



Universidad de Murcia

**Departamento de Literatura Española,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.**

**LITERATURA Y MÚSICA
EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL.
Interrelaciones en el Teatro Lírico.**

Tesis doctoral realizada por:
M^a Belén Molina Jiménez

Bajo la dirección de los Doctores:
**D. Manuel Martínez Arnaldos, y D. Juan Miguel
González Martínez.**

Murcia, diciembre de 2005

ÍNDICE

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
-------------------	---

Parte I-. MARCO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y FUNDAMENTOS TEÓRICOS.

Capítulo 1-. MÚSICA Y LITERATURA.....	13
--	-----------

1.1. Música y literatura: encuentro en el libreto. Relación música-palabra: perspectiva histórica.....	13
1.2. Contexto histórico-social.....	36
1.2.1. Alcance y definición del término <i>Barroco</i>	36
1.2.2. Decadencia, crisis y cultura barroca.....	38
1.2.3. Situación política mundial.....	40
1.2.4. España en la crisis del XVII.....	49
1.2.5. Sociedad, política, religión y ciencia.....	55
1.3. Los dominios literario y musical en el siglo XVII.....	62
1.3.1. La Música.....	66
1.3.2. La Literatura.....	79

Capítulo 2-. MÚSICA Y TEATRO EN EL SIGLO DE ORO. TEORÍA Y PRAXIS..	93
---	-----------

2.1. La dramaturgia barroca. <i>El arte nuevo de hacer comedias</i>	93
2.2. La fiesta teatral. Entremeses, loas, jácaras, mojigangas.....	97
2.3. La concepción teatral barroca y su filiación musical.....	109

Capítulo 3-. LA DRAMATURGIA DE CALDERÓN DE LA BARCA.....	120
3.1. Calderón en el Barroco	120
3.2. El teatro de Calderón de la Barca. Valores y connotaciones musicales..	123
3.3. Las comedias musicales.....	129
Capítulo 4-. LENGUAJE TEATRAL Y LENGUAJE MUSICAL.....	133
4.1. El texto dramático. Principios teóricos.....	133
4.2. El texto musical. Accesos y fundamentos analíticos.....	146
4.2.1. Música y lenguaje: encuentro en la Semiótica.....	146
4.2.2. La Musicología.....	154
Capítulo 5-. INTERRELACIONES ARTÍSTICAS, ESTÉTICAS Y SEMIÓTICAS... 164	
5.1. La Semiótica.....	164
5.1.1. Perspectiva crítica: Saussure, Peirce, Morris.....	165
5.1.2. El formalismo y el objeto artístico.: Mukarovsky.....	172
5.2. Retórica.....	176
5.3. Poética.....	205
Capítulo 6-. EL PROCESO DE SEMIOSIS EN MÚSICA: TENDENCIAS CRÍTICAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.....	211
6.1. Recepción y significado en Música. Michel Imberty.....	213
6.2. La crisis como elemento significativo. L. B. Meyer y U. Eco.....	217
6.3. La Música: problema semiológico. Jean Jacques Nattiez.....	224
6.4. La heterogeneidad de la significación musical. Gino Stefani.....	230

Parte II -. ANÁLISIS COMPARATISTA

Capítulo 7-. MÉTODO Y ANÁLISIS TEXTUAL	239
7.1. Fundamentos de análisis textual: Presupuestos teóricos.....	239
7.2. Método.....	241
7.3. Análisis comparatista.....	245
7.3.1. Temática.....	245
7.3.1.1. La ficción.....	245
7.3.1.2. Tema, argumento, motivo. Tematología.....	248
7.3.1.3. Mitología y mito.....	262
7.3.1.4. Los argumentos de Calderón.....	269
7.3.1.5. Los temas, tópicos y motivos en las comedias calderonianas.....	280
7.3.2. Estructura dramática.....	325
7.3.3. Estructura textual del drama.....	344
7.3.3.1. Cotexto.....	345
7.3.3.2. Texto: diálogo dramático.....	384
7.3.4. Personajes.....	464
7.3.5. Tiempo y Espacio.....	506
7.3.5.1. Tiempo.....	506
7.3.5.2. Espacio.....	524
7.3.6. Elementos musicales.....	561
CONCLUSIONES	585
BIBLIOGRAFÍA	603

