

## Introducción

### *El Manojuelo Poético-Musical de Nueva York*

La presente antología lírica conforma una colección poético-musical inédita del barroco hispánico, conservada en un fondo de cuya importancia se ha venido escribiendo a lo largo del tiempo, y que se ha custodiado en la biblioteca de The Hispanic Society of America<sup>1</sup> que visitamos cuando realizamos una estancia de trabajo tras haber participado en el XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado, en aquella ocasión (año 2001), en Nueva York. En dicha biblioteca pudimos consultar los manuscritos musicales en papeles sueltos con texto en castellano de los siglos XVII y XVIII que nos interesaban y de los que teníamos un primer conocimiento por las referencias que ofrece el catálogo de Rodríguez-Moñino y Brey Mariño,<sup>2</sup> y que utiliza-

mos convenientemente en su día para la confección de nuestro *Íncipit de poesía española musicada*.<sup>3</sup> Poco después ampliamos nuestro conocimiento sobre estos manuscritos con el artículo tan detallado y útil de Ros-Fábregas,<sup>4</sup> trabajo que brinda todos los pormenores de la trayectoria de ese fondo que reunió Federico Olmeda –compositor y musicógrafo– para su biblioteca, y que al morir, en 1909, fue comprado por Karl Hiersemann, librero de Leipzig, quien, a su vez, lo puso en venta y elaboró un detallado catálogo de considerable importancia por los comentarios que redactó (en tres lenguas, además). Al final, y por

---

1. Agradecemos al Dr. John O'Neill, *curator* de la Biblioteca de The Hispanic Society of America su amabilidad y atenta disposición, así como las facilidades otorgadas para la reproducción del fondo poético-musical que aquí editamos.

2. Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO y María BREY MARIÑO. *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*. New York: The Hispanic Society of America, 1965, vol. I, pp. 288-291. Para el lector interesado damos estos datos: “XLI [Canciones]. Colección de canciones y villancicos con música de compositores españoles, reunida por Federico Olmeda y puesta en venta en el Catálogo 380 de la librería Hiersemann, de Leipzig, con el número 824 a. Son 68 carpetillas

---

que contienen partituras de composiciones vocales e instrumentales de los siglos XVI, XVII y XVIII, latinas y castellanas, religiosas y profanas. La numeración de las carpetillas es moderna. El tamaño del papel en que van escritas las partituras varía (4.º y folio). Letras diversas de los siglos XVI y XVII. En rústica. En la relación de contenido incluimos solo las piezas castellanas de los siglos XVI y XVII, haciendo referencia al número que llevan en el citado Catálogo de Hiersemann, en el cual no figuran las composiciones conservadas en las carpetillas 67 y 68. Procedencia: Federico Olmeda (Burgos). Librería Hiersemann (*Cat.* 380, núm. 824 a). Archer M. Huntington” (p. 288).

3. Mariano LAMBEA. *Íncipit de poesía española musicada, ca. 1465 – ca. 1710*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

4. Emilio ROS-FÁBREGAS. «La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la ‘Hispanic Society of America’ de Nueva York». En: *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp. 553-570.

fortuna, Mr. Archer Milton Huntington, el fundador de la Hispanic Society of America (1904), fue el último y definitivo comprador.

Los manuscritos con músicas y poemas que nos interesaron tienen la signatura Ms. HC. 380/821a y se hallan relacionados, como acabamos de comentar, en Rodríguez-Moñino<sup>5</sup> y Ros-Fábregas.<sup>6</sup> Ambas relaciones coinciden en el orden, aunque algunas piezas (pocas) no quedan registradas en una u otra; seguramente, porque en el momento en que estos estudiosos las describieron faltaban de sus respectivas carpetas por diversas causas. Lo cierto es que después se restituyeron y nosotros pudimos consultarlas, y con la relación definitiva a la vista nos centramos en las piezas profanas con texto en castellano, dejando para otra ocasión, o para otros especialistas, las composiciones religiosas en latín y en lengua romance.

Fueron dos las razones por las que decidimos rescatar estos romances líricos y otras letras para su edición. La primera de ellas, porque tras un atento análisis, se nos ofrecieron como una antología de obras líricas de una belleza artística incuestionable, y con unas variantes temáticas que se salían de lo que consideramos lo normativo en la estética del romancero lírico después de estar trabajando, durante no pocos años, con un corpus de unas cuatrocientas obras pertenecientes a repertorios regioes, en todos los sentidos.<sup>7</sup> En segundo lugar, y dada su calidad poéti-

co-musical, porque su edición forma parte de un proyecto que venimos gestando desde hace tiempo y que tiene como objetivo recuperar romances líricos en papeles sueltos, inéditos, conservados en diversas bibliotecas, y cuyas ediciones críticas quedarán hermanadas bajo el término *manojuelo* —conocido por todos los que nos dedicamos a estos menesteres, antes y ahora— al que le acompañará el nombre de la ciudad y el de la biblioteca que custodia cada legado.

Debemos añadir, asimismo, que hemos empezado por el repertorio poético-musical de la biblioteca de The Hispanic Society of America por una cuestión de estrategia editorial, puesto que el mapa de archivos resultante nos lleva desde Nueva York a Barcelona, lo que nos obliga, asimismo, a editar en último término el *manojuelo* barcelonés. Como adelantábamos en el prólogo al lector, todos los *Manojuelos poético-musicales* formarán parte de la colección “Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro” de la que el CSIC nos ha hecho responsables para que retomemos (y revisemos) la tarea que se emprendió en 1975 con la edición del cancionero de Góngora (un volumen) y del de Lope (tres volúmenes), lo que convierte al *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* en el volumen quinto de dicha colección.<sup>8</sup>

Al tratarse de obras sueltas, hemos ideado un orden de edición que cuenta con siete apartados temáticos y que sigue el índice que establecimos para la elaboración de *El vuelo de Ícaro*, un CD sobre la poesía erótica de la Edad de Oro.<sup>9</sup> El primero comprende todas las obras que versan sobre definiciones de Amor para que el tema vertebral de la antología sea presentado con todo lujo de matices desde el principio; le sigue otro en el que los lamentos del yo lírico permiten definir al sujeto que acostumbra a dar su voz a la poesía amorosa áurea; los apartados tercero y cuarto corresponden a las piezas donde el lamento sigue siendo el motivo temático, pero revestido, por un lado, con los referentes preceptivos del

5. *Op. cit.*, pp. 289-291.

6. *Op. cit.*, pp. 565-566. Para el lector interesado facilitamos estos datos: “Composiciones vocales copiadas durante los siglos XVII y XVIII en papeles sueltos que según Hiersemann fueron propiedad de Federico Olmeda. [...] todas se encuentran en una caja con un solo número de catálogo (el 824a); dispersarlas cronológicamente habría alterado la unidad de esta colección. Esta lista tiene la misma organización y numeración del catálogo de Hiersemann; dicha organización se corresponde con el orden en que las partituras están situadas en la caja. I. Church-songs with latin text. [...] II. Villancicos. [...] III. Profane music. A) Solo songs and duos. [...] IV. Profane music. B) Part-songs” (pp. 563-566).

7. Nos referimos a los dos cancioneros que estamos editando simultáneamente: el *Libro de Tonos Humanos* y el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, pertenecientes a las cortes de Felipe IV y de Felipe III, respectivamente. Véase Mariano LAMBEA y Lola JOSA (eds.). *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (I, II y IV). *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*. Barcelona- Madrid: CSIC, 2000, 2003 y 2005, vols. I, II y III; *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (III y V). *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Madrid: SEdeM - CSIC, 2004 y 2006, vols. I y II.

8. Los cuatro volúmenes anteriores fueron publicados por Miguel Querol Gavalda: *Cancionero Musical de Góngora*. Barcelona: CSIC, 1975 y *Cancionero Musical de Lope de Vega*. Barcelona: CSIC, 1986, 1987 y 1991.

9. *El vuelo de Ícaro. Música para el eros barroco* (CD). La Grande Chapelle, Ángel RECASENS (dir.). Madrid: Lauda Música (LAU003), 2005. CSIC, “Música Poética”, 1. Texto, selección y adaptación de obras poéticas y musicales: Lola JOSA y Mariano LAMBEA.

bucolismo y, por otro, con la soltura propia del tratamiento a lo villano. El quinto apartado está dedicado a la dama, tal y como nos llega a través de las valoraciones y los retratos poéticos; el sexto, al protagonismo de la naturaleza en sus diversas manifestaciones, entre ellas, el diálogo que la voz lírica entabla con diferentes elementos o con animales (casi siempre, aves canoras), poniendo el cierre a este itinerario temático las piezas conmemorativas, compuestas —a pesar de los diferentes motivos estéticos escogidos— para celebrar cumpleaños, saraos y demás alegrías cortesanas, aunque en este *Manojuelo* neoyorquino sólo contamos con una composición de esta tipología.

### *El repertorio*

#### *Ut poesis musica*

El lector hallará que la presente antología está formada por un repertorio heterogéneo de tonos humanos que comprende desde romances líricos,<sup>10</sup> villancicos profanos, romances sin estribillo, letrillas, recitativos, fragmentos de zarzuelas, de comedias puestas en música, bailes..., para una plantilla vocal que va de una a cuatro voces, y casi todos con guión para el acompañamiento instrumental. El fondo se nos ha transmitido en manuscritos de varios copistas: los más pulcros y esmerados trasladaron varias composiciones; otros, con caligrafía no tan cuidada, también pueden identificarse en diversas piezas; los hay que, en cambio, son responsables de una sola copia, y alguno, con una grafía espantosa, ha puesto a prueba nuestra paciencia para salirnos airoso con la transcripción, tanto del texto como de la música.

Las cuarenta y dos composiciones<sup>11</sup> que editamos pertenecen, en su mayoría, al siglo XVII, aunque las que son obra de músicos como Egüés, Navas

o Martínez de Arce nos hacen ampliar el marco cronológico hasta las primeras décadas del XVIII, como tendremos ocasión de demostrar en el apartado dedicado a los catorce compositores y nueve poetas que hemos logrado identificar.<sup>12</sup> Asimismo, en nuestro estudio de fuentes y referencias, comentamos con detalle qué obras de este *Manojuelo* han visto la luz en ediciones o han estado presentes en la sala de grabación, pero son tan pocas, y es tan abrumador el porcentaje de composiciones inéditas que éstas merecían, sin mayor dilación, su edición crítica e interdisciplinaria.

Lo que diferencia este repertorio del resto con el que hemos venido trabajando hasta ahora es que éste presenta una sorprendente dramatización tanto musical como poética: excepcionalmente, encontramos monólogos en recitativo, fragmentos de zarzuelas convertidos en tonos humanos, damas que rompen su silencio y aprovechan todos los resortes de la voz y del canto para burlarse o arremeter cruelmente

12. Si descontamos «Desde la cumbre eminente» tenemos que ocho obras son de compositor anónimo y treinta de poeta también anónimo. Los compositores y los poetas son los siguientes, ordenados alfabéticamente:

#### *Compositores*

Manuel Correa (ca. 1600-1653): 2 obras  
 Manuel de Egüés (1657-1729): 4 obras (1 de ellas atribuida)  
 Cristóbal Galán (ca. 1625-1684): 3 obras  
 Bartolomé García Guerrero (s. XVII): 2 obras  
 Vicente García Velcaire (1593-1650): 1 obra  
 Juan Hidalgo (1614-1685): 8 obras  
 Jerónimo La Torre (s. XVII): 1 obra  
 José Marín (1619-1699): 2 obras  
 José Martínez de Arce (†1721): 2 obras  
 Andrés Navarro (s. XVII): 1 obra  
 Juan Francisco de Navas (ca. 1650-1719): 2 obras  
 Carlos Patiño (1600-1675): 1 obra  
 Matías Ruiz († antes de 1708): 2 obras  
 Juan del Vado (después de 1625-1691): 3 obras  
 Anónimo: 8 obras

#### *Poetas*

Francisco de Borja y Aragón (ca. 1577-1658): 2 obras  
 Valentín de Céspedes (1595-1668): 2 obras  
 Juan Bautista Diamante (1625-1687): 1 obra  
 Antonio Freyre de la Cerda (s. XVII): 1 obra (glosa de la de Fray Melchor de la Serna)  
 Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644): 1 obra  
 Alonso de Olmedo (s. XVII): 1 obra  
 Agustín de Salazar y Torres (1642-1675): 3 obras  
 Fray Melchor de la Serna (s. XVI): 1 obra  
 Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686): 1 obra  
 Anónimo: 30 obras.

