinar la concepción retórica de la música y su consolidación a lo largo del siglo XVI, se aproxima M^a José Vega Ramos a J. Burmeister y su poética musical, desarrollada gradualmente en diversas obras (*Hypomnematum musicae poeticae*, 1599; *Musica autoschediastiké*, 1601; *Musica Poetica*, 1606). Al menos desde los primeros años del siglo XVI, el ideal de la música práctica se identifica progresivamente con un modelo de música oratoria, como se evidencia en autores como el citado J. Burmeister o en la *Utopía* de T. Moro, para quienes la concepción de la música viene a ser la de un arte imitativa, que suscita diferentes estados anímicos. En conclusión, el interés por los prodigiosos efectos de la música antigua configura un ideal que los tratadistas

del Quinientos intentan recuperar, y que determinará el tránsito de la música desde las artes del número hacia las del discurso.

En este contexto, la obra de Burmeister supone un caso extremo de una tendencia ya existente y bien establecida. En efecto, las figuras retóricas a las que se refiere este autor son musicales, pero el mismo hecho de tomar en préstamo los términos que las denominan, ante la ausencia de un vocabulario musical adecuado, denota un fuerte influjo de la oratoria. Así pues, las figuras utilizadas por dicho autor son tomadas del repertorio teórico tradicional, en general entre aquellas que nombraban formas de repetición o adición, constituyendo una excepción las que nombran abiertamente un modo de relación entre música y texto. Progresivamente, la música se pensará como arte del discurso más que como arte del número.

En cuanto al análisis de la composición musical —*dispositio*—, Burmeister establece una correspondencia entre las figuras del texto y las de la melodía y la armonía, entre períodos sintácticos y oratorios y períodos musicales, entre los afectos y pasiones a los que el texto se refiere y los que la música mimetiza. La *Música Poetica* desarrolla y extrema una idea fundamental, nunca antes expuesta con tal consistencia: la de la semejanza entre la oratoria y la música, unida al deseo de lograr los prodigiosos efectos de la música antigua. Queda así expuesto un modelo de concepción retórica de la música a finales del S. XVI, y sus numerosos antecedentes a lo largo de dicha centuria.

Centrando su intervención en los motivos o referencias musicales utilizados en la literatura emblemática, vuelve también el profesor Robledo su mirada al mundo clásico. Si bien se encuentra también en este estudio la consideración sobre el poder de persuasión del arte sonoro, ya presentado en las anteriores ponencias, se muestra la pervivencia del pensamiento clásico en diferentes aspectos de la cultura a través de diversos emblemas de tema musical (1549-1687), que recogen su legado en esta época. Dicha pervivencia queda de manifiesto a través de las ideas de Platón, mediante la consideración de instrumentos musicales apropiados (o inapropiados) para su república ideal; en la *Política* de Aristóteles, donde se expone la utilidad y condiciones del ejercicio musical entre las clases altas; y, por último, en la tradición pitagórica, mediante la idea de la música como sistema de proporciones aritmético-musicales que asegura el orden cósmico y se hace presente en el ser humano y en la música práctica (la audible).

Código de valores conocido y compartido por los autores de emblemas y su público, la pervivencia de estas ideas con respecto a la música resulta clara en los libros de emblemas estudiados. A lo largo de su exposición, considera asimismo el profesor Robledo la presencia de la música en la literatura emblemática bajo diversos puntos de vista: como ocupación propia de una profesión, grupo social o colectivo; como actividad lúdica, generalmente practicada por el

monarca y los estamentos sociales elevados; como fenómeno físico-acústico; y, finalmente, como alegoría.

Surge de nuevo en la ponencia del profesor Teruel la estrecha relación entre Gramática y Música, que en la obra de Salinas se muestran como dos ciencias hermanadas. En concreto, se plantea el estudio de *De musica libri septem* (1577) en torno a cuatro aspectos: la lección humanista desprendida de su método de trabajo, a través de la *interpretatio auctorum*; el fundamento teórico acerca de la división de la música; las relaciones entre ritmo poético y musical, y el testimonio ofrecido por el tratado de Salinas sobre «rusticae cantionis Hispani», a la altura de la segunda mitad del siglo XVI. Respecto al primer punto, las autoridades, destaca cómo Salinas pretende aunar y reconciliar la práctica de la música y la especulación sobre ella, como músico teórico y práctico que es, y como conocedor de la teoría musical griega y latina, que estudia en Roma. Salinas reconoce la autoridad de los clásicos, aunque también la inadecuación entre las teorías antiguas con la práctica de su época, al tiempo que considera la corrupción ocasionada por la continua transmisión y copia de dichos textos.

Divide Salinas su tratado en dos partes fundamentales: Rítmica y Armónica, precedidas por la Aritmética, que comprende el primer libro. La tradicional clasificación de la música en mundana, humana e instrumental, es reinterpretada por Salinas en irracional, intelectual e instrumental, lo que supone la primera refutación de la teoría de la armonía cósmica, ya aludida en relación al trabajo del profesor Robledo. En cuanto a su concepción del ritmo, resulta fundamental su distinción entre el poético y el musical; en su exposición, Salinas transcribe canciones en lengua vulgar para indicar su ritmo por medio de las figuras musicales, dada la ausencia de distinción entre sílabas largas y breves en las lenguas romances. De esta manera, transmite una importante colección de canciones del S. XVI, ya que casi todos sus ejemplos corresponden a la poesía popular y tradicional.

A través de diferentes ejemplos del *Quijote*, comienza Paz Gago su intervención centrándose en la capacidad del arte musical para influir en el ánimo, en relación con la interpretación catártica que Pitágoras hizo de la música; en efecto, como aportación a la visión ya expuesta en los anteriores trabajos, se analiza aquí la correspondencia entre ritmos, timbres e instrumentos con los contenidos que se desean expresar. Observa también el autor cómo, en diferentes lugares de la novela, los instrumentistas se visten de acuerdo con los instrumentos que tañen y con los estados anímicos que pretenden suscitar en su auditorio, de nuevo en concordancia con el poder reconocido a la música.

En una segunda parte, se ofrece una completa relación de instrumentos musicales propios de la época; distingue el profesor Paz Gago entre instrumentos pertenecientes al ámbito popular (o pastoriles, vulgares o rústicos) y propios del ámbito cortesano culto, en el que cabe distinguir entre instrumentos bélicos,

heráldicos y de sala. Los bélicos —sonoros y ruidosos— pasan a ser heráldicos en tiempo de paz, mientras que los instrumentos de sala y corte, característicos de ambientes palaciegos, son los propios de la música culta.

También centrada en la idea de la retórica musical, a través en esta ocasión de la musicalidad de la obra de Góngora, desarrolla Pastor Comín su aportación en torno a los romances musicados del poeta. Se examina primeramente la posible formación musical de Góngora, y se plantea cómo la técnica musical posiblemente subyace en la «estructura profunda» de algunas de sus obras. Considerando las condiciones estructurales del romance como género histórico cantado, el autor muestra cómo destaca la musicalidad del poeta en este apartado de su producción, para plantear seguidamente la necesidad de valorar todo testimonio musical como dato fundamental en la determinación de la autoría de romances apócrifos y atribuidos. Tras un breve repaso de la musicalidad del verso gongorino en *Por las faldas del Atlante*, plantea el autor la relación entre el lenguaje poético y el musical; asimismo, ateniéndose a las versiones puestas en música tanto en el Cancionero de Coimbra como en la debida a Gabriel Díaz, se introduce Pastor Comín en el estudio de la relación entre música y texto, explorando las particularidades armónicas de ambas versiones y las figuras retóricas empleadas. Como conclusión, reflexiona el autor sobre la existencia, en potencia, de una traducción musical proyectada sobre las posibilidades expresivas de la lírica áurea.

El gran tema de la poesía, según considera Luis Miguel Vicente, es el amor; amor en cuyo fuego el poeta es inmolado, o enfermedad de la que es posible encontrar cura dominando racionalmente las pasiones. De aquí la necesidad, presente en la obra de buen número de poetas, de transformar la pasión amorosa espiritualizándola, y de recurrir a la imaginería musical para expresar sus ideas tanto amorosas como metafísicas.

Con el propósito de reflexionar, al igual que Pastor Comín, sobre las implicaciones de la música en la obra poética de Góngora, expone el profesor Vicente cómo el poeta cordobés, más interesado por la expresión mediante símbolos que mediante pensamientos explícitos, recurre frecuentemente al movimiento y a la danza como medio idóneo para describir indistintamente el triunfo de Eros o el de la razón. Ejemplo del primer caso es la *Fábula de Polifemo y Galatea*, en la que se trata el poder de Eros sobre el ser humano mediante un frecuente recurso a la imagen musical, tanto sonora como coreográfica.

Frente a esta visión, el romance de las serranas de Cuenca; amistad e invulnerabilidad a los efectos de Eros son expresadas en este poema, en el que la música producida por la propia Naturaleza aporta una sonido que atempera las pasiones y sustrae a las serranas al efecto esclavizador del erotismo.

Un tercer tipo de unión, la matrimonial, es descrita en las *Soledades*. Aquí, ordenadas las pasiones mediante la razón (el vínculo matrimonial), son con-

jurados los efectos de la pasión erótica. En este caso, la imagería musical viene representada por una danza circular de doce serranas, que pronostican y aconsejan a los novios. Retórica musical, por tanto, en la exposición del estudioso, aunque también retórica de la danza y el movimiento; tres tipos de uniones relacionadas con el efecto del amor en los seres humanos, de matices tan variados como significativos, acompañadas cada una de su correspondiente imagería sonora.

Como hiciera Pastor Comín en relación a Góngora, se detiene el profesor Beltrán en la formación musical de Lope de Vega y en la consideración de las obras que fueron puestas en música en vida del propio autor; en particular, se centra su exposición en las seis que aparecen en *La Dorotea* y en el Cancionero musical de Ontinyent. Se trata de «Gigante cristalino», «Si tuvieras, aldeana», «Guarda corderos, zagala» (Góngora), «De las mudanzas de Gila» (Calderón), «A la majestad de un monte» y «Rompa el silencio la voz» (Bocángel).

Distingue el estudioso en *La Dorotea* entre poemas leídos, cantados (y acaso musicados), cuya música no consta, y un tercer tipo, poemas cantados y musicados. Estos últimos fueron puestos en música en época de Lope, como es el caso de tres de las cuatro célebres barquillas lopescas: «Ay, soledades tristes» (cuya música no se ha conservado); «Pobre barquilla mía» y «Gigante cristalino». Asimismo, «Si tuvieras, aldeana»; «¡Fuego, fuego! Dan voces, ¡fuego!, suena» y «Al son de los arroyuelos». Tras analizar cada una de ellas en su contexto, dentro de la obra, concluye el autor que *La Dorotea* fue concebida para ser vista y oída escénica y musicalmente, con independencia de su valor como drama leído.

Por su parte, Víctor de Lama estudia la difusión internacional de «Nunca fue pena mayor», canción atribuida al primer Duque de Alba, hacia 1473. Ya en 1495 existe una versión con música, debida a Juan de Urrede, y diversos compositores elaboraron versiones propias en fechas cercanas; así, Francisco Peñalosa o Pierre de la Rue, posiblemente en las postrimerías del S. XV. También en Italia, hacia 1480, ya sería conocida la canción, de la que existe una versión en el tercer libro de *frottolas* de Petrucci, publicado en 1505, debida a Bartolomeo Tromboncino. En cuanto a Portugal, la presencia de «Nunca fue...» en el teatro de Gil Vicente, en el *Auto da barca da glória*, atestigua su presencia en 1519, si bien seguramente sería conocida con anterioridad; de hecho, en distintas obras de la década de 1520 es citada por su íncipit, lo que puede ser interpretado como indicio de su popularidad. Años después, todavía seguía viva esta canción entre los principales músicos de Europa, siendo objeto de una edición en 1555 por parte de A. Barré, nuevamente impresa en 1569. Queda así documentada la pervivencia de «Nunca fue pena mayor» durante cerca de un siglo por toda Europa, así como su aceptación por parte de diversos compositores.

También en la idea de reconstruir un proceso de transmisión, aunque remontando el curso del devenir temporal, se desarrolla el estudio de Lola Josa

y Mariano Lambea, centrado en el ámbito del romancero lírico. Según los autores, el análisis de la relación entre música y poesía en el romancero lírico —esto es, de los romances cuya música se ha conservado— debe emprenderse desde la consideración del conjunto de categorías generales del que depende cada romance, o hipertextualidad, dado que cada romance lírico presupone una tradición con varios testimonios, dos como mínimo: la versión poética y la versión poético-musical.

Al estudiar el influjo de la música sobre las variantes textuales de aquellos romances líricos cuya fuente ha sido determinada, se aprecian con nitidez las pretensiones del arte sonoro sobre el texto poético. Así pues, todo romance lírico es hipertexto de un texto anterior, hipertextualidad que debe ser estudiada en su integridad, como unidad poético-musical nacida de la necesidad de extremar con la música lo poético, «surgida para conmover y admirar, con todos los resortes de la dramatización». De esta manera, es posible desvelar el arte, es decir, las trazas con que procedían los compositores al musicar un romance; o, más exactamente, al poner en música la versión poética de un romance que iban a convertir en romance lírico.

Otro de los objetivos del trabajo consiste en presentar un esquema analítico aplicable a este repertorio lo más completo y detallado posible. Para ello, la investigación realizada se plantea con un doble enfoque: desde las transformaciones conceptuales y formales, considerando los matices y los recursos expresivos que la filología haya observado y determinado sobre el hipertexto; y, en segundo lugar, desde la metodología que la musicología ofrece, tanto en el ámbito puramente técnico como en el del estudio interdisciplinario de la relación entre música y texto poético.

También sobre la huella del pasado en composiciones posteriores, a modo de verdadero hipertexto musical, propone el profesor Griffiths el estudio de dos de las más renombradas antologías para canto y vihuela de la primera mitad del siglo XVI, las de Luis Milán y Alonso de Mudarra, en busca de posibles conexiones con tradiciones orales o improvisadas de la época escasamente documentadas.

De hecho, la repetición de motivos, frases, pasajes y cadencias en *El Maestro*, libro de Milán, da pie a suponer que su música se basa en fórmulas y recursos idiomáticos ordenados en el acto de la interpretación, en vez de corresponder cada obra a un proceso de creación único. En cuanto a Mudarra, sus *Tres libros de Música* incluyen obras que muestran tradiciones orales populares, que el músico habría elaborado conscientemente. Dos fórmulas de acompañamiento improvisado destacan en este contexto: la del romance y la de la primitiva folía; estas fórmulas son reconocibles en numerosas obras, elaboradas como improvisación sobre estos patrones y también como temas para la composición de variaciones. Mediante el análisis musical de varias

obras, Griffiths muestra el posible origen de determinadas melodías en la práctica improvisatoria, dado su esquema melódico-armónico, reducible a un tipo común. Tal sería también la explicación de la falta de relación entre la estructura musical y poética de las canciones, notable y significativo rasgo de este repertorio.

También en el ámbito de lo popular, si bien desde otra perspectiva, aporta Dolores Noguera diferentes datos para un mejor conocimiento del poco estudiado mundo de los músicos vinculados a compañías teatrales y de la música que acompañaba a las representaciones. Según la estudiosa, el término «actor» incluía en la segunda mitad del s. XVI la tarea de representar, hacer música, cantar y bailar, sin que resultara frecuente encontrar músicos dedicados únicamente a esta actividad. En los años finales de este siglo, no parece existir una especialización muy desarrollada en cuanto a los oficios de músico, cantante, actor y danzantes. Ya en el S. XVII, existen más datos, tanto de hombres como de mujeres actrices e instrumentistas, de manera que a la paulatina especialización que supone la diversidad de oficios teatrales siguió la determinación concreta de su función en los documentos estudiados. De esta manera, la función de teatro empezó a entenderse como algo más que la simple representación, y los autores de comedias empiezan a considerar la música como parte integrante de la obra, bien como recurso literario, como parte de la acción o como recurso dramático previsto en el texto.

Completando la cronología comprendida en la anterior ponencia, aborda Antón Priasco el repertorio musical incluido en los distintos géneros de teatro breve cortesano en la segunda mitad del siglo XVII. Gran parte de esta música procedía de obras anteriores, y frecuentemente se adscribía a uno de estos tipos: canciones polifónicas, canción a solo y cantata a solo. En cuanto a las fuentes de este repertorio, su transmisión se ha realizado a través de dos grupos de obras, ya que principalmente se encuentra en comedias y autos sacramentales, por una parte, y en cancioneros, por otra. Por lo que respecta a la reutilización misma de música preexistente, distingue la autora tres procedimientos fundamentales: la cita directa; el *contrafactum* —alteración del texto preexistente, conservando la música— y, por último, la transformación de canciones polifónicas en tonos a solo, probablemente el tipo de reelaboración más original. Deduce finalmente la autora, fundada en el estudio del repertorio reutilizado en bailes o entremeses, que el material original procedía de las obras de los mejores compositores de la corte.

