

## Introducción

El arte de los sonidos permite una valoración e ideación que va más allá del tiempo y de las consideraciones estéticas de cada época.

Ramón ANDRÉS. *El mundo en el oído*.

### “Hominem te esse cogita”<sup>1</sup>

#### *Extraño culto a lo imposible*

En el siglo XVII, la naturaleza se impregna de un *yo* doliente que busca y experimenta con los confines de su propia identidad. Esa mónada en la que se convierte el individuo durante el Barroco —idea leibniziana tan recurrente en Maravall— supo crear la expresión de un panteísmo egocéntrico —con palabras de Ramón Andrés— que le permitió medir su malestar al compararse con la Naturaleza.<sup>2</sup> Es inevitable no recordar el primer monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*. Aquella pulsión lírica de la nueva sensibilidad creó un poema estructurado en torno a elementos concretos de la Naturaleza —seres vivos, acci-

dentes geográficos...—, tratados, además, tan de cerca por la voz poética que se fundía y confundía con ellos. Todo el argumento de amor de la poesía petrarquista se convirtió en un pretexto para una identidad que se cuestionaba a sí misma, que vivía en *fuga* continua —de nuevo, Ramón Andrés—, y que sólo en la Naturaleza —un todo al que ya no se sentía pertenecer el *yo*— podía encontrar calma a ese desasosiego porque ofrecía referentes vivos de semejanzas y contrariedades. Poetizar esos límites, a propósito de los temas clásicos, es el pulso inconfundible del siglo XVII.

Buen ejemplo de esta sentimentalización de la Naturaleza lo tenemos en tres tonos del presente *Manojuelo*: «Jilguerillo, que el aire» (nº 3), «Cisne que muere cantando» (nº 8) y «La rosa que reina» (nº 13). Son tres monodialogos en los que la voz poética, desde su experiencia amorosa y mundana, advierte y aconseja a aves y a una flor con el fin de evitarles la experiencia del desengaño, que le ha llevado a tenerles sólo a ellos por confidentes en esa soledad nueva que la sensibilidad barroca tiene que aprender a expresar. Conmueve escuchar o leer, por ejemplo, cómo convierte su lamento de amor en el canto de la muerte del cisne —“no cantes de lo que lloro” (v. 38)—, hasta el extremo de hiperbolizar su dolor en

---

1. “Acuérdate que eres hombre”. Juan de BORJA. *Empresas morales*. Edición e introducción de Carmen BRAVO-VILLASANTE. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981, I, empresa número 100 que cierra la primera parte, p. 199. Al tratarse de una edición facsímil, no se han podido corregir los errores en la numeración de las páginas.

2. Ramón ANDRÉS. *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, vol. I, p. 23.

el estribillo, y reducir la muerte real del ave a la anécdota del canto, convirtiendo su propia muerte metafórica en eje temático de todo el poema. O el modo con el que va transformando todos los atributos inocentes y delicados del jilguero en blanco de envidias y desgracias mortales, hasta el extremo de exhortarle a que no vuele —“*No te eleves, incauto! ¡detén el vuelo!*”— al término de cada copla. E incluso el consejo a la rosa:

No rompas el nácar  
que viste tu pecho;  
mejor es que sirva  
al ansia de velo,  
pues penas que salen  
del labio a los riesgos  
pasan a peligros,  
si antes son misterios. (nº 13, vv. 19-26)

La mirada se concentra en una flor, y el pensamiento advierte que ella, como el hombre, está sometida a la fugacidad y la inconstancia.<sup>3</sup>

La inversión de lo real en una nonada efímera para, contrariamente, convertir todo cuanto habita en el imaginario del sujeto en la única realidad posible (así puede entenderse el precioso cromatismo musical del nº 8); el pesimismo y desengaño ante la belleza y la libertad (nº 3), o la exhortación al disimulo (nº 13) son el pulso temático de estos tres tonos humanos, pero, además, son expresiones genuinas de una época en la que los protagonistas son tales por su constitutiva soledad,<sup>4</sup> desde la cual la tensión generada por el conocimiento de uno mismo y de la naturaleza se afianza como fundamento de la identidad. Por eso, el bucolismo del Renacimiento deviene más íntimo hasta convertirse en un paisaje cifrado por las emociones, temores y deseos de la voz que lo canta y describe desde su dolor:

Yo soy clarín y jilguero,  
yo soy jilguero y clarín,  
yo uno y otro, y el misterio  
que venero explico así,

*¡con voces de jilguero,  
con voces de clarín!* (nº 20, vv. 12-17)

Podríamos decir, que la naturaleza bucólica cobra una tonalidad sombría en el siglo XVII, porque se fue transformando en una geografía en la que el sujeto lírico proyecta en ella toda la zozobra que encuentra dentro de sí:

Sus penas a un risco fía;  
poco recela el engaño,  
sin novedad en lo duro,  
sin queja en lo desdeñado.

*Y ... los clarines del aire,  
mudos y tardos,  
en silencio apacible,  
mudan el canto.* (nº 14, vv. 21-30)

De este modo, equipara la naturaleza, compuesta, también, de *contrarios y desconciertos* —como diría Gracián— al gran escenario de la discordia que es el “pequeño mundo del hombre”.<sup>5</sup> Muy posiblemente, sea éste el motivo por el que los tonos *theatralis* (el nº 13 lo es) proliferan más conforme el barroco se asienta y la perspectiva teatral extrema la dramatización de todos los recursos de la palabra y la música, como tendremos ocasión de comentar más adelante. A propósito del nº 14, hemos de añadir que su música es de hermosa composición en varios aspectos, pero muy complicada en la aplicación de la semitónica subintelecta, lo que obliga que a que el intérprete deba elegir la opción más adecuada en todo momento.

El *locus amœnus* se dramatiza, pues, al tiempo que el *yo* se descubre como enigma:

Yo voy, sin principio, a esa ara;  
yo a esa ara voy sin fin;  
yo, uno y otro misterio  
sin poderlo definir...

Yo veo lo que no alcanzo;  
yo alcanzo lo que no vi;

3. *Ibidem*.

4. José M. GONZÁLEZ GARCÍA. «La cultura del barroco: figuras e ironías de la identidad». En: *Devenires*, IV, 7 (2003), p. 156.

5. Baltasar GRACIÁN. *El Criticón*. Introducción de Emilio HIDALGO-SERNA y edición de Elena CANTARINO. Madrid: Espasa-Calpe, 1998, p. 95.

yo uno y otro, que la fe  
ciega me hizo discurrir... (nº 20, vv. 19-27)

Quién se es, de qué manera nos relacionamos con la Naturaleza, estudiar la *moral anatomía del hombre* devienen en las principales preocupaciones de la época. Para ello, y también como consecuencia, la soledad fue la carencia que con más matices se expresó. Francisco de Borja, autor de «Dichosa soledad, mudo silencio», nos regala en este *Manojuelo* un poema que permitió la creación del tono humano «¡Ay, silencio apacible,...!» (nº 9) y que pudieran cantarse versos como estos: “entristece, si falta,/ la soledad a los tristes” (vv. 6-7); “enferma con alegrías/ el que de tristezas vive” (vv. 10-11); “en la prisión destos montes/ lloro ausente y muero libre” (vv. 14-15). Esta composición presenta, a su vez, las características expresivas propias del *lamento*, es decir, la interjección “¡Ay!” en una nota de larga duración, suspensión momentánea del movimiento y descensos melódicos en intervalos menores también con notas largas.