10. Dada la variedad y complejidad del romancero lírico, hemos establecido como tales aquellas piezas compuestas por estrofas octosilábicas de cuatro versos, y estribillo, acomodado éste de variadas formas, tanto poética como musicalmente.

11. No editamos la pieza anónima, tanto en la música como en el texto, titulada «Desde la cumbre eminente», a una y dos voces, ya que su caótica disposición, posiblemente por estar incompleta, nos impide realizar una transcripción satisfactoria. No consta referenciada en el catálogo de Rodríguez-Moñino y María Brey Mariño ya citado, pero sí en el trabajo de Ros-Fábregas (p. 566).

contra la tiranía de Amor que ha osado convertirlas a ellas, las inalcanzables y desdeñosas de la lírica áurea, en esclavas de su séquito, sabedoras como son de su superioridad ante el propio dios. A excepción de las composiciones a cuatro voces que muestran la misma estructura e idéntico estilo que las obras del *Libro de Tonos Humanos* o del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, no dejan de seducirnos los dúos y las piezas a solo con un estilo musical más evolucionado técnicamente. Y cómo en un apartado posterior tendremos que referir alguna de estas piezas, pongamos, ya, ahora, algunos ejemplos que el lector encontrará también comentados, junto al tipo de traza,<sup>13</sup> en el estudio de las fuentes poéticas y musicales.

Empecemos con «¡Ay, que me río de Amor!» (nº 2) y «¿Quién significa mejor...?» (nº 4), ambas piezas extraídas de la zarzuela de Agustín de Salazar y Torres titulada *Los juegos olímpicos*, y de la que no se ha conservado la totalidad de su música.<sup>14</sup> Sin embargo, parte de sus versos podemos escucharlos gracias a la inspiración de Juan Hidalgo.<sup>15</sup>

Para la primera obra referida, con versos del inicio de la segunda jornada de la zarzuela, el músico compuso una melodía bellísima para las dos secciones que la conforman, es decir, coplas y estribillo, y tan hermosa es que no cansa la interpretación del estribillo después de cada copla —así consta en el manuscrito—; práctica que, como sabemos, no es muy habitual en este género poético-musical. La inten-

ción lírica fue componer una obra con la que exaltar el poder humano sobre la tiranía de Amor gracias al humor y la risa. Por esta causa, el poeta-compositor se sirvió de los maravillosos versos que dice el personaje de la graciosa Siringa para desmitificar —según era preceptivo en la Comedia Nueva— la seriedad y, en consecuencia, la esclavitud con que su señora, Enone, se enfrenta a Amor. En la zarzuela, justo tras la última vez que se canta (según nuestro testimonio) «¡Ay, cómo río de Amor!», se inicia el dúo con Enone cuya intervención arranca con «¡Ay, cómo lloro de Amor!». A partir de ese momento, el dúo entre la graciosa y su señora avanza vertebrado por un canto de contrarios tan efectista que podría considerarse uno de los primores de la zarzuela barroca por aunar, de manera ejemplar, voluntad y logro estético del arte y del pensamiento del siglo XVII, fundamentados, esencialmente, en la reversibilidad con todos sus matices y posibilidades.<sup>16</sup> Sin embargo, el poeta-compositor de la pieza apostó, como decíamos, sólo por el registro humorístico y desmitificador para asombrar a un oyente poco acostumbrado a escuchar los triunfos humanos sobre el dios tirano.<sup>17</sup> El contrapunto de Enone, representante del registro tipificado por la tradición clásica del lamento amoroso, se silencia para resaltar la carcajada lírica sobre Amor. Ésta es la razón por la que se convierte la primera estrofa de la zarzuela en el estribillo de la composición, para irlo repitiendo, íntegramente, a modo de risa imposible de contener. Tengamos en cuenta que la comedia barroca jugó con todas las posibilidades de la voz viva y la música no podía ser menos.<sup>18</sup> Es el momento en el que, en nuestra cultura, la música y el verso se escenifican con todas las consecuencias de la dramatización.

La segunda obra es una exaltación de una propuesta cosmogónica introducida en la Península Ibérica en el siglo X, difundida mediante una traduc-

13. El lector que venga siguiendo nuestra investigación ya sabrá que con este término hemos acuñado cada una de las estrategias que el poeta-compositor seguía para convertir un texto poético en poético-musical. Véase, a su vez, la tabla descriptiva de cada una de las trazas que hemos consignado hasta el presente y que actualizamos en cada uno de los volúmenes de nuestras ediciones.

14. Agustín de SALAZAR Y TORRES. *Los juegos olympicos, comedia famosa*. Sevilla: Francisco Leefdael, 1701-1727. Véase Louise K. STEIN. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 367.

15. Luis Robledo editó otro tono compuesto por Hidalgo como hipertexto de versos de la zarzuela de Salazar y Torres. Se trata de «Tened, parad, suspended, elementos» que, como se puede apreciar por el incipit mismo, guarda estrecha relación temática con «¿Quién significa mejor...?», dado el interés que dicho tema adquirió en el barroco, tal y como comentaremos más adelante. Para la edición de esta obra véase Luis ROBLEDÓ ESTAIRE (ed.). *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*. Madrid: Fundación Caja Madrid – Editorial Alpuerto, 2004, pp. 52 (texto y comentarios) y 81-84 (música).

16. Nos ocuparemos de ello en el siguiente apartado.

17. No sería del todo exacto, por lo tanto, sostener que Hidalgo compusiera igual melodía para que dos personajes de distinta condición social (la criada y su señora) expresaran sus actitudes contrapuestas ante el amor. Es evidente que Hidalgo compuso sólo su música para la graciosa y ensalzarla, en su aislamiento, como solista. Cf. con María Asunción FLÓREZ. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006, p. 460.

18. Aurora EGIDO. *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», p. 65.

ción de la escuela de Córdoba, y que en vida de Lope de Vega cobró vigor hasta consagrarse; nos estamos refiriendo a la teoría del Amor como *quinto elemento* atribuida a Empédocles, según la cual tierra, agua, aire, fuego, amor y odio son, como recuerda León Hebreo, citando a Aristóteles, “los seis factores cuya combinación da lugar a todas las formas del mundo de la generación y corrupción”.<sup>19</sup> Hidalgo, para este diálogo entre los cuatro elementos que debaten líricamente cuál de ellos representa con mayor rigor al quinto, Amor, compuso una pieza extensa, repetitiva, ya que ningún elemento consigue, finalmente, triunfar sobre otro, porque se impone el poderío de Amor. Se trata de una composición fácil de cantar, sin necesidad de grandes virtuosismos vocales, de líneas melódicas flexibles, que cuenta con la peculiaridad de ser un continuo diálogo musical para cuatro tríples, fiel reflejo del diálogo poético. En el caso de esta obra, el poeta-compositor trabaja con los versos que cantan las ninfas Casandra y Enone, casi al término de la segunda jornada de la zarzuela, ante el rey de Troya, aunque la intención poético-musical haya sido, en este caso, crear un tono para cuatro tríples en el que cada uno de ellos represente a los cuatro elementos de la naturaleza cantando el triunfo de Amor. Las trazas compositivas han hecho posible que el coro de ninfas se transformara en una pieza única, de un lirismo sobrecogedor, cuya función es exaltar la reposición literaria de un quinto elemento (superior a los cuatro tradicionales) al que rindieron culto y veneración muchísimos poetas del siglo XVII español, y valga apuntar que “no sólo como aprendices de filósofos o como seres racionales dotados de envidiable ingenio, sino como simples galanes preñados de mujer hasta los huesos”.<sup>20</sup>

Asimismo, de la zarzuela de Juan Bautista Diamante titulada *Alfeo y Aretusa*<sup>21</sup> contamos con otro

tono, «¡Ay, desdichada,...!» (nº 19), puesto en música, también, por Hidalgo, quien logra para los versos una melodía delicada e íntima, hermosa que, en su inicio, nos remite a dos características esenciales del *lamento* musical: la interjección y el descenso melódico por grados conjuntos.<sup>22</sup> El poeta-compositor de la pieza trabajó con un *lamento* musical culto de la zarzuela que es, además, la escena más conmovedora de la que podríamos denominar semi-ópera,<sup>23</sup> al tratarse de la manifestación de la desolación y la impotencia que siente la ninfa Calixto –víctima de los dioses y de la lujuria de Júpiter– ante la incompreensión e indiferencia del resto de las ninfas. El poeta-compositor quiso rescatar del silencio y conferirle voz y armonía a este conmovedor *lamento* causado por la angustia de un trágico destino devastador, suprimiendo toda huella escénica y dialógica tras los intensos versos de Calixto, y aprovechando, a su vez, la fuerza de las claves míticas y poéticas que este *lamento*, en sí, posee del tópico dramático barroco del rey tirano por amor.<sup>24</sup>

Y como último ejemplo, referiremos «Pajarillo que cantas ausente» (nº 34), villancico que se canta en la fábula puesta en música titulada *Eurídice y Orfeo* de Antonio de Solís y Rivadeneyra,<sup>25</sup> con mú-

mierz SABIK. «Juan B. Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659-1687)». En: Jules WHICKER (ed.). *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995). University of Birmingham, 1998, tomo III, p. 209.

22. Véase Mila ESPIDO-FREIRE, «Los *lamentos* hispanos como *tópicos semánticos* en comedias palaciegas del XVII». En: *Campos interdisciplinarios de la musicología* (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Edición de Begoña LOLO. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 1140-1142: “Los *lamentos* en las semi-óperas transcurren en una escena campestre y son interpretados por alguna ninfa o personaje mitológico que canta su pena de amor en este contexto. En *Alfeo y Aretusa* la escena más conmovedora es el juicio a la ninfa Calixto, víctima de los dioses y perseguida por el lujurioso Júpiter. Las otras ninfas asisten al castigo de la joven, insensibles a su pena y soledad, cantadas en “¡Ay, desdichada de quién!” [...] En su *Lamento*, Calixto llora por su destino cruel que le arrebató todos los honores como heredera de un reino.”

23. *Ibidem*. p. 1142.

24. Lola JOSA. «Las claves míticas y poéticas del rey tirano por Amor de “La Estrella de Sevilla”». En: *Ronda, corte y galanteo en el teatro del Siglo de Oro español* (Actas del I Curso sobre teoría y práctica del teatro, Granada, 7-9 noviembre, 2002). Roberto CASTILLA PÉREZ (ed.). Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 63-85.

25. Antonio de SOLÍS [Y RIVADENEYRA]. *Eurídice y Orfeo*, (BN Ms. 16419), f. 9. Este tono humano fue cantado por Ma-

19. León HEBREO. *Diálogos de amor*. Traducción de David ROMANO; introducción y notas de Andrés SORIA OLMEDO. Madrid: Editorial Tecnos, 1986, p. 29.

20. Agustín DE LA GRANJA. «El amor, quinto elemento. (En torno a Lope de Vega)». En: J-P. ÉTIENVRE (ed.). *Les quatre éléments dans les littératures d'Espagne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 255.