Y, de nuevo en el ámbito popular, en la siempre difícil tarea de revivir coreografías pasadas, se orienta el estudio de Ruiz Mayordomo a demostrar la filiación existente entre la zarabanda (en su acepción de danza practicada en el espacio teatral o escénico) y la jácara, sin duda dos de las danzas más frecuentemente citadas por los autores de los Siglos de Oro.

La zarabanda teatral, cuya existencia viene a coincidir con la del s. XVII, paulatinamente cedió su puesto a la jácara (o se transmutó en ésta) desde mediados del siglo, completándose dicho proceso hacia el último tercio. Destaca la ponente, a favor de su tesis, notables concomitancias entre ambas danzas, ya que poseen un carácter marcadamente sensual, del que se deriva la lentitud con que se realizan los movimientos; su principal atractivo se encuentra en los brazos y las manos de sus intérpretes; existe una notable identidad en las estructuras rítmica y espacial (se desarrollan en un espacio circular) de ambas y, por último, son las dos únicas danzas del género teatral destinadas a ser bailadas exclusivamente por mujeres. El hecho de compartir tan esenciales características y de sucederse cronológicamente da pie a concluir que, muy probablemente, una fue sustituida por la otra, siendo esencialmente «una misma cosa», según reza el título de su ponencia.

Desarrolla finalmente su intervención el profesor Pedrosa atendiendo a otras tradiciones culturales diferentes de la clásica, centrándose en el estudio de las relaciones entre las canciones líricas orales de los tres continentes —Europa, América, África— entre los que España fue nexa privilegiado durante los Siglos de Oro.

En cuanto al caso americano, sugiere Pedrosa la probable existencia de «modillos» o estilos indianos, principalmente musicales, que seguramente resultaban familiares y reconocibles en los Siglos de Oro para el público en general. Se trata de un influjo mutuo, de manera que en nuestros días siguen vivas en el sur de los Estados Unidos las *danzas de los matachines*, que tanta popularidad alcanzaron durante el Barroco en la Península, mientras que en diversas tradiciones centroamericanas aún se conocen como *ensaladas* o *ensaladillas* a determinadas formas lírico-musicales tradicionales, equiparables a las producidas por los compositores de la metrópoli. De la misma forma, el popular fandango, por citar otro ejemplo, tendría un origen americano.

En lo que respecta al continente africano, existen diferentes tipos de canciones y/o danzas cuya importancia es reseñable, como el guineo, acaso una de las danzas cantadas, o canciones danzadas, más conocida en los Siglos de Oro. A propósito de la recepción y transmisión de este repertorio, debe considerarse que los documentos de la época no suelen recoger tradiciones orales auténticas, sino que simplemente inventan y, frecuentemente, parodian los rasgos propios del habla de los negros. Al respecto, resulta significativo que las «danzas de negros» de la época de Felipe II fueran interpretadas por blancos tiznados de oscuro. No obstante, este repertorio de canciones de negros se convirtió en uno de los más imitados por los escritores y músicos españoles y criollos del Renacimiento y del Barroco.

Concluye la exposición aportando diferentes documentos literarios que, aun perteneciendo a épocas posteriores a la estudiada, muestran la pervivencia de los

procesos de sincretismo cultural entre Europa, África y América ya descritos. Así, César Vallejo, Nicolás Guillén o Valle-Inclán recogen diversas instancias de este complejo sincretismo, actualizando en sus obras una realidad, el intercambios de voces, músicas y canciones, que cobró impulso a partir de los Siglos de Oro.

Culmina así un inesperado itinerario, desde la pervivencia de la cultura clásica, a través de unos ideales plenamente vigentes en los Siglos de Oro, hasta la integración de aportaciones originadas en otros continentes, cuya continuidad se manifiesta aún en nuestros días. Nos encontramos, por tanto, ante un proceso de recepción e integración que, en el caso de la música y la literatura, tiene como referente fundamental el ideal clásico, a lo que debe sumarse, aunque en menor medida, un proceso de sincretismo cultural marcado por la adopción de voces, ritmos y estructuras ajenas a la tradición occidental. Y, sobreponiéndose a las principales ideas sobre el arte sonoro asumidas por literatos y compositores, el estudio de la retórica musical nos acerca a una época en la que la palabra se hacía música por obra de creadores de condición diversa, pero también la música palabra.

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

Presentamos a continuación un repertorio bibliográfico destinado a satisfacer varias funciones que, si bien resultan en algún sentido escasamente compatibles, hemos creído justificadas en el marco de este volumen sobre las relaciones entre música y literatura en los Siglos de Oro. Como punto de partida, se ofrece en estas páginas una bibliografía de conjunto en la que recogemos la totalidad de los estudios citados en los trabajos que conforman esta edición del Seminario Edad de Oro. Dada esta primera función, por así decirlo, de carácter auxiliar, el lector encontrará ciertas referencias cuya naturaleza, como es claro, se aparta del contenido general enunciado desde el título. Este es el caso, por resaltar alguna de las circunstancias más evidentes, de aquellas referencias no dedicadas a la literatura de los llamados Siglos de Oro, o bien de aquellos estudios centrados de modo exclusivo en aspectos musicológicos. Sea como fuere —insistimos—, se han mantenido estas y otras referencias en atención a un criterio puramente funcional y supeditado al manejo del volumen. Cuestión a parte, hemos incorporado a la bibliografía una serie de trabajos que, bien por su reconocida contribución en la materia que nos ocupa, bien por la actualidad de sus aportaciones, considerábamos de utilidad en este caso como elemento con el que dotar de especificidad e independencia al conjunto de referencias.

1. Estudios sobre Literatura y Música en los Siglos de Oro

- AA.VV. (1990): *Structura e retorica nella musica profana del Cinquecento*, Roma: Edizioni Torre d'Orfeo.
- (1998a): *Expresiones de la cultura del pueblo: el Fandango. V Congreso de Folclore Andaluz (1994)*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- (1998b): *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional, con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, ed. dirigida por Pablo Jauralde Pou, Madrid: Editorial Arco/Libros, 5 vols.
- (2000): *Musique et Rhétorique avant 1650*, Université de Paris, IV, Sorbonne. Coloquio que tuvo lugar los días 29 y 30 de marzo de 2000, organizado por Florence Malhomme [en preparación].
- AGUIRRE, Ángel M. (1996): «Elementos afronegroides en dos poemas de Luis de Góngora y Argote y en cinco villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Scritti «contro»: Modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del Convegno di Roma, 15-16 marzo 1995*, Roma: Bulzoni, págs. 297-311.
- AGUZZI-BARBAGLI, Danilo (1983): «Francesco Patrizi e l'umanesimo musicale del Cinquecento», en V. Branca & Graciotti, eds., *L'umanesimo in Istria*, Firenze, págs. 63-90.
- ALBA, Duque de (1919): «Disquisiciones acerca del cantor flamenco Juan de Wrede», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 75.
- ALÍN, José María (1983): «Música y canción en el teatro de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIII, 1, págs. 155-70.
- (1998): «Francisco Salinas y la canción popular del siglo XVI», en Piñero Ramírez, Pedro M., págs. 137-57.
- ALONSO, D. (1982): *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos.
- ALONSO, D. y GALVARRIATO DE ALONSO, E. (1962): *Para la biografía de Góngora, documentos desconocidos*, Madrid: Gredos.
- ALVAR, Carlos (1998): «Poesía culta y lírica tradicional», en Piñero Ramírez, Pedro M., págs. 99-111.
- ALVAR, Manuel (1970): *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona: Planeta.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M^a (1984): «Coplas desconocidas del comendador Román», *BBMP*, 60, págs. 99-114.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (1997): «La música como emblema de lo trágico: las canciones en la tragedia del Siglo de Oro», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 221-39.
- ANTÓN PRIASCO, Susana (1997): «El bailete: «género» literario-musical español de fines del siglo XVII», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 241-8.

- (2001): *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte, 1650-1700 (Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid)*, Oviedo: Universidad de Oviedo (tesis doctoral inédita).
- ARES QUEIJA, Berta (1984): «Las danzas de los indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú», *Revista e Indias* 44, págs. 445-63.
- (1992): «Representaciones dramáticas de la conquista: el pasado al servicio del presente», *Revista de Indias*, 52, págs. 231-50.
- ARETZ, Isabel (1984-5): «La música ibérica en América», *Anuario Musical*, XXXIX-XL, págs. 117-31.
- ARRIAGA, Gerardo (1997): «Romances y letrillas en el cancionero *Tonos Castellanos-B* (1612-1620). Margit Frenk», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 151-68.
- ARROM, Juan José (1966): «Origen y semántica de la palabra *Chévere*», *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, ed. J. E. Keller y K. L. Selig, Chapel Hill-Valencia: The University of North Carolina Press, págs. 17-24.
- ARTEAGA, Esteban de (1789): *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid: Antonio de Sancha Impresor.
- ARTIGAS, M. (1925): *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid.
- ASENSIO, Eugenio (1957): *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos.
- ATLAS, Allan W (1998): *Renaissance music. Music in Western Europe, 1400-1600*, New York: Norton.
- AUBRUN, Charles (1950): «Chansoniers musicaux espagnols du XVII^e siècle», *Bulletin Hispanique*, LII, 1-2, págs. 313-74.
- BACKES, J. L. (1994): *Musique et Littérature: essais de poetique comparée*, París: Presses Universitaires de France.
- BAEHR, R. (1989): *Manual de versificación española*, Madrid: Gredos.
- BAINES, Anthony (1950): «Fifteenth-century instruments in Tinctoris' *De Inventione et Usu Musicae*», *Galpin Society Journal*, III, págs. 19-26.
- BAJINI, Irina (1997): «Intersecciones culturales en la zarzuela de principios del siglo XVIII: *Veneno es de amor la envidia*», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 249-60.
- BAL Y GAY, J. (1935a): «Nota a una canción de Lope de Vega, puesta en música por Guerrero», *Revista de Filología Hispánica*, XXII, págs. 407-15.
- (1935b): *Treinta canciones de Lope de Vega*, Madrid: Residencia de Estudiantes.
- BALTZER, R. y J. WINSATT (1991): *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*, Austin: University of Texas Press.

- BANDUR, M. (1998): «Bespprechungen: 'Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration' von Mark Evan Bonds und 'Haydn's Symphonic Forms. Essays in Compositional Logic' von Etahn Haine», *Die Musikforschung*, 51, n° 2, págs. 239-41.
- BARANDA LETURIO, Consolación (1989): «Las hablas de negros: orígenes de un personaje literario», *Revista de Filología Española*, LXIX, págs. 311-33.
- BARRICELLI, P. (1982): *Interrelations of Literature*, New York: M.L.A.
- (1988): *Melopoiesis. Approaches to the Study of Literature and Music*, New York: New York University Press.
- BARRIOS, José María y M.^a B. (1997): *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres: Tamesis.
- BARTEL, Dietrich (1997): *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- BASELGA ESTEVE, R. (1971-2): «Pedro Cerone de Bérghamo. Estudio biobibliográfico», *Tesoro Sacro Musical*, n° 54, págs. 8-102 y n° 55, págs. 3-41.
- BASSO, Alberto (1986): *La época de Bach y Haendel*, Madrid: Turner [ed. original en italiano: 1977].
- BAUDOT, Georges, y María Águeda MÉNDEZ (1997): *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los Virreyes*, México: Siglo XXI.
- BECCO, Horacio Jorge (1951): *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII*, Buenos Aires: Ollantay.
- (1953): *Negros y morenos en el cancionero rioplatense*, Buenos Aires: Sociedad Argentina de Americanistas.
- BECERRA SCHMIDT, G. (1998): «La posibilidad de una retórica musical hoy», *Revista musical chilena*, 52, n° 189, págs. 37-52.
- BECKER, Danièle (1987a): «La Selva sin amor, favola pastorale, ilustración de las teorías de Doni», *Revista de Musicología*, X, págs. 517-28.
- (1987b): *Las obras humanas de Carlos Patiño*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- BEJARANO, M. (1907): *La ciencia del verso*, prol. de Antonio Atienza Medrano, Madrid.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio (1998): «Música y nación. El rol de la música negra y mulata en la construcción de la nación cubana moderna», *Encuentro de la Cultura Cubana*, 8-9, págs. 43-54.
- BERGER, Karol (1995): «Contemplating Music Archaeology», *The Journal of Musicology*, 13, págs. 404-23.
- BERMÚDEZ, Egberto (1994): «Sobre la identidad de Ludovico», *Nassarre*, X, págs. 9-16.
- BERNAT VISTARINI, Antonio, y John T. CULL (1999): *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid: Akal.

- BEUTLER, Gisela (1977): *Estudios sobre el romancero español en Colombia, en su tradición escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*, Bogotá [Publicaciones de la Institución Caro y Cuervo XLIV].
- BIANCONI, Lorenzo (1986): *Historia de la Música. T. 5. El siglo XVII*, Madrid: Turner [ed. original en italiano: 1982].
- BLECUA, Alberto (1995): «Introducción» a Lope de Vega, *Peribáñez y Fuente Ovejuna*, Madrid: Alianza Editorial.
- BLUME, Friedrich (1967): *Renaissance and Baroque Music. A comprehensive survey*, New York: Norton.
- BOBES NAVES, M. C. et al. (1995): *Historia de la teoría literaria, I. Antigüedad grecolatina*, Madrid: Gredos.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, y Mercedes de los REYES PEÑA (1997): «Teatro español en Lisboa durante la temporada de 1724-25: la fiesta de *Las nuevas armas de amor*», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 13-29.
- BONASTRE, Francesc (1989): «El Barroc Musical a Catalunya», en *El Barroc català*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (1997): «La música religiosa en España durante el s. XVII», en *Música y Literatura en España, 1500-1750*, Universidad de Valladolid, págs. 552-71.
- BONET CORREA, Antonio (1979): *Vida y obra de fray Matías de Irala, grabador y tratadista del siglo XVIII español*, Madrid: ediciones Turner.
- BORDÁS, Cristina, y Luis ROBLEDO (1999): «El arcón de José Zaragoza: ciencia y música en la España de Carlos II», *Nassarre. Revista aragonesa de Musicología*, XV, 1-2.
- BORGERDING, T. (1998): «Preachers, Pronuntiatio and Music. Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony», *Musical Quarterly*, 82, n° 3-4, págs. 586-94.
- BORRAS, Gérard (1994): «1492-1992: Musiques et danses, un aspect du phénomène identitaire dans les pays de l'aire andine», *Caravelle*, 62, págs. 27-39.
- BOSE, M. (1996): «Humanism, English and the Rhetoric of Criticism», *Music and Letters*, 77, n° 1, págs. 1-21.
- BOUZA, Fernando (1999): *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- BRENAN, Gerald (1995): *La copla popular española*, ed. A. J. López López, Málaga: Miramar, págs. 138-9.
- BRIGHT, W. (1963): «Language and Music: Areas for Cooperation», *Ethnomusicology*, 7, n° 1.
- (1972): «Points de contact entre language et musique», *Musique en jeu*, n° 5, págs. 67-74.
- BRISSET, Demetrio E. (1992): «Los bailes de la Conquista en Guatemala», *Conquista y resistencia en la historia de América. Conquesta i resistencia en la*

- historia d'America. Encuentros Debate América Latina Ayer y Hoy III* (1991), eds. P. García Jordán y M. Izard, Barcelona: Universitat, págs. 397-410.
- (1995): «Supervivencias actuales del baile de la conquista en Guatemala», *Revista de Indias*, 55, págs. 203-21.
- BRITO, Manuel Carlos de (1997): «Relações entre o teatro, a literatura e a ópera em Portugal e no Brasil do século XVIII», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 31-47.
- BROWN, Howard M. (1976): *Music in the Renaissance*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice Hall.
- BUELOW, George J. (1980): «Rethoric and music», en *The New Grove Dictionary of Music and Musiciens*, London: MacMillan, vol. 15, págs. 793-803.
- (1994): *The late Baroque era. From the 1680s to 1740*, Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice Hall [ed. original: 1993].
- BUKOFZER, Manfred F. (1939-1940): «Allegory in Baroque Music», *Journal of the Warburg Institute*, 3, págs. 1-21.
- (1986): *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid: Alianza Editorial [ed. original en inglés: New York: Norton, 1947].
- BURLESON, R. (1992): «Functional Relationships of Language and Music: The Two-Profile View of Text Disposition», *La Linguistique*, 28, n^o 2, págs. 49-63.
- BURMEISTER, Joachim (1693): *Musica Poetica. Musical Poetics*, Benito V. Rivera ed., New Haven & London.
- BUTLER, Gregory G. (1978): «Music and Memory in Johannes Romberch's Congestorium (1520)», *Musica Disciplina*, 32, págs. 73-85.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo (1992): «Dos Memoriales sobre la Música de los Templos», *Revista de Musicología*, XV, n^o 1, págs. 323-61.
- (1993): «Nuevas fuentes musicales del teatro calderoniano», *Revista de Musicología*, XVI, págs. 295-76.
- (1997a): «Miscent Sacra Profanis. Música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 49-64.
- (1997b): ed. *Arded, corazón, arded. Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Valladolid: Las Edades del Hombre.
- CABERO PUEYO, B. (1997): «Transmisión o recepción. Algunos aspectos sobre la colección de villancicos del siglo XVII que se conserva en la Biblioteca del Estado Bávaro (Munich)», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 261-74.
- CABLE, T. (1991): «The Meter and Musical Implications of Old English Poetry», en Baltzer, R. y J. Winsatt, págs. 49-71.
- CABRERA Y RIVERA, Francisco M. (1935): «Bailes negros en España», *Anales del Museo del Pueblo Español*, I, págs. 163-7.
- CACHO PALOMAR, María Teresa (1997): «Quevedo. Los bailes y los cancioneros musicales mediceos», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 275-86.