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Las motivaciones que impulsan la realización de esta tesis son múltiples y de variada naturaleza. Como germen principal, cabe señalar la especial situación de la ópera en la España del Siglo de Oro. Un simple acercamiento a la cuestión basta para suscitar el interés en torno a la producción de manifestaciones músico-teatrales en un país que, por una parte, había alcanzado en la centuria anterior las más altas cotas de distinción en el ámbito musical, con autores como Tomás Luis de Victoria, y que por otra, supuso en el siglo XVII una ineludible referencia artística en cuanto a las artes plásticas y sobre todo a la Literatura. Desentrañar las razones por las que España no pudo superar la influencia italiana en el ámbito de los dramas líricos, a pesar de la riqueza artística autóctona, y reflexionar sobre la incapacidad de continuidad de las producciones operísticas españolas, suponen pues, las primeras tareas de nuestra investigación.

El estudio de este fenómeno nos abre, a su vez, numerosas vías de examen. En primer lugar es conveniente contrastar la situación española con otros casos europeos, como el de Italia, Inglaterra o Francia, con el fin de aportar los elementos musicales, literarios e incluso socioculturales específicamente españoles que condicionaron la aparición de un teatro musical autóctono. Junto a este acercamiento, proyectamos el estudio de la propia tradición española porque también ofrecerá datos esclarecedores sobre la formación de los géneros líricos propios.

El foco de interés, avanzado nuestro estudio, se dirige a la figura genial de Calderón de la Barca, en quien descubrimos una clara vocación por la introducción de música en su producción dramática, en general, y por la intención manifiesta de crear obras que han dado lugar a distintos géneros músico-teatrales, en particular.

Así, es autor de dramas en los que se introducen fragmentos musicales de corte operístico (semi-óperas), dramas ideados para ser cantados en su totalidad (óperas) y dramas en los que alternan partes cantadas y partes habladas, de características mucho más hispanas que los dos géneros anteriores (zarzuelas). Nuestra atención se concentra en las únicas óperas que concibe (*La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*) y en dos de sus zarzuelas (*El laurel de Apolo* y *El golfo de las sirenas*).

A estas cuestiones se unen otras motivaciones que nos impelen al desarrollo de nuestra investigación.

Una de ellas es el interés personal por las manifestaciones artísticas implicadas en nuestro objeto de estudio: el teatro y la música. La definición y descripción de estas artes ocupará una parte fundamental de nuestro examen.

Además, nuestra atención se concentra en fenómenos en los cuales ambas artes coadyuvan en la aparición de un nuevo género al que aportan parte de sus características esenciales, pero que además presenta su particular idiosincrasia. Esto es lo que ocurre por el fenómeno cuya admisión constituye una premisa capital en esta investigación: la *heterosemiosis*, es decir, el “*proceso de semiosis en el que se integran varios sistemas semióticos, formando unidad íntegra y coherente*”¹.

¹ Cfr. Juan Miguel González Martínez, *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p.14.

Consideramos enormemente sugestivas todas las manifestaciones del arte que participan de varios códigos, por cuanto su riqueza expresiva y formal y los resultados estéticos que se desprenden de ellas, resultan extraordinarios. La ópera forma parte principal de estas manifestaciones de códigos múltiples.

Sin embargo, en nuestra investigación, prescindimos en cierta medida de uno de los ámbitos que se unen en los dramas líricos, la música. Desde nuestra perspectiva, la atención se centra exclusivamente en el texto literario, aunque concebido (total o parcialmente según se trate de ópera o zarzuela) como libreto operístico.

Nuestra tesis, pues, presenta como objetivo destacado la descripción de la dramaturgia calderoniana aplicada a las obras que van a ser puestas en música. Nuestra búsqueda se orienta hacia las características textuales con que Calderón dota, de forma especial, estas comedias con intencionalidad musical. La aportación principal consistirá pues, en el análisis pormenorizado de los textos calderonianos seleccionados en todos sus aspectos:

- a. Temática: Destacan las fuentes mitológicas, por lo cual nuestro centro de interés se ubica en torno a la Mitología. Además pretendemos el análisis de los tópicos y motivos que aparezcan en los textos de Calderón.
- b. Estructura dramática: Para la definición y descripción de este apartado aspiramos a la utilización de las aportaciones terminológicas y analíticas de los principales estudiosos, como Kouzan o Bobes Naves. Identificaremos las *situaciones*, *acciones* y *sucesos*; además pretendemos la descripción de los *actos*, *cuadros* y *escenas* que estructuran cada comedia.
- c. Estructura textual: Distinguiremos el *texto* y el *cotexto* con los diferentes aspectos que los integran. Así, el *cotexto* está constituido por todos los elementos textuales

que no son intervenciones de figuras, es decir, lo que designamos como *preliminares*, *interliminares* y *postliminares*. Entre los *preliminares* se incluyen título, prólogo y presentación de las *dramatis personae*. Los *postliminares* son muy poco frecuentes, quizá aparece algún epílogo en boca del autor. Y por último, los *interliminares*: fenómenos cotextuales que se intercalan en el texto propiamente dicho. Destacan las acotaciones escénicas.

El *texto* tiene como componente esencial el diálogo dramático (con sus características de inmediatez, estilo directo, etc.), ya que la presentación de la historia dramática se hace posible a través de la comunicación verbal entre los personajes en la representación.

- d. *Dramatis personae*: El estudio de los personajes supone un elemento esencial del análisis de los textos, por cuanto son los encargados reales del desarrollo de la acción dramática. Tanto las caracterizaciones individuales como las relaciones que establecen entre sí, constituyéndose en constelaciones de personajes, ocuparán nuestra atención en este ámbito.
- e. Tiempo y espacio: Constituye nuestra labor analítica la constatación de los principios estéticos que el autor utilice al respecto, según se sigan o no las unidades aristotélicas. Además nos parece interesante establecer las imbricaciones entre estos aspectos dramáticos y los demás de nuestro esbozo analítico.
- f. Elementos musicales: Uno de los principales intereses de este análisis consiste en la comprobación de la existencia en los textos de elementos musicales que corroboren las intenciones de Calderón en cuanto a la creación de manifestaciones líricas. Pretendemos, pues, evidenciar todo lo que del texto se infiera relacionado con la música, esto es, la afirmación o negación de la existencia de virtualidades musicales en las comedias calderonianas, objeto de nuestro estudio.

Pretendemos que el análisis resulte lo más completo posible, evitando un único punto de vista, por lo cual, acudiremos a las perspectivas analíticas que aporten la mayor pluralidad, claridad y detalle a la hora de describir nuestros objetos de estudio.

Así, resulta indispensable la contribución de la Semiótica, en cuanto al estudio de las posibilidades comunicativas y significativas de los textos que analizamos y de los aspectos que los integran.

También la revalorizada Retórica aportará datos más que sobresalientes a nuestro análisis, teniendo en cuenta de forma destacada, las operaciones de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