21. Juan Bautista DIAMANTE. *Comedias [...] Segunda parte*. Madrid: Roque Rico de Miranda, 1674, pp. 34-35. De esta zarzuela de Diamante, comenta Kazimierz Sabik: “en el caso de *Alfeo y Aretusa* la mitad de la obra es cantada y, cosa más bien rara en cuanto a la música teatral del siglo XVII español se refiere, se han conservado fragmentos de la partitura”. Kazi-

sica de Cristóbal Galán, quien nos ofrece una pieza bien compuesta y mejor lograda, de melodía que fluye con suma naturalidad en movimiento ondulatorio, fraccionada, a veces, en pequeñas células que agilizan el discurso, y con buen contraste entre ambas secciones, y buen diálogo, también, entre la voz y el acompañamiento. Poeta y compositor se sumaron al reto histórico de poner a prueba escénicamente, y con convicción, el poder de la música. Del mismo empeño nació *L'Orfeo* (1607) con música de Claudio Monteverdi y *parole* de Alessandro Striggio, y no es casual que tanto aquella como esta obra compartan el mismo mito como tema, puesto que Orfeo, además de ser en occidente el héroe musical por antonomasia, quien personifica la habilidad de la poesía, el hermanamiento entre música y elocuencia,<sup>26</sup> se convirtió en el siglo XVII en el mito que representaba la última finalidad del arte al llevar implícito el amor, la belleza, la armonía de la naturaleza y la muerte:

It is the myth of the artist's magic, of his courage for the dark, desperate plunge into the depths of the heart and of the world, and of his hope and need to return to tell the rest of us of his journey.<sup>27</sup>

Tengamos en cuenta que una de las manifestaciones más genuinas del Renacimiento italiano se centró en la reivindicación de la gesta órfica con la *Favola di Orfeo* de Angelo Poliziano, en 1494; obra con la que se quiso insuflar nueva vida al mito, pese a que Orfeo había estado presente en la Edad Media. Y es esta pretensión la que nos permite considerar esta obra de Poliziano como un bello y convincente preludio, no sólo de lo que iba a ser la ópera italiana a principios del siglo XVII, sino de la trascendencia de Orfeo en la conjunción de poesía y música, pues en el mismo año de 1600, Giulio Caccini y Jacopo Peri nos brindan sus *Eurídicés* con igual libreto a cargo de Ottavio Rinuccini; en 1607, aparece el mencionado *Orfeo* de Monteverdi y Striggio; en 1616, Domenico Belli escribe el entremés musical *Orfeo dolente* y tres años más tarde, en 1619, el titu-

lado *La morte di Orfeo*; en 1638, Heinrich Schütz compone el ballet *Orfeo e Euridice*, y en 1647, Luigi Rossi, con libreto de Francesco Buti, representa su magnífica ópera *Orfeo* en el Palais-Royal de París, bajo los auspicios del cardenal Mazarin.<sup>28</sup> Y larga vida seguirá teniendo Orfeo de la mano de Charpentier, Telemann, Gluck, Haydn..., hasta llegar, si queremos, a nuestros cineastas contemporáneos que vienen a sumar el séptimo arte a los de la música y la poesía.

Al hilo de lo que venimos comentando, imaginemos cuánto permitiría experimentar formalmente la leyenda de este mito a la poética hispánica del barroco, anhelosa como estaba de jugar con todos los resortes de la voz viva y que, por otra parte, disponía de una fórmula teatral como la de la Comedia Nueva al servicio de un texto dramático entendido, en parte, como poema; fórmula teatral que, a su vez, se fue beneficiando de la mixtura sensitiva a la que terminaron aspirando los artistas del XVII, para que el oído cediera sus funciones a la vista y ésta pudiera identificarse con aquél, los trazos con la voz y ésta, con todo, al tiempo que ponía a prueba sus propios límites y funciones. Es muy significativo que Calderón de la Barca, el poeta dramático de quien dependió la creación y el asentamiento de la llamada fiesta teatral cortesana, la considerara como resultado de la conjunción del conceptismo poético y el *alma* de la música, enfatizado todo por el marco de las artes plásticas.<sup>29</sup> A tenor de este dato, si recordamos que comentábamos antes que la característica más importante de esta antología que editamos es su intensidad dramática, ¿sorprenderá que la mitad de los poetas que hemos identificado sean fieles discípulos de Calderón? Agustín de Salazar y Torres formaba parte de la llamada escuela dramática calderoniana, y fue el propio Calderón de la Barca el que aprobó, el 20 de enero de 1681 (cuatro meses antes de morir), el primer volumen de la *Cythara de Apolo*; Antonio de Solís y Rivadeneyra también siguió el magisterio de Calderón, y junto con él recreó *Il pastore Fido* de Giovanni Guarini; Juan Bautista Diamante pertenecía, asimismo, a la escuela calderoniana, siendo uno de los poetas dramáticos de más éxito en su época porque supo, como sólo el maestro sabía hacerlo,

nuela de Escamilla en una representación que se hizo en el Retiro, según refiere STEIN. *Op. cit.*, p. 390.

26. Juan José PASTOR COMÍN. *Cervantes: música y poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007, p. 275.

27. Charles SEGAL. *Orpheus. The myth of the poet*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989, p. 198.

28. Véase Pierre BRUNEL. «Las vocaciones de Orfeo». En: Bernadette BRICOUT (comp.). *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Editorial Paidós, 2002, p. 61.

29. Véase FLÓREZ. *Op. cit.*, p. 491.

servirse de la escenografía y la música en beneficio del contenido poético:

Al estudiar el teatro de Diamante en su variante zarzuelística, representado tanto en la corte de Felipe IV como en la de Carlos II, nos hemos podido dar cuenta de sus principales características. Es un teatro que junto a los intentos de introspección psicológica de la naturaleza humana, centrados en el sentimiento del amor, plantea una serie de cuestiones trascendentales que conciernen sobre todo al individuo y su problemática vital, existencial. Surge, sobre todo en la obra maestra del teatro cortesano de nuestro autor *Alfeo y Aretusa*, el problema filosófico-teológico de la libertad-destino, el tema ético-moral de “vencerse a sí mismo” y el fundamental (para el hombre barroco español) problema del desengaño. Teniendo en cuenta la eficacia de la transmisión de los contenidos líricos, político-ideológicos o ético-morales, Diamante echa mano del recurso a la escenografía y la música. Combinando estos elementos, integrándolos en un conjunto, intenta realizar, tras su maestro Calderón, el ideal de un teatro total, tanto ideológica como estéticamente, en la corte española de la segunda mitad del Siglo de Oro.<sup>30</sup>

Por último, Alonso de Olmedo que trabajó en obras del propio Calderón. De todos ellos seguiremos hablando después, pero ahora debemos preguntarnos: ¿cuál era el propósito de ese fervor por conjugar el conceptismo poético y el *alma* de la música defendido por el genial Calderón y acatado con excelencia por sus discípulos? Mover los afectos:

provocar en el espectador un impulso emotivo más que racional, objetivo perseguido por todo el arte barroco, que busca conmover el ánimo del espectador a través de los sentidos. Y para conseguirlo los pintores no dudan en acentuar toda la carga “patética” de su obra a través del color y la composición, los dramaturgos se apoyarán [...] en la fusión de música, literatura y pintura, artes las tres dirigidas especialmente a los dos sentidos a los que en el Barroco se concede mayor preponderancia: la vista y el oído.<sup>31</sup>

En el próximo apartado abundaremos más en este sentido, pero adelantemos que, por esta razón, podemos encontrar un poema en el que, asombrosamente, mientras las necesidades líricas se sobreponen de un modo explícito para realizar el tono humano,

se expresan, al mismo tiempo, vertebradas por el paradójico afán de silencio. De ahí que sea la medida que no tuvo Orfeo la que se le exija al ruiseñor, el símbolo del bello canto por excelencia en occidente:

Calla, que, en ley de prudente,  
de la ausencia el rigor,  
el no buscar el alivio  
es el alivio mayor. (nº 34, vv. 25-28)

Hemos de añadir que este renacimiento de Orfeo hubiera sido impensable sin la corte. Fijémonos en el hecho de que Antonio de Solís escribiera su comedia mitológica *Euridice y Orfeo* durante su período de notoriedad en la corte,<sup>32</sup> y que la creara bajo los parámetros de la magnificencia escénica del Palacio Real –según uno de los dos testimonios conservados–,<sup>33</sup> al modo con que nació *L'Orfeo* de Monteverdi y Striggio, al calor de una fiesta cortesana en la corte de los Gonzaga. En el caso de España, además, es al amparo de las representaciones para la corte donde empieza a crearse un teatro musical,<sup>34</sup> y es, precisamente, gracias a un teatro entendido como espectáculo –el mismo para el que se escribe la Comedia Nueva– por el que nacen géneros musicales breves como el baile dramático, la mojiganga dramática y la jácara entremesada.<sup>35</sup>

Del primer tipo, editamos ahora tres. El baile «¿Quién son aquellos villanos,...?» (nº 8), con música de Juan Hidalgo, tiene como fuente uno de los ejemplos más esclarecedores de lo que venimos comentando, puesto que en la *Cythara de Apolo*, Agustín de Salazar y Torres escribió una “definición de los celos” en un perfecto villancico y, folios después, nos reserva otro testimonio que resulta ser un baile con una coreografía muy bien medida y cuidada, acompañada por un dúo mixto que abre el juego de la seducción y del recelo amoroso. El baile de nuestro *Manojuelo* está bajo el molde del romance lírico y el poeta-compositor supo sacarle partido a la relación dialógica del dúo referido para acoplarla a las dos unidades líricas del romance, reservando el estribillo para la voz femenina y las coplas para la masculina.

32. Frédéric SERRALTA. «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra en el tercer centenario de su muerte». En: *Criticón*, 34 (1986), pp. 51-157.

33. *Ibidem*, pp. 79-80.

34. FLÓREZ. *Op. cit.*, p. 491.

35. *Ibidem*.

30. SABIK. *Op. cit.*, p. 210.

31. FLÓREZ. *Op. cit.*, pp. 134-135.

El segundo baile se trata del tono humano «¡Déjame, morenilla, y vete...!» (nº 25), derivado del fragmento cantado del baile «Con la red de sus pestañas», pero bajo parámetros musicales más originales, aunque transmitidos con guiños populares; su música es de Cristóbal Galán. También de Galán, «¡Órganos retratar un prodigio...!» (nº 31), es uno de los testimonios del que debió ser un célebre baile de la época conocido como “el baile del retrato en esdrújulos”, obra de Alonso de Olmedo, poeta y cantante con voz “de almíbar”, como documenta Flórez.<sup>36</sup>

De nuevo, nombres de poetas dramáticos vinculados con la corte y con quien estaba transformando el concepto de espectáculo y su realización en la segunda mitad de siglo XVII: Calderón, como dijimos. Y es que no sólo Orfeo como exponente de la unión del conceptismo poético y el ánimo de la música, de la muerte y el silencio, del amor y sus dolencias, sino que el resto de representaciones poético-musicales sólo pudieron gestarse desde el “efímero de Estado”.<sup>37</sup> Díez Borque, que estudió detalladamente las relaciones entre teatro y fiesta en el Barroco<sup>38</sup> pudo demostrar la capacidad que tenía aquel Estado absolutista (como cualquier otro) para generar *representaciones* que terminaban por convertirse en metáforas de su propio poder<sup>39</sup> que, en el caso de España, eran, cada vez, más complejas y, estéticamente, más sorprendentes, para lo cual la música fue imprescindible a sabiendas, no sólo de que es una extraordinaria transmisora de ideas,<sup>40</sup> sino de que el sonido se

movía con entidad propia –tal era la creencia de los compositores de aquel período– y, en consecuencia, debía someterse a todas las tensiones de la escenificación y de la dramatización que una fórmula, además, como la Comedia Nueva permitía.

Sin embargo, si comparamos para mejor definir con lo que ocurría en Italia, conforme avanza el siglo XVII, en España, aunque se desarrollara un nuevo concepto de tono humano que se iba dramatizando en su ejecución y en su elaboración, en él la palabra puesta en música y cantada tuvo muchísima más importancia en su significación poético-musical que no en su realización estética. Así pues, y tras los años que llevamos dedicándonos al estudio del tono humano, gracias a un repertorio como el de este *Manojuelo*, podemos afirmar que ésta es la característica que se convertiría en uno de los atributos más sobresalientes de los tonos humanos del barroco hispánico, pues viene dada por una cultura en que “la poesía era, o pretendía ser, casi todo”,<sup>41</sup> hasta el extremo de procurar transformarlo todo en clave poética. La máxima expresión de ello, la más perfecta y acabada, vino a serlo el teatro, como tan bien supo demostrar Aurora Egido,<sup>42</sup> ya que se aprovechaba la esencia lírica y dramática de la palabra poética para la consolidación del género literario-espectacular y, a cambio, se difundía la poesía como ningún otro medio podía hacerlo, logrando, incluso, educar a los espectadores en las nuevas corrientes poéticas mediante formas populares. De esta combinación entre lo nuevo, lo tradicional, lo culto y lo popular floreció la redondilla, la seguidilla y, en parte, el romancero lírico,<sup>43</sup> y es por esta causa que, a su vez, la música teatral española del barroco empezó a tener un estilo tan bien definido. Sin lugar a dudas, la importancia de la poesía fue la que decantó a nuestra tradición musical, por un lado, hacia el canto entendido con una predominante intención transmisora, y, por otro, hacia

36. *Ibidem*, p. 397.