- CALDWELL, John (1981): «The De institutione arithmetica and the De institutione musica», en Margaret Gibson ed., *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford, págs. 135-54.
- CAMARA CASCUDO, Luis da (1978): *Literatura oral no Brasil*, 20ª ed., Río: Livraria José Olympio Editora/MEC, págs. 386-427.
- CAMPBELL, Ysla (1997): «Dos canciones sobre amor e interés en el teatro de Lope de Vega: su función dramática», en VIRGILI BANQUET, Mª A., et al., págs. 287-93.
- CAMPOS MORENO, Araceli (1994): *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España, 1600-1630. Edición anotada y estudio preliminar*, Tesis de maestría, México: UNAM.
- (1997): *Un tipo de literatura marginal en la Nueva España: oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial. 1600-1630*, tesis de doctorado, México: UNAM.
- CAMPOS, Rubén M. (1929): *El folklore literario de México. Invención acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, México: SEP.
- CANOSA HERMIDA, Begoña (2000): «Notas sobre la preceptiva del género emblemático en los libros de emblemas españoles», en *Estudios sobre Literatura Emblemática Española*, ed. Sagrario López Poza, A Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, págs. 31-63.
- CARILLA, Emilia (1982): «La lírica hispanoamericana colonial», *Historia de la literatura hispanoamericana I Época colonial*, coord. L. Í. Madrigal, Madrid: Cátedra, págs. 237-74.
- (1992): *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance*, ed. Carol E. Robertson, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- CARPENTIER, Alejo (1987): *La música en Cuba*, México: Fondo de Cultura Económica, reed.
- CARRASCO URGOITI, Mª S. (1956): *El moro de Granada en la literatura (Del siglo XV al XX)*, Madrid.
- CARREIRA, A. (1993): «Los romances de Góngora. Transmisión y recepción», *Edad de Oro*, XII, págs. 33-40.
- CARREÑO, Antonio (1979): *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos.
- (1989): «Gracián y sus lecturas en el Romancero de Luis de Góngora», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert: Frankfurt, págs. 395-403.
- CARRERAS, Juan José (1995): «Conducir Madrid a estos moldes. Producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral Destinos vencen finezas (1689/99)», *Revista de Musicología*, XVIII, págs. 113-44.
- (1997): «La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias», en VIRGILI BANQUET, Mª A., et al., pág. 65-125.

- CARRETER, Lázaro (1980): «Literatura y folklore en los refranes», en *Estudios de lingüística*, Barcelona: Crítica.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1945): *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires: Estudios Hispánicos.
- (1951): *La poesía tradicional argentina: introducción a su estudio*, La Plata: Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires.
- CASARES RODICIO, Emilio (1975): ed. *La música en el Renacimiento*, Oviedo.
- (1994): *Francisco Asenjo Barbieri. 2 Escritos*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- (1999): ed. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- CASCUDO-VILLARACO, Teresa, y Jorge FERNÁNDEZ LÓPEZ (1997): «Barroquismo y clasicismo en el Discurso apologético em defesa do teatro español (1739) del Marqués de Valença», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 295-300.
- CHASTEL, A. (1982): *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid: Cátedra.
- CIROT, C. (1919): «Le mouvement quaternaire dans les romances», *Bulletin Hispanique*, XXI, págs. 103-42.
- CIVRA, Feruccio (1991): *Musica Poetica. Introduzione alla retorica musicale*, UTEF PB.
- CLERCX, Suzanne (1954): «L'Espagne du XVI^e siècle, source d'inspiration du génie héroïque de Monteverdi», *Musique et poésie au XVI^e siècle: Paris, 30 Juin-4 Juillet 1953*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, págs. 329-43.
- CLUCK, N. A. (1981): *Literature and Music. Essays in Form*, Provo, Utah: Brigham Young University Press.
- COHEN-LEVINAS, Danielle (1998): «Rhétorique de la signification et du langage musical», en C. Mioreanu, ed. *Les universaux en musique*, Paris: CNRS, págs. 667-78.
- COLLINS, C. (1995): «Musical Poetics», *Notes. Quarterly of the Music Library Association*, 51, n^o 4, págs. 1294-7.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (1997): «La música en la novela pastoril de Jacinto Espinel Adorno», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 301-10.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1908): «Noticias biográficas de Alberto Naselli, cómico famoso del siglo XVI», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, XIX, págs. 42-61.
- CRUZ, Ann J. (1988): «Contraposición de imágenes: elementos de intertextualidad en dos romancillos de Góngora», *Hispanofilia*, 92, págs. 15-25.
- CUPERS, J. L., U. Weisstein (2001): *Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in memoriam*, Amsterdam and Atlanta: Rodopi.

- DAVIS, Ch., y J. E. VAREY (1997): *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid: Fuentes para la Historia del Teatro en España.
- DE LA GRANJA, A. (1988): «La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del XVII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3, págs. 79-94.
- DELAHAYE, Séverine (2000): *La voix d'Orphée. De la musique dans la poésie du Siècle d'Or espagnol*: Garcilaso de la Vega, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora, tesis doctoral inédita, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.
- DEVOTO, Daniel (1956): «Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistes», *Annales musicologiques*, IV, pág. 92.
- (1966): «¿Qué es la zarabanda?», *Boletín Interamericano*, 51, págs. 3-16.
- (1968): «Sur le répertoire des oiseaux spagnols», *Revue de Musicologie*, LIV, págs. 176-205.
- (1979): «Humanisme, musicologie et histoire littéraire: Nebrija (1492) et Salinas (1577)», en A. Redondo: ed. *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, París: Lib. Philosophique J. Vrin, págs. 171-91.
- DEYERMOND, Alan (1997): «La *Celestina* como cancionero», en *Cinco Siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán, José Luis Canet y Josep Lluís Sirera, Valencia: Universidad, págs. 91-105.
- DÍAS, Aida Fernanda (1978): O «Cancioneiro geral» e a poesia peninsular de quatrocentos: contactos e sobrevivência, Coimbra: Almedina.
- DÍAZ DE REVENGA, F. J. (1988): «Teatro clásico y canción tradicional», *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3, págs. 29-44.
- Diccionario técnico de la música* (1992): Barcelona: Isidoro Torres Oriol (s.a.), ed. facs. Valencia: Servicio de reproducción de libros Paris-Valecia.
- DÍEZ BORQUE, J. M^a, y J. Alcina Franch (1985): eds. *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica. Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, octubre de 1985)*, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- DÍEZ BORQUE, José María (1997): «El texto cantado en los autos sacramentales de Calderón de la Barca», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 127-49.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1983): *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia: Universidad.
- DÍEZ ECHARRI, E. (1970): *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC.
- DITTRICH, Raymond (1995): «Zur Rezeption der rhetorischen Stillehre durch die Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts», *Concerto. Das Magazin für Alte Musik*, 12, nº 106, págs. 23-7.
- DOLZ-BLACKBURN, Inés (1984): *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular chilena desde la Conquista hasta el presente*, Santiago de Chile, págs. 9-47 y 98.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1999): «Métrica clásica y verso moderno», en *Estudios de métrica*, Madrid: U.N.E.D.

- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa (1997): «El texto cantado como ritual festivo-litúrgico en el Auto Sacramental *Tu prójimo como a ti* de Calderón», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 311-8.
- DUTTON, Brian (1982): *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del Siglo XV*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- (1990-1): *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca.
- EGIDO, Aurora (1990): «La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el barroco», *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona: Crítica.
- EINSTEIN, A. (1939): «Dante on the Way to the Madrigal», *Musical Quarterly*, 25, págs. 142-55.
- (1954): «The Conflict of Word and Tone», *The Musical Quarterly*, XL, n^o 3, págs. 329-49.
- (1971): *The Italian Madrigal* [1949], Princeton.
- ELIOT, T. S. (1992): «La música de la poesía», en *Sobre poesía y poetas*, Madrid: Icaria, págs. 23-37.
- ENDERS, J. (1990): «Visions with Voices. The Rhetoric of Memory and Music in Liturgical Drama», *Comparative Drama*, 24, págs. 34-54.
- (1992): «Music, Delivery and the Rhetoric of Memory in Guillaume de Machaut 'Pende de Fortune'», *Publication of The Modern Language of America*, 107, n^o 3, págs. 450-64.
- ENTIOPE, Gabriel (1995): *La Danse dans le vecu de l'esclave caribéen: 17eme-19eme siècles: contribution au problème de la résistance des negres*, Lille: Université.
- (1996): *Negres, danse et résistance: la Caribe du XVIIe au XX siècle*, París: L'Harmattan.
- ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, J. (1975): «Góngora y Velázquez en Rubén Darío», en *Estudios sobre Góngora y el Barroco*, Madrid: Editora Nacional, págs. 187-94.
- ESCAL, F. (1990): *Contrepoint. Musique et Littérature*, París: Méridiens Klincksieck.
- ESPIDO-FREIRE, Mila (2001): «Los lamentos hispánicos como tópicos semánticos en comedias palaciegas del XVII», en LOLO HERRANZ, Begoña, vol. II, págs. 1137-1153.
- ESPINOSA, Aurelio M. (1985): *The Folklore of Spain in the American Southwest: Traditional Spanish Folk Literature in Northern New Mexico and Southern Colorado*, ed. J. M. Espinosa, Norman-London: University of Oklahoma, págs. 224-6.
- ESQUIVEL DE NAVARRO, Juan (1642): *Discursos sobre el Arte del Dançado y sus excelencias*, Sevilla: Imprenta de Juan de Blas.

- ESSES, M. (1988): «Black Dance Types in Spanish Dominions: 1540-1820», *IAMR*, 9, págs. 105-13.
- (1992): *Dance and Instrumental «Diferencias» in Spain during the 17th and Early 18th Centuries I*, Nueva York: Pendragon Press.
- ESTENSSORO FUCHS, Juan Carlos (1988): «Música y comportamiento festivo de la población negra en Lima colonial», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 451-2, págs. 161-8.
- (1992): «Los bailes de los indios y el proyecto colonial», *Revista Andina*, X, 2, págs. 353-404.
- ESTRADA, Jesús (1973): *Música y músicos de la época virreinal*, ed. A. Lira, México: SEP.
- ETIENVRE, J. P. (1990): «El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro», *Edad de Oro*, IV (1985), recogido luego en *Márgenes literarios del juego. Una poética del naípe, siglos XVI-XVII*, Londres: Tamesis Books, págs. 13-39.
- ETZION, Judith (1988): «The Spanish Polyphonic Cancioneros, c. 1580-c. 1650: A Survey of Literary Content and Textual Concordances», *Revista de Musicología*, XI, 1, págs. 65-107.
- (1993): «The Spanish Fandango: from Eighteenth-Century *lasciviousness* to nineteenth-century exoticism», *Anuario Musical*, 48, págs. 229-50.
- EXTREMERA TAPIA, Nicolás (1995): «Ecos del cancionero y romancero peninsulares en el Brasil del siglo XVI», *Medioevo y Literatura. Actas del Quinto Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 1993)*, 4 vols., ed. J. Paredes, Granada: Universidad, I, págs. 53-91.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (2001): «Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII», *Anuario Musical*, 56, págs. 97-113.
- FENLON, Iain (1981): ed., *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources, Texts*, Cambridge.
- FENLON, Iain, & James HAAR (1988): *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (2000): *Cantaré con el corazón (Corde canam)*, Discurso del Académico electo leído en el acto de su recepción pública el día 11 de junio de 2000, Madrid: Real Academia e Bellas Artes de San Fernando.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis (1988): *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid-Estudios y Documentos.
- FERNÁNDEZ, D. (1963): *Historia del Perú, Crónicas del Perú*, II, Madrid [BAE 165].

- FERRAÙ, Giacomo (1983): *Pontano critico*, Messina.
- FERRER BALLESTER, María Teresa (1997): «El texto como elemento de unión del estilo italiano y español en el proceso de formación del oratorio musical español», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 319-24.
- FICHET, Laurent (1996): «Stéréotypes harmoniques de la musique baroque», en *Acta Musicologica*, LXVIII, fasc. I, págs. 12-22.
- FLINDELL, E. F. (1997): «Bach's Tempos and Rhetorical Applications», *Bach, The Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, 28, n° 1-2, págs. 151-236.
- FORD, R. M. (1985): «Colloquy, Folklore, Cancionero Tradition, and the Picaresque in Góngora's romance 'Murmuraban los rocines'», *Romance Notes*, XXVI, págs. 129-34.
- FORGUES, R. (1998): «Gregorio Martínez: entre diablos y músicos, el vals de la historia (sobre minoría negra y zamba)», *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, eds. K. Kohut, J. Morales Saravia y S. V. Rose, Frankfurt am Main: Vervuert.
- FORNER, J. y WILBRANDT, J. (1993): *Contrapunto creativo*, Barcelona: Labor.
- FRA MOLINERO, Baltasar (1995): *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Siglo XXI.
- FRANGENBERG, Thomas (1991): «Auditus visu prestantior: Comparisons of Hearing and Vision in Charles de Bovelles's Liber de sensibus», en *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, ed. Charles Burnett, Michael Fend y Penelope Gouk, Londres: The Warburg Institute/University of London, págs. 71-94.
- FREEDMAN, Richard (1995): «Marenzio's *Madrigali a quattro, cinque e sei voci* of 1588: A Newly-Revealed Madrigal Cycle and Its Intellectual Context», *The Journal of Musicology*, 13, págs. 318-54.
- FRENK, Margit (1963): «Lope, poeta popular», *Anuario de Letras*, III, págs. 253-64.
- (1978): «Refranes cantados y cantares proverbializados», en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, págs. 154-71.
- (1984): *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*, México: Colegio de México.
- (1998): «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas», en Piñero Ramírez, Pedro M., págs. 159-82.
- FRENK, Margit, y Gerardo ARRIAGA (1997): «Romances y letrillas en el Cancionero *Tonos Castellanos-B* (1612-1620)», en VIRGILI BLANQUET, María Antonia *et al.*, págs. 151-168.
- FROMSON, M. (1992): «A Conjunction of Rhetoric in Music. Structural Modeling in the Italian Conterreformation Motet», *Journal of the Royal Music Association*, 117, págs. 208-37.