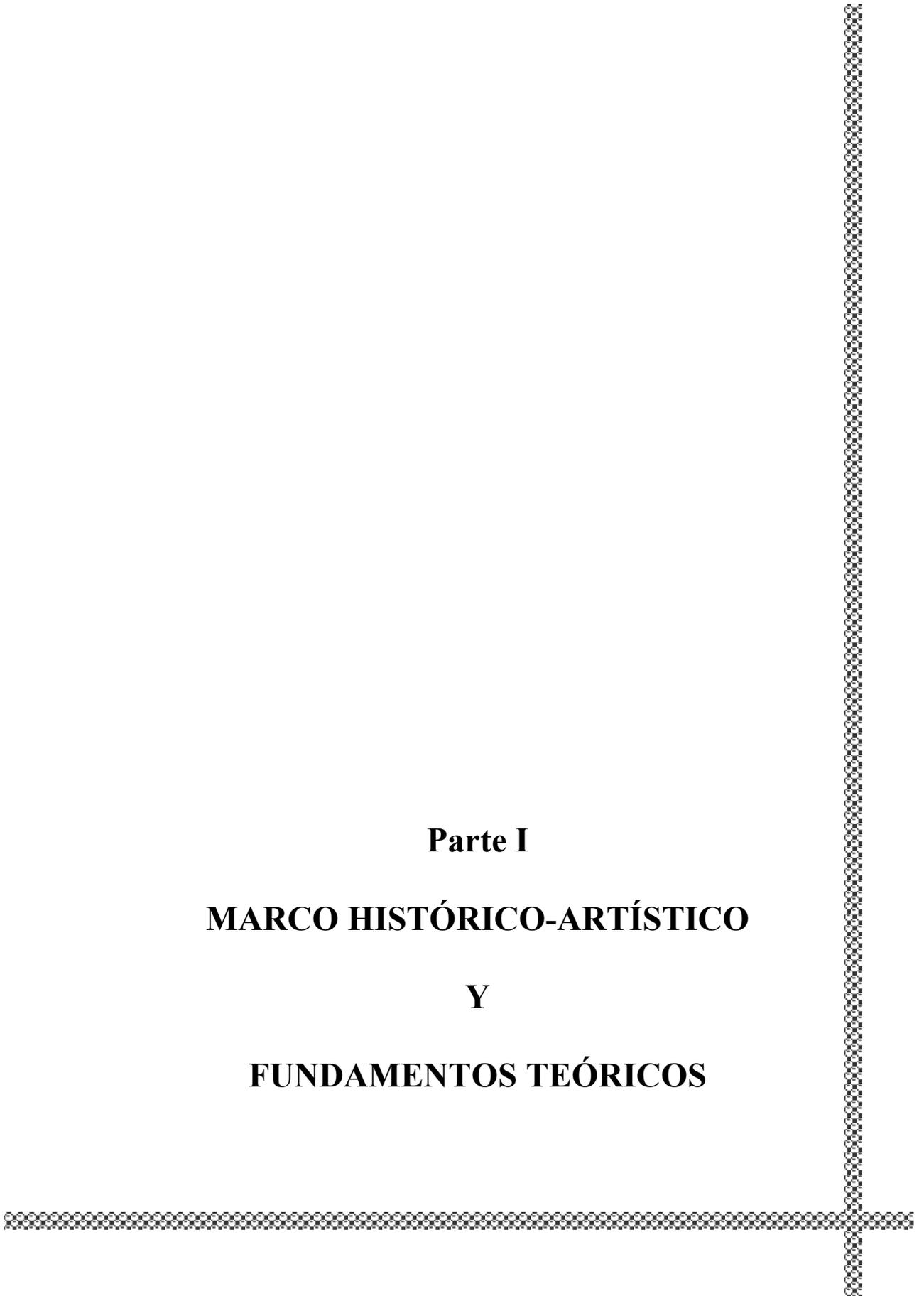
Por último, la Literatura Comparada aportará un complemento analítico a nuestro comentario, con el examen simultáneo de todas las obras analizadas, así como de la utilización de la terminología y los conceptos propios de la Tematología, en el estudio detallado de los temas y argumentos.

Parte I

MARCO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Y

FUNDAMENTOS TEÓRICOS



Capítulo 1.- MÚSICA Y LITERATURA.

1.1 Música y literatura: encuentro en el libreto. Relación música-palabra: perspectiva histórica.

Para situarnos en las coordenadas estéticas que nos permitan acceder a un estudio del teatro musical del siglo áureo español, como lugar de encuentro de dos códigos –el musical y el literario–, que, en algunos casos dieron lugar a nuevas formas espectaculares, hemos de efectuar una mirada retrospectiva hacia la relación que ambas artes, Música y Literatura, mantienen desde el momento concreto en que coexisten en un mismo fenómeno artístico. Aunque la música no fue siempre entendida como arte independiente y autosuficiente. Fue en el siglo XVIII cuando se produjo la transformación del arte musical, que pasó de depender y servir a los fines estéticos de expresiones artísticas más consagradas, como la Literatura, a constituirse en el ideal de toda manifestación del arte².

En cualquier caso, y vistos ambos códigos de forma independiente –aunque sea por motivos metodológicos–, es indiscutible que el libreto se erige como vehículo forzoso de nuestra retrospectiva, porque es uno de los principales ámbitos donde se producen y recogen muchos de los cambios que trascienden finalmente a la ópera y su relación con la palabra, más o menos estrecha según las diferentes tendencias.

Así, parece obvia la necesidad de realizar un breve recorrido por los principales hitos en la historia de la ópera en relación a la unión música y palabra en su soporte textual.