37. En esta expresión afortunada se comprende “lo que será un régimen temporal de carácter excepcional. Efímero queda vinculado a *efeméride*, a fiesta, a suspensión de ciclos productivos materiales; ello a favor de la apertura hacia una temporalidad generadora de símbolos, de signos culturales. Se trata de los *días de fiesta* sobre los que Zavaleta construyera sus crónicas y novelas de costumbres [...]. Ello nos sitúa ante una real ‘moratoria de la cotidianidad’, en una temporalidad singular y única, caracterizada por encontrarse saturada de efectos de poder”. Véase Fernando R. DE LA FLOR. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, pp. 161-170.

38. José María Díez Borque. «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español». En: *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. José María Díez Borque (dir.). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1986.

39. Un interesante ensayo filosófico al respecto es el de José M. GONZÁLEZ GARCÍA. *Metáforas del poder*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

40. El 20 de octubre de 2007, Ramón Andrés y Eugenio Trías fueron entrevistados en el suplemento cultural «Babelia»

(*El País*) y con mucha sabiduría nos brindaron profundas reflexiones sobre «Pensar la música», como la de Eugenio Trías que afirma que la música “me permite conocer de una manera distinta de como conozco a través de la literatura o la filosofía” (p. 2).

41. EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el barroco», p. 9.

42. *Ibidem*.

43. Véanse nuestros estudios introductorios a *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. (I, II y IV). *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*. Barcelona - Madrid: CSIC, 2000, 2003 y 2005, vols. I, II y III.



el recién incorporado recitativo del que tenemos un bellissimo ejemplo en este *Manojuelo* con «Rompa el aire en suspiros» (nº 11), a propósito de la dicotomía entre el silencio o la manifestación verbal y musical del sufrimiento amoroso del sujeto lírico; motivo temático tan recurrente que le dedicamos el siguiente apartado.

Nos resta decir que esa soberanía poética fue la responsable de que la corriente tradicional musical tampoco perdiera su protagonismo, como le ocurría a la propia poesía, para que, de este modo, la música de siempre siguiera comunicando, llegando a un público al que se tenía que seducir, mediante los encantos que conocía, para que adoptara elementos nuevos. La preeminencia de la poesía fue, en última instancia, la que hizo posible un estilo musical que, por todo lo dicho, podemos considerarlo igual de avanzado que cualquier otro de la Europa del momento, y debemos empezar a disfrutarlo como un estilo que es excepcional fruto de una sensibilidad tan compleja y rica que tuvo que cumplir con el difícil equilibrio de experimentar con nuevas técnicas, recursos y temas, adaptándolo todo a los gustos de una sociedad que, en claroscuro, se creía sentir imperial,<sup>44</sup> y que se regía, prioritariamente, por un sentido de la trascendencia. En la *Península metafísica*,<sup>45</sup> la fiesta cantada se convirtió en el mejor vehículo para evocar y convocar esa dimensión trascendente del todo imposible en lo cotidiano. Y fue de esa representación del poder de donde se fue fraguando el poder de la representación, como diría Balandier,<sup>46</sup> puesto que dicho proceso tenía que ver:

con la transformación de lo real y lo ilusorio, con la inversión de la realidad, con la producción escénica de una realidad antológicamente superior, destinada a configurar una identidad individual y colectiva.<sup>47</sup>

Resulta evidente, pues, que tanto poetas como músicos españoles, cuanto más se cumple el siglo XVII, con mayor perfección tenían asumidos los parámetros creativos del teatro musical, la zarzuela,

la ópera o la fiesta cantada; convirtiéndose el teatro, en sí mismo, en un venero para la creación de romances líricos u otros tonos a modo de solos, dúos o piezas para tres y cuatro voces como expresión y testimonio de nuestro barroco lírico que estaba alcanzando la cumbre de su extremosidad expresiva. El padre Ignacio de Camargo dejó su confirmación al respecto:

La música de los teatros de España está hoy en todos los primores tan adelantada y tan subida de punto, que no parece que puede llegar a más. Porque la dulce armonía de los instrumentos, la destreza y suavidad de las voces, la conceptuosa agudeza de las letras, la variedad y dulzura de los tonos, el aire y sazón de los estribillos, la gracia de los quiebros, la suspensión de los redobles y contrapuntos hacen tan suave y deliciosa armonía que tiene a los oyentes suspensos y como hechizados. A cualquier letrilla o tono que cantan en el teatro le dan tal gracia y tal sal, que Hidalgo, aquel gran músico célebre de la Capilla Real confesaba con admiración que nunca él pudiera componer cosa de tanto primor.<sup>48</sup>

La música y la poesía, más que nunca hasta ese momento, se nos ofrecieron *en conjunción de ciencia*, y:

tal vez se subsane con el tiempo una deturpación en Horacio y demos con el verso *ut musica poesis*, o tal vez alguien descubra en alguna epístola secreta el tópico trocado *ut poesis musica*, en lugar del lexicalizado y mal interpretado *ut pictura poesis*...<sup>49</sup>

Al margen de la ironía, lo cierto es que en el siglo XVII tiene su máxima expresión la fusión de las retóricas poéticas y musicales, pero muy poco se viene reflexionando sobre esta certeza incuestionable que se nos evidencia en repertorios como el que editamos en este volumen.

En cuanto a la música en concreto, hemos de precisar que para quienes estudiamos la música profana del siglo XVII, en sus dos géneros más claramente delimitados como son la música vocal de cá-

44. Véase FLÓREZ. *Op. cit.*, p. 493.

45. DE LA FLOR. *Op. cit.*, p. 165.

46. Georges BALANDIER. *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.

47. Eduardo SUBIRATS. «Theatrum Mundi». En: *Astrágallo. Cultura de la arquitectura y la ciudad*, 11 (1999), p. 12.

48. Ignacio de CAMARGO. *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo*. Salamanca: Lucas Pérez, 1689. Tomamos la cita de María Asunción FLÓREZ ASENSIO. «Los vientos se paran oyendo su voz: De “partes de música” a “damas de lo cantado”. Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII». En: *Revista de Musicología*, XXIX, 2 (2006), p. 528.

49. PASTOR COMÍN. *Op. cit.*, p. 247.

mara compuesta e interpretada para la corte y la aristocracia, y la música escénica, ya sea de carácter incidental para obras de teatro no musicales (comedias, entremeses), o específicamente compuesta para obras de teatro musicales (zarzuelas, fiestas cantadas, semi-óperas, etc.), existe un estilo polifónico para la primera mitad de siglo y un estilo más monódico para la segunda mitad. María Asunción Flórez refiere la siguiente observación circunscrita al ámbito teatral:

Durante la primera mitad del siglo predominará el estilo polifónico formado por canciones a dos, tres y cuatro voces con acompañamiento instrumental; en la segunda mitad será la canción a sólo, también con acompañamiento instrumental, la que domine la música teatral hispana.<sup>50</sup>

Luis Robledo, por su parte, señala el vínculo entre ambos estilos con nombres de compositores emblemáticos:

La generación de nuestro Juan Blas y de Mateo Romero, la que alcanza su plenitud creadora en el reinado de Felipe III y primeros años del de Felipe IV, sienta las bases de una de las escuelas más originales y características de nuestra historia musical, la que, de la mano de hombres como Juan Hidalgo, Juan del Vado o Cristóbal Galán, se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVII.<sup>51</sup>

En el presente *Manojuelo* se dan ambas circunstancias: dos estilos diferentes y dos generaciones de compositores, con lo cual tenemos un muestrario completo de la música profana española de la época barroca, también en su doble vertiente de música para la corte y música para la escena. Y de la misma manera, extrapolando, si se nos permite, el eclecticismo característico del fondo neoyorquino al de nuestro repertorio, convenimos también en decir que:

Olmeda [...], buscando tesoros escondidos, encontró manuscritos olvidados de música [...] en las sacristías y archivos hasta entonces inaccesibles a los estudiosos. No solamente se contentó con encontrar, sino que era un experto en seleccionar aquellas obras de verdadero valor. No hay composiciones exentas de

interés en esta colección, la cual constituye una serie típica de obras pensada para ilustrar una historia completa de la historia musical nacional española.<sup>52</sup>

Tenemos, pues, en nuestro *Manojuelo* una pequeña, pero selecta muestra, de la historia del tono humano o géneros afines en el siglo XVII; y estamos convencidos, además, de que Olmeda escogió lo mejor para beneficio de todos, pues su selección acorta, en parte, ese “salto mortal” que tendríamos que dar desde Tomás Luis de Victoria hasta el siglo XX,<sup>53</sup> ya que, aunque compartamos la opinión de que nuestro país es traumático por cómo se perpetúa en él la soberbia, según Gracián,<sup>54</sup> también es verdad que nuestro patrimonio poético-musical es un gran desconocido dentro de nuestra propia cultura, porque se encuentra inédito en gran medida, y, en consecuencia, porque existen pocas grabaciones de él siguiendo la metodología interdisciplinaria; circunstancias, ambas, que repercuten (y esto es lo delicado), por una parte, en nuestra tradición crítica a la hora de enjuiciar, y por lo tanto, de participar en la escritura de la historia de la música del barroco hispánico y, por otra parte, porque convierte en milagrosa, tristemente, su transferencia de conocimiento a la sociedad.

### *Psalle et Sile*<sup>55</sup>

La importancia de este repertorio también se sustenta sobre una característica derivada de lo que hemos argumentado en torno a la conjunción entre música y poesía: en cada una de las cuarenta y dos composiciones, sin excepción, se hace explícita la importancia del cantar, o bien, de la necesidad del silencio. Los versos de este *Manojuelo* están nutridos de interrogaciones retóricas que no obtienen respuestas, de *decires*, *opiniones*, *risas*, *suspiros*, *atencio-*

52. Son palabras de Hiersemann, o de su asesor, traducidas del inglés por ROS-FÁBREGAS. *Op. cit.*, p. 557.

53. ANDRÉS y TRÍAS. *Op. cit.*, p. 3.

54. Baltasar GRACIÁN. *El Criticón*. Introducción de Emilio HIDALGO-SERNA y edición de Elena CANTARINO. Madrid: Espasa Calpe, 1998, (I, crisis XIII), p. 272.

55. Pedro CALDERÓN DE LA BARCA. «Discurso métrico-ascético sobre la inscripción *Psalle et Sile*, que está grabada en la verja del Coro de la Santa Iglesia de Toledo». Editado por Evangelina RODRÍGUEZ en el portal dedicado al poeta en la Biblioteca de autores clásicos de la web de la Biblioteca Virtual “Miguel de Cervantes” (véanse, en el apartado de la *Bibliografía*, los *Recursos en Internet*).

50. FLÓREZ, *Op. cit.*, p. 18.

51. LUIS ROBLEDÓ. *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989, p. 47.

nes, oídos, quejas; de voces que *discurren, nombran, explican, significan, repiten, burlan, celebran, publican, ruegan, susurran* que *rompen el silencio* o que se niegan a todo ello y *callan* por ser la *ley del prudente*. Ello entronca con la poética erasmista y con lo que Gracián mismo volcó en *El criticón*: el arte de la palabra oportuna va parejo al arte del oportuno silencio.<sup>56</sup> En un repertorio donde la voz tiene que cumplir con la doble función de significar y entonar, la palabra lírica irrumpe con todos los recursos de la dramatización hasta culminarse en su contrario: en los límites de una retórica elusiva que enfatiza y exalta, precisamente, la de la *hidra bocal*.<sup>57</sup> “La poesía barroca siempre *dice*”,<sup>58</sup> y al decir marca el límite del silencio, incluso de la incertidumbre que mesura las distancias entre uno y otro extremo.