- GALEANO, Eduardo (2001): *Las palabras andantes*, con grabados de J. Borges, Madrid: Siglo XXI, reed.
- GALLAGHER, Patrick (1968): *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*, London: Tamesis Books Limited.
- GALLICO, Claudio (1986): *La época del Humanismo y del Renacimiento*, Madrid, Turner.
- GALLO, Alberto (1960-1992): «Scriptores Musici Graeci», en P. Kristeller & F. E. Cranz, eds., *Catalogum Translationum et Commentariorum: Medieval and Renaissance Latin Translation and Commentaries*, Washington.
- GALLO, F. A. (1992): *Musica nel castello: Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XII al XV secolo*, Bologna: Il Mulino.
- GAMBERINI, Leopoldo (1979): *Plutarco, Della Musica*, Firenze.
- GARAU, Jaume, y Joan PARETS (1997): «Oratorios mallorquines de los siglos XVII y XVIII», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 325-31.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1980): *Formación de la teoría literaria moderna, 2. Poética manierista. Siglo de Oro*, Murcia: Universidad de Murcia.
- (1983): «Las letrillas de Góngora. Estructura pragmática y liricidad del género», *Edad de Oro*, II, págs. 89-97.
- (1989): *Teoría de la Literatura*, Madrid: Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, M^a T. (1988): *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid: Tecnos.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1965): «Función de la letra para cantar en las comedias de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 41, págs. 3-62.
- (1988): «Romancero: ¿cantado-recitado-leído?», *Edad de Oro*, VII, págs. 89-104.
- (1997): «Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 169-84.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1991): «El honor de la lengua castellana: Fray Luis de León, escritor», en *El siglo de fray Luis de León. Salamanca y el Renacimiento*, Madrid: Ministerio de Cultura-Universidad de Salamanca, págs. 149-168.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (1994): «Contrapunto barroco en el Veracruz colonial», *Modernidad, mestizaje cultural y Ethos barroco*, México: UNAM-El Equilibrista, págs. 111-30.
- GARCÍA DEL BUSTO, J. L. (1987): coord. *Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid: Taurus.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso (1991): *El siglo de fray Luis de León. Salamanca y el Renacimiento*, Madrid: Ministerio de Cultura-Universidad de Salamanca.

- (1997): «Música y literatura a principios del siglo XVII: Vicente Espinel (1550-1624)», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 333-46.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José (1997): «Los maestros de danza en la actividad festiva y teatral madrileña a fines del siglo XVI», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 347-536.
- GARCÍA LORENZO, L. (1988): «El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n^o 3, págs. 67-78.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse (1993): ed. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro)*, 2 vols., Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- GARCÍA MATOS, M. (1963): «Pervivencia de la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De musica libri septem*», *Anuario Musical* 18, págs. 67-84.
- GARCÍA MUÑOZ, C., y W. A. ROLDÁN (1972): *Un archivo musical americano*, Buenos Aires.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Laura (1997): «El mundo de la fiesta como marco literario-musical: el teatro de la Santa Cruz de Barcelona y la temporada de 1750-51», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 357-63.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel Marón (1993): «Del ámbito profano al religioso: Estudio de una pieza de negros de un cancionero carmelitano», en GARCÍA MARTÍN, Manuel *et al.*, I, págs. 403-11.
- GARRIDO PALACIOS, Manuel (2000): «El fandango. Alosno. Paco Toronjo», *Revista de Folklore*, 239, págs. 147-50.
- GASSER, Luis (1996): *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- GIBSON, Margaret (1981): ed. *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford.
- GILLESPIE, John (1965): *Five centuries of keyboard music. An historical survey of music for harpsichord and piano*, New York, Dover.
- GOLDBERG, R. (1970): «Un modo de subsistencia del Romancero Nuevo. Romances de Góngora y de Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, LXXII, págs. 56-95.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán (1989): *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. M. Frenk, México: El Colegio de México.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Gloria Esther (1997): «Autos sacramentales y comedias de Lope de Vega en *El peregrino en su patria* de 1604», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 365-70.

- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (1981): «Aspectos de la estructura musical del Barroco», en *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- (1987): «Música y Retórica. Una nueva trayectoria del *Ars Musica* y la *Musica Practica* a comienzos del Barroco», *Revista de Musicología*, X, n° 3, págs. 811-41.
- (1988): «Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 43, págs. 95-109.
- (1992): «Relación música/texto en la composición musical en castellano del s. XVII. Nueva estructura rítmica de la música española», *Anuario Musical*, 47, págs. 103-32.
- (1996): «Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII)», *Anuario Musical*, 51, págs. 39-69.
- (1997): «Música vocal española del siglo XVII. Técnica de composición como hermenéutica del texto», en *Música y Literatura en España, 1500-1750*, Universidad de Valladolid, págs. 544-52.
- GORNALL, J. F. G. y Colin SMITH (1985): «Góngora, Cervantes and the Romanecero», *The Modern Language Review*, LXXX, págs. 351-61.
- GRAFTON, Anthony (1981): «Epilogue: Boethius in the Renaissance», en Margaret Gibson, ed., *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford, págs. 410-19.
- GRANDA, Germán de (1978): *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*, Madrid: Gredos.
- GREGORI, Josep Maria (1997): «Figuras y personajes en el villancico navideño del barroco musical hispánico», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 371-6.
- GRIFFITHS, John (1983): *The Vihuela Fantasia: A Comparative Study of Forms and Styles*, tesis, Monash University.
- (1986): «La ‘Fantasía que contrahaze la harpa’ de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico», *Revista de Musicología*, IX, págs 29-40.
- GUILLÉN, Claudio (1984): ed. Francisco García Lorca, *De Garcilaso a Lorca*, Madrid: Istmo.
- GUILLÉN, Nicolás (1990): *Balada de los dos abuelos*, *Antología Mayor*, La Habana: Pueblo y Educación.
- GUTHRIE, S. (1991): «Meter and Performance in Machaut and Chaucer», en BALTZER, R. y J. WINSATT, págs. 72-100.
- GUTIÉRREZ AZOPARDO, Ildefonso (1992): «La iglesia y los negros», *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XV-XIX)*, I Aspectos generales, ed. P. Borges, Madrid: Estudio Teológico de San Ildefonso de Toledo, págs. 321-37.

- GUTIÉRREZ DE LA CONCEPCIÓN, M^a Nieves, y Beatriz MONTES (1997): «El entremés cantado o baile: música, danza y literatura en el teatro menor del Siglo de Oro», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 377-92.
- GUTIÉRREZ DE SANTA CLARA, P. (1964): *Quinquenarios o Historia de las guerras civiles del Perú, Crónicas del Perú*, IV, Madrid [BAE 167].
- HAAR, James (1974): «The Frontispiece of Gafori's *Practica Musicae* (1496)», *Renaissance Quarterly*, 8, págs. 7-22.
- (1981): «The early madrigal: a re-appraisal of its sources and its character», en Iain Fenlon, ed., *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources, Texts*, Cambridge, págs. 163-92.
- (1986): *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- HARRÁN, Don (1973): «The Theorist Giovanni del Lago: A New View of the Man and his Writings», *Musica Disciplina*, 27, págs. 107-51.
- HAYWOOD, Louise M. (1996): *The Lyrics of the «Historia Troyana Polimétrica»*, 'Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar', 3, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- (2000): ed. *Cultural Contexts/Female Voices*, 'Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar', 27, Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- HELLMAN, G. (1977): «Symbol and Artistic Styles», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35, n° 3, págs. 279-92.
- HENSHAW, C. (1998): «Music and Figure and Affection in Baroque Performance», *The Consort European Journal of Early Music*, 54, págs. 33-42.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, A. J. (1990): ed. *Teoría del arte y teoría de la literatura*, Cádiz: Universidad de Cadiz.
- HERRERA VEGA, Adolfo (1975): *Expresión literaria de nuestra vieja raza*, San Salvador: Ministerio de Educación, págs. 43-7.
- HUERTA CALVO, Javier (1999): *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Taurus, 1985 (reed. en *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid: Biblioteca Nueva).
- HUTCHINGS, Arthur (1978): *The Baroque concerto*, London: Faber&Faber.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1996): «La *dispositio* de la «Oda a Salinas», en Víctor García de la Concha y Javier San José Lera, eds. *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- JACOBSON, Daniel Christopher (1996): «Thomas Morley and the Italian Madrigal Tradition: A New Perspective», *The Journal of Musicology*, 14, págs. 80-91.
- JAKOBSON, Roman (1988): «La lengua en relación con otros sistemas de comunicación», en *Obras selectas*, Madrid: Gredos, págs. 301-10.

- JAMBOU, Louis (1987): «Las formas instrumentales en el siglo XVI», en *Actas del Congreso Internacional España en la música de Occidente*, Madrid: Ministerio de Cultura, vol. 1, págs. 293-307.
- (2000): «Les représentations de la musique espagnole dans les écrits français du XVII^e siècle: de la statistique à la methaphore», en *Échanges musicaux franco-espagnols, XVIIe-XIXe siècles. Actes des Rencontres de Villecroze (15 au 17 octobre 1998) réunis par François Lesure*, Paris: Klincksieck, págs. 13-59.
- JAMMES, Robert (1983): «Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora», *Edad de Oro*, II, págs. 99-117.
- (1987): *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Castalia.
- JENSEN, H. J. (1976): «Comparing the Arts in the Age of Baroque», *Eighteenth Century Studies*, n° 6, págs. 13-25.
- JEPPESEN, K. (1992): *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century* [1939], New York: Dover.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1994): «Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito», *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la décima*, ed. M. Trapero, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-Cabildo Insular de Gran Canaria, págs. 87-109.
- JOSA, Lola, y Mariano LAMBEA (2001): «Música y poesía en el *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656). Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición», en LOLO HERRANZ, Begoña, vol. II, págs. 1155-65.
- (2001): «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo», *Bulletin Hispanique*, n° 2, págs. 427-448.
- (en prensa): «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español del siglo XVII», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Nueva York, 16-21 de julio de 2001).
- (en prensa): «Una variante, un reino. Francisco Manuel de Melo y el romancero lírico», *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-San Millán de la Cogolla, del 15 al 19 de julio de 2002).
- JOSET, Jacques (1988): *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de buen amor»*, Madrid: Cátedra.
- KNIGHTON, Tess (2000): «La música en la casa y capilla del príncipe Felipe (1543-56): modelos y contextos», en L. Robledo et al, *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid: Alpuerto.
- (2001): *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, dir E. Casares Rodicio, SGAE.
- KNIGHTON, Tess, y FALLOWS, David (1992): eds. *Companion to Medieval and Renaissance Music*, London: Dent&Sons.

- KOWZAN, Tadeuz (1969): «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en AAVV: *El teatro y su crisis actual*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- KRISTELLER, Paul Oskar (1947): «Music and Learning in the Italian Renaissance», *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1, págs. 255-74 [también en *Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts*, New York & London, 1965, págs. 142-62].
- KRISTELLER, P. O. & F. E. CRANZ (1960-1992): eds. *Catalogum Translationum et Commentariorum: Medieval and Renaissance Latin Translation and Commentaries*, Washington.
- KÜHN, C. (1992): *Tratado de la forma musical*, Barcelona: Labor.
- LABRADOR, José Julián (1993): «El negro que no quería tener alma blanca», *Cuadernos de ALDEEU*, 9, págs. 107-10.
- LABRADOR, José Julián, y Ralph A. DiFRANCO (en prensa): «Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del Siglo de Oro», *Actas del Congreso Internacional Lyra Minima Oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, ed. P. M. Piñero, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- LAFARGUE, Véronique (1999): 'Par un luth marié aux douceurs de la voix': *la musique pour voix et instruments à cordes pincées au XVIème siècle*, tesis, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Université François Rabelais, Tours.
- LAIRD, Paul R. (1997): *Towards a history of the Spanish villancico*, Warren (Michigan): Harmonie Park Press.
- LAMBEA, Mariano (2000): *Íncipit de Poesía Española Musicada (ca. 1465-ca. 1710)*, Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- LAMBEA, Mariano, y Lola JOSA (2000): ed. *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. I. Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, vol. I. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LARUE, J. (1989): *Análisis del estilo musical*, Barcelona: Labor.
- LASSERRE, François (1954): *Plutarque. De la musique*, Lausanne.
- LEBÈGUE, Raymond (1954, 1973): «Ronsard et la musique», en *Musique et Poésie au XVIe. siècle*, Paris, págs. 105-20.
- LEKIS, Lisa (1956): *The Origin and Development of Ethnic Caribbean Dance and Music*, tesis doctoral, Universidad de Florida.
- LEÓN TELLO, Francisco José (1991): *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: CSIC.
- LESSING, G. E. (1984): *Laocoonte*, Madrid: Editora Nacional.
- LEVMAN, B. (1992): «The Genesis of Music and Language», *Ethnomusicology*, 36, nº 2.

- LEZA CRUZ, José Máximo (1997): «La zarzuela *Viento es la dicha de amor*: Producciones en los teatros públicos madrileños en el siglo XVIII», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 393-405.
- LIENHARD, Martin (1990): *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, La Habana: Casa de las Américas.
- LINARES SALVIO, María Teresa (1998): «Relaciones entre el fandango y la música campesina cubana», en AA.VV. (1998), págs. 75-9.
- LIPSKI, John M. (1998): *América negra: panorámica actual de los estudios lingüísticos sobre variedades hispanas, portuguesas y criollas*, ed. M. Perl y A. Schwegler, Frankfurt: Vervuert, págs. 293-327.
- LIST, G. (1963): «The boundaries of Speech and Song», *Ethnomusicology*, 7, n^o 1.
- LLOYD, Llewelyn S. (1980): «Pitch notation», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, vol. 14, pág. 788.
- LOLO HERRANZ, Begoña (1993): «Música», *La huella de América en España*, Valencia: Generalitat, págs. 509-92.
- (2001): ed. *Campos interdisciplinarios de la musicología*, [Actas del] V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000), Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2000): *Música y Retórica en el Barroco*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2001): «Los tonos humanos como semióticas sincréticas», en LOLO HERRANZ, Begoña, vol. II, págs. 1167-85.
- LÓPEZ DE GÓMARA, F. (1852): *Hispania Victrix: primera y segunda parte de la Historia general de las Indias, Historiadores primitivos de Indias I*, Madrid [BAE 22].
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1988): «Músicas y Letras: Más sobre los cantares de Fuenteovejuna», *Cuadernos de Teatro Clásico*, n^o 3, págs. 45-52.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, E. (1998): *Tablero de ajedrez: imágenes del negro heroico en la comedia española y en la literatura e iconografía sacra del Brasil esclavista*, París: Centre Calouste Gulbenkian.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2000): «Variantes en las portadas y en las *picturae* de las dos versiones de las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo», en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, ed. Víctor Mínguez, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, vol. 2, págs. 621-46.
- LÓPEZ-CALÓ, J. (1988): *Historia de la Música Española, 3: El siglo XVII*, Madrid: Alianza Música.
- LORENTE RIVAS, Manuel (1995): «Etnografía polifónica del fandango en la provincia de Granada», *Música Oral del Sur*, 1, págs. 162-174.

- LUMSDEN-KOUEVEL, Andrey (1989): «El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la ‘música mundana’ en la ‘Oda a Francisco Salinas’ de Fray Luis de León», *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid: Istmo, t. II.
- LUOMA, Robert G. (1977): «Relationships Between Music and Poetry (Cipriano de Rore’s ‘Quando signor lasciate’)», *Musica Disciplina*, 31, págs. 135-54.
- MACE, D. T. (1964): «Musical Humanism, the Doctrine of Rhythmus, and the Saint Cecilia Odes of Dryden», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, págs. 251-92.
- (1969): «Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal», *The Musical Quarterly*, 55, págs. 65-86.
- (1983): «Tasso, *La Gerusalemme Liberata* and Monteverdi», en *Studies in the History of Music, I. Music and Language*, New York, págs. 118-56.
- MAÑUECO RUIZ, Ángela (1997): «Una parodia musical de Calderón: *Céfalo y Pocris*», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 407-13.
- MARAVALL, José Antonio (1972): «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid: Seminarios y Ediciones, págs. 147-88.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1988): *Lope: Vida y valores*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- MARTÍNEZ TONER, E. (1923): «Indicaciones prácticas sobre la notación musical de los romances», *Revista de Filología Española*, X, págs. 389-94.
- (1925): «Ensayo de la clasificación de las melodías de romance», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, Madrid, págs. 391-402.
- MASERA CERUTTI, Mariana (1998): «Primeros apuntes para un estudio liteario del cancionero de Puebla-Oaxaca llamado también de Gaspar Fernández», *Cuadernos de Historia Eclesiástica 2. De papeles mudos a composiciones sonoras. La música en la Catedral de Oaxaca. Siglos XVII-XX*, coord. J. J. Lizama y D. Traffano, págs. 65-76.
- (2001): «Textos poéticos populares y popularizantes en la Nueva España del siglo XVII», *Revista de Literaturas Populares*, 2, págs. 5-18.
- (2002): *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*, ed. M. Masera, Barcelona: Azul, 2002.
- MATAS CABALLERO, Juan (1997): «Una nota sobre el Orfeo — ut musica poesis — de Juan de Jáuregui», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 415-25.
- MCCLELLAND, J. (1990): «Music with Words, Semiotic Rhetoric», *Rhetorica*, 8, n° 3, págs. 187-211.
- MCDONALD, Grantley (2002): *Orpheus Germanicus: Metrical Music and the Reception of Marsilio Ficino’s Poetics and Music theory in Renaissance Germany*, tesis, Universidad de Melbourne.