El silencio fue la fragua de todo el universo sentimental –“sea el silencio elocuencia/ cuando los latidos, voz” (nº 16, vv. 27-28)–, y la ausencia, uno de los temas más insistentes de la poesía del siglo XVII por ser causa de soledades, porque alentaba la melancolía y al mismo tiempo acrecentaba la pasión:

no digo que a verme vuelvas,  
...si no es posible,  
que sólo a sentir mi ausencia  
pretende Amor que te obligue. (nº 9, vv. 16-19)

Amor *obliga a sentir la ausencia* porque el dios sabe que es la experiencia más radical que devolverá al hombre el conocimiento último de lo que es amar:

*coger o ser cogido*. Pues el que ama es cogido por los lazos del deseo y ansía coger a otro en su anzuelo. [...] El que ha sido atrapado por el amor se afana por atraer al otro [...], y con todos los recursos intenta unir dos corazones distintos con un vínculo no material o mantenerlos siempre juntos.<sup>6</sup>

Citamos estas palabras de Andrés de Capellán, quien codificó las convenciones que debían pautar el *fin'amor*, porque, además de que siguieron vivas una vez llegada la asunción del *triumfo de Amor* petrarquista, la poesía posterior –la de los tonos humanos, la del siglo XIX, la del XX, la de siempre– se reafirmó en que sólo el amor se reconoce en la ausencia puesto que se culmina en la unión: “el trance en que el amor sabe su nombre es precisamente el trance en que los sexos se separan”.<sup>7</sup>

Ese “extraño culto a lo imposible” de la poesía amorosa que con detalle comenta Ramón Andrés,<sup>8</sup> seguramente se intensificó en el siglo barroco por la aguda conciencia que se tuvo de que el amor es tiempo y está hecho de tiempo, y, en consecuencia, es, a la vez, conciencia de muerte y anhelo de eternidad. Imposibilidad, por lo tanto, ya que, si es tiempo, el amor no puede ser eterno;<sup>9</sup> el amor es suspiro, y el suspiro, *gastar el tiempo en el aire: ¡No suspires: arde, Amor, arde! hacia el pecho, arde!* (nº 21, vv. 4-6). La muerte por amor pasa por el fuego que todo lo consume:

Quema, corazón, tus alas  
y, en el fuego a que anhelaste,  
muda salamandra vive,  
aunque mariposa acabes. (nº 21, vv. 19-22)

La pasión acrecienta el deseo y ello basta: “No llores, corazón triste,/ si quieres morir de amante” (nº 21, vv. 7-9); “Corazón, no suspiréis,/ porque el dolor malográis/ y su mérito perdéis” (nº 6, 1-3). Y cómo el amor escapa a toda razón que pueda *embarrasar el afecto* (nº 12, v. 8), el *amante corazón* (nº 6, v. 6) se convierte –incluso más que los elementos de la naturaleza– en sujeto predilecto del apóstrofe poético con el consiguiente extrañamiento que ello comportaba. De ahí que las indicaciones dinámicas “despacio” y “vivo” otorguen a esta breve pieza (nº 6) el necesario contraste.

La teoría del amor stilnovista se vio sometida a la experiencia, al mundo de contingencia donde todo se mide con la muerte y con la nada:

7. Agustín GARCÍA CALVO. *El Amor y los 2 sexos*. Madrid: Lucina, 1984, p. 21. *Apud* ANDRÉS. *Tiempo y caída...* *Op. cit.*, p. 36.

8. *Ibidem*.

9. Octavio PAZ. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 2010, p. 216.

6. ANDRÉS EL CAPELLÁN. *Libro del amor cortés*. Introducción, traducción y notas de Pedro RODRÍGUEZ SANTIDRIÁN. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p. 34.

No hay cosa más importante al hombre cristiano que conocerse, porque, si se conoce, no será soberbio, viendo que es polvo y ceniza, ni estimará en mucho lo que hay en el mundo, viendo que muy presto lo ha de dejar.<sup>10</sup>

Antes del Romanticismo, en consecuencia, el amor ya había sido vivido como salvación en medio de un mundo que destruye, porque amar fue, en el siglo XVII, un liberador cautiverio:

Pensamiento, que, aspirando  
al noble afán de rendido,  
construyes del vasallaje  
blasones a tu albedrío... (nº 15, vv. 4-7)

Una servidumbre que no quería ser rehuida, pues, sin ella, el mundo era un tormento mayor:<sup>11</sup>

*Lleve el compás mi llanto,  
y al pesado instrumento  
de la cadena dura  
cante mi amor sus yerros.  
¡Llore, gima el dolor las culpas!*  
[...]

Gima el dolor las culpas  
que en este argel me ha puesto,  
donde con muerte vivo,  
donde con vida muero.  
(nº 18, vv. 1-5 y 10-13)

El eco de estos dos últimos versos tienen el tono inconfundible del siglo barroco. Vivir era caminar hacia la muerte segura; incuestionable certeza en la que el angustiado *yo* profundizó con insistencia, descubriendo que el avance *pro mortis* acrecentaba sus rigores en el amor. Y éste es el motivo esencial por el que el desdén, el atributo femenino por excelencia de la poesía culta, pasó a centrar la mayoría de lamentos, porque ese rechazo —nº 7— era fijar la veracidad de la muerte aun en la única vida posible: el amor.

Ayer, el llanto, fineza;  
hoy, ofensa el padecer:  
extremos son que componen  
amor, ausencia y desdén.  
[...]

Desespero de mi mal  
lo que esperé de mi bien,  
pues me acuerdo de un olvido  
y olvido lo que olvidé.

*¡Ay de quien  
la primer dicha que tuvo  
su postrer desdicha fue!*

Corazón mío, a penar,  
ya que tal tu estrella fue  
que te quitó de lucir  
cuanto le diste de arder.

(nº 10, vv. 11-14, 25-35)

En el caso de este último tono, la música melancólica consigue con su planteamiento transmitir el sentido del texto mediante una austeridad expresiva, sin artificios innecesarios.

El pesimismo encontraba, de este modo, su justificación más cumplida, y el desengaño podía entenderse hasta en hipérboles como la del tono que abre la presente antología y que le da título, y no es para menos, pues se trata de una cuidada exaltación del panteísmo amoroso que mueve toda la creación; de ahí los varios cambios de compás, los soberbios cromatismos musicales, las modulaciones y el amplio uso de alteraciones (cinco sostenidos). Todo se mueve, a excepción de la voluntad de la dama:

A una ingrata Tirsi,  
pues, a amar le enseña  
amando el arroyo,  
la flor y la estrella,  
y amantes celebran,  
en cristal, luz y olor,  
de amor las penas.

(nº 1, vv. 44-50)

La paciencia se vuelve invencible y el sufrimiento permite un heroísmo capaz de medirse con el desdén, y justificar, así, la propia existencia:

Amante corazón mío...  
porque dure el padecer  
no malogréis la congoja  
cuando lisonjea el bien.

10. BORJA. *Empresas morales...* Op. cit., p. 198.

11. Alexander A. PARKER. *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1860*. Madrid: Cátedra, 1986, p. 153.

En la fatiga gustosa  
del ceño de la esquivez,  
se labra más la esperanza  
al golpe de lo cruel;  
no malogréis el ser blanco  
donde los desprecios den.  
[...]

No descansen la memoria  
efectos que hieren bien  
para ver si el sufrimiento  
puede más que su desdén;  
no malogréis la luz aunque  
el rayo os fulmine infiel.

(nº 6, vv. 6-15 y 22-27)

La retórica del amor fijada en la poesía culta de la Edad de Oro, a propósito de un argumento lírico vertebrado por el silencio, el llanto, los celos y la indiferencia de la dama, se acomodó al pesimismo de la voz barroca como no pudo hacerse en la renacentista. La facultad de creer y de conocer se revelan como imposibles que condicionan hasta las fortalezas más íntimas de un individuo sometido a fuerzas y deseos contradictorios que le hacen vivir en un continuo claroscuro. El pensamiento y la literatura de aquel siglo se sustentaron sobre la pregunta del *yo*. Calderón, por ejemplo, en paralelo a la duda metódica cartesiana y al fundamento de su filosofía, daba nacimiento a criaturas para el gran teatro del mundo que se perdían entre la realidad y el sueño; entre la ficticia hegemonía de un *yo* y la maleza de un orden político *superior* que lo burlaba. En estos versos de Narciso podría resumirse aquel sentir de época: "...ignorando/ quién soy y qué modo tengan/ de vivir los hombres". (*Eco y Narciso*, I, vv. 445-447). Así, pues, el amor como ideal fue, también, difuminándose conforme la sensibilidad barroca encontró su más cabal expresión hasta que dio con el *antipe-trarquismo* de la época que supuso la manifestación de lo que fue una descreencia que, incluso, tenía que aprenderse, ejercitarse hasta quedar fijado como corriente poética.