Al igual que una imagen se ofrece a la vista aislada de un *continuum* espacio-temporal, cobrando significación dentro de unos límites que subrayan el vacío que hay tras ellos, y, en consecuencia, la nada que precede y sigue a la imagen,<sup>59</sup> así la palabra al ser pronunciada respecto al silencio. Y si el verbo se realiza mediante el canto, al discurso verbal se le suma el musical con su propio significado limítrofe y su silencio *in extremis* que es con el que se mide la perfecta armonía una vez concluida. “Nacimiento” y “muerte”, por lo tanto, de la palabra y de la música como metáfora de sus creadores,<sup>60</sup> porque en la cultura aurisecular, y aun en la nuestra,<sup>61</sup> los límites son

el eje de las relaciones que mantienen lo tangible con lo intangible —el hombre es “una nada rodeada de Dios” dice Pierre de Bérulle—,<sup>62</sup> y, en consecuencia, en el Barroco, el silencio es tratado como el verdadero fin de la palabra; como el *basso continuo* del lenguaje.<sup>63</sup> Ello forma parte de la singular dialéctica barroca asentada en un significante *claro-oscuro* del que se nutre toda apuesta estética y toda formación conceptual discursiva.<sup>64</sup> Un ejemplo excepcional lo tenemos en *El Criticón*, una de las obras maestras del siglo XVII, donde la vida está entendida como texto y el texto como el discurso de unas vidas que nacen y mueren en él; con ella, Gracián puso en evidencia hasta qué extremo, en el Barroco, bajo el poder absoluto de la palabra fluía, con igual ímpetu, una poética del silencio que podía ser “una ética y una filosofía” porque su sabia elocuencia, a veces, dice más que las palabras.<sup>65</sup>

### *El silencio de Orfeo*

Los neoplatónicos revitalizaron el silencio como símbolo de la máxima sabiduría, y de la voluntad del elocuente y callado dios Hermes de unir la voz y el canto en curiosa paradoja,<sup>66</sup> puesto que el silencio persigue con mayor perseverancia a la música a causa de la insistencia con que ésta, a su vez, a lo largo de la historia, lo ha ido apelando hasta convertirse en pauta de su propio aprendizaje. Pero también el hombre del Renacimiento, como demuestra Edgard Wind, retomó el legado hermético según el cual el secreto conlleva un uso moral de la palabra y del silencio.<sup>67</sup> De ahí que la noche órfica empezara a con-

56. Véase el artículo de Aurora EGIDO. *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, «De *La lengua* de Erasmo al estilo de Gracián», pp. 17-47; también remitimos a un segundo ensayo que, aunque se centre en *El Criticón*, refiere, igualmente, a Erasmo: «*El Criticón* y la retórica del silencio», pp. 48-65 del mismo libro.

57. EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «*La hidra bocal...*», pp. 11-12. La estudiosa encabeza su ensayo con la cita de Gracián que da título a su trabajo, y que transcribimos aquí para el lector que desconozca su significado: “Es como hidra bocal una dicción, pues a más de su propia significación, si la cortan o la transtruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto” (GRACIÁN, *Agudeza*, XXXI).

58. *Ibidem*, p. 26.

59. De la Flor reflexiona sobre ello (*op. cit.*, p. 78). Y, también, Regis DEBRAY. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.

60. Véase Pedro AZARA. *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.

61. Sobre este tema gira el libro de Ángel GONZÁLEZ GARCÍA. *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2000.

62. Pierre de BÉRULLE. *Opuscles*, XXII. *De la Création de l'homme*. Tomamos la cita y la referencia de Ramón ANDRÉS. *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, vol. 1, p. 16 de la «Introducción».

63. Véase George STEINER. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1990 y Fernando R. DE LA FLOR. *Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997.

64. Véase el ensayo de Julián GÁLLEGO. *Visión y símbolos de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Aguilar, 1966.

65. EGIDO. *La rosa del silencio...*, «*El Criticón* y la retórica...», p. 48.

66. EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «La poética del silencio en el Siglo de Oro...», pp. 58-59.

67. Edgard WIND. «The Language of Mysteries». En: *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London: Penguin Books, 1960, pp. 1-13.

vertirse en símbolo de revelaciones<sup>68</sup> y Orfeo, en el mito del misterio artístico<sup>69</sup> conformado por la palabra, la música y el silencio.

Es harto significativo que en torno al *Orfeo* de Juan de Jáuregui (1624) se centrara la polémica literaria entre los poetas *oscuros* y los *claros*, respondiéndole, en el mismo año, Juan Pérez de Montalbán con su *Orfeo en lengua castellana*.<sup>70</sup> Orfeo, además, dentro de una tradición lírica que sólo canta el amor no gozado, aporta la mirada a una Eurídice perdida y encontrada para volverse a perder. La literatura barroca se centró en el doble luto del mito y en una plenitud que pudo alcanzarse, pero que se desvaneció dejando una muda ausencia —el rigor de la ausencia que obliga a callar, según nuestro tono «Pajarillo que cantas ausente» (nº 34), vv. 25-28)—.<sup>71</sup> Con una hondura asombrosa, Maurice Blanchot supo ver que escribir empieza con esa mirada de Orfeo que consagra y destruye a la vez, y que encuentra su expresión en un canto en el que converge el deseo, la muerte y la noche;<sup>72</sup> o, tal y como se le advierte al “pajarillo” que, como Orfeo, “canta ausente” (v. 1), ante un amor capaz de componer el llanto con “música y dolor” (vv. 7-8), lo más prudente es guardar silencio, callar. Ello explica que en la pieza «No te embarques, pensamiento» (nº 15) encontremos una advertencia, en un apóstrofe dirigido al pensamiento, del peligro de Falsirenas, como las llama Gracián en *El Criticón* (I, crisis XII),<sup>73</sup> puesto que el Orfeo del barroco hispánico es quien engendra una lira-voz que no permite comparación alguna y de la que

se valora más su contenido que no sus efectos.<sup>74</sup> Anteriormente lo anunciábamos cuando apuntamos que, en el nuevo concepto de tono humano que nace en nuestro siglo XVII, la palabra puesta en música y cantada tenía más importancia en su significación poético-musical que no en su realización estética.

### *Callada ley de amor*

Otro cauce por el que se estableció la dialéctica entre palabra, música y silencio fue el del universo trovadoresco, cuya médula era el secreto que exigían las *leys d'amors*. Su cumplimiento o no está perfectamente fusionado con la poética barroca del silencio. Comprobémoslo en este *Manojuelo* con uno de sus ejemplos, quizá el más hermoso, en el que se origina un juego de opósitos entre la tradición trovadoresca y la aurisecular. Formalmente se aprecia desde las estrofas, pues el estribillo, el taller de la experimentación musical en el barroco, es un romance y las coplas, canciones trovadorescas. Se trata del dúo de Juan Hidalgo «¡Ay!, que es fineza de amor» (nº 7) cuya intención y estética están perfectamente armonizadas en una querella entre las voces que, mientras se despliega, va delimitando las dos tradiciones amoratorias, al tiempo que se consuma el claroscuro de la palabra y sus límites. La primera de estas tradiciones tenía como *ars amandi* el amor cortés que los trovadores acostumbraban a denominar *fin'amor*<sup>75</sup> porque, por un lado, inducía al trovador a cultivar todo valor y virtud de la cortesía, la perfección moral y la perfección social para hacerse merecedor del premio de la dama —quien sólo accedía a otorgárselo si lo creía digno de ella—, y, por otro, porque obligaba al trovador a profesar una suerte de noviciado, al modo del religioso, para conseguir un estado de perfección espiritual que le ayudara a bien amar.<sup>76</sup> Huella de todo ello la encontramos en nuestro tono en esa voz que responde, en los versos 3-4, que la verdadera “fineza de amor” obliga a guardar un elocuente silencio

68. Véase *Himnos Órficos*. Edición y traducción de Josefina MAYNADÉ y María de SELLARÉS. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2002, pp. 7-23; y EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «La poética del silencio en el Siglo de Oro...», pp. 58-59.

69. SEGAL. *Op. cit.*, p. 198.

70. Determinados aspectos de esta querella literaria, y a propósito de Orfeo, quedan recogidos en los trabajos de Juan MATAS CABALLERO. «Una nota sobre el *Orfeo* —*Ut Musica Poësis*— de Juan de Jáuregui». En: *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional* (Valladolid, 20-21 de febrero de 1995). Edición a cargo de María Antonia VIRGILI BLANQUET, Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS y Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1998, pp. 415-425; y de José Ignacio SANJUÁN ASTIGARRAGA. «Algunos aspectos del mito de Orfeo en la poesía española del siglo XVII». En: *Ibidem*, pp. 479-486.

71. BRUNEL. *Op. cit.*, p. 59.

72. Maurice BLANCHOT. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, p. 225.

73. GRACIÁN. *El Criticón...*, p. 253.

74. Cf. con Marcel DETIENNE. *L'écriture d'Orphée*. Paris: Gallimard, 1989, p. 112.

75. *Finus* era la plata depurada de las monedas; en consecuencia, referían a un amor puro, como comentaremos seguidamente. Véase Martín de RIQUER. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Editorial Ariel, 1989, t. I, p. 86.

76. *Ibidem*, p. 87.

y a sufrir, sin manifestación alguna a la dama que es quien debe decidir el cumplimiento o no de ese amor (vv. 9-10, 16-20, 25-26, 41-42). Motivo que obliga al “agustino corazón” que “habla por su dulce herida” (vv. 59-60) a alcanzar, mientras espera, la perfecta mística amorosa establecida por la tradición del amor cortés. Es por ello que todas las coplas están en el molde estrófico de la canción trovadoresca, en armonía con esa voz que sobresale en pro del silencio en oposición a la palabra y la razón, defendidas por la voz que da inicio al tono y, en consecuencia, al romance.

En el estribillo, por lo tanto, predomina la voz que representa lo más arrogante del eros barroco sustentado sobre la osadía en el vuelo amoroso y éste, en el juego conceptual del verbo. Esta voz es la que abre y cierra la primera unidad lírica del dúo razonando una *fneza de amor* fundamentada en la queja. Y lo irá reiterando (pese a no ser su molde estrófico de *trunfo*) en los primeros versos de las coplas, mientras que, al mismo tiempo, se convierten en el pretexto para dar la entrada a la contundente réplica de la voz trovadoresca. La última estrofa es la excepción (es el cierre de la pieza) que tiene inicio con una definición del noviciado erótico del amor cortés al que la pasión barroca opone una razón de amor que aspira a declarar toda su pasión, a pesar del riesgo de ofender (vv. 55-58), ya que “mejor es vivir de osado/ que vivir de arrepentido” por haber callado (vv. 44-45). O, como diría el conde de Villamediana, uno de los Ícaros más ilustres del XVII:<sup>77</sup> “derrita el sol las atre-

vidas alas,/ que no podrá quitar al pensamiento/ la gloria, con caer, de haber subido”.<sup>78</sup>

Una vez hemos disfrutado del juego dialéctico, de inmediato debemos sobreponernos y tomar conciencia de que nos hallamos ante una creación genuinamente barroca y, por ello, fundamentada en la reversibilidad, porque si hay un período que presente dualmente el fenómeno amoroso, ése es el barroco,<sup>79</sup> porque, desde el lenguaje –la defensa de la razón y la palabra en nuestro dúo humano– se pretendía alterar la realidad, haciendo de la erótica una erótica lingüística.<sup>80</sup> A ello viene a sumarse que el tratamiento barroco del amor se realice, por una parte, desde una superposición de los tópicos culturales que aporta la tradición –como, en este caso, la tradición del amor cortés– y, por otra, desde una pluralidad de perspectivas que generan eróticas lingüísticas, plásticas y musicales. Y todo, con la finalidad tan extraordinaria de crear una dualidad que exalte la necesidad artística de nuevas creaciones, de recreaciones, de asombrosas perspectivas. He ahí esta música, este lirismo y este diálogo entre voces que cuestionan la pertinencia de uno u otro *fin’ amor*: si callar o decir. Felizmente para nosotros, y a pesar del protagonismo de la canción trovadoresca, se impuso la palabra y su declaración de la pasión. Sin embargo, sólo la ley del silencio y sus confines trazaron los límites.