- MECONI, Honey (1994): «Does *Imitatio* Exist?», *The Journal of Musicology*, 12, págs. 152-78.
- MÉNDEZ, María Águeda, et al. (1992): *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: siglos XVIII y XIX*. Archivo General de la Nación), México: Archivo General de la Nación-El Colegio de México-UNAM.
- (1997): *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: siglo XVII*. Archivo General de la Nación, México: El Colegio de México-FONCA.
- MENÉNDEZ COLLERA, Ana (1991): *El juego del siglo XV: Los tres ejemplos más significativos* (Tesis doctoral inédita, University of Illinois at Urbana-Champaign, reproducida en Michigan: UMI).
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1886): *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: Victoriano Suárez.
- (1974): *Historia de las Ideas Estéticas*, vol. I, Madrid: CSIC.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953a): *Los romances de América y otros estudios*, Madrid: Espasa-Calpe, reed.
- (1953b): *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- MÉRIMÉE, Henri (1913): *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse-París: Edouard Privat-Auguste Picard.
- MERRIMAN, J. D. (1972): «The Parallel of the Arts: Some Misgivings and Faint Affirmation, I», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31, nº 2, págs. 309-22; y nº 3, págs. 409-421.
- MEYER-BAER, Kathi (1970): *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton.
- MINGUET, P. (1992): *La estética del Barroco*, Madrid: Cátedra.
- MOLHO, M. (1977): *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*, Barcelona: Crítica.
- (1990): «Tientos para una teoría semántica gongorina», *Modern Language Notes*, CV, págs. 244-59.
- MONELLE, R. (1992): *Linguistic and Semiotic in Music*, Chur, Switzerland: Harwood.
- MONTESINOS, José F. (1967): «Las poesías líricas de Lope de Vega» [1924-1925], en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Anaya.
- (1970): «Algunos problemas del Romancero nuevo», *Ensayos y estudios de literatura española*. Edición, prólogo y bibliografía de Joseph H. Silverman, Madrid: Revista de Occidente, págs. 117-8.
- MONTEVERDI, Claudio (1605): pról. al *V Libro de Madrigali*, Firenze.
- (1638): *Introducción al libro VIII de los Madrigali Guerreri et Amorosi*, Venecia.
- MORALES OLIVER, Luis (1980): «La música de Salinas en la poesía de fray Luis de León», *Cuadernos para investigación de Literatura Hispánica*, 2-3, págs. 411-39.

- MORÍNIGO, Marcos A. (1946): *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires: *Revista de Filología Hispánica*.
- MORLEY, S. G. (1916): «Are the Spanish Romances Written in Quatrains? —and Other Questions», *Romanic Review*, VII, 1, págs. 42-86.
- MUÑOZ LÓPEZ, Oscar (1995): *Poética musical: reflexión histórica sobre el concepto de mimesis en el ámbito de las artes musicales*, Tesis doctoral dirigida por el Prof. Dr. D. Eduardo Subirats, Madrid: UNED, Facultad de Filosofía, Departamento de Antropología.
- Musique et Poésie au XVI^e siècle* (1973): Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, n° 504, [1954], Paris.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1983): ««Entretanto/ que el sol al mundo alumbra...», una hipótesis fosilizada», *Bulletin Hispanique*, LXXXV, 1-2, págs. 5-19.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1995): *Métrica española*, Barcelona: Editorial Labor.
- NEMEROV, Howard (1980): «On Poetry and Painting with a Thought of Music», en W. J. T. Mitchell, ed. *The Language Images*, Chicago & London: University Chicago Press, págs. 125-38.
- NEUBAUER, John (1992): *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid: Visor.
- NEUMEISTER, Sebastian (1996): «Decadencia y modernidad de la emblemática: Diego de Saavedra Fajardo, Idea de un príncipe político christiano (1640)», en *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de Septiembre, 1994)*, ed. Sagrario López Poza, A Coruña: Universidade da Coruña, págs. 203-19.
- NEWMAN, William S. (1983): *The Sonata in the Baroque Era*, New York: Norton.
- NGOU-MVE, Nicolás (1994): *El África Bantú en la colonización de México (1595-1640)*, Madrid: CSIC.
- O'MALLEY, G.: «Literary Synaesthesia», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, n° 1 (1957), págs. 155-63.
- OCHOA SERRANO, Álvaro (1992): *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora: El Colegio de Michoacán.
- ORTEGA CARMONA, Alfonso (1999): *Quintiliano de Calahorra, Sobre la formación del orador, doce libros*, Salamanca: Universidad Pontificia.
- ORTEGA DEL ÁLAMO, Andrés (1962): «Dos canciones de Lope de Vega en un Cancionero poético-musical del siglo XVII», Valencia: Librería Bonaire.
- ORTIZ, Fernando (1950): *La africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana: Ministerio de Educación.
- (1952-1955): *Los instrumentos de la música afrocubana*, La Habana: Ministerio de Educación.
- (1975a): *Historia de una pelea cubana contra los demonios*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, reed.

- (1975b): *La música afrocubana*, Madrid: Júcar.
- (1981): *Los bailes y el teatro de los negros en el folclore de Cuba*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, reed.
- (1992): *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- OTAOLA GONZÁLEZ, P. (1997): *El humanismo musical en Francisco Salinas* [Tesis doctoral presentada en Navarra: Departamento de Filosofía, Universidad de Navarra], Pamplona: Newbooks Ediciones.
- PADRELLAS, Juan Manuel (2002): «Fuentes y Ríos junto al Atlántico canario», *El País Revista de Agosto*, 31 de agosto, págs. 31-3.
- PAGES LARAYA, Antonio (1977): «Bailes y mojigangas sobre el Nuevo Mundo en el teatro español del siglo XVII», *Cuadernos Hispanoamericanos* 326-327, págs. 246-263.
- PAGNINI, M. (1974): *Lingua e Musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna.
- PALISCA, Claude (1972): «Ut oratoria musica: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism», en F. W. Robinson & S. G. Nichols, *The Meaning of Mannerism*, Hanover: N. H., págs. 37-59.
- (1978): *La música del Barroco*, Buenos Aires: Víctor Lerú [ed. original en inglés: 1968].
- (1983): «A Discourse of the Performance of Tragedy by Giovanni de' Bardi», *Musica Disciplina*, 37, págs. 327-43.
- (1985): *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven & London: Yale UP.
- (1987): «Francisco Salinas (1513-1590) as Humanist», en E. Casares Rodicio y otros, eds. *Congreso Internacional «España en la música de Occidente»*, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, vol. I, págs. 165-170.
- (1988): «Humanism and Music», en Albert Rabil ed., *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy, III: Humanism and the Disciplines*, Philadelphia, págs. 450-85.
- (1989): ed. *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, New Haven and London: Yale UP.
- PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel (1991-3): «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV», *Nassarre* VII/1 (1991), págs. 175-212; VII/2 (1991), págs. 171-212; VIII/1 (1992), págs. 213-74; VIII/2 (1992), págs. 171-244; IX/1 (1993), págs. 227-310.
- PANOFSKY, E. (1982): *Iconografía*, Madrid: Alianza.
- PARDO TOVAR, Andrés (1966): *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*, Bogotá: Fundación Universidad de América-Instituto Colombiano de Etnomusicología y Folklore.

- PASTOR COMÍN, J. J. (1998a): «Lope de Vega: un apunte sobre su formación musical», en L. Mora González, y Cerrillo, P. C.: *En el fluir del tiempo*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- (1998b): «Sobre el romancero musical de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, IV, págs. 297-310.
- PAUTE, Jean Pierre (1986): «Música y sociedad esclavista en Cuba», *Anuario de Estudios Americanos* 43, págs. 99-110.
- PAZ GAGO, J. M. (1995): *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam y Atlanta: Rodopi.
- PEDRELL, F. (1899-1900): «Folklore musical castillan du XVI^{ème} siècle», *Sam-melbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1, págs. 372-400.
- (1916): *Lírica nacionalizada*, París: Librería Paul Ollendorf.
- PEDROSA, José Manuel (1991): «El romance lírico de *El rondador sediento* en el folclore sefardí de Oriente», *Revista de Folklore* 129, págs. 75-81.
- (1992a): «La canción de ronda de *Las calles del amor* entre los sefardíes de Oriente», *Revista de Folklore*, 134, págs. 39-47.
- (1992b): «*La novia exigente*, de unas seguidillas del siglo XVII a «ball rodó» catalán y canción paralelística sefardí», *Criticón*, 56, págs. 41-52.
- (1994): «Notas y adendas al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de M. Frenk (y apostillas a dos reseñas de D. Devoto)», *Anuario de Letras*, XXXII, págs. 209-50.
- (1995): *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional (De la Edad Media al siglo XX)*, Madrid: Siglo XXI Editores de España.
- (1996a): «Borges y la retórica del *disparate*: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de *El Aleph*», *Dicenda*, 14, págs. 215-233.
- (1996b): «Canciones disparatadas y rimas frustradas: notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXII, págs. 39-67.
- (1996c): «El juego *Del palacio a la cocina* en el *Fuero Viejo de Castilla* (siglos XII-XIV)», *Medioevo Romanzo*, XX, págs. 446-59.
- (1997): «Memoria folclórica, recreación literaria y transculturalismo de una canción: *El mar inabarcable* (siglos II al XX)», *Artes da Fala*, eds. Jorge Freitas Branco y Paulo Lima, Oeiras: Celta, págs. 87-108.
- (1998a): «¿*Dónde están las cosas?*: una canción-cuento tradicional en Navarra y sus paralelos hispánicos, europeos y árabes (AT 2011)», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 30, 71, págs. 19-37.
- (1998b): «*La siega accidentada*: una canción disparatada del siglo XVII y sus supervivencias folclóricas modernas», *Revista de Folklore*, 215, págs. 162-3.

- (1999a): «Sobre unas canciones de cuna sefardíes y sus paralelos hispano-portugueses», *Brigantia*, XIX, págs. 23-37.
- (1999b): *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*, Oiartzun: Sendoa.
- (2000a): «Historia e historias de la canción improvisada (de los misterios de Eleusis y *Las Mil y una noches* al gaucho Santos Vega)», *Actas del Sexto Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, 2 vols., eds. M. Traperó, E. Santana Martel y C. Márquez Montes, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-ACADE, págs. 95-108.
- (2000b): «*Las casas nobles*: documentos, historia y paralelos de una canción de aguinaldo navarra», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, XXXII, 75, págs. 159-178.
- (2000c): «*Si este libro se perdiera*»: geografía e historia de un *ex-libris* tradicional», *Signo*, 7, págs. 123-34.
- (2001a): «La canción de San Juan Verde: del análisis textual al análisis cultural», en *Canzioneri Iberici*, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, 2 vols., La Coruña: Editorial Toxo Soutos-Università di Padova-Universidade da Coruña, II, págs. 101-15.
- (2001b): «*Las bombas*: un género de canción y de danza en las tradiciones mexicana y panhispánica», *Revista de Literaturas Populares* 1, págs. 157-87.
- (2002): «El *son* mexicano de *El pampirulo* y el tópico literario de *Los tres estamentos*», *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*, ed. M. Masera, Barcelona: Azul, págs. 71-97.
- PELINSKI, Ramón. A. (1969): «La polifonía vocal española de siglo XVII y sus formas de escribirla», *Anuario Musical*, XIV, págs. 191-8.
- (1971): *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara*, Tutzing: Hans Schneider.
- PERDOMO ESCOBAR, J. I. (1976): *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, Bogotá [Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXXVII].
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando (1990): *La música afromestiza mexicana*, Jalapa: Universidad Veracruzana.
- PÉREZ LASHERAS, A. (1988): «Hacia la musicalidad poética del octosílabo gongorino (el ritmo en la *Fábula de Píramo y Tisbe*)», *Annales, Anuario de Centro de la UNED*, V, págs. 221-46.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo (1990): «Fandango, fiesta y mito», *Universidad de México*, 478, págs. 45-9.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1901): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid: Imprenta de la Revista Española.

- (1914): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda Serie*, Burdeos: Feret.
- PÉREZ VIDAL, José (1991): *Aportación de Canarias a la población de América: su influencia en la lengua y en la poesía tradicional*, Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PESCE, Dolores (1997): ed. *Hearing the motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, New York-Oxford: Oxford University Press.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (1998): ed. *Lírica popular/Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Madrid: Universidad de Sevilla-Fundación Machado, págs. 137-57.
- PIRROTTA, Nino (1994): «Before the Madrigal», *The Journal of Musicology*, 12, *Aspects of Musical Language and Culture in the Renaissance*, págs. 237-52.
- POLK, Keith (1992): *German instrumental music of the late Middle Ages: players, patrons, and performance practice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- POPE, Isabel (1961): «La Vihuela y su música en el ambiente humanístico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, págs. 395-402.
- POTIRON, Henry (1961): *Boèce, théoricien de la musique grecque*, Paris.
- PRECIADO, Dionisio (1987): «La canción tradicional española en las *Ensaladas* de Mateo Flecha, el Viejo», *Revista de Musicología*, X, págs. 459-88.
- PRIETO, Antonio (1987): *La poesía española del siglo XVI*, Madrid: Cátedra.
- PUCCIA, Enrique H. (1974): *Breve historia del carnaval porteño*, Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad.
- QUEROL GAVALDA, Miguel (1948): *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona: Comtalia.
- (1955): «El romance polifónico en el siglo XVII», *Anuario Musical*, X, págs. 111-20.
- (1956): *Romances y Letras a tres voces (siglo XVII)*, vol. I, Barcelona.
- (1963): «El cancionero musical de Olot», *Anuario Musical*, XVIII, pág. 57.
- (1970): «Polifonía profana/cancioneros del siglo XVII», en *Música Barroca Española*, vol. I, Barcelona: CSIC.
- (1971): «Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII», *Anuario Musical*, XXVI, págs. 93-111.
- (1972-3): «Los orígenes del Barroco musical español», *Memoria-Anuario del Conservatorio de Valencia*, Valencia.
- (1975a): recopilación, transcripción y estudio de *Cancionero Musical de Góngora*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1975b): *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid: Comisaría Nacional de Música.

- (1981a): *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona: Diputació, Institut del Teatre.
- (1981b): *Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- QUEZADA, Noemí (1996): «El erotismo y lo prohibido» y «El maleficio amoroso», en *Sexualidad, amor y erotismo, México prehispánico y México colonial*, México: UNAM-Plaza y Valdés, págs. 233-79.
- QUILIS, Antonio (1980): «Nebrija y Encina frente a la métrica», *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico-Río Piedras, VII, págs. 155-65.
- RABELL, Carmen R. (1992): *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer «Novellas»*, London: Tamesis Books.
- RAMOS SMITH, M. (1979): *La danza en México durante la época colonial*, La Habana: Casa de las Américas.
- RESE, Gustave (1988): *La música en el Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial, 2 vols. [ed. original en inglés: New York, Norton, 1954].
- REY, Pepe (1997): «Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)», en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI* (Actas del I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del Siglo XVI, Ávila, mayo de 1993), Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, págs. 41-100.
- (2000a): «Velázquez y el poder de la música», en *Por Vos Muero. Arcangelo. Ofrenda de Sombras. Multiplicidad* (Programa de la Compañía Nacional de Danza, Teatro Real, temporada 1999-2000), Madrid: Fundación del Teatro Lírico, págs. 40-75.
- (2000b): «La música del Barroco madrileño. Armonías en un mundo inarmónico», en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII* (catálogo de la exposición), 2 vols., ed. Miguel Morán y Bernardo J. García, Madrid: Ayuntamiento de Madrid/Fundación Caja Madrid, 2000, vol. I, págs. 297-305.
- RIFÉ I SANTALÓ, Jordi (1997): «La comedia de afectos de odio y amor de Pedro Calderón de la Barca con música de Josep Gaz», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 427-43.
- RIQUER, M. de (1943): ed. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona: Horta.
- ROBLEDO, Luis (1987): «Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII. A propósito de Juan Blas de Castro», *Revista de Musicología*, X, 2, págs. 489-499.
- (1989): *Juan Blas de Castro (1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza: Fernando el Católico.