² John Neubauer ilustra al detalle este momento (Vid. J. Neubauer, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1972).

Según el Diccionario Harvard de Música, el libreto “es el texto de una ópera u oratorio; originalmente y de manera más específica, el librito que contiene el texto y que se imprimía para venderlo al público. Como mínimo básico, el libreto contiene una lista de los personajes y el texto que han de interpretar. Además suele ofrecer indicaciones escénicas y una descripción de las escenas”³.

De todo lo apuntado, resulta interesante la cuestión sobre las impresiones del libreto. Nos remontamos a principios del siglo XVII, cuando se inicia el género operístico. Constituye entonces una rareza la impresión de las partituras, por lo que se suelen imprimir las escenografías y los textos, de mayor rentabilidad económica. En general, en cuanto a la música, circulan más obras manuscritas que impresas, dado que las primeras óperas constituían grandes espectáculos que por su coste y su magnificencia se representaban una sola vez (ocurre con la ópera de corte y hasta la llegada de la ópera empresarial) y dicha representación estaba normalmente motivada por un importante evento político y social –si se repetían, como *Dafne en Mantua* en 1608 se trata de una revisión de la de Florencia de Peri en 1598–, de ahí también la dificultad de la conservación de las partituras de esa época.

Además el libreto contenía el *argomento*, esto es un resumen del argumento; los *versi virgolati*, la parte del texto, que en ocasiones aparece entrecomillada, a la que finalmente el compositor decidía no poner música; y por último, la fecha, el lugar, los cantantes, y otros datos de interés sobre la puesta en escena, que convierten al libreto en un documento de inestimable valor para la Musicología.

³ Cfr., Don Randel (ed.), *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza, 1997, p. 595.

Nuestra mirada nos lleva a través de las principales teorías estéticas que tratan la relación música–texto, ya sea defendiendo la supremacía de una u otro, ya sea analizando su postura frente a la unión de los códigos literario y musical.

La opinión mayoritariamente aceptada, sitúa el nacimiento de la ópera en Florencia, en 1600, con la puesta en escena de la *Eurídice* de Rinuccini del lado literario y Peri y Caccini del lado musical, aunque también hay quien sitúa este nacimiento en el 1637 en Venecia, con la institución de los teatros públicos sobre la base empresarial.

Pero la reflexión teórica sobre la relación música–poesía no surge en Florencia. Se trata, en cambio, de una tradición que tuvo su origen en las teorías de Platón. Podemos partir, pues, de la música en Grecia⁴, concebida como un ámbito que se relacionaba estrechamente con el lenguaje, pues precisamente se basó en la longitud y entonación de las sílabas. No es de extrañar, por esta razón, que Platón desdeñase las improvisaciones instrumentales por oscurecer el texto, y sólo con el perfecto equilibrio entre música y palabra concebía como posible que esta manifestación del intelecto realizase su función ética y educativa⁵. En *La República* (III, 397 c ss.; X, 595 a ss.) hace un examen de la poesía y la música, a propósito de la función ética del arte, con el que manifiesta un abierto

⁴ “El término griego del cual se deriva el nombre de “música”, *mousiké*, definía, todavía en el siglo IV a. d. C. no sólo el arte de los sonido, sino también la poesía y la danza, es decir, los medios de transmisión de una cultura que, hasta finales del siglo IV a. C. fue esencialmente oral, una cultura que se manifestaba y se difundía a través de ejecuciones públicas en las cuales no sólo la palabra sino también la melodía y el gesto tenían una función determinante” (Cfr., Giovanni Comotti (ed.), Andrés Ruiz Tarazona (coord. v.e.), *Historia de la música*, vol I, *Desde la antigüedad al siglo XIII*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1995, p. 5).

⁵ Timoteo de Mileto (450-360 a. C.) culmina la revolución musical iniciada por sus predecesores.

rechazo a la “nueva música” que suscita en el hombre emociones y pasiones que le alejan de su equilibrio emocional, refutando con ello toda forma de arte mimética⁶.