### “Espuelas a la muerte”: el vuelo y la melancolía

Y a propósito de la voz que defiende la palabra, hemos de decir que nos da entrada a otro de los motivos con que se despliega el claroscuro del logos barroco. En esos versos 44 y 45 referidos, en los que afirma que “mejor es vivir de osado/ que vivir de arrepentido”, alude a Ícaro y a Faetón, dos de los

77. La osadía es el atributo del sujeto lírico barroco, pues pretende alcanzar lo que jamás debió, como Ícaro, el atrevido joven que desoyó los consejos de su padre, Dédalo, y se acercó tanto al sol, que la cera de sus alas se derritió y murió precipitado al mar. El vuelo que tenía que conducirle a la libertad, tras permanecer en el laberinto, le condujo, por osado, a la muerte. De este modo, una leve alusión a las *alas* o a la osadía por parte de un poeta de amor humano hacía posible que se desplegara en la mente del lector una sucesión de imágenes y recuerdos del mito, perfecta máscara lírica de un yo poético que corre igual suerte en clave metafórica: desde la cosmografía petrarquista, la dama es el sol; el deseo, las alas, y el yo poético, el nuevo Ícaro, que en su vuelo de amor osa llegar tan alto que se atreve a pretender el favor de la dama, quien con cruel desdén lo precipita a la desesperación y a la muerte de amor. Otro de los mitos del eros barroco es Faetón, precipitado, también, por la osadía con que condujo el carro de su padre, el Sol. Sobre el eros barroco creamos un CD con el que inauguramos “Música Poética”, la colección discográfica de música antigua del CSIC, titulado *El vuelo de Ícaro*, que ya hemos mencionado anteriormente. Referimos a Villamediana como un Ícaro porque su supuesto amor

secreto era la reina doña Isabel, la esposa del Rey-planeta, Felipe IV; él, poeta del amor, cuya osadía, así, pues, conocía mejor que nadie en su época. Véase Conde de VILLAMEDIANA. *Poestas*. Edición, prólogo y notas de María Teresa RUESTES. Barcelona: Editorial Planeta, 1992, pp. IX-XXIV.

78. *Ibidem*, p. 131. Son los versos del último terceto del soneto cuyo incipit es «De cera son las alas, cuyo vuelo...».

79. Jaime SILES. *El barroco en la poesía española. Consciencia lingüística y tensión histórica*. Pamplona: EUNSA, 2006, p. 177.

80. Severo SARDUY. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969, p. 57.

mitos del eros barroco porque al estar vinculados con el sol en sus trágicos finales como consecuencia de sus osadías, les convirtió en referentes míticos dentro del universo amoroso aurisecular, al conferir elocuencia clásica a la voz del sujeto lírico y a ese amor ardiente por la dama, sol de la cosmología erótica de la cultura de ese período. La voz sugiere que es mejor *osar* y amar a un ser tan elevado (en todos los sentidos) como la dama, aun a riesgo de morir por la osadía, que *arrepentirse* de no haber intentado alcanzarla.

Pero lo que verdaderamente subyacía detrás de todos aquellos Ícaros y Faetontes era la función de remarcar “los límites de la inefabilidad poética y las vanas pretensiones del amor desengañado”;<sup>81</sup> la intención de demostrar cómo la inaccesibilidad amorosa coincidía con la inefabilidad poética:

Al *despeñar* cabe añadir el *desatar*, uno de los verbos más manejados [...], que tenía sus raíces en la emblemática, simbolizado por la “mariposa en cenizas desatada” que sucumbe al fuego que le atrae. Imagen igualmente desengañada de la pasión y de la inadecuación de la palabra para poder expresarla.<sup>82</sup>

El anónimo tono humano a dúo con acompañamiento de arpa recopilado por Joseph Garcés «Son tus desdenes, Marica» (nº 16) da buena cuenta de ello.<sup>83</sup> En cambio, el claroscuro será el que medie entre el sentimiento y su manifestación, entre lo abstracto y lo concreto. Para tal fin, en el siglo XVII música y poesía se hermanan para aunar contrastes y, a través de artificios expresivos que representen la dificultad del *vuelo*, lograr transmitir la claridad de un sentimiento amoroso imperecedero, en contraste con la *caída*, el *despeñarse* o el *desatarse*.<sup>84</sup>

Junto al silencio, las lágrimas sustituyen a las palabras y, a su vez, se convierten en elocuentes razones del callar. Al nuevo Orfeo de nuestro tono «Pajarillo que cantas ausente» (nº 34) se le advierte: “¡calla, no

cantes, detente!/ Llorar es mejor”... (vv. 2-3). Y mediante el bucolismo, introducido con la poesía al itálico modo de la pluma de Garcilaso de la Vega, las lágrimas se fundieron con las aguas de los ríos, los arroyos y las fuentes de los *locus amœnus*, y el silencio se convirtió en soledad como puede apreciarse en estas composiciones editadas. Pero el Barroco, al consolidar todos los parámetros del petrarquismo, hace del imperio de la soledad y del silencio, de la retórica de las lágrimas y de los impulsos del canto un universo expresivo muchísimo más amplio por la extremosidad de lo paradójico que la fuerza incontenible de la palabra poética establece. El anónimo tono «De los montes de Castilla» (nº 20) con versos del Príncipe de Esquilache es un romance sin estribillo, porque el pastor Lisardo “quiso cantar y no pudo,/ y se quedó suspirando” (vv. 11-12). Aunque no sólo “Amor habla callando, mata y eterniza”,<sup>85</sup> sino que, al igual que se sentimentalizan los elementos como pudimos comentar a propósito del quinto, también la Naturaleza se metamorfosea bajo los parámetros de los sujetos líricos, alcanzando un panteísmo egocéntrico que “no estuvo a la zaga del que fuera característico del Romanticismo”.<sup>86</sup> Ahí están dos bellos romances humanos, de los maestros Bartolomé García Guerrero y Manuel Correa, respectivamente, en los que pastoras *anegadas entre cristales* (nº 18), *lindas, solas y tristes* (nº 22) “diluvios prometen al valle”, trocando en “confusión lo sonoro” de las aguas de los arroyos.

El resto de obras en diálogo con la Naturaleza se nos brindan, igualmente, nutridas de melancolía callada que para los pitagóricos ya fue motivo de preocupación —de ellos nace la teoría de los humores—, hasta convertirse con Aristóteles, pese a considerarla aún enfermedad, generadora de grandeza, de héroes trágicos y hombres excepcionales (*Problemata XXX*).<sup>87</sup> Los neoplatónicos, cómo no, desde ese primer momento de soledad que fue el Renacimiento en Occidente (el hombre podía elegir su destino, pero cargaba con la duda de la elección), fueron quienes revisaron al Estagirita y se sintieron identifi-

81. EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «La hidra bocal...», p. 23.

82. *Ibidem*.

83. Véase Gregorio CABELLO PORRAS. *Dinámica de la pasión barroca*. Málaga: Universidad de Almería - Universidad de Málaga, 2004; remitimos al capítulo «La mariposa y la llama: alegorías de la constancia del amor más allá de la destrucción» (pp. 63-77).

84. Véanse las reflexiones que en torno a ello realiza ANDRÉS. *Tiempo y caída...*, vol. 1, pp. 25-26.

85. Epígrafe con que Soto de Rojas titula su soneto: «¡Ardo, pero mi ardor, qué desventura...!».

86. ANDRÉS. *Tiempo y caída...*, vol. 1, p. 23.

87. ARISTÓTELES. *El hombre de genio y la melancolía. Problemata XXX, 1*. Prólogo y notas de Jackie PIGEAUD; traducción de Cristina SERNA; revisión de Jaume PORTULAS. Barcelona: Editorial Acanalado, 2007, pp. 79-101.

cados con su ambivalente melancolía planteada en *Problemata XXX*. La negra melancolía dejó de serlo para transformarse en la única virtud que permite al hombre ascender a las más altas cimas espirituales y creativas, aun a riesgo de caer en la locura o la muerte. En la Edad de Oro, por lo tanto, nació la noble melancolía que tanto podía destruir como santificar. Y la teoría del genio quedó servida. La poesía áurea fue la primera que dignificó la melancolía como tema, sin avergonzarse de ella.

### *La celada en el silencio*

Pero, “¿por qué rasgar la tela, inaugurar el trazo, abrir la escena?”.<sup>88</sup> Para disipar la melancolía, por ejemplo, ya que ¿quién puede sufrir *si sabe cantar tan bien?* («¡Qué bien canta un ruiseñor...!», n.º 38, vv. 3-4). O, como dice Bernardo de Balbuena, “si en melancolías nos metemos,/ si no damos salida a las pasiones,/ espuelas a la muerte le ponemos”.<sup>89</sup> Se debían seguir los consejos de Marsilio Ficino (*De vita triplici*), y contrarrestar los peligros siempre inherentes a la melancolía a través de la música. Sin embargo, también el logos barroco rompía el silencio para cederle la voz y la palabra a la protagonista celada en el silencio del argumento de amor de la poesía de la Edad de Oro: la dama.

«¡Cupidillo, niño travieso,...!», el tono humano a solo para tiple y acompañamiento con música del maestro Manuel de Egüés y texto anónimo que da inicio a nuestro *Manojuelo*, es un extraordinario ejemplo. El lector u oyente habituado a este repertorio lírico sabrá valorar la asombrosa rareza de que sea la dama la que irrumpa con el verbo, pautando el argumento y el ritmo de la pieza. Sin embargo, cuando la dama de nuestra tradición poética culta toma la palabra tiene dos modelos que la respaldan: en primer lugar, las canciones amorosas castellanas del siglo XV, aunque escasas, escritas por mujeres con las que critican los parámetros líricos del amor cortés,<sup>90</sup> y aquellos poemas femeninos que, en la Edad de Oro, al ser escritos, se enfrentan, por un lado, a un

discurso tipificado respecto a su propia imagen y concepción, y, por otro lado, a la condena de la elocuencia femenina.<sup>91</sup> Y es que, cuando escribían imitando la voz y el modo de esa poesía escrita, sentida y pensada por hombres, es como si permanecieran, igualmente, en silencio; en cambio, cuando las mujeres tomaban la pluma para responder al discurso poético masculino, más allá de la calidad poética, sobrecogen por la fuerza, la sinceridad y la angustia de la voz femenina; por hacerse en mil añicos la imagen tipificada de una dama que ni es ídolo ni dueño ni excelsa beldad.<sup>92</sup> En segundo lugar, está el modelo de las pastoras o pescadoras desamoradas de las églogas que se definen como leales seguidoras de la diosa Ártemis, honrada en Arcadia, y en todas las regiones montañosas y agrestes, representante de la Luna, señora de las fieras y protectora de las Amazonas, las cazadoras y las mujeres independientes.

En el caso de nuestro tono humano, tras el apóstrofe y la amonestación de la dama al tirano dios, nos llega un legado literario que se inició con Ovidio y recobró vigor en el Renacimiento gracias a Petrarca. Ovidio, en sus *Amores* (1, 2) introdujo una novedad decisiva en los *triumfos* al sustituir la figura del jefe guerrero, protagonista de este género literario, por la alegoría de Cupido como jefe militar triunfador. Esta variación comportó, a su vez, unas características estructurales y estilísticas de las que caben destacar dos, según nuestro interés a propósito de este tono: la voz lírica del triunfo que invocaba el poder de Amor, al tiempo que se declaraba su esclavo con la pretensión de poder culminar (triunfar) una relación erótica con su amada.

Por su parte, Petrarca, en los *Triunfos*, aportó otro cambio trascendental al género: a través de seis triunfos (el del Amor, la Castidad, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad) crea una obra alegórica con la que exponer los diferentes estados por los que pasa el ser humano durante la vida hasta llegar a desear lo imperecedero: Dios, cristianizando,

88. DE LA FLOR. *Op. cit.*, p. 84.

89. Bernardo de Balbuena, «Saca, pastor, y temple la vihuela» (vv. 4-6), en ANDRÉS. *Tiempo y caída...*, vol. 2, p. 754.

90. Michael GERLI. *Poesía cancioneril castellana*. Madrid: Ediciones Akal, 1994, «Eros y ágape: la concepción del amor» (pp. 14-22).