- (1997): «Los tonos oratorios en la *Rhetorica Christiana* (1647) de Juan Bautista Escardo», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 445-7.
- (1998): «La música en el pensamiento humanista español», *Revista de Musicología*, XXI, 2, págs. 385-429.
- (en prensa): «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», en *Mélanges de la Casa de Velázquez* (comunicación presentada en la mesa redonda *Música y Literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Casa de Velázquez, 15-16 de junio de 1998).
- ROBLES CAHERO, José Antonio (1984): «La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII novohispano», *Heterofonía*, 85, págs. 26-43.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1998): *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid: Castalia.
- ROEDER, Michael Thomas (1994): *A history of the Concerto*, Portland, Oregon: Amadeus Press.
- ROJO ALIQUE, Pedro C. (1993): «Sobre los modos de difusión de la poesía de Góngora», *Edad de Oro*, XII, págs. 281-92.
- ROJO VEGA, Anastasio (1999): *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- ROMEU FIGUERAS, J. (1965): *Cancionero Musical de Palacio, Siglos XV y XVI*, vol. 3^o, en *La Música en la Época de los Reyes Católicos*, IV-I, Barcelona: CSIC.
- ROWLEY, B. A. (1957): «Light of Music and the Music of Light: Synaesthetic Imagery in the Works of Ludwig Tieck», *Publications of the English Goethe Society*, 4, págs. 25-39.
- RUBIO, Samuel (1974): *La polifonía clásica. Paleografía. Formas musicales*, Madrid.
- (1978): *Juan Navarro*, Madrid: El Escorial.
- (1979): *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- RUIZ CABELLO, Francisco Miguel (2001): «Aproximación a la trayectoria musical del poeta Jorge de Montemayor (c. 1520/25-c. 1561)», en LOLO HERRANZ, Begoña, págs. 1127-36.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1993): *América en el teatro clásico español*, Pamplona: EUNSA.
- (1998): *América y el teatro español del Siglo de Oro: II Congreso Iberoamericano de Teatro (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*, ed. C. Reverte Bernal y M. de los Reyes Peña, Cádiz: Universidad.
- RUSSELL, Craig (1990): «The Eight Modes as Tonal Forces in the Music of Luis Milán», en *De música hispana et aliis: miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J., en su 65º cumpleaños*, ed. Emilio Casares y Carlos Villa-

- nueva, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, págs. 321-62.
- (1991): «Lully and French Dance in Imperial Spain: The Long Road from Versailles to Veracruz», *Proceedings of the Society of Dance History Scholars Fourteenth Annual Conference: «Dance in Hispanic Cultures»*, Miami, Florida, págs. 145-61.
- (1999): «Guineo», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares Rodicio, Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- RUWET, N. (1972): *Langage, musique et poésie*, Paris: Sevil.
- SABATIER, F. (1998): *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*, Ligugé, Poitiers: Fayard.
- SABBADINI, Remigio (1905-1914): *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Firenze.
- SABIK, Kazimierz (1997): «La función de la música en el teatro de corte en España a fines del siglo XVII (1670-1700)», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 459-66.
- SAGE, Jack (1956): «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, LVIII, págs. 284-5.
- (1992): «A new look at humanism in 16th-century lute and vihuela books», *Early Music*, XX, págs. 633-43.
- SALAÜN, Serge (1990): *El cuplé (1900-1936)*, Madrid: Espasa Calpe.
- SALAZAR, A. (1948): «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II, págs. 25-56 y 118-73.
- (1961): *La música en Cervantes y otros ensayos*, Madrid: Ínsula, 1961.
- SALDÍVAR Y SILVA, G. (1934): *Historia de la música en México: épocas precortesiana y colonial*, México D.F.: Secretariado de Educación Pública.
- SALVÁ, M. y P. SÁINZ DE BARANDA (1847): *Colección de documentos inéditos para la historia española*, XI, Madrid: Viuda de Calero.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (1996): «De estética y retórica luisianas. Algunas consideraciones sobre el número en la prosa de fray luis de León», en V. García de la Concha y J. San José, eds. *Fray Luis de León, Historia, Humanismo y Letras*, Salamanca: Universidad, págs. 497-513.
- SÁNCHEZ ARJONA, José (1898): *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla.
- SÁNCHEZ ORTEGA, María Elena (1976): «El Fandango, de Ayguales de Izco, una aproximación a la xenofobia española», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 314-5, págs. 397-425.
- SÁNCHEZ SISCART, Montserrat (1990): «El villancico en la teoría literaria y musical del siglo XVIII», en Nassarre, VI, n^o 2, págs. 165-88.
- SANHUESA FONSECA, María (1997): «Ambientes musicales en la novela cortesana del siglo XVII», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 467-77.

- SANJUÁN ASTIGARRAGA, José Ignacio (1997): «Algunos aspectos del mito de Orfeo en la poesía española del siglo XVII», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 479-86.
- SANTALICES, F. (1956): *La zanfona. Esbozo de Método relativo a este ancestral instrumento y breve estudio histórico-literario y técnico con esquemas e ilustraciones para su aprendizaje* (Lugo), ed. facs. Vigo: Ir Indo, 2000.
- SANZ AYÁN, Carmen, y Bernardo José García García (1995): «El oficio de representar en España y la influencia de la comedia dell'arte (1567-1587)», *Cuadernos de Historia Moderna*, XVI, págs. 475-500.
- SANZ HERMIDA, Jacobo (1996): «Entretenimiento femenino en la corte de Isabel de Castilla: el Juego trobado de Jerónimo Pinar», en A. Menéndez Collera y V. Roncero López, eds. *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 605-14.
- SCHLOSSER, J. (1976): *La literatura artística*, prol. A. Bonet Correa, Madrid: Cátedra.
- SCHMITT, Thomas (1997): «La literatura musical en los tratadistas españoles del Barroco ¿avance o retroceso?», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 487-94.
- SCHULENBERG, David (1995): «‘Musical Allegory’ Reconsidered: Representation and Imagination in the Baroque», *The Journal of Musicology*, 13, págs. 203-39.
- SCHWEGLER, Armin (1990): «África en América: los juegos de velorio y otros cantos funerarios afrohispanos remanentes en la costa atlántica de Colombia», *Akten des Essener Kolloquium über «Sprachminoritäten/Minoritätensprachen»*. Junio 15-17, Universität Essen, ed. J. R. Dow y T. Stolz, Bochum, Studienverlag Brockmeyer, págs. 189-221.
- SERÉS, Guillermo (1998): «A mis soledades voy...: fuentes remotas y motivos principales», *Anuario Lope de Vega*, IV, págs. 327-37.
- SEVERIN, Dorothy S. (2000): «Audience and Interpretation: Gradisa de Cruel and Fiometa the Rejected in Juan de Flores's *prosimetrum*, *Grimalte y Gradisa*», en Haywood, Louise M., págs. 63-71.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (1987): «Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)», *Revista de Musicología*, X, 547-58.
- SIEMENS, R. (1968): «If Music and Sweet Poetry Agree: Thomas Ford's *Since First I Saw Your Face*», *Renaissance Quarterly*, 2, págs. 153-176.
- SIERRA LÓPEZ, José (1993): «El Cancionero musical de El Escorial», *Revista de Musicología*, XVI, págs. 2542-52.
- SIMÓN DÍAZ, José (1992): *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

- SMITH, C. C. (1961): «La musicalidad del *Polifemo*», *Revista de Filología Española*, XLIV, págs. 139-66.
- SOLAR-QUINTES, N. A. (1957): «Panorama musical desde Felipe III a Carlos II. Nuevos documentos sobre ministriles, organistas y Reales Capillas flamenca y española en música», *Anuario Musical*, XII, págs. 167-200.
- SOMMER-MATHIS, Andrea (1992): *El teatro descubre América: fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, ed. T. Reyes Sicilia, Madrid: MAPFRE.
- SÖRBOM, Goran (1994): «Aristotle on Music as Representation», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52, n° 1, págs. 37-46.
- SPINACINO, Francesco (1507): *Intabulatura de Lauto*, Venecia: Petrucci.
- SPITZER, Leo (1936): «A mis soledades voy», *Revista de Filología Española*, XXIII, págs. 397-99.
- (1963): *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an interpretation of the word 'Stimmung'*, Baltimore.
- SPRINGER, G. (1956): «Language and Music: Parallels and Divergencies», en *For Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Sixtieth Birthday*, Hague: Mouton.
- STAEHELIN, Martín (1980): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Londres.
- STECHOW, W. (1953): «Problems of Structure in Some Relations between the Visual Arts and Music», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11, n° 4, págs. 324-33.
- STEIN, Louise K. (1993): *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford: Clarendon Press.
- (1997): «Este nada dichoso género: la zarzuela y sus convenciones», en VIRGILI BANQUET, M^a A., *et al.*, págs. 185-217.
- (2001): «Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648», en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*. ed. Juan José Carreras y Bernardo J. García García, Madrid: Fundación Carlos Amberes, pág. 251-275.
- (2002): «Three Paintings, a Double Lyre, Opera, and Eliche's Venus. Velázquez and Music at the Royal Court in Madrid», en *The Cambridge Companion to Velázquez*, ed. Suzanne L. Stratton-Pruitt, Cambridge: Cambridge University Press, págs. 170-193.
- STEVENSON, Robert M. (1952): *Music in Mexico: A Historical Survey*, Nueva York: Thomas Y. Crowell.
- (1959): *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington D.C.: Organization of American States.
- (1960): «Early Peruvian Folk Music», *Journal of American Folklore*, LXXIII, 288, págs. 112-32.

- (1962a): «Colonial Music in Bogota», *Inter-American Music Bulletin*, 27, págs. 5-6.
 - (1962b): «Colonial Music in Colombia», *The Americas* XIX, págs. 121-36.
 - (1964a): «European Music in Sixteenth-Century Guatemala», *The Musical Quarterly*, L, 3, págs. 341-52.
 - (1964b): «Secular Music in Colonial Mexico», *Inter-American Music Bulletin* 39, págs. 1-13.
 - (1968a): «La música chilena en la época de Santa Cruz», *Boletín Interamericano de Música* 67, págs. 3-16.
 - (1968b): «Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History», *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, IV, págs. 1-44.
 - (1968c): «The Afro-American Musical Legacy to 1800», *The Musical Quarterly*, LIV, págs. 475-502.
 - (1968d): *Music in Aztec and Inca Territories*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
 - (1974a): *Christmas Music from Baroque Mexico*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
 - (1974b): *Seventeenth Century villancicos from a Puebla convent archive*, Lima: Ediciones CVLTVRA.
 - (1976): «Blas de Castro», en S. Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan Publishers, vol. 3.
 - (1977): «Acentos folklóricos en la música mexicana temprana», *Heterofonía* X, 1977, págs. 5-7.
 - (1978): «El elemento negro en los albores de la música del Nuevo Mundo», *Heterofonía*, XI, págs. 4-10.
 - (1979): *Spanish Music in the Age of Columbus*, Westport, Conn.: Hyperion, reed.
 - (1989): *La música en Quito*, Quito: Banco Central de Ecuador-Centro de Investigación y Cultura.
 - (1991): «Sub-Saharan Impact on Western Music (to 1800)», *IAMR*, 12, págs. 101-8.
- STRAVINSKY, Igor (1987): *Poética Musical*, Madrid: Taurus.
- STRUNK, O. (1981): ed. *Source Readings in Music History*, London.
- SUBIRÀ, José (1927): *La Música en la Casa de Alba*, Madrid.
- (1933): *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*, Barcelona-Buenos Aires: Labor.
 - (1953): *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona.
 - (1958): «Necrológicas musicales madrileñas», *Anuario Musical*, XIII, 201-21.

- (1962): «El villancico literario-musical: bosquejo histórico», en *Revista de Literatura*, XXII, págs. 5-27.
- SWEDELIUS, B. F. (1934): «Is the Spanish Romance Always Quaternary?», *Modern Language Notes*, XXXIX, págs. 443-4.
- SWIADON MARTÍNEZ, Glenn (2000): *Los villancicos de negro en el siglo XVII*, Tesis doctoral, México: UNAM.
- TALAVERA ESTESO, Francisco J. (2001): *Juan de Valencia y sus «Scholia in Andree Alciati Emblemata»*, Málaga: Universidad.
- TALENS, J., et al. (1988): *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra.
- THIBAUT, G. (1954/1973): «Musique et poésie en France au XVI^e siècle avant les Amours de Ronsard», en *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, Paris, págs. 79-88.
- TINNELL, Roger (2001): Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española, Granada: Comares.
- TOBELLA, Joan Estruch (1993): «Tras las huellas de las soledades: el Panteon, de F. M. de Melo», en GARCÍA MARTÍN, Manuel et al.
- TOMLINSON, Gary (1982): «Music and the Claims of Text: Monteverdi, Rinuccini, Marino», *Critical Enquiry*, 2, págs. 565-89.
- (1987): «The Perfection of Musical Rhetoric», en *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley & Los Angeles, págs. 33-150.
- (1993): *Music in renaissance Magic*, Chicago & London: Chicago UP.
- TORRENTE, Álvaro (1997): «Un villancico danzado y representado: *Los figurones ridículos en Salamanca*», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 495-516.
- TOWNE, Gary (1990): «A Systematic Formulation of XVIth-century text underlay rules (I)», *Musica Disciplina*, 44, págs. 255-87.
- (1991): «A Systematic Formulation of XVIth-century text underlay rules (II)», *Musica Disciplina*, 45, págs. 143-68.
- TRAPERO, Maximiano: (1993): «Lengua y cultura: sobre las definiciones de canario 'Baile antiguo originario de las islas Canarias'», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 48, págs. 47-79.
- TRAPEZUNTIUS, Georgius (s. a.): *Rhetoricorum libri quinque*, s. l.
- TREND, J. B. (1927): «Salinas: a Sixteenth-Century Collection of Folk-songs», *Music & Letters* VIII.
- ULLMANN, S. (1945): «Romanticism and Synaesthesia», *Publications of the Modern Language of America*, n^o 40, págs. 13-32.
- VAJDA, György M. (1995): «Ut pictura poesis / ut musica poesis», *Neohelicon*, XXII, n^o 2, págs. 269-95.
- VALCÁRCEL, Carmen (1988): «Cancionero Musical de Onteniente: *Tonos a lo divino*», *Manuscrt.CAO*, III, págs. 79-99.

- (1991): «Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro», en Ignacio Arellano, ed. *Crítica y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, págs. 529-54.
- (1993): «Salgan los músicos y cante una mujer. (Influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista)», *Edad de Oro*, XII.
- VALLEJO, César (1987): «La conquista de París por los negros», *Desde Europa: Crónicas y artículos (1923-1938)*, ed. J. Puccinelli, Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana, reed., págs. 75-6.
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista (1997): «Francisco Gómez de la Reguera, polígrafo vallisoletano del siglo XVII», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 517-21.
- VAREY, J. E. (1987): «*Andrómeda* y *Perseo*, comedia y loa de Calderón: afirmaciones artístico-literarias y políticas», *Revista de Musicología*, X, págs. 529-46.
- VECCHIONE, B. (1997): «Musique, Hermeneutique, Rhetorique, Anthropologie», en F. Escal et M. Imberty, eds. *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, Paris: L'Harmattan, págs. 99-174.
- VEGA RAMOS, María José (1990): «El modelo retórico en la teoría musical y humanista: la adecuación y el decoro», en HERNÁNDEZ GUERRERO, A. J., págs. 182-95.
- (1992): *El secreto artificio. Qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del renacimiento*, Madrid.
- (1998): «La teoría musical humanista y la poética del renacimiento», en Javier Guijarro Ceballos y Pedro Cátedra, eds., *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad, págs. 217-40.
- VERA AGUILERA, Alejandro (2001): *El «Libro de Tonos Humanos» de la Biblioteca Nacional de Madrid. Estudio del manuscrito*, Tesis doctoral inédita, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel (1988): «Sobre la concepción mística del amado en San Juan de la Cruz. Los dos niveles de lectura», *Mester*, 17, págs. 39-48.
- (2002): «Composición y significado en *El Polifemo* de Góngora: un homenaje manierista al neoplatonismo», *Studies in Spanish Literature and Culture. From the Middle Ages to the Nineteenth Century: in Honor of Joaquín Gimeno Casaldueiro*, University Press of the South, Inc. (en prensa).
- VICKERS, Brian (1984): «Figures of Rhetoric/Figures of Music», *Rhetorica*, vol. 2, n° 1, págs. 1-44.
- VILANOVA, Antonio (1949): «El peregrino andante en el ‘Persiles’ de Cervantes», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII [reed. en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona: Lumen, 1989, págs. 327-381].
- VILLARINO, Edith Marta, y Elsa Graciela FIADINO (1997): «La ópera *Celos, aun del aire matan* de Calderón de la Barca: un modelo estético y su recepción en Argentina», en VIRGILI BANQUET, M^a A., et al., págs. 523-34.