### *Todo es amor*

A su vez, y como consecuencia, las generaciones de poetas y artistas sucumbieron a la rebeldía y travesura del Eros barroco que exigía desafiar la natura-

leza trascendentalista de la propuesta neoplatónica, y dejarse llevar por el segundo tipo de amor que movía a la pasión y atraía por lo agradable de los sentidos:<sup>12</sup>

Si es que tal vez sus ecos  
Filena al aire libra,  
suspende entre dulzuras  
desos orbes celestes la armonía.

Si es que sus ojos vuelve  
(que al mismo sol dominan),  
deshoja en rendimientos  
cuantos encuentra Clicie atrevida.

Entre voces y luces,  
zozobrando indecisa,  
se rinde a tanto golfo,  
incapaz, toda el alma de ambas dichas.

Hazme, dios niño, sordo  
o véndame ambas niñas,  
que es poco a tanta gloria  
una alma en do[s] potencias dividida.

(nº 11, vv. 8-24)

Interesaron más los detalles que los retratos completos para resaltar la belleza femenina; sobre todo, aquellos rasgos o atributos que movían al olvido de todo lo que no fuera la vivencia del esplendor físico, corpóreo que caracterizaba a la dama. Nada podía trascenderlo. La *celeste armonía* dependía de la voz de ella. Contrariamente a la tendencia del Renacimiento, el Amor vulgar, al igual que la Venus profana, cobró tanta o más importancia que el Amor sagrado:<sup>13</sup>

Cupido poderoso,  
a tu imperio, rendido.  
¡Suspende tus rigores!  
¡No sirvan de lisonja mis suspiros!

12. Giovanni BOCCACCIO. «Sobre Amor, primer hijo de Érebo». En: *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*. Introducción, traducción directa del *Laurentianus Plut.* 52.9, notas e índices de M<sup>a</sup> Consuelo ÁLVAREZ y Rosa M<sup>a</sup> IGLESIAS. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2007, p. 47.

13. Véase Raimon AROLA. *Los amores de los dioses*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1999, p. 37.

A mi dolor responde,  
 porque, si compasivo  
 te muestras a mis voces,  
 yo tendré por halago el ser vencido.

Ya venero tus aras  
 adonde sacrifico  
 mi albedrío (si acaso  
 puede mi albedrío decirse mío).

En vano se resiste  
 a tu poder invicto  
 el corazón más fuerte,  
 pues hasta al cielo fundas tu dominio.  
 [...]

Mas, como de tus manos  
 forma[s] los tiros,  
 fuera la resistencia  
 grave delito. (nº 5, vv. 10-25 y 26-29)

*Todo es amor*, y resistirse sería vana presunción. La sensualidad, aunque cercada por la finitud, permitió un sentir y un dulce abandono del mundo que abrieron posibilidades expresivas necesarias a la gran preocupación, como decíamos más arriba, del período: *¿Quién soy yo? ¿Qué es yo?*

Asimismo, la tiranía de Amor provenía de un legado literario del que no se quiso prescindir por cuanto el siglo XVII debió, también, al *Arte de amar* y los *Amores* de Ovidio.<sup>14</sup> En sus *Amores* (1, 2) introdujo la novedad de sustituir la figura del jefe guerrero, característica del género literario de los *triumfos*, por la alegoría de Cupido como jefe militar triunfador. Esta variación comportó, a su vez, unas características estructurales y estilísticas entre las que cabe destacar dos por su reflejo en el tono humano: 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. Petrarca, por su parte, 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, de este modo, la tradición pagana de donde provenía el género literario. Sin embargo, a pesar de la intención del humanista, su «Triunfo del Amor», elaborado y escrito con una profundidad asombrosa, fue el que hizo célebre la obra y el que terminó cantándose en tonos como el nº 5 de nuestro manojuelo o en el no menos hermoso nº 16:

Vuela al centro de la vida,  
 rompe los aires veloz,  
 porque buscarle sin alas  
 será dos veces error.  
*¡Corazón, Amor!* (vv. 10-14)

Quizá, también, fue el motivo de que el rapto de Helena se fijara como uno de los paradigmas míticos del eros barroco, tal y como bellamente da cuenta el tono «Mares, montes, vientos,...» (nº 2), canción desesperada —en su primera unidad lírica, musicalmente muy dinámica— de Menelao mientras ve alejarse, desde las costas de Esparta, la embarcación de Paris que se lleva a su esposa y que las coplas cantan quietamente. Con Lope de Vega, la alusión a la bella reina supuso desnudarse y convertir su amor por Elena Osorio en una pasión mítica, anclarla por siempre jamás en la eternidad,<sup>15</sup> pero por esas correspondencias sorprendentes y enigmáticas que nos brinda la historia del arte, del pensamiento y la literatura, en el episodio biográfico del Fénix cristalizó una pasión de época, porque Helena de Troya o de Esparta, en su ambivalencia, enamoró a la nueva sensibilidad del siglo XVII, pues en Helena se espejaban otras Helenas: heroica, casi divina, vulnerable y contradictoriamente humana; mujer fronteriza que vale decir entre dos reinos o dos amores; inocente y culpable, su belleza conduce a la destrucción y, lo que más caló en el sentir barroco: ¿se enamoró libremente

14. Véase Lola JOSA. «Las claves míticas y poéticas del rey tirano por Amor en *La Estrella de Sevilla*». En: *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*. Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 63-85.

15. María José GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE. «El mito de Troya en las *Rimas* de Lope». En: *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Salamanca-Valladolid, 1990). Manuel GARCÍA MARTÍN (ed.). Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 453-459.

te o fue un juguete de los dioses? Nuestro tono humano da voz magistralmente a la ambigüedad: por un lado, el estribillo para la ira, los celos y el dolor insufrible de Menelao; por otro, las coplas que recrean con precisión la voluptuosidad, la pasión, el fuego que se abría paso por el Mediterráneo alejando a Paris y Helena de las costas de Esparta:

Al cariñoso contacto  
de aquella unión amorosa,  
en dulces actividades,  
se vieron arder las ondas.

Los brillantes Cupidillos  
que coronaban la popa  
de aquel fuego mental eran  
encendidas mariposas.

Templado el céfiro puro,  
y suave el aura piadosa,  
con lento impulso movía  
[las] brillantes banderolas.

Acorde coro de ninfas,  
y en lides armoniosas  
de templados instrumentos,  
aplauden de amor las glorias. (nº 2, vv. 29-44)

A través de Peitho (Persuasión), Afrodita infundió el amor en Helena. Recordemos que Venus es la fuerza de la fusión de los contrarios, del fuego y el agua, del hombre y la mujer –nos recuerda Varrón–, puesto que *Venus* significa ‘atar’ (*vincere*).<sup>16</sup> Helena, pues, fue *atada* por voluntad divina, quedando presa su libertad (*Iliada*, III, 164-165), al igual que Paris, a quien se le acostumbra a representar escuchando a Eros. ¿Predestinación o libre albedrío? Una de las obsesiones de ese *yo* barroco que se busca y no se encuentra. Y es harto significativo que el rapto –divino, humano– de Helena fuera, en concreto, el momento que más interesó al siglo XVII,<sup>17</sup> por el movimiento que exigía en su expresión, el ímpetu, el ve-

hemente deseo que realizaba el acto, el encuentro de los cuerpos, sus diagonales y escorzos; porque se violaban los fueros humanos y la alianza con los dioses sólo podía cumplirse a través del cuerpo y los sentidos. El tono del *Manojuelo Poético-Musical de Barcelona* da cumplida cuenta.