91. Sobre este tema, remitimos al trabajo de Lola JOSA. «Entre memorias tristes: cinco sonetos de Leonor de la Cueva y Silva». En: *En desagravio de las damas. La poesía femenina del siglo XVII*. University of Huston, (en prensa).

92. En el CD *El vuelo de Ícaro*, ya citado, incluimos una pieza (pista 7, «Siempre pintan a Ícaro») con versos de la protagonista de *El perro del hortelano* de Lope de Vega y música de Manuel Machado (*LTH*, I, pp. 133-136), en los que se queja con decoro de la tipificación a la que se sometía a la dama en el lenguaje poético de la época.

de este modo, la tradición pagana de donde provenía el género literario. A pesar de este último propósito del humanista, su «Triunfo del Amor», elaborado y escrito con una profundidad asombrosa, fue el que hizo célebre la obra. De las características que dejó establecidas con él para la tradición, las que más nos interesan destacar son, también, dos: la descripción –¡tan conmovedora!, y de tanta repercusión en la tradición poética hispánica– de los efectos del enamoramiento (III, vv. 148-184) y cómo la dama –su Laura, claro está– es la única capaz de vencer la tiranía y el poder de Amor (III, vv. 118-141), ya que el dios se atemoriza ante la virtud de Laura, y porque, además, “no existe quien pueda atar a ésta,/ tan indomable y tan salvaje suele/ de las enseñanzas del Amor ir lejos” (III, vv. 130-132).<sup>93</sup> La dama de nuestro tono humano así se reconoce:

Si por dios te temen  
humanos afectos,  
encendiendo halagos  
que exhalen incienso  
suban, que no espero,  
por más que te encienda,  
decir que me quemo. (vv. 29-35)

En esta obra queda recogida la tradición ovidiana del *triunfo* de amor en los primeros cuatro versos de cada copla, y, en los tres últimos, la reivindicación de la condición “indomable” y “salvaje”, pura, de la dama que, por su propia boca, al igual que hiciera Laura (*Cancionero*, CCCLIX, vv. 63-65),<sup>94</sup> la reivindica, y la convierte en la triunfadora sobre Amor, al modo con que Petrarca inmortalizó a Laura por siempre más en su «Triunfo».

El estribillo mantiene la misma estructura que el resto de coplas, puesto que es el que sustenta toda la armonía compositiva de la composición, pero en su caso, son los cinco primeros versos los que caracterizan el poderío y tiranía de Cupido, y los dos últimos, la fortaleza de la casta dama.

¡Cupidillo, niño travieso,  
no me mires, no,  
que yo ya te entiendo!

¡Depón tus arpones,  
suspende tus fieros,  
que no has de acertarme,  
que estás ya muy ciego! (vv. 1-7)

Pero esta unidad lírica que, musicalmente, tiene todo el protagonismo, nos brinda ya los matices dialógicos que confieren un gran dinamismo musical a los versos y, en consecuencia, facilitan la fragmentación de la melodía. El diminutivo con el que se marca el apóstrofe, “Cupidillo”, es todo un prelude del triunfo de la voz lírica femenina sobre la soberanía de quien, en cambio, va a tiranizar a la mayoría de sujetos poéticos del repertorio. Interrogaciones retóricas, exclamaciones, ironía, anáforas y paralelismos sostienen la estructura de un solo humano singular por la contundencia de la reivindicación de la dama que cobra su fuerza en el maestro de toda la poesía erótica áurea, Petrarca, y por la desenvoltura y perfección con que el poeta-compositor le cede la voz y la palabra.

La quinta pieza de nuestro *Manojuelo* también es un solo de tiple con acompañamiento que, aunque anónimo en su texto y música bien podemos atribuir al maestro Egüés su autoría musical, como tendremos ocasión de justificar en el apartado correspondiente. En esta obra, cuyos dos primeros versos son “¿Quieres estarte quieto,/ rapaz Cupido?”, la voz lírica es, también, femenina, pero, a diferencia de «¡Cupidillo, niño travieso,...!», es más jocosa y condescendiente con la tiranía de Cupido, que, en esta ocasión, no rivaliza con él, sino que se centra en la crueldad que ya Virgilio cantó en sus *Bucólicas* (X, 2), pero propia de las travesuras de quien es, al fin y al cabo, un niño como Horacio caracterizó en sus *Odas* (II, 12, 4). El estribillo está centrado íntegramente en ello con la gracia retórica que le confieren las interrogaciones y las exclamaciones para reprenderlo, y el diminutivo y el tratamiento infantil del apóstrofe que se despliega a lo largo de todos los versos del tono:

¿Quieres estarte quieto,  
rapaz Cupido?  
¿Hay tal travesura?  
¡Estáte quedito,  
no seas travieso,  
no metas ruido!  
¡Deja los juegos,  
no seas niño! (vv. 1-8)

93. Francesco PETRARCA. *Triunfos*. Edición bilingüe de Guido M. CAPPELLI. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, p. 149.

94. Francesco PETRARCA. *Cancionero*. Traducción, introducción y notas de Ángel CRESPO. Barcelona: Ediciones B, 1988, p. 564.



Sin embargo, el modelo de las pastoras o pescadoras desamoradas de las églogas, fieles seguidoras de Ártemis, se percibe, igualmente con fuerza, tras este sujeto lírico en los versos 23-25, al referir, parafraseando a Cicerón (*Tusculanas*, IV, 32, 69), que sólo “las hermosuras comunes” creen en la divinidad de Cupido y “ella”, no. Pero hemos de advertir que los versos 11-12 y 27-28 nos presentan una pluralidad de lecturas: en primer lugar, que la condición de Amor es tan vil que no “merece” entrar ni en palacio, lugar propicio a todo tipo de juego y frivolidad; en segundo lugar, que, precisamente, ella, como dama cortesana, toma el reducto de la corte como exponente de fortaleza contra la tiranía de Cupido, lo que nos haría tomar en consideración la tradición poética femenina de la poesía cancioneril castellana, y, por último, puede tratarse de una referencia al palacio de la propia Ártemis o de otra divinidad afín a la independencia femenina. Sea como fuere, la composición de este original y desenvuelto villancico es cuidada, asentada en anáforas que ponen de manifiesto mediante la conjunción condicional (“Si...”: vv. 9, 27 y 32) el engaño con que Cupido emprende sus juegos de amor. Y, lo más importante, se trata de un valioso testimonio de cómo la música ayudó excepcionalmente a la poesía a realizar uno de sus propósitos fundamentales en el siglo XVII que era ampliar los límites del *delectare* “como campo abierto que implica en sí mismo utilidad y provecho”,<sup>95</sup> marcando un retorno al pensamiento platónico que consideraba la utilidad tras la oscuridad.<sup>96</sup>

A su vez, la música le permitió a la poesía cumplir con sus pretensiones de admirar en su ejercicio público,<sup>97</sup> y no sólo eso, sino que la música conseguía como ningún otro arte, mover al público desde dentro —el objetivo artístico más elevado, según López Pinciano—,<sup>98</sup> gracias a su naturaleza matemática que fue la que consumó a la perfección la función lógica intrínseca a la poesía de la Edad de Oro.<sup>99</sup>

Quizá ésta sea la razón por la que el romancero lírico inauguró el barroco literario español.<sup>100</sup> Lo cierto es que los poetas-compositores del período, con su maestría, alcanzaron como nadie el preciso equilibrio entre el canto y el silencio bajo cualquiera de los pretextos referidos. Por eso hemos escogido como epígrafe principal para este apartado, y a modo de homenaje, la exhortación panegírica de quien reivindicó e hizo posible la hermandad del conceptismo poético con el ánimo de la música; del poeta más excepcional del barroco que escribió, como no podía ser de otro modo, el poema que mejor sintetiza, con palabras de Aurora Egido, “la batalla interior y personal entre decir y callar”.<sup>101</sup> *Psalle et Sile*: canta y calla, conclusión filosófica a la que llega Calderón después de un extenso silogismo minado de argumentos cristianos y paganos a favor de cada uno de los extremos del claroscuro.

### *Los nombres, los hombres y los años*

Hasta el momento presente, sólo hemos podido descubrir la autoría de nueve poetas: Francisco de Borja y Aragón, Valentín de Céspedes, Juan Bautista Diamante, Antonio Freyre de la Cerda, Antonio Hurtado de Mendoza, Alonso de Olmedo, Agustín de Salazar y Torres, Melchor de la Serna y Antonio de Solís y Rivadeneyra. También se nos ha cruzado en el camino Joseph Garcés, pero la prudencia nos obliga a no asegurarle la autoría por la duda de que sea el recopilador, ya que su *Libro de tonadas* (1694) nos hace sospechar que las tales no fueron escritas por él, sino simplemente trasladadas.<sup>102</sup> Igualmente nos sucede con Josep Fontaner i Martell, un tarracónense de fino ingenio o exquisito gusto como recopilador, y su *Libro de diversas letras* conservado en la Biblioteca de Catalunya.<sup>103</sup> En la misma situación se hallan dos tonos recogidos por el licenciado Jeróni-

95. EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «La hidra bocal...», p. 19.

96. Luis de GÓNGORA. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edición de Alexander A. PARKER. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, p. 36.

97. José Antonio MARAVALL. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

98. Alonso LÓPEZ PINCIANO. *Philosophía antigua poética*. Edición de Alfredo CARBALLO PICAZO. Madrid: CSIC, 1973, vol. 1., p. 249.

99. EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «La hidra bocal...», p. 26.

100. Remitimos a nuestro estudio introductorio en *La música y la poesía...*, (I). *Libro de Tonos Humanos...*, vol. I, pp. 19-29.

101. EGIDO. *Fronteras de la poesía...*, «La poética del silencio en el Siglo de Oro...», p. 79.

102. Véase RODRÍGUEZ-MOÑINO y BREY MARIÑO. *Op. cit.*, vol. II, p. 166: “CXLI. Garcés, Joseph. † | Libro de tonadas de Joseph | Garzes. | Se traslado el día dos de | setiembre Año de 1694.”

103. BC (Ms. 888).

mo Nieto Madaleno y escritos (o sea, trasladados) por Manuel López Palacios.<sup>104</sup>

Más suerte han corrido los compositores, pues catorce de ellos quedaron consignados en los manuscritos.<sup>105</sup> Los hemos citado anteriormente con el número de obras incluidas en nuestro *Manojuelo*, pero los volvemos a recordar aquí: Manuel Correa (ca. 1600-1653), Manuel de Egüés (1657-1729), Cristóbal Galán (ca. 1625-1684), Bartolomé García Guerrero (s. XVII), Vicente García Velcaire (1593-1650), Juan Hidalgo (1614-1685), Jerónimo La Torre (s. XVII), José Marín (1619-1699), José Martínez de Arce (†1721), Andrés Navarro (s. XVII), Juan Francisco de Navas (ca. 1650-1719), Carlos Patiño (1600-1675), Matías Ruiz († antes de 1708) y Juan del Vado (después de 1625-1691).<sup>106</sup>

El primero de los poetas, Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache (1581-1658), vivió entre la corte de Felipe III y la de Felipe IV. El primer monarca lo designó virrey del Perú (1614), y fue a partir de 1621, tras su regreso, cuando escribió la mayor parte de su obra, coincidiendo con los años de esplendor artístico (1621-1640) del reinado de Felipe IV.<sup>107</sup> De Valentín de Céspedes sabemos muy poco; incluso De la Barrera dudó de que se tratara del poeta que como tal constaba en las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* de la colección de

Alfay.<sup>108</sup> Sí se sabe, en cambio, que en el segundo tercio del siglo XVII se distinguió como uno de los oradores más importantes de la Compañía de Jesús, y que en 1640 escribió *Las glorias del mejor siglo* para conmemorar el aniversario de la fundación de su Compañía ante la presencia de los Reyes.<sup>109</sup>

Juan Bautista Diamante (1625-1687) perteneció a la escuela dramática de Calderón de la Barca, y con él nos situamos en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659-1687).<sup>110</sup> Escribió teatro profano y religioso para corrales de comedia, y para escenarios cortesanos de uno y otro Rey, alcanzando en éstos, con sus comedias y zarzuelas, un merecidísimo reconocimiento, pues *Alfeo y Aretusa* disfrutó de continuas representaciones.<sup>111</sup> Pero lo más admirable de este poeta dramático, desde nuestro criterio, es la importancia que le da, como buen calderoniano, a la música. Colaboró con los mejores compositores cortesanos de la época como José Marín, Juan Hidalgo y Cristóbal Galán, y en el caso de la zarzuela mencionada, que es la que nos interesa para este *Manojuelo*, la música es la que refuerza y potencia el poder avasallador del amor:

[...] a los solistas les acompañan coros que con estribillos, cantados a parte o con solistas, puntualizan la expresión de la pasión amorosa. La función de estos coros es también la de exteriorizar la dualidad o la oposición de los afectos contrarios: los del amor y el desdén.<sup>112</sup>

Al igual que en el *Libro de Tonos Humanos* y en el *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, contamos con Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) que fue secretario, ayuda de cámara de Felipe IV, y, lo más interesante, el poeta favorito del conde-duque de Olivares.<sup>113</sup> Era amigo de compositores,

104. Véase *Tonos a lo divino y a lo humano recogidos por el licenciado D. Gerónimo Nieto Madaleno [...] y escritos por [...] Manuel López Palacios*. Introducción, edición y notas de Rita GOLDBERG. London: Tamesis Books Limited, 1981, pp. 80-81 y 155-156.