- VIRGILI BLANQUET, María Antonia, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (1997): *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Actas del Congreso Internacional (Valladolid, 20 al 22 de febrero de 1995), Valladolid: Universidad de Valladolid.
- WALKER, D. P. (1941-1942): «Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries» (I y II) en *The Music Review*, 2-3, págs. 1-13, 111-21, 220-308 y 55-71.
- (1946): «The Aims of Baïf's Académie de la Poésie et de la Musique», *Journal of Renaissance and baroque Music*, 1, págs. 91-100.
 - (1948): «The Influence of *musique mesurée à l'antique*, particularly on the *airs de cour* of the Early 17th Century», *Musica Disciplina*, 2, págs. 141-63.
 - (1953a): «Ficino's *spiritus* and Music», *Annales Musicologiques*, I, págs. 131-50.
 - (1953b): «Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists», *The Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 16, págs. 100-20.
 - (1954): «Le chant Orphique de Marsile Ficino», *Musique et poésie au XVIe siècle: Paris, 30 Juin-4 Juillet 1953*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, págs. 17-33.
 - (1958): *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Leiden: Brill.
 - (1978): *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, London: The Warburg Institute.
 - (1985): *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, London: Variorum Reprints.
 - (1999): «Fugue in the Music Rhetorical Analogy and Rhetoric in the Development of Fugue», *Bach Perspectives*, 4, págs. 123-54.
- WARD, John (1953): *The 'Vihuela de mano' and its Music, 1536-1576*, tesis, New York University.
- WEISSTEIN, Ulrich (1978): «Verbal Paintings, Fuga Poems, Literary Collages and the Metamorphic Comparatists», *Yearbook of Comparative and General Literature*, n° 27, págs. 7-16.
- WHETNALL, Jane (1989): «Song and *Canciones* in the *Cancionero general* de 1511», en A. Deyermund y I. Macpherson, eds., *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: University Press, págs. 197-207.
- WHITAKER, Shirley B. (1984): «Florentine Opera Comes to Spain: Lope de Vega's *La Selva sin amor*», *Journal of Hispanic Philology*, IX.
- WHITE, Allison (1981): «Boethius and the Medieval Quadrivium», en Gibson, Margaret, ed., *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford, págs. 162-205.

- WILSON DE BORLAND, M. (1982): «La música de Polifemo: Orfeo y lo pastoral en el poema de Góngora», en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*, II, Roma: Bulzoni, págs. 1053-9.
- WILSON, B. Mc. D. (1995): «Ut oratoria musica in the Writings of Renaissance Music Theorist», *Festa Musicologica: Essays in Honour of George J. Buelow*, Stuyvesant, New York: Pendragon, págs. 341-68.
- WILSON, Edward M., y Jack SAGE (1964): *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón (citas y glosas)*, Londres: Tamesis.
- WINN, James Anderson (1981): *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations between Poetry and Music*, New Haven & London: Yale University Press.
- WINTERNITZ, Emanuel (1979): *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, New Haven/Londres: Yale University Press (2ª edición).
- YATES, Amelia Frances (1988): *The French Academies of the XVIth Century*, [1947], London.
- YNDURÁIN, Domingo (1997): *El descubrimiento de la literatura en el Renacimiento español*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ZAMBRANO, María (1973): *El hombre y lo divino*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, (2ª ed.).
- ZUMTHOR, P. (1991): *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus.

2. Ediciones de textos citadas en las notas

- AGUZZI-BARBAGLI, Danilo (1979): ed. Francesco Patrizi, *Della Poetica*, Firenze.
- ALCINA, Juan Francisco (1990): ed. Ovidio, *Las Metamorfosis*, trad. Pedro Sánchez de Viana, Barcelona: Planeta.
- ALDEA VAQUERO, Quintín (1976): ed. Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Madrid: Editora Nacional, 2 vols.
- BAÑOS DE VELASCO Y ACEVEDO, Juan (1670): *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales, y su impugnador impugnado de sí mismo*, Madrid.
- BARJA, J. (1986): trad. François Rabelais, *Gargantúa*, Madrid: Akal.
- BATLLORI, M. (1972): ed. Esteban de Arteaga, *Obra Completa Castellana. La Belleza ideal. Escritos menores*, Madrid: Espasa Calpe.
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael: ed. *Obras poéticas de Don Antonio Hurtado de Mendoza*, Madrid: Real Academia Española, Gráficas Ultra, 1947, 3 vols.
- BLANCO, Emilio (1998): ed. Baltasar Gracián, *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Madrid: Cátedra.
- BLECUA, Alberto (1995): ed. Lope de Vega, *Peribáñez y Fuente Ovejuna*, Madrid: Alianza Editorial.
- BLECUA, José Manuel (1996): ed. Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid: Cátedra.
- BONASTRE, F. (2000): ed. Juan Hidalgo, *Celos aun del aire matan. Fiesta cantada en tres jornadas. Texto de Calderón de la Barca*, Madrid: ICCMU.

- BOSSINENSIS, Franciscus (1511): *Tenore e Contrabassi*, Venecia: Petrucci.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1978): ed. facs. de Sebastián de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales* (Madrid, 1610), Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (1981): ed. facs. de Juan de Borja, *Empresas morales* (Bruselas, 1680), Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (1983): ed. facs. Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas* (Madrid, 1599), Madrid: Fundación Universitaria Española.
- BRODEY, Viviana (1986): ed. *Las Coplas de Mingo Revulgo*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- BURMEISTER, Joachim (1606): *Musica Poetica, definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar sinopticis addita, edita studio et opera Magistri Joachimi Burmeisteri, Rostochii: excudebat Stephanus Myliander*.
- CAMPOS, José (1676): *Andreae Alciati emblemata... Editio novissima a Iosepho Campos...*, Valencia.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo (1973): ed. Alonso López Pinciano, *Philosophia antiqua poética*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CARRASCO URGOITI, M^a Soledad (1972): ed. Vicente Espinel, *Marcos de Obregón*, 2 vols., Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 45 y 46).
- CARREIRA, Antonio (1998): ed. Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (2000): ed. Luis de Góngora, *Obras completas, I. Poemas de autoría segura, poemas de autenticidad probable*, Madrid: Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro.
- CARREÑO, Antonio (1998): ed. Lope de Vega, *Rimas Humanas y otros versos*, Barcelona: Crítica.
- (2000): ed. Luis de Góngora, *Romances*, Madrid: Cátedra.
- CASTRO, A. (1903): ed. *Poesías de Don Luis de Góngora y Argote*, en *Poetas líricos de los Siglos XVI y XVII*, Madrid: B.A.E.
- CLAVERÍA, Carlos (1946): trad. *Fray Luis de León* [1943], Buenos Aires: Espasa Calpe.
- CLIMENT, Josep (1996): ed. *El cançoner musical d'Ontinyent*, València: Servei de publicacions Ajuntament d'Ontinyent, Consell Valencià de Cultura.
- COSSÍO, J. M. (1980): ed. Luis de Góngora y Argote, *Romances*, Madrid: Alianza [1^a ed. 1927].
- COTARELO Y MORI, Emilio (1908): ed. *Migajas del ingenio. Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, Madrid: Imp. de la Rev. de Archivos.
- (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, 2 vols., Madrid: Bailly-Bailliére (NBAE XVII y XVIII).

- COULTRE, Jules le, y Victor SCHULTZE (1879): ed. *Sonecti composti per M. Johanne Antonio de Petrucciis, Conte di Policastro. 13 de agosto-noviembre 1486* (publicato per la prima volta dietro il manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli), Bologna: Presso Gaetano Romagnoli.
- CHIESA, Ruggero (1974): *Libro de Musica de vihuela de mano intitulado El Maestro*, Milán: Edizioni Suvini Zerboni.
- DADSON, Trevor J. (2000): ed. Gabriel Bocángel y Unzueta, *Obras completas*, 2 vols., Franckfurt: Univ. de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- DAZA PINCIANO, Bernardino (1549): *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*, Lyon.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2001): ed. Sinibaldo de Mas, *Sistema musical de la lengua castellana* (Barcelona, 1832), Madrid: CSIC.
- ETZION, Judith (1996): *Cancionero de la Sablonara*, London: Tamesis Books.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan Francisco (1682): *Trabajos y afanes de Hércules*, Madrid.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (1983): vers. castellana de Francisco Salinas, *Siete libros sobre la música*, Madrid: Editorial Alpuerto.
- FERRER DE VALDECEBRO, Andrés (1680): *Gobierno general, moral y político hallado en las fieras y animales silvestres, sacado de sus naturales propiedades y virtudes, con particular tabla para sermones varios de tiempo y de santos*, Madrid.
- (1683): *Gobierno general, moral y político hallado en las aves más generosas y nobles, sacado de sus naturales virtudes y propiedades. Añadido en esta segunda impresión en diferentes partes y el libro diez y nueve de las aves monstruosas... con cuatro tablas diferentes, es la una para sermones varios de tiempo, y de santos*, Madrid.
- FICINO, Marsilio (1576): *Marsilii Ficini Philosophi Platonici, Medici atque Theologi omnium praestantissimi, Operum: in quo comprehenduntur ea quae ex graeco in Latinum sermonem doctissime transtulit...* Basileae.
- FRENK, Margit (1987): *Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia.
- GARCÍA MAHIQUES, Rafael (1988): *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid: Tuero.
- GARCÍA POSADA, Miguel (1998): ed. Lope de Vega, *Poesía*, Madrid: Ediciones Libertarias.
- GARCÍA VALDÉS, M. (1989): trad. Aristóteles: «La educación de los jóvenes», en *Política, Libro VIII*, Madrid: Gredos, págs. 455-477.
- GIOVIO, Paolo (1558): *Diálogo de las empresas militares y amorosas, que son armas y devisas de linages, con los motes o blasones. Traduzido en romance castellano por Alonso de Ulloa [se incluye, además: Razonamiento de Ludo-*

- vico Domeniqui, en el cual, siguiendo la materia del precedente diálogo, se habla de las empresas militares y amorosas. Nuevamente traduzido del toscano idioma en el castellano romance por el S. Alonso de Ulloa], Venecia.
- (1561): *Diálogo de las empresas militares y amorosas, compuesto en lengua italiana...*, traducido en romance castellano por Alonso de Ulloa, Lyon.
- GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier (1993): trad. Francisco Salinas, *Musices liber tertius*, Madrid: ONCE y Biblioteca Nacional.
- GOLDBERG, Rita (1981): ed. *Tonos a lo divino y a lo humano*, London: Tamesis Books Limited.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1935-43): ed. *Epistolario de Lope de Vega*, Madrid: RAE, 4 vols.
- GONZÁLEZ CUENCA, J. (1998): ed. *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid: Visor.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A. (1947): ed. *Romancero General (1600, 1604, 1605)*, 2 vols., Madrid.
- GONZÁLEZ, A. (1987): trad. Horacio: *Artes poéticas*, Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ, Francisco Ramón (1687): *Sacro Monte Parnaso de las musas católicas de los reinos de España*, Valencia.
- GREER, Margaret Rich (1986): ed. Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, con estudio de la música por Louise K. Stein, Kassel: Edition Reichenberger.
- HEBREO, León (1947): *Diálogos de Amor* (traducción del Inca Garcilaso de la Vega), Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César (1991): ed. Francisco Gómez de la Reguera, *Empresas de los reyes de Castilla y de León*, Valladolid: Universidad.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de (1604): *Emblemas morales*, Zaragoza.
- JACOBS, Charles (1971): ed. *El Maestro*, University Park y Londres: Pennsylvania State University Press.
- JAMMES, Robert (1994): ed. Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid: Castalia.
- KEIL, Juan Jorge (1828): ed., Pedro Calderón de la Barca, «El encanto sin encanto», en *Las Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, 4 tomos, Leipsique: Casa de Ernesto Fleischer.
- KIRCHER, Atanasius (1650): *Musurgia universalis*, Roma.
- KREYSZIG, W. K. & C. Palisca (1993): eds. Franchino Gaffurio, *Theorica Musice* [1492], New Haven & London.
- LAMA, Víctor de (1994): ed. *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*, Salamanca: Junta de Castilla y León.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1990): ed. *El Abencerraje*, Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (1999): ed. Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ, Diego (1615): *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés*

- Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad y doctrina tocante a las buenas costumbres*, Nájera.
- MAC GRADY, Donald (1998): ed. *La Dorotea*, Madrid: Biblioteca Castro.
- MARANTA, Bartolomeo (1564): *Lucullianarum Quaestionum Libri Quinque, in quibus innumera ad artem poetarum facientia, inauditis ferme animadversionibus explicantur: praesertimque P. Virgilij Maronis, in scribendis poematis artificium, nemini adhuc cognitum, detergitur*, Basileae.
- MELO, F. M. de (1665): *La avena de Tersícore*, en *Obras métricas*, León de Francia: Horacio Boessat y George Remeus.
- MENDO, Andrés (1661): *Príncipe perfecto y ministros ajustados: documentos políticos y morales en emblemas*, Lyon.
- MILÁN, Luis (1536): *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*, Valencia.
- (1561): *Libro intitulado El Cortesano*, Valencia [reed. en Madrid, Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos, 7, 1874].
- MONTESINOS, J. F. (1954): ed. *Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el Licdo. Arias Pérez* (Madrid, 1621), Valencia: Castalia.
- MORBY, Edwin S. (1980): ed. Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid: Castalia.
- Musici Scriptores Graeci: Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Alypius, et melodiaru veterum quidquid exstat, recognovit proemiis et indice instruxit Carolus Janus*, [1895], Hildesheim, 1962.
- NAVARRO, Rosa (1986): ed. *Libro de las Suertes*, Madrid: CSIC.
- ORTEGA DEL ÁLAMO, Andrés (1962): ed. *Cancionerillo eucarístico*, Valencia: Imprenta Ortizá.
- ORTIZ, Francisco: *Apología en defensa de las comedias que se representan en España* (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss-287).
- ORTIZ, Lorenzo (1677): *Memoria, entendimiento y voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*, Sevilla.
- (1687): *Ver, oír, oler, gustar, tocar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*, Lyon.
- Poesía popular andina. Venezuela. Colombia. Panamá* (1982): Quito: Instituto Andino de Artes Populares.
- PORQUERAS MAYO, A. (1958): ed. Luis Alfonso Carvallo, *El cisne de Apolo*, Madrid: CSIC.
- PREVITERA, C. (1943): ed. Giovanni Pontano, *Actius*, en *I Dialoghi*, Firenze.
- PUJOL, Emilio (1949): ed. Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Barcelona: Instituto Español de Musicología (Monumentos de la Música Española, 7), rpt. 1984.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel (1956): ed. *Romances y letras a tres voces (Siglo XVII)*, vol. I, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1970): *Música barroca española*, vol. I. *Polifonía profana (Cancioneros*

- españoles del siglo XVII*), Barcelona: Instituto Español de Musicología (CSIC).
- (1975): *Cancionero musical de de Góngora*, en *Cancioneros musicales de poetas españoles del Siglo de Oro*, 3 vols., Barcelona: Instituto Español de Musicología (CSIC), 1975, 1986 y 1987, vol. 1.
 - (1977): ed. *Tonos humanos del siglo XVII para voz solista y acompañamiento*, Madrid: Editorial Alpuerto, 1977.
 - (1981): ed. *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. Cancionero de la Casanatense*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
 - (1989): ed. *Cancionero Musical de Turín*, Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- RACIONERO, Quintín (1990): trad. Aristóteles: *La Retórica*, Madrid: Gredos.
- RALLO, A. (1982): ed. Cristóbal de Villalón, *El Crótalon, de Christóphoro Gnomphoso*, Madrid: Cátedra.
- REICHENBERGER, Arnold G. (1962): ed. Lope de Vega, *Carlos V en Francia*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- RESINA RODRÍGUEZ, María Idalina (1995): ed. Gil Vicente, *Auto da barca da glória. Nao d'amores*, Madrid: Castalia.
- RODRÍGUEZ, Evangelina, y Antonio Tordera (1982): eds. Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid: Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1957): ed. *Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte recopiladas por Pedro de Moncayo* [Barcelona, 1591], Madrid: Real Academia Española.
- ROJAS Y AUSA, Juan de (1679): *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas sobre las siete moradas de Santa Teresa de Jesús*, Madrid.
- RUSSELL, Peter E. (1991): ed. Fernando de Rojas, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid: Castalia.
- SALAS BARBADILLO, Alonso J. de (1622): *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado.
- SALINAS, Francisco (1577): *De musica libri septem*, Salamanca: Mathias Gastius [2ª Ed. Salamanca: Cornelio Bonardo, 1592; ed. facs. Macario Santiago Kastner (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1958)].
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco (1573): *Comment[arium] in And[rea] Alciati emblemata*, Lyon.
- SCHRADE, Leo (1927): ed. *Libro de Musica de vihuela de mano intitulado El Maestro*, Leipzig: Publikationen Älterer Musik 2 [Hildesheim: Georg Olms, 1967].
- SEVILLA, Florencio (2000): ed. Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Castalia.
- SIEBER, Harry (1982): ed. Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Madrid: Cátedra, 4ª ed.