### *Teatro de dioses para dioses*

Y a propósito de la mitología, retomamos lo que apuntábamos anteriormente sobre los tonos *theatralis*, al comentar que proliferaron conforme el barroco se asentó y la perspectiva teatral ahondó en la dramatización de todos los recursos de la palabra y la música. De hecho, durante la segunda mitad del siglo, la comedia destinada a los escenarios de los corrales tuvo que sucumbir ante el poderío del maridaje artístico de la fiesta cortesana mediante la cual el barroco lírico alcanzó la cumbre de su extremosidad expresiva.<sup>18</sup> El fervor por conjugar el conceptismo poético y el *alma* de la música fue *in crescendo* a lo largo del siglo XVII, y gracias al genio de Calderón de la Barca y todos sus discípulos se consolidó con una excelencia artística inigualable. Poetas (fuesen líricos o dramáticos) y compositores quisieron mover los afectos y provocar en el oyente y espectador un impulso mucho más emotivo que racional; y para conseguirlo, si los pintores no dudaron en acentuar toda la carga “patética” de su obra a través del color y la composición, músicos y poetas dramáticos hicieron lo propio apoyándose en la fusión de las artes para sumarse al reto histórico de poner a prueba escénicamente, y con convicción, el poder de la música.

Dicho esto, y como ya expusimos en otro trabajo,<sup>19</sup> no sorprende comprobar que la evolución del tono humano<sup>20</sup> se cumpla en manos de Calderón y

18. Sebastian NEUMEISTER. *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000, pp. 103-114.

19. Lola JOSA y Mariano LAMBEA. «Tonos humanos teatrales en el *Cancionero Poético-Musical de Mallorca (CPMM)* (finales del siglo XVII - principios del siglo XVIII)». En: *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Patrizia BOTTA (coord.). Roma: Bagatto Libri, 2012, vol. IV, pp. 143-151.

20. Denominado, también, “solo humano”, “tonada a lo humano” o, simplemente, “al humano”.

16. Véase AROLA. *Los amores de los dioses... Op. cit.*, p. 34.

17. Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ. «Helena de Troya: iconografía griega y sus pervivencias en la tradición occidental». En: Biblioteca de Recursos Electrónicos de Humanidades, E-Excellence – www.liceus.com (2011).

su escuela, pues sólo él acertó como nadie a servirse de la escenografía y la música en beneficio del contenido poético. Con la libertad y el eclecticismo que caracteriza su genio creador, supo prescindir de las estrictas exigencias musicales, y acomodarlo todo rigurosamente al imperio de la palabra y del drama.<sup>21</sup> ¿Y por qué él? Porque era el responsable de un teatro que tenía como objetivo plantear una serie de cuestiones trascendentales que conciernen, sobre todo, al individuo y su problemática vital, existencial, y, a su vez, tenía que hacerlo con la máxima eficacia estética tras convertirse en el principal dramaturgo de la corte al morir Lope de Vega. No casualmente, Calderón se presenta como el nuevo maestro con el estreno, en ese mismo año de 1635, de *El mayor encanto, amor*: la primera fiesta mitológica que disfrutó de tal éxito que se convirtió en la base de más dramas mitológicos, zarzuelas, dramas musicales... A partir de entonces, creó y asentó la llamada fiesta teatral cortesana porque la consideraba, esencialmente, fruto de la hermandad poético-musical, y, de este modo, a su vez, el teatro de corte se convirtió, junto con la poesía, en la mejor posibilidad “para un nuevo florecimiento de la mitología clásica”,<sup>22</sup> ya que ésta se descubrió como el mejor conductor para el arte nacido de la conjunción de la poesía y el *alma* de la música por las múltiples posibilidades que los mitos brindaban (y brindan) para adecuarse a toda realidad humana. Además, imaginemos por un momento cuánto permitió experimentar formalmente la mitología a una poética anhelosa de jugar con todos los resortes de la voz y que, por otra parte, disponía de una fórmula teatral como la de la Comedia Nueva –pulida y precisada por Calderón– al servicio de un texto dramático entendido, a su vez, como poema.

Precisamente, las fiestas mitológicas de Calderón y sus seguidores eclipsaron todos los espectáculos de la época porque fusionaban maravillosamente el asombro estético con la hondura filosófica. De la mano de Calderón, dramaturgos como Antonio de Solís, Juan Bautista Diamante, Juan Vélez de Guevara, Agustín de Salazar y Torres, Francisco de Bances Candamo, Lorenzo de las Llamosas o José de Cañizares, entre otros, convirtieron la mitología clásica en

un potencial con el que dramatizar, extremando las consecuencias estéticas, el alma y el conceptismo de los valores y las utopías de la España y de la Europa del barroco. La fiesta barroca fue tan necesaria porque se convirtió en el contrapunto al pesimismo, al desengaño y a la melancolía ante la naturaleza humana, el devenir de la historia y el universo, a consecuencia de las hambrunas, las guerras y las enfermedades que marcaron aquella época. Es harto elocuente que *La anatomía de la melancolía* de Robert Burton se publicara en 1621, un tratado que resultó decisivo para la historia de la medicina y para el cultivo del arte musical. En él, Burton reinterpreta la concepción medieval de la melancolía como enfermedad, omitiendo la reflexión de Marsilio Ficino –*De vita triplici*– en torno al temperamento melancólico, para entender la música como remedio –*música médica*–, en tanto en cuanto forme parte de una actividad social a través de la que se procure un estado de alegría y bienestar a las personas sumidas en la tristeza y sus derivas.<sup>23</sup> Es indiscutible, pues, el dictado burtoniano en la *fiesta cantada* del barroco hispánico.

De ese teatro de dioses para dioses, lenitivo para la melancolía, se extrajeron las arias más emocionadas, los dúos más celebres, y se convirtieron en piezas autónomas, en tonos *theatralis* para poder ser interpretados en la intimidad del salón, sin reverberaciones escénicas, como es el caso de «Disfrazado de pastor» (nº 4) de *Los juegos olímpicos* de Agustín de Salazar y Torres; «La rosa que reina» (nº 13) de *Destinos vencen finezas* de Lorenzo de las Llamosas, y «Amor, aunque quieras» (nº 12) de *Las nuevas armas de Amor* de José de Cañizares. De «La rosa que reina» tratamos al principio, pero cabe apuntar ahora que pertenece a la segunda jornada de la comedia mitológica *Destinos...*, de la que realizamos una edición interdisciplinaria.<sup>24</sup> La escribió, como sabemos, el dramaturgo

23. Véase Georgina RABASSÓ. «Robert Burton y la música como remedio de la melancolía». En: *Allegro con brio. I Encuentro “Aula Música Poética” de Jóvenes Humanistas*. Lola JOSA y Mariano LAMBEA (eds.) (en prensa).

24. Lola JOSA y Mariano LAMBEA. «Destinos vencen finezas. Lorenzo de las Llamosas - Juan de Navas. Transcripción poético-musical». En: Digital CSIC, 2012.

<http://hdl.handle.net/10261/50631>

También consta en el Portal “Literatura y Música” de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<http://www.cervantesvirtual.com/>

21. NEUMEISTER. *Mito clásico y ostentación...* Op. cit., pp. 66-67.

22. *Ibidem*, p. 30.

Lorenzo de las Llamosas y fue puesta en música por el compositor Juan de Navas para celebrar el aniversario de Carlos II, el 6 de noviembre de 1698.<sup>25</sup> Compuesta por tres jornadas, loa y baile del bureo (intercalado entre la segunda y la tercera jornada), se ha conservado sólo la música de las jornadas, pero no la de la loa y el baile. La zarzuela presenta una sucesión de piezas a dos, tres, cuatro y ocho voces que se alternan con otras a solo, siendo estas últimas más numerosas. Los instrumentos utilizados son, además del bajo continuo, violines, clarines y oboes; la viola de amor y la viola de arco a petición expresa del monarca.<sup>26</sup> Musicalmente, «La rosa que reina» es muy expresiva con continuas modulaciones, y de perfecta conjunción entre texto y música. Obsérvese, al respecto, la profusión de alteraciones (*si, mi, la, re* bemoles)<sup>27</sup> para el verso «a llorar afectos» (v. 5, cc. 16-25), así como el acertado cromatismo ascendente en el acompañamiento (cc. 46/47). Y ténganse en cuenta también los melismas para las siguientes palabras que expresan ideas de movimiento: «vierte», «rompe», «exhala» (v. 6, cc. 25-34). Por último, mencionamos otros melismas: los no escritos para los «floridos requiebros» (v. 10, cc. 49-56) y los escritos en los compases 71-72. Para las precisiones sobre su arte poético-musical, remitimos al lector a nuestra edición ya citada.