Pero esta tradición no desaparece con Platón. La Iglesia medieval presenta idénticas preocupaciones, y es San Agustín quien las explicita de modo más contundente⁷. Si en su tratado *De Musica* la identifica con una ciencia que apela a la razón, simpatizando con los artistas instrumentales, que ejecutan su arte con el único fin de deleitar a los sentidos, ajenos del todo a la ciencia, en sus *Confesiones* se vislumbra una gran preocupación por el poder de seducción de la música:

“... sin embargo, cuando ocurre que me siento más conmovido por el canto que por lo que se canta, me confieso a mí mismo que he pecado de una manera criminal y entonces quisiera no haber oído ese canto...”⁸

⁶ Aristóteles, en cambio, sí aceptará la “nueva música” En *La Política* afirma que la educación musical supone un esparcimiento necesario en los hombres, teniendo, por tanto, como objetivo la consecución del placer (Cfr., Aristóteles, *La Política*, VIII, 1339, b 10 ss.). Aristóteles dedica a la música los capítulos IV (*De la música como elemento de la educación*) al VII del Libro V titulado *De la educación en la ciudad perfecta* (Vid., Aristóteles, *La Política*, traducción Patricio de Azcárate, [en línea]. BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Dirección URL: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13561630989134941976613/p0000002.htm#I_51_>. [Consulta: Día 29 julio 2005]. Vid., además, la siguiente opinión: “Al margen de la imitación rudimentaria o de la música pictórica –el canto de la alondra, el tronar del mar–, la música se niega a ser imitación” (Cfr. George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Barcelona, Círculo de lectores, 2002, p. 29.).

⁷ San Agustín eleva la música a la categoría de ciencia divina: “El alma se purifica con la *numerositas*, que constituye la naturaleza profunda de la música y la transforma en una relación de números celestes”. Si a esto añadimos que la Iglesia defiende la consideración del canto como una ampliación de la oración de alabanza a Dios, se explica bien que este y otros Padres de la Iglesia, rechazasen de lleno las aportaciones instrumentales a la liturgia: la música instrumental, por su poder evocador de lo pagano, es obra del diablo (Apud. Giovanni Comotti (ed.), *Historia de la música*, vol I, cit., pp. 188 y 258.).

⁸ Cfr., San Agustín (Olegario García de la Fuente, ed.), *Las confesiones*, Madrid, Akal, 2000², pp. 278. (La cita textual corresponde al Libro X, cap. 33, 50, p. 271). En realidad, San Agustín, ante el problema que tenían los cristianos ante el hecho de si debía o no admitirse el canto de los salmos e himnos de la Iglesia, sugiere que cada iglesia local siga la costumbre que imperaba en ella, porque el canto puede ayudar al fervor religioso de la gente sencilla. San Agustín está hablando desde el punto de vista religioso, pero admite que se deja llevar más por la música en sí que por la letra de lo que se canta.

El Concilio de Trento, mientras la Iglesia luterana admitía música instrumental y lenguas vernáculas en la liturgia, decidió la total supremacía del texto exigiendo de la música la sencillez suficiente para no oscurecer el sentido de las palabras⁹.

Sin desechar totalmente la polifonía, los músicos contrarreformistas consiguieron su propósito con la introducción de texturas como la homofonía o la homorritmia. Podemos comprobarlo en el caso de Palestrina. A criterio del Concilio de Trento, la complejidad que la música litúrgica vocal e instrumental había adquirido en el siglo anterior, no servía ya a los ideales contrarreformistas, por lo que se imponía un regreso a la simplicidad y a la cabal comprensión del texto por parte de la asamblea. La composición de la *Misa Papae Marcelli*, fue origen, por esta causa, de la leyenda que la vincula a los presupuestos musicales de la Contrarreforma. Así, la tradición le otorga un rol decisivo en el Concilio de Trento: está compuesta en un estilo casi completamente homorrítmico (nota contra nota, algo extraño en el perfil característico de su obra) que da como resultado una pronunciación del texto de clarísima audición. Pudo ser escrita como demostración, para la jerarquía de la Iglesia, de que la polifonía no se oponía a los nuevos requerimientos por un arte que generara un sentimiento inmediato y claro en los fieles.