- SOLÓRZANO PEREIRA, Juan de (1653): *Emblemata regio politica in centuriam unam redacta*, Madrid.
- STEIN, L. (1999): ed. Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo, *La Púrpura de la rosa. Fiesta cantada, ópera en un acto*, Madrid: ICCMU (Col. Música Hispana).
- STROUD, M. D. (1981): ed. Pedro Calderón de la Barca, *Celos aun del aire matan*, San Antonio (USA): Trinity University Press.
- SUBIRÀ, José (1933): ed. *Celos aun del aire matan. Ópera del siglo XVII*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya.
- SURTZ, E. & HJ. H. Hexter (1965): eds. Tomás Moro, *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia libellus*, en *The Complete Works of Sir Thomas More*, New Haven & London.
- THOMAS, H. (1936): ed. facs. de El Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, Londres: British Museum.
- VEGA, Lope de (1630): *Laurel de Apolo con otras rimas*, al Excmo. Señor Don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla. Por Lope Félix de Vega Carpio [sic.] del Abito de San Juan (Madrid: Juan González). Reimpr. en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1895.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1541): *El Diablo Cojuelo. Novela de la otra vida. Traducida a ésta por...*, Madrid.
- VENINI, F. (1798): *Dei principi dell'armonica musicale e poetica*, Paris: Claudio Molini.
- VICENTINO, Nicola (1555): *L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiarazione et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali*, In Roma, appresso Antonio Barre [Ed. Facs. Documenta Musicologica, n° XVII, Kassel-Basel-London, 1959].
- VILLAVA, Juan Francisco de (1613): *Empresas espirituales y morales*, Baeza.
- VOSIO, Isaac (1673): *De poematum cantu et viribus rhythmici*, Oxford.
- ZARLINO, Gioseffo (1571): *Istitutioni Harmoniche del rev. Messere Gioseffo Zarlino da Chiogia.... Nelle quali, oltre le materie appartenenti alla Musica, si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, Historici & di Filosofi, si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere* [1558], In Venetia, Appresso Francesco de i franceschi Senese.
- ZÁRRAGA, Francisco de (1684): *Séneca, juez de sí mismo, impugnado, defendido y ilustrado*, Burgos.

GERMÁN LABRADOR Y DAVID MAÑERO LOZANO
(Universidad Autónoma de Madrid)



Francisco de Quevedo y Villegas

Obras completas en prosa

Plan general de la edición

I
Escritos crítico-literarios
Edición de Antonio Azaustre

II
Relatos satírico-morales

Sueños y discursos
Edición de Ignacio Arellano

Desvelos soñolientos
Edición de Beatriz González

Discurso de todos los diablos
Edición de Alfonso Rey

**El entremetido, la dueña
y el soplón**
Edición de Marañón Ripoll

**La hora de todos y
la fortuna con seso**
Edición de Lía Schwartz

III
Obras festivas
Edición de Antonio Azaustre

IV
Relato picaresco

El Buscón
Edición de Pablo Jaurealde

V
**Comentarios históricos
y políticos**

Mundo caduco
Edición de Victoriano Roncero

Grandes anales de quince días
Edición de Victoriano Roncero

**Carta del rey don Fernando
el Católico, comentada por
Francisco de Quevedo**
Edición de Carmen Peralta

El chitón de las tarabillas
Edición de Ángel Candelas

**Visita y anatomía de
la cabeza de Richelieu**
Edición de Josette Riandière la Roche

Carta a Luis XIII
Edición de Carmen Peralta

La rebelión de Barcelona
Edición de Henry Ettinghausen

VI
Memoriales a Felipe IV

**Memorial por el patronato
de Santiago**
Edición de C. García Valdés

Su espada por Santiago
Edición de María José Tobar

Lince de Italia
Edición de Manuel Uri

Execración por la fe católica
Edición de Alfonso Rey

VII
Tratados morales

**De los remedios de
cualquier fortuna**
Edición de Henry Ettinghausen

**Nombre, intento, origen
y recomendación
de la doctrina estoica**
Edición de Henry Ettinghausen

La cuna y la sepultura
Edición de Celsa C. García Valdés

Doctrina para morir
Edición de Celsa C. García Valdés

Virtud militante
Edición de Alfonso Rey

**Las cuatro fantasmas
de la vida**
Edición de Alfonso Rey

VIII
**Apologías, invectivas
y polémicas**

España defendida
Edición de Victoriano Roncero

Respuesta al padre Pineda
Edición de Beatriz González

**Perinola al doctor
Juan Pérez de Montalbán**
Edición de Celsa C. García Valdés

**Comento contra setenta y tres
estancias de don Juan Ruiz
de Alarcón**
Edición de María José Tobar

IX
Tratados políticos

Discurso de las privanzas
Edición de Eva Díaz Martínez

Política de Dios
Edición de M. Varela Gestoso
y Fe Vega Madroño

Marco Bruto
Edición de Carlos Vallo

X
Obras religiosas

**La primera y más
disimulada persecución**
Edición de Francis Cerdan

**La constancia y paciencia
del santo Job**
Edición de Francis Cerdan

Providencia de Dios
Edición de Sagrario López

**Homilía de la
Santísima Trinidad**
Edición de James Crosby

La caída para levantarse
Edición de Valentina Nider

**Sobre las palabras que dijo
Cristo a su Madre en las
bodas de Cana**
Edición de Francis Cerdan

**Epítome de la historia de
fray Tomás de Villanueva**
Edición de Carmen Peralta

XI
Traducciones

Epístolas de Séneca
Edición de Lía Schwartz

Rómulo
Edición de Lía Schwartz

Introducción a la vida devota
Edición de Beatriz González



**Editorial
Castalia**

Zurbano, 39
28010 Madrid
Tel.: 91 3195857
Fax: 91 3102442

e-mail:
castalia@infornet.es

Visite nuestra página web
www.castalia.es

[Anterior](#) [Siguiete](#)

[Buscar](#) [Imprimir](#)

[Inicio](#) [Índice](#)

Francisco de Quevedo y Villegas

Obras completas en prosa

Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica

 **Editorial Castalia**

con el patrocinio de la
Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales



Edición crítica y anotada
Dirigida por
Alfonso Rey

Colaboradores
Ignacio Arellano
Antonio Azaustre
Ángel Candela
Francis Cerdan
James Crosby
Eva Díaz Martínez
Henry Ettinghausen
Celsa C. García Valdés
Beatriz González
Pablo Jauralde
Sagrario López
Valentina Nider
Carmen Peraíta
Alfonso Rey
Josette Riandière la Roche
Marañón Ripoll
Victoriano Roncero
Lía Schwartz
María José Tobar
Manuel Uri
Carlos Vaíllo
M. Varela Gestoso
Fe Vega Madroñero

Actualmente no existe una edición segura del conjunto de la prosa de Quevedo. Sólo se dispone de una versión filológicamente aceptable en unos pocos casos (por ejemplo, Política de Dios, La cuna y la sepultura, el Buscón, los Sueños). Pero incluso esos títulos privilegiados demandan una actualización, a causa de los importantes avances de los estudios quevedianos en los últimos años.

Las Obras completas de Quevedo: Prosa llenan esa laguna, por medio de una edición científica de la extensa y variada obra en prosa de Francisco de Quevedo, constituida por 35 piezas, agrupables en las siguientes categorías:

satíricas,
morales,
políticas,
filosóficas,
históricas y
religiosas.



Los objetivos de esta edición son los siguientes:

1. ordenar las obras prosísticas de Quevedo con un criterio temático y cronológico;
2. establecer un corpus fidedigno, descartando apócrifos (por ejemplo, La sombra de Mos de la Forza), rescatando obras desatendidas (por ejemplo, Discurso de las privanzas) e incorporando hallazgos recientes (por ejemplo, Execración por la fe católica);
3. establecer la cronología de la producción quevediana de acuerdo con las investigaciones más solventes de los últimos años;
4. fijar rigurosamente los textos, unas veces por medio de auténticas ediciones críticas, otras, por medio de ediciones con variantes.

En uno y otro caso, con el necesario acompañamiento de notas explicativas que aclaren las dificultades lingüísticas y desentrañen las referencias culturales del lenguaje quevediano.

La primera edición de toda la obra en prosa de Quevedo la llevó a cabo Aureliano Fernández Guerra entre los años 1852 y 1859. Bastantes títulos de Quevedo se siguen citando por esa colección, a falta de mejores y más actualizadas versiones. Obviamente, el transcurso de 140 años se deja sentir negativamente. Por un lado, los criterios ecdóticos de Fernández-Guerra resultan precarios desde el punto de vista de la crítica textual contemporánea; por otro, el que fue primer quevedista no tuvo oportunidad de manejar numerosas ediciones, manuscritos y documentos que se han ido descubriendo en el último siglo y medio. Intentaron continuar su labor Astrana Marín (1932) y Felicidad Buendía (1958). Aportaron innovaciones que sería injusto desconocer, pero sus respectivas ediciones son de limitada utilidad, al carecer de aparato erudito y notas explicativas. En algunos aspectos, incluso, suponen un retroceso con relación a Fernández-Guerra.

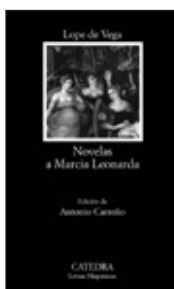
Esa situación ha propiciado una lectura parcial y truncada de la obra de Quevedo, reducida a los pocos títulos asequibles en las librerías. Tal deficiencia sólo puede salvarse por medio de unas Obras completas. Éstas deben presentar los escritos de Quevedo bajo un formato uniforme en lo que se refiere a ortografía, puntuación, manejo de fuentes primarias, criterios de edición, anotación y acompañamiento de índices. Sólo estas obras completas harían posible las imprescindibles concordancias y léxicos que tanto ayudarían a conocer la historia de la lengua del siglo XVII. Una labor así no puede repetir el solitario modo de trabajar de Fernández-Guerra, Astrana Marín o Felicidad Buendía, propio de otra época y mentalidad. La edición rigurosa de una producción tan amplia y variada como la de Quevedo supera la capacidad de una persona y la duración temporal de una existencia. Sólo un equipo de especialistas puede llevar a cabo tal labor. La edición que aquí se propone, dirigida por Alfonso Rey, aglutina a un equipo de quevedistas de la Universidad de Santiago y a otros especialistas de reconocido prestigio de universidades de España, Francia, Inglaterra y Estados Unidos.



LETRAS HISPÁNICAS



POESÍA LÍRICA DEL SIGLO DE ORO
Ed. Elías L. Rivers



NOVELAS A MARCIA LEONARDA
LOPE DE VEGA
Ed. Antonio Carreño



OBRA POÉTICA
BALTASAR DE ALCÁZAR
Ed. Valentín Núñez Rivera



ANOTACIONES A LA POESÍA DE GARCILASO
FERNANDO DE HERRERA
Ed. Inoria Pepe y José María Reyes



HISTORIA DE LA MONJA ALFÉREZ, CATALINA DE ERAUSO, ESCRITA POR ELLA MISMA
Ed. Ángel Esteban



LA GRAN SEMÍRAMIS. ELISA DIDO
CRISTÓBAL DE VIRUÉS
Ed. Alfredo Hermenegildo

LETRAS UNIVERSALES



ORLANDO FURIOSO, 2 vols.
LUDOVICO ARIOSTO
Ed. bilingüe Cesare Segre y M^a de las Nieves Muñiz



BARROCO.
Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)
FERNANDO R. DE LA FLOR



HISTORIA DE LA PROSA MEDIEVAL CASTELLANA. Vol. III
Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II
FERNANDO GÓMEZ REDONDO

EDAD DE ORO

HOJA DE PEDIDO

Apellidos

Nombre

Institución

Dirección

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** _____

Firma:

Envíese a: Librería de Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID

NÚMEROS DE LA REVISTA PUBLICADOS

EDAD DE ORO I

Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

EDAD DE ORO II

Los géneros literarios.

Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

EDAD DE ORO III

Los géneros literarios: prosa.

Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

EDAD DE ORO IV

Los géneros literarios: poesía.

Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

EDAD DE ORO V

Los géneros literarios: teatro.

Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

EDAD DE ORO VI

La poesía en el siglo XVII.

Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

EDAD DE ORO VII

La literatura oral.

Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

EDAD DE ORO VIII

Iglesia y literatura. La formación ideológica de España. Homenaje a Eugenio Asensio.

Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

EDAD DE ORO IX

Erotismo y literatura.

Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

EDAD DE ORO X

América en la literatura áurea.

Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

EDAD DE ORO XI

San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía. Homenaje a José Manuel Blecua.

Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

EDAD DE ORO XII

Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro.

Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.

EDAD DE ORO XIII

Francisco de Quevedo y su tiempo.

Madrid, U.A.M., 1994, 240 págs.

EDAD DE ORO XIV

Lope de Vega.

Madrid, U.A.M., 1995, 328 págs.

EDAD DE ORO XV

Leer «El Quijote».

Madrid, U.A.M., 1996, 216 págs.

EDAD DE ORO XVI

El nacimiento del teatro moderno.

Madrid, U.A.M., 1997, 343 págs.

EDAD DE ORO XVII

El mundo literario del Madrid de los Austrias.

Madrid, U.A.M., 1998, 247 págs.

EDAD DE ORO XVIII

Felipe II: Medio Siglo de Oro.

Madrid, U.A.M., 1999, 239 págs.

EDAD DE ORO XIX

Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII.

Madrid, U.A.M., 2000, 322 págs.

EDAD DE ORO XX

Revisión de la novela picaresca.

Madrid, U.A.M., 2001, 222 págs.

EDAD DE ORO XXI

Libros de caballerías: textos y contextos.

Madrid, U.A.M., 2002, 549 págs.

JOHN GRIFFITHS

Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada

LOLA JOSA Y MARIANO LAMBEA

Las «trazas» poético-musicales en el romancero lírico español

JOSÉ TERUEL

Contextos e implicaciones literarias en «De musica libri septem» de Francisco Salinas

VÍCTOR DE LAMA

«Nunca fue pena mayor» o el éxito internacional de una canción castellana de la corte de Enrique IV

RAFAEL BELTRÁN

Música y poesía en «La Dorotea» de Lope de Vega: las versiones del «Cancionero musical de Ontinyent» y otros cancioneros

JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN

Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco

LUIS MIGUEL VICENTE GARCÍA

Notas sobre la imaginería musical y el amor en la poesía de Góngora

JOSÉ MANUEL PEDROSA

La encrucijada española: cantos y músicas de Europa, África y América en los Siglos de Oro

FRANCESC BONASTRE

Retórica y estructuras musicales en la ópera de Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, «Celos aún de aire matan» (1660)

SUSANA ANTÓN PRIASCO

La reutilización de música preexistente en el teatro breve de fines del siglo XVII. Repertorio y procedimientos

MARÍA JOSÉ RUIZ MAYORDOMO

Jácara y zarabanda son una mesma cosa

DOLORES NOGUERA GUIRAO

Músicos y compañías teatrales en el Siglo de Oro

ANTONIO MARTÍN MORENO

Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO

«Señora, donde hay música no puede haber cosa mala» (DQ II, 34). La música en el «Quijote»

LUIS ROBLEDO ESTAIRE

El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española

MARÍA JOSÉ VEGA RAMOS

Música retórica y música poética en el renacimiento tardío

GERMÁN LABRADOR Y DAVID MAÑERO LOZANO

Literatura y música en los Siglos de Oro. Recensión bibliográfica