Respecto al tono «Amor, aunque quieras» (nº 12) de *Las nuevas armas de Amor* de José de Cañizares, cabe añadir, puesto que también lo habíamos referido cuando hablábamos de la tiranía de Amor, que se trata de una zarzuela extraordinaria dentro del repertorio músico-teatral barroco, como se puso en evidencia en el ciclo de conciertos del Museo de los Orígenes (Madrid), el 22 de noviembre de 2007. Esta obra de Cañizares con música de Sebastián Durón es de principios del siglo XVIII o, según Flórez, de la

década de 1690.<sup>28</sup> Compuesta con melodías bellamente construidas, tanto para el estribillo como para las coplas, destacan en ella los cromatismos ascendentes en ambas secciones, presentes también en la partitura completa (acompañamiento, cc. 18 y 28/29).

Nada habíamos comentado, en cambio, sobre el tono humano «Disfrazado de pastor» (nº 4) de *Los juegos olímpicos* de Salazar y Torres. Es importante, por un lado, porque participa en la reconstrucción sonora de la zarzuela junto a los otros dos que ya editamos en el *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York*;<sup>29</sup> uno de ellos, «¡Ay, que me río de Amor!» (nº 2), asimismo, lo grabamos en el CD que dedicamos al mito de Don Juan.<sup>30</sup> Aunque no se haya conservado la totalidad de la música de esta zarzuela de Salazar, parte de sus versos, en cambio, podemos escucharlos gracias a la inspiración de Juan Hidalgo.<sup>31</sup>

Por otra parte, sin embargo, en «Disfrazado de pastor» nos llamó la atención el tratamiento del mito de Eros y Psique. El juego arcádico en las fiestas reales de aquel período era habitual, pero el asombro estriba en la dolencia de amor del propio Cupido y en el desdén de Psique. Es decir, que se invierte la historia entre el dios y quien fue su bellísima esposa, y ello en absoluto es un capricho o extravagancia dramática, cortesana. Apuleyo fue el único que narró sus amores en las *Metamorfosis* (o *Asno de oro*), y el Renacimiento se encargó de divulgar la historia y de recrearla con profusión, convirtiéndola en uno de los temas mitológicos más importantes.<sup>32</sup> El paso del tiempo, a su vez, sólo ha

25. Para aspectos más detallados, remitimos al artículo de Juan José CARRERAS «Conducir a Madrid estos moldes»: Producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698/99)». En: *Revista de Musicología*, XVIII, 1-2 (1995), pp. 113-143.

26. *Ibidem*, pp. 115, 124 y 126.

27. Hemos de precisar que el *sol* del compás 22 también viene bemol en la partitura original (p. 29 del R/9348).

28. Véase María Asunción FLÓREZ. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006, p. 269, n. 392.

29. *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* (*The Hispanic Society of America*). Edición crítica y estudio interdisciplinario de Lola JOSA & Mariano LAMBEA. Madrid: CSIC, 2008. Véanse los tonos «¡Ay, que me río de Amor!» (nº 2) y «¿Quién significa mejor...?» (nº 4).

30. *El gran burlador. Música para el mito de Don Juan*. La Grande Chapelle. Ángel RECASENS (dir.). Lauda Música, 2007 (CSIC, *Música Poética*, 2), pista 4. Texto, selección y adaptación de obras poéticas y musicales: Lola JOSA y Mariano LAMBEA.

31. 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...?». Véase *Tonos a lo Divino y a lo Humano en el Madrid Barroco*. Luis ROBLEDO ESTAIRÉ (ed.). Madrid: Fundación Caja Madrid – Editorial Alpuerto, 2004, pp. 52 (texto y comentarios) y 81-84 (música).

32. Véase AROLA. *Los amores de los dioses... Op. cit.*, pp. 96-100.

hecho que acrecentar su interés.<sup>33</sup> Resulta indudable que los Humanistas del Renacimiento supieron, con rigor y tino, entender el mito a la luz de Platón, que introdujo el Amor, el deseo y lo irracional en la vida filosófica, permitiendo generar, de este modo, un erotismo activo que transforma el amor, el alma y la percepción de la belleza (tan solo posible en la inquietud del instinto amoroso) en un movimiento ascendente hacia la verdad. Sin la dinámica erótica, el rigor y la disciplina intelectual de poco sirven, y el mito del que hablamos jamás hubiera llegado a serlo, pues Apuleyo lo inmortalizó a conciencia de que con él transmitía semejante lección de sabiduría perenne.

Al hablar de Helena y Paris, comentábamos que a la sensibilidad barroca le interesó el momento del rapto por contener el furor erótico, y el mismo interés despertó los amores de Eros y Psique. En la transición hacia el Barroco, la alcoba, el lugar donde se amaban el dios y su mujer, en una obligada oscuridad que ocultaba todo el amor y toda la belleza posibles, se fijó como clave del mito, y conforme más se recreaba iconográficamente, más sutilezas y matices, más hondura y atrevimiento en el comportamiento de los amantes. Pero, una vez llegados a mediados del siglo XVII, la obsesión barroca por la identidad vira esa tendencia iconográfica y, sorprendentemente, Psique empieza a representarse a solas, melancólica, mirando el mar y con el palacio de Eros en la lejanía, fantasmagórico. Estamos describiendo el cuadro de Lorrain, *El castillo encantado* (1664).<sup>34</sup> La ambivalencia, aquello que parece y que no es, la pluralidad de posibilidades tan característica de la técnica barroca empieza a refractar a una Psique anclada en una soledad que puede deberse a la necesidad de abandono, de reflexión, de desencanto, de lágrimas... Y cuya más directa consecuencia la sufría Cupido, *despreciado* por su esposa.

*Disfrazado de pastor  
bajaba el Amor  
a ver a Siquis ingrata...*

Qué humilde está Cupido,  
depuesta su arrogancia,  
midiendo la distancia  
de herir o ser herido;  
de Siquis ofendido  
aun adora el rigor. (nº 4, vv. 1-3 y 10-15)

### «Nosce te ipsum»

Resulta evidente que la auténtica concepción barroca del amor humano es *exasperadamente pesimista*.<sup>35</sup> Todo lo contrario al amor divino. Y diremos más: todo lo contrario al amor divino de la poesía hispánica. Referíamos anteriormente que el *dictum* cartesiano es la defensa de la autonomía del *yo*, de lo humano —por lo tanto—, en la existencia. En España, en cambio, la insistencia en la vanidad y en que el vivir es un morir callado favorece, paralelamente, el desprecio hacia lo humano como fuente de cualquier emblema:

*Misera navecilla,  
que en deshecha borrasca  
los elementos todos  
esgrimen contra ti severas armas...*  
(nº 23, vv. 1-4)

De ello supo aprovecharse la autoridad eclesiástica que gestionaba la religiosidad de aquella cultura del desengaño, puesto que, junto a la acuciante presión del Estado, infundió un hiperbólico sentimiento de culpa, porque exigió, bajo toda amenazante vigilancia, un deber infinito a un hombre que, en cambio, vivía desterrado en su finitud;<sup>36</sup> que había descubierto los límites y las consecuencias de ser un *efímero*:

Infeliz nave que corres,  
aun en el puerto, borrasca  
cuando tus mismos afectos  
hacia el peligro te arrastran.  
[...]

Al viento de tus delirios  
corres tan precipitada

33. APULEYO. *Eros y Psique* / Antonio BETANCOR. *Apuleyo y la fortuna*. Traducción de Alejandro COROLEU. Girona: Ediciones Atalanta, 2006, p. 92.