105. Ya sabrá el lector, que estamos ante un repertorio, el del romancero lírico, anónimo en su totalidad en cuanto a la poesía se refiere, mientras que, respecto a los compositores, a veces, la suerte acompaña y podemos hallar consignados sus nombres en los manuscritos.

106. Casi todos estos compositores son conocidos por la musicología y no nos extenderemos aquí en sus biografías y trayectorias, ya que el lector interesado puede consultar los diccionarios especializados al uso donde hallará el dato buscado con mayor o menor actualización (*DMEH*, *Grove*, *Die Musik...*, *Dizionario enciclopedico...*, etc.).

107. "Son en realidad los más interesantes del reinado de Felipe IV en lo que a la política reformista de Olivares se refiere, porque son aquellos en los que va buscando soluciones a los problemas que habían conmovido y preocupado a los arbitristas y a los círculos reformistas castellanos en las dos décadas precedentes. Es una época de efervescencia política e intelectual en la corte...". Véase John H. ELLIOTT y José F. DE LA PEÑA. *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*. Madrid: Editorial Alfaguara, 1978, vol. I., p. LVIII.

108. Cayetano Alberto DE LA BARRERA Y LEIRADO. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860, p. 90b.

109. *Ibidem*, p. 90a.

110. Emilio COTARELO Y MORI. «Don Juan Bautista Diamante y sus comedias». En: *Boletín de la Real Academia Española*, III (1916), pp. 272-297 y 454-497; John E. VAREY y Norman D. SHERGOLD, con la colaboración de Charles DAVIS. *Comedias en Madrid, 1603-1709: Repertorio y estudio bibliográfico*. London: Tamesis Books, 1989, pp. 53, 141 y 232.

111. SABIK. *Op. cit.*, p. 204.

112. *Ibidem*, p. 209.

113. La pericia cortesana de Antonio Hurtado de Mendoza queda recogida detalladamente en Gareth A. DAVIES. *A*

sobre todo, con especial afecto, de Mateo Romero, maestro de capilla desde 1598 a 1634, es decir, durante todo el reinado de Felipe III (1598-1621) y durante los dorados años de creatividad artística del de Felipe IV (1621-1665). De hecho, fue el compositor de mayor prestigio en la corte de la primera mitad del siglo XVII.<sup>114</sup> Hurtado de Mendoza fue, además, “buen conocedor del ambiente musical palatino”,<sup>115</sup> lo que propició que su poesía fuese musicada y cantada en los ambientes cortesanos.<sup>116</sup>

Alonso de Olmedo perteneció durante once años a la compañía de Antonio de Escamilla, actuando como primer galán. Y como actor escribió (era costumbre en su profesión por aquellos años) piezas dramáticas breves.<sup>117</sup> Entre 1638-1639, era autor de comedias junto a Luis Bernardo de Bobadilla y Antonio de Acuña,<sup>118</sup> compañía que siempre

---

*Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza, 1586-1644.* Oxford: The Dolphin, 1971. Asimismo, valga este comentario de J. H. ELLIOTT. *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia.* Barcelona: Editorial Crítica, 1991, pp. 187-188:

El poeta y dramaturgo Antonio Hurtado de Mendoza, protegido del hijo del duque de Lerma, el conde de Saldaña, parece haberse granjeado el favor de don Gaspar con antelación suficiente, según parece, como para participar de su gloria en 1621. A los dos meses de la subida al trono del nuevo rey, recibió su primer puesto en la corte, como ayuda de la guardarropa. En agosto de 1621, fue nombrado ayuda de cámara del rey, oficio que le permitiría actuar como si fuera los ojos y oídos de Olivares en la cámara del rey, y en 1624 secretario real. Durante todos los años que Olivares detentó el poder, pudo verse a Mendoza en todos los actos de la corte. Sus dotes literarias y su servilismo hicieron de él la persona indispensable para un ministro que sabía valorar ambos talentos y la manera exacta de emplearlos.

114. Véase Alejandro VERA. *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV. El Libro de Tonos Humanos (1656)*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 95-98.

115. Véase ROBLEDO. *Juan Blas de Castro...*, p. 76b.

116. Robledo, mientras argumenta cuán admirada y cantada en la corte y las academias era la poesía de Hurtado de Mendoza, trae a colación *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara: “y sacando una guitarra una dama de las tapadas, templada sin sentillo, con otras dos cantaron a tres voces un romance excelentísimo de don Antonio de Mendoza” (*ibidem*, p. 52b).

117. Pedro CALDERÓN DE LA BARCA – Tomás de TORREJÓN Y VELASCO. *La púrpura de la rosa*. Edición del texto de Calderón y de la música de Torrejón comentados y anotados por Ángeles CARDONA, Don CRUICKSHANK y Martin CUNNINGHAM. Kassel: Edition Reichenberger, 1990, p. 67.

118. H. A. RENNERT. «List of Spanish actors and actresses. 1560-1680». En: *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. New York: Hispanic Society of America, 1909, p. 412.

tuvo presente la coreografía y el canto.<sup>119</sup> Por su parte, Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), aunque formado en México, se convirtió en un dignísimo discípulo de Calderón, y querido por éste, que disfrutó de gran protagonismo en la corte durante los años setenta del siglo XVII gracias a la protección del Duque de Albuquerque, virrey de Sicilia. Melchor de la Serna es, según Yvan Lissorgue,<sup>120</sup> posiblemente el más rico e interesante autor de poesía erótica del siglo XVI, pese a ser clérigo, hecho que ha llamado la atención de la crítica; en cambio, su figura no consigue escapar del olvido. Y, por último, Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686) que fue Cronista Mayor de Indias, uno de los secretarios privados de Felipe IV y, sin nombramiento oficial, uno de sus dramaturgos.<sup>121</sup> Durante años se le designó equivocadamente Solís y Obando a causa de los errores de los copistas y de la notoriedad de la familia Solís Obando, como ha demostrado Frédéric Serralta.<sup>122</sup>

En cuanto a los compositores y sus obras, de las pocas que hallamos fechadas, la más temprana es «Son tus desdenes, Marica» (nº 16), un brillante dúo para tiple y alto con acompañamiento de arpa datado en 1632 (el 9 de julio para mayor concreción), de compositor y poeta anónimos. No nos deja de extrañar esta fecha,<sup>123</sup> ya que esta pieza la hallamos en Valladolid y en el *Cancionero Poético-Musical de Guerra*, cincuenta años después (o quién sabe si más) y también anónima, para tiple solo, con el orden de las secciones intercambiado en relación a la fuente neoyorquina, y con una estrofa más de texto poético el cual –y éste es un dato importante– fue trasladado, en 1694, por Joseph Garcés en su *Libro de tonadas*.

---

119. Teresa FERRER VALLS. «Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores de teatro clásico español y sus antecedentes». En: *Entresiglos*. Portal de literatura a cargo de Joan OLEZA y Teresa FERRER VALLS (véanse, en el apartado de la *Bibliografía*, los *Recursos en Internet*).

120. Yvan LISSORGUE. «Obras de burlas de fray Melchor de la Serna: *La novela de las madejas*». En: *Críticón*, 3 (1978), pp. 1-28.

121. SERRALTA. *Op. cit.*, p. 71.

122. *Ibidem*, p. 54.

123. Al igual que otras anotadas por manos diferentes que se nos antojan arbitrarias y que no comentamos para no generar confusión. De la misma manera, tampoco reparamos en el papel ni en las marcas de agua, ya que consideramos que en este fondo manuscrito, y en cualquier otro, estas cuestiones tienen una importancia relativa en lo referente a la datación de las obras.

Damos todos los pormenores de esta obra en su apartado correspondiente.

Mucho más segura nos parece la datación de «Gigante de perla y nácar» (nº 34) del compositor Vicente García Velcaire nacido en 1593. Esta pieza trae la fecha de 1636, es a cuatro voces, no lleva acompañamiento y está escrita en el estilo polifónico característico de la primera mitad de siglo. Hasta donde sabemos no se ha conservado su fuente poética. Puede que el prácticamente desconocido Bartolomé García Guerrero fuera anterior o coetáneo de García Velcaire, a tenor de sus piezas «En una obscura prisión» (nº 14), a cuatro voces, y «Anegada entre cristales» (nº 18), a dos voces, ambas sin acompañamiento y escritas, también, en el estilo que hemos mencionado anteriormente.

En nuestro intento de dar con la obra más temprana de nuestro *Manojuelo*, hemos de señalar que otros compositores presentes en él, anónimos, nos han legado obras de idénticas características a las expuestas que pueden considerarse también de las primeras décadas del siglo. Asimismo, hemos de observar las composiciones de Manuel Correa, nacido probablemente en el entronque de los siglos XVI y XVII, «Ojos divinos» (nº 12), a cuatro voces y acompañamiento, y sin testimonio literario; y «¡Qué linda, qué sola y triste...!» (nº 22), también a cuatro voces pero sin acompañamiento y con texto poético de Antonio Hurtado de Mendoza. Por último, el célebre Carlos Patiño, que vio la luz en 1600, y que tenemos de él una buena muestra de su inspiración en «Altos álamos sombríos» (nº 39), composición a cuatro voces y acompañamiento con texto de Francisco

de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache. A quien descartamos definitivamente como posible autor de nuestra obra más temprana es al desconocido Andrés Navarro, puesto que su tono humano «¿Cómo podré yo de ti,...?» (nº 3) para tiple solo y acompañamiento está escrito en el estilo propio de la segunda mitad de siglo y, además, su texto poético consiste en la glosa de una redondilla de Melchor de la Serna, escrita por el capitán Antonio Freyre de la Cerda que la publicó en 1681.

En cuanto a la obra más tardía fechada en este repertorio, hemos de decir que es «Présteme el instrumento» (nº 29) del maestro Mathías Ruiz, fallecido a principios del siglo XVIII. Se trata de un elegante tono humano para tenor y acompañamiento que trae la elocuente indicación “traslado en borrón en 29 de abril de 1688”. Sin duda, otras composiciones serán posteriores a ésta, de autores como Egüés, Navas o Martínez de Arce, según hemos comentado, pero no tenemos constancia documental de ello. En consecuencia, nuestro *Manojuelo* abarca una centuria, la que va de las primeras décadas del siglo XVII a las primeras del XVIII. Otro motivo que confiere grandeza a su repertorio.

Todos estos hombres con sus nombres y en sus años fueron hermanando ingenio, técnica y conocimiento poético-musical para hacer posible lo que decíamos al principio de esta introducción que *la poesía barroca siempre dice*, y al decir delimita el silencio, un silencio sin el cual no significaría nada; todos ellos hicieron que la poesía barroca, como toda verdad, *viviera de la paradoja*, y, en definitiva, que este *Manojuelo*, “de la unión felice de silencio y canto”.<sup>124</sup>



124. CALDERÓN DE LA BARCA. «Discurso métrico-ascético sobre la inscripción *Psalle et Sile...*», v. 525.