⁹ “Todas las cosas deben ser ordenadas de tal modo que la Misa, ya se celebre con o sin acompañamiento de canto, pueda llegar fácilmente a los oídos y a los corazones de los que la escuchan, de manera que todas sus partes se ejecutarán clara y adecuadamente. En aquellas misas que se celebren con cantos y órganos, nada profano ha de entremezclarse, sino tan sólo himnos y loores divinos. El canto debe estar dispuesto no para dar vana satisfacción al oído, sino que las palabras sean claramente entendidas por todos. Así, el corazón de los que las escuchan se sentirá movido al deseo de la celestial armonía y a la contemplación del gozo de los bienaventurados” (Concilio de Trento, Decreto de 1562) (Área Público. Música y Educación. Público, [en línea]. Dirección URL: <<http://recursos.cnice.mec.es/musica/contenidos/publico/musieduca.php?sOrderBy=autor&busqueda=&nInicio=21>> [Consulta: Día 29 julio 2005].

Pero esta aseveración no ha traspasado aún la categoría de leyenda para formar parte de los conocimientos constatados científicamente.

No menos importante fue la música religiosa que aportó Tomás Luis de Victoria, figura clave a la hora de describir el espíritu de la contrarreforma católica. Fue uno de los alumnos más aventajados de Palestrina.

Su obra musical fue eminentemente religiosa y fue el más importante de los primeros maestros que pusieron música a la nueva liturgia renovada, surgida tras el Concilio de Trento. Este reto hará que la estética de Victoria se vaya separando de la de Palestrina, creando un nuevo modelo, más espiritual y directo, que se convertirá en el paradigma de la música religiosa católica del barroco.

Tras los alardes polifónicos del Renacimiento, la *Camerata Fiorentina* del Conde di Bardi¹⁰, a finales del siglo XVI, constituye un nuevo foro de discusión de la función de la

¹⁰ El nombre de *camerata fiorentina*, que utilizó por primera vez Caccini, hace referencia a un grupo de intelectuales que, a fines del x. XVI, se reunían a disertar sobre nuevas formas de expresión musical en el palacio del conde Giovanni Bardi de Vernio y a partir de 1592 en el de Corsi. En la Camerata resonaban las inquietudes latentes en el ambiente musical de la época en que todavía predomina el estilo polifónico, pero ya desde el siglo anterior se estaban elevando voces que clamaban por una simplificación de las formas, al tiempo que avanzaban y ganaban en dignidad formas profanas, originadas en los cantares de menestres y trovadores medievales y que se consolidaron en el madrigal. “El gran teórico de este cenáculo de sabios era Vincenzo Galilei - el padre del físico - intérprete del laúd, compositor y autor de libros sobre teoría y práctica de la música. En su *Dialogo della Musica antica e della Moderna*, (1581) Galileo diserta - en encendidos tonos - sobre los temas del momento: la crítica a la polifonía, porque la multiplicidad de voces hacía ininteligible el significado del texto y la exaltación de la manera de hacer música de los antiguos, que con su monodia - canto sobre una sola línea melódica - lograban no sólo expresar el afecto de las palabras sino también - supuestamente - suscitar toda suerte de efectos maravillosos. Galileo dedica un capítulo de su obra a los “Effetti maravigliosi que l'antica musica operava”, desde restituir el oído a los sordos hasta curar las mordeduras de serpiente y resucitar a los muertos, pasando por hacer castos a los lujuriosos, moderar a los ebrios y a los coléricos, hacer mansos a los feroces etc. [...] Tanto Galilei como su colega de Camerata Girolame Mei, filólogo, que había estudiado casi todas las obras antiguas relativas a la música en su original griego, deploraban que sus

palabra en la música. Este círculo intelectual, que se desarrolló desde 1570, tuvo como destacados ideólogos a Girolamo Mei y Vincenzo Galilei.

Aunque no residía en Florencia, la reinterpretación de la música griega de Girolamo Mei, en su libro *De modis musicis antiquorum*, le convirtió en un personaje muy influyente en el entorno de la camerata¹¹. Entre otras cosas, dedujo que las tragedias y las comedias se cantaban en su totalidad, acompañadas simplemente por el *aulos*, además defiende que los griegos sólo conocían la monodia, por lo que rechaza de lleno el uso de la polifonía.

Desde Roma, mantuvo una abundante correspondencia con Vincenzo Galilei, músico y padre del famoso astrónomo, a través de una importante correspondencia epistolar. Estas cartas conciernen