34. *Ibidem*, p. 101.

35. ANDRÉS. *Tiempo y caída...* *Op. cit.*, p. 41.

36. *Ibidem*, p. 97.

que el aliento que te guía  
es el aire que te arrastra.

Solo tu llanto al reparo  
puede ser dichosa causa,  
que a tormentas de pecados  
suele ser San Telmo el agua.  
¡Ay de ti, si tus ojos  
enjutos se hallan!

(nº 23, vv. 1-4, 19-22, 31-34, 43-48)

Es esencialmente demostrativo que la calavera deviniera el emblema de todos los emblemas posibles del barroco hispánico:

representada obsesivamente en todos los registros, pues el problema por ella suscitado no es tanto el del “ser o no ser” shakesperiano cuanto, precisamente, el “no ser del ser”, según la concepción que inauguran y defienden con gran complejidad simbólica entre nosotros un Diego de Estella (*Tratado de la vanidad del mundo*), un Fray Luis de Granada (en su traducción del *Contemptus mundi*, con cuarenta y cinco ediciones en castellano entre 1536 y 1588), un Miguel de Molinos (“No se ha de inquietar el alma —escribe— por verse circuida de tinieblas, porque éstas son el instrumento de su mayor felicidad”), quien pretende operar, ya al cabo de esta tradición ascético-nihilista, una suerte de perfecto vacío y silencio, esta vez realizado sobre las potencias del hombre interior. Presencia, pues, de la calavera, solitaria, exclusivamente representada como núcleo semántico total.<sup>37</sup>

Pero también es cierto que una de las figuras más paradigmáticas, síntesis de aquel sentir, podría ser la del mundo representado con la cabeza de un bufón, tal y como aparece, a principios del siglo XVI, en el grabado de Epichthonius Cosmopolites —es decir, un “cualquiera”— con la divisa *Nosce te ipsum*: “Conócete a ti mismo” —es decir, un imposible—. La ironía se impone. Locura y vanidad, Demócrito y Heráclito: dos miradas contrapuestas. El ya citado Burton —se denominaba a sí mismo como *Democritus Junius*— incluyó el mencionado grabado en su tratado como ex-

presión, tal vez, de los dos rostros de la melancolía: reír y llorar, porque a nada más puede mover el intentar conocerse a sí mismo. Con palabras de Pessoa —“Persona”—:

Conocerse es errar, y el oráculo que dijo “conócete” propuso un trabajo mayor que el de Hércules y un enigma más negro que el de la Esfinge. Desconocerse conscientemente: he ahí el enigma. Y desconocerse conscientemente es emplear activamente la ironía. No conozco cosa mayor, ni más propia del hombre en verdad grande, que el análisis paciente y expresivo de los modos de desconocernos, el consciente registro de la inconsciencia de nuestras consciencias, la metafísica de las sombras autónomas, la poesía del crepúsculo de la desilusión.<sup>38</sup>

En ese *desconocerse*, los poetas se permitieron licencias que contravinieron el discurso dogmático, espiritualista e incluso místico sobre el amor y su ejercicio, ya que un siglo tan erotizado y sensual no podía caer en el rechazo del placer ni aun tratándose de Dios. O precisamente por tratarse de Dios.<sup>39</sup> El *contrafactum* a lo divino en nuestra tradición cobra vuelo a partir de los dos fundadores del Carmelo descalzo; especialmente, con Juan de la Cruz. En él, casi todo es sustrato de tradiciones de poesía amorosa.<sup>40</sup> Y aquella intención divinizadora del amor profano y el bucolismo italiano se pervive en la fragua del *tono* que, incluso, le aporta mayor soltura y movimiento gracias a la música, a los diálogos que hace posibles, y, en consecuencia, a una riqueza expresiva que convierte el tono a lo divino del siglo XVII hispánico en un baluarte de la más refinada espiritualidad:

-Lirios de estas selvas, decid  
si habéis visto un corderito  
que excede a purezas

38. Fernando PESSOA. *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*. Traducción, selección y prólogo de Ángel CAMPOS PÁMPANO. Madrid: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2001, p. 489. Queremos reconocer el magistral cierre que José M. González logra en su ensayo ya citado, y que nos ha permitido trazar las analogías expuestas anteriormente.

39. Véase el capítulo «Eros barroco. Placer y censura en el ordenamiento contrarreformista». En: R. DE LA FLOR. *Barroco... Op. cit.*, pp. 355-402.

40. Véase Dámaso ALONSO. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1987, pp. 219-305.

37. Fernando R. DE LA FLOR. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002, pp. 72-73.

*al cándido armiño.*

*-Yo no le he visto,  
mas me parece  
que oí sus balidos...*

*-¡Ay, corderito,  
vuelve a mis ansias,  
oye mis gemidos!,*

*-No cesen tus voces,  
dulce pastorcillo,*

*pues volverá,  
si te escucha un suspiro.*

*-¡Ay, corderito!:*

*¿cómo puede vivir*

*quien te ha perdido?*

(nº 26, vv. 1-17)

El propio Juan de la Cruz no vaciló en comparar el placer erótico con la experiencia mística, algo poco frecuente en Occidente, pese a que en el Antiguo Testamento se nos cuenten numerosas historias amorosas. *Cántico Espiritual* –al igual que el *Cantar de los Cantares*– puede leerse como expresión erótica o expresión espiritual; ambigüedad que atestigua lo único que es: poesía<sup>41</sup> –“*¡Mi bien, mi galán, / mi querido, mi hermoso...*” (nº 22, vv. 1-2)–. Pese al supuesto contrarreformismo que demandaba la composición de estos tonos a lo divino, si nos atrevemos a leerlos o escucharlos, de inmediato se nos descubren como poemas llenos de lirismo contenido, intenso, heredero de un cristianismo interiorizado y difundido entre versos octosilábicos, capaces de llegar a todo tipo de receptor, sin renunciar a un lenguaje metafórico que a menudo nos recuerda al Juan de la Cruz de metro tradicional.

Si como receptores nos situamos en la tierra de los hombres que empieza más allá de los hitos limítrofes académicos, históricos, podremos percibir que estas obras, no sólo están destinadas a proclamar la fe en Jesús, sino de cantar una de las vivencias humanas más primordiales del hombre: su espiritualidad. Al margen de ortodoxias, recogen certezas cristianas que entroncan, como hemos pretendido reflejar en las notas a los poemas, con la tradición perenne, con la vida del espíritu en cualquier tradición; tonos vueltos a lo divino que apuntan presentimientos, anhelos penetrantes, iluminadores

a través de símbolos de unidad, de caridad, de la recepción de Cristo, de la plenitud del alma satisfecha de gracia:

...Concibióse en lo profundo  
del ser que, en la creación,  
sereno surcaba el blanco  
Espíritu del Señor.

*-Suspende la voz;  
dirélo mejor:*

primero, que no los siglos  
en aquel mar se crió,  
donde en tres inmensos golfos  
es una la inundación.

*-Suspende la voz;  
dirélo mejor:*

en las divinas ideas,  
sin mancha, se concibió,  
primero que hubiese abismos  
ni la acechase el dragón. (nº 24, vv. 76-91)

Todos sabemos que no son meras palabras, ni mucho menos gestos o imposiciones del Catolicismo. De una manera u otra, todo lector ha experimentado que sólo mediante los símbolos se nos puede llegar a lo más profundo de nuestra condición, porque son nuestra expresión más ancestral y, al mismo tiempo, nuestro más alto presentimiento de la trascendencia. Y el Barroco, pese a sus inquietudes y obsesiones de época, también lo supo expresar con su poesía, con una expresión limítrofe, a medio camino de la elocuencia y el silencio, en unos textos que el talento de los compositores convirtió en retórica musical:

*-Suspende la voz;  
dirélo mejor...  
-Bien dijo mi labio...  
-Bien -dije-, bien yo...  
-Bien dijo mi acento...  
-Bien dijo mi voz...  
-Pues juntos digamos,  
con dulce primor,  
que cuando se engendra  
la perla divina,  
sin feo borrón,  
la gracia, el rocío,  
la concha fue amor;  
el nácar, la sangre  
prevista de Dios.*

(nº 24, vv. 55-69)

41. PAZ. *La llama doble...* Op. cit., p. 25.

Todos ellos poemas que, en parte, retoman con vigor el tono de una poesía de carácter popular con la cual se pudiera cantar la fe y la creencia —entre juegos y optimismo confiado— en el Redentor, puesto que Dios, hecho hombre, es capaz también de expresar su humanidad en todos sus registros (incluido el juego), y, en consecuencia, dignificar todos los recursos del hombre (incluido el humor). En este sentido, la herencia del Humanismo cristiano es incuestionable:

*Al son del Amor  
he de cantar con primor  
un tonillo muy gustoso,  
muy dulce para mi esposo,  
que sé: «¡Anda la buena flor!»*

*¡He de cantar con primor  
al son del Amor,  
del amor al son!* (nº 19, vv. 1-8)

*¡Ay, dueño amante!,  
bien podré decir:  
¡ay, ay, ay,  
te disfrazas  
por hacerme feliz!  
¡Ay, ay, ay,  
que en gorjeos las aves,  
ay, ay,  
rinden gracias mil!* (nº 25, vv. 13-21)

El *Manojuelo Poético-Musical de Barcelona* está compuesto, por lo tanto, de letras para cantar que recogen, también, la importancia del *alimento* divino para el alma en términos propios de la lírica de carácter tradicional, aquélla que los reformistas del siglo XVI supieron integrar en medio de discursos cultos, por ser cantos del espíritu espontáneo del pueblo, velador de una sabiduría alejada de los sofismas y razones doctrinales; de dilogías que confieren esa naturalidad popular; de versos representantes de ese petrarquismo con que se cantó la naturaleza paradójica del amor, ya que, como hemos dicho desde el principio, el amor divino requiere de los términos, las imágenes que nacieron inspiradas por el amor humano —“Dios de finezas y amores” (nº 29, v. 5)—, pero que, por el anhelo de trascendencia, sirvieron a místicos y poetas religiosos para expresar los movimientos anímicos del amor a Dios. Así, pues, la despreocupación alegre de lo popular —“¡Gorjea, trina, no vayas saltando/ de rama en rama, / de flor en flor!...”

(nº 27, vv. 5-8)— y el cuidado de la tradición culta fusionadas en el canto a la divinidad y su misterio —“¡Ninfas, que en bosques sagrados/ huís tratos bulliciosos...!” (nº 28, vv. 1-2)—; pretensiones y esfuerzo renacentista que la sensibilidad barroca recreó con variedad. Encontramos, asimismo, imágenes petrarquistas con el tono contenido y doliente de la lírica culta castellana; seguidillas a modo de preludio magnífico que son felices advertencias y regocijos por la glorificación del alma, por la ayuda de la Virgen y el encuentro con Dios (nº 30). El Barroco supo dramatizar, y conferirle vigor e intensidad expresiva, de manera excepcional, al sentimiento, fuera cual fuera. Por eso los cantos de amor a Dios tienen esa espontaneidad que alcanza de modo tan directo al oyente. Bien es cierto que nunca antes —cómo no— el cristianismo había padecido tanta tensión espiritual, porque:

tan figurativa como fue la concepción de aquellos hombres, vieron que su Dios se desmembraba, inconcreto, y que pese a ello debía ubicársele en una Naturaleza de límites precisos. Un Dios desfigurado, metáfora de lo indeterminado, al que se pedía una salvación concreta, individual. Era difícil resolver este problema: debía vencer la disfunción establecida entre un lenguaje abstracto y otro concreto. La complicidad con la Verdad divina, viva hasta entonces por el hecho de saberse una criatura de Dios, aparecía como algo inconsecuente, y quizá por ello hoy tengamos la impresión de que el Barroco se funda en el esfuerzo de no dejar de creer en Dios, o, mejor aún, en el intento de emplazar a Dios en el tiempo, lo cual contradice la idea de Dios, ya que se le supone eterno, sin principio.<sup>42</sup>

Doble movimiento, el de la dinámica barroca, en todo, y del que no hemos dejado de hablar a lo largo de este apartado. Por eso, nada mejor que terminarlo con palabras de otro gran filósofo del Barroco, Spinoza: “ni llorar ni reír, sino filosofar y observar mejor la naturaleza humana”.<sup>43</sup> Acerquémonos, pues, a los poetas y a los compositores.

42. ANDRÉS. *Tiempo y caída...* Op. cit., pp. 94-95.

43. Baruch SPINOZA. *Epistolario*. Traducción de Óscar COHAN, Javier BLANCO y Diego TATIÁN; introducción de Diego TATIÁN. «Carta XXX dirigida a Henry Oldenburg». Buenos Aires: Colihue, 2007, p. 139.

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

El arco cronológico de nuestro manojuelo abarca un siglo y medio de creación, aproximadamente (1600-1750). Empezaremos a propósito de los poetas. Son seis los que hemos podido identificar detrás de unos textos todos ellos anónimos. En numerosas ocasiones hemos tenido la oportunidad de comentar que las autorías poéticas, seguramente, debían excusarse en la época, porque la selección en sí del poema, por parte del compositor, implicaba ya la fama y el prestigio de su autor. Otra posibilidad es que el compositor, al crear la expresión poético-musical, uniera los versos a su partitura sin mayor preocupación que el nuevo arte resultante. No queremos abundar más en ello, pues lo hemos hecho ya en trabajos anteriores, pero sí que resulta siempre necesario referir esta circunstancia que es la que delimita la importancia de poder fijar y documentar la autoría de los poetas.

De los seis poetas del *Manojuelo Poético-Musical de Barcelona*, casi cien años separan al primero en nacer del que nace el último: Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache (ca. 1577-1658) y José de Cañizares (1676-1750), respectivamente. Entre uno y otro, fueron naciendo Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), Eugenio Martín Coloma y Escolano (1649-1697), Lorenzo de las Llamosas (ca. 1665-después de 1705) y José Delitala y Castelví (1672-después de 1701). Diferente suerte corrieron todos y cada uno de ellos, pero compartieron una extraordinaria capacidad poética capaz de inspirar a compositores como Juan Hidalgo, Sebastián Durón o Juan Gómez de Navas de los que hablaremos, también, oportunamente.

Francisco de Borja y Aragón es el único que, de entre los que hemos podido identificar, está presente en todos y cada uno de los cancioneros poético-musicales que hemos editado hasta el presente, a excepción del segundo volumen del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. El transcurso de su existencia nos ha permitido siempre delimitar con claridad un marco cronológico que, en el caso del *Libro de Tonos Humanos*, acogía, también, los años centrales del gobierno del Conde Duque de Olivares, ya que es en 1621, después de su regreso del Perú —Felipe III lo nombró virrey—, cuando escribe la mayor parte de su obra; es decir, durante los *dorados* años de esplendor artístico

(1621-1640) que caracterizó el reinado de Felipe IV.<sup>44</sup>

A Agustín de Salazar y Torres lo descubrimos en el manojuelo neoyorkino y en el tercer volumen del cancionero lisboeta. Pese a formarse en México, llegó a ser un leal y querido discípulo de Calderón de la Barca. Fue uno de los dramaturgos cortesanos más sobresalientes en los años setenta del siglo XVII, ya que, además de poseer unas cualidades poéticas sobresalientes, gozaba de la protección del Duque de Alburquerque, virrey de Sicilia. Al resto, los encontramos por primera vez en este manojuelo barcelonés. Eugenio Martín Coloma y Escolano, Caballero de la Orden de Calatrava, fue un alto funcionario de la administración de Carlos II<sup>45</sup> y suyos son los versos de los dos primeros tonos que abren el presente volumen. Consideramos importante comentar que Antonio Carreira —a propósito de Damián Cornejo—, demostró que parte de las poesías de Coloma circularon manuscritas en *Varias poesías del célebre padre Cornejo* porque se le atribuían a éste último.<sup>46</sup>

Lorenzo de las Llamosas, vinculado, desde muy joven, a la corte virreinal, vivió bajo la protección de Melchor de Navarra y Rocafull, Duque de la Palata (virrey del Perú entre 1681 y 1689), de Melchor Portocarrero Laso de la Vega, Conde de Monclova (virrey a partir de 1689), hasta que en 1691 viajó a España con el mencionado Duque de Palata que se dirigía a Madrid para presidir el Consejo de Aragón. Sin embargo, murió en el camino. Nuestro poeta prosiguió el viaje con el resto de la familia de Melchor de Navarra y permaneció a su servicio, aunque de inmediato alcanzó reconocimiento en la corte y, por ello, en 1692, se le encargó la fiesta teatral *Amor, industria y poder* para el cumpleaños de Carlos II, es-

44. "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.

45. Fiscal de la Junta de Obras y Bosques, y Ministro del Consejo de Hacienda y del Consejo Supremo de Castilla

46. Antonio CARREIRA. «La obra poética de Damián Cornejo: cuatro manuscritos más y uno menos». En: *Críticón*, 103-104 (2008), p. 42.

trenada en el coliseo del Buen Retiro, el 6 de noviembre de 1692. A partir de 1693 entró al servicio del Marqués de Jódar hasta que a mediados de 1695 inició su carrera militar, motivado por los desengaños de la corte. En octubre de 1698, se le volvió a encargar la fiesta teatral para el cumpleaños del rey, y en esta ocasión escribió *Destinos vencen finezas*, comedia con música a la que pertenece el extraordinario tono nº 13 de nuestra edición. A partir de entonces, su suerte empezó a ser incierta, nuevamente, hasta terminar encarcelado por orden del rey y por causas que desconocemos. De 1705 a 1707, lo encontramos en París, junto al Duque de Alba, siendo, incluso, el responsable de los festejos, en la embajada parisina, para celebrar el nacimiento del primer hijo de Felipe V. Desde ese momento, el rastro del poeta se pierde por completo.<sup>47</sup>

De José Delitala y Castelví se sabe poquísimo, entre otros motivos, por la vida retirada que llevó. Fue virrey de Cerdeña y Caballero de la Orden de Calatrava. Toda su poesía se publicó en la *Cima del monte Parnaso español con las tres musas castellanas Caliope, Urania y Euterpe* (1672), volumen dedicado a Carlos II.<sup>48</sup> El poema que recoge esta antología barcelonesa (nº 8) da buena cuenta de su destreza e inspiración lírica. Y de José de Cañizares podemos decir que fue durante toda su vida Fiscal de Comedias en la Corte. El Duque de Osuna fue su mecenas y protector, lo que le facilitó que, en 1736, el rey le nombrara Compositor de Letras Sagradas de la Real Capilla, y lo fue hasta su fallecimiento. Sin embargo, fue un dramaturgo fecundo y variado, que escribió tanto comedias como zarzuelas y teatro breve, alcanzando merecido reconocimiento.<sup>49</sup> Por último, respecto a la noticia sobre los poetas, decir que, al igual que en el *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York*, en éste encontramos, asimismo, a Joseph Garcés,

el magnífico recopilador del *Libro de tonadas* (1694).<sup>50</sup>

Los compositores que constan en la presente antología son los siguientes, por orden alfabético:

Joan Barter (1648-1706)  
 Joan Antoni de Boixadors, Comte de Savallà (1672-1745)  
 Juan Bonet de Paredes (ca. 1647-1710)  
 Diego de Cásseda (ca. 1638-1694)  
 Joseph de Cásseda (ca. 1691-1716)  
 Sebastián Durón (1660-1716)  
 Juan Gómez de Navas (1647-ca. 1709)  
 Juan Hidalgo (1614-1685)  
 Gerónimo La Torre (s. XVII)  
 Miquel López (1669-1723)  
 Marqués de Cábrega (s. XVII)  
 Tomàs Milans (1672-1742)  
 Felip Olivellas (ca. 1650-1702)  
 Matías Ruiz († antes de 1708)  
 Juan de Lima Serqueyra (ca. 1655-ca. 1726)  
 Jaume Subias (ss. XVII-XVIII)  
 Francesc Valls (1671-1747)

Sólo de Sebastián Durón, Juan Hidalgo, Tomàs Milans, Matías Ruiz, Juan de Lima Serqueyra y Francesc Valls editamos más de un tono compuesto por ellos. De los diecisiete músicos, este manojuelo recoge, quizá, a los compositores y maestros más importantes del período representado en los treinta tonos, circunscritos, obviamente, a la Biblioteca de Catalunya. Todos son extraordinarios músicos como sabemos, pero cuatro merecen una mención muy especial. Juan Hidalgo, que fue el compositor teatral más relevante de su época. Arpista y claviarpista de la Capilla Real de Felipe IV; desde 1645, compositor de la Corte para la música teatral hasta el reinado de Carlos II. No se nos olvide lo decisivo que fue su magisterio para realizar la incidencia y las diferentes funciones de la música dentro de la fórmula de la Comedia Nueva,<sup>51</sup> así

47. Véase Cristina RUIZ GALLARDO. «Lorenzo de las Llamas y el festejo de corte *Amor, industria y poder*». En: *Allegro con brio. I Encuentro "Aula Música Poética" de Jóvenes Humanistas*. Lola JOSA y Mariano LAMBEA (eds.) (en prensa).

48. Resulta obligado remitir al artículo de Homero SERIS. «Libro raro y curioso. Poesías de José Delitala y Castelví (1672). Un clásico olvidado». En: *Bulletin Hispanique*, XLIII (1941), pp. 171-181.

49. Véase M<sup>a</sup> del Rosario LEAL BONMATÍ. «José de Cañizares (1676-1750): un panorama crítico, una reivindicación literaria». En: *Revista de Literatura*, LXIX, 138 (2007), pp. 487-518.

50. Nueva York. HSA, Ms. B 2389, *Libro de tonadas de Joseph Garcés*. "Se trasladó el día dos de septiembre, año de 1694".

51. En el proyecto de investigación del que somos responsables: «Digital "Música Poética": corpus on-line de poesía musicada española del siglo XVII» (FFI2011-22646), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad estamos trabajando, fijando y descubriendo, precisamente, las funciones y las relaciones entre música y drama.

como su protagonismo en los inicios de la ópera barroca española de la mano de Calderón de la Barca y del resto de los dramaturgos de su escuela, como es el caso de Agustín de Salazar y Torres, tal y como ejemplifica el tono «Disfrazado de pastor» (nº 4).

Juan Gómez de Navas fue el digno continuador de Hidalgo al ser nombrado arpista de la Real Capilla en 1669 hasta que falleció. Sebastián Durón le resultó ser un valiosísimo competidor, ya que se convirtió en uno de los más brillantes compositores escénicos. Maestro de capilla en catedrales como la de Sevilla, Cuenca y Palencia, fue el maestro de la Real Capilla de Carlos II en 1691, hasta ser destituido (1706)

a causa de la Guerra de Sucesión Española por apoyar al archiduque Carlos de Austria. Tras la victoria del rey Felipe V, se exilió a Francia donde murió como capellán de Mariana de Neoburgo, la viuda de Carlos II. Pero el *Manojuelo Poético-Musical de Barcelona* queda definitivamente cumplido al contar con cuatro tonos del maestro Francesc Valls, uno de los compositores y teóricos más importantes del Barroco catalán e hispánico. En 1696 fue maestro de Capilla de la catedral de Barcelona (anteriormente, lo fue de Santa María del Mar) hasta su muerte. Gracias a él, podemos dejar al lector oyente en tan “dulce influencia” mientras nosotros *suspendemos la voz*.<sup>52</sup>




---

52. Verso 127 y primer verso del estribillo de las coplas del tono «La perla preciosa» (nº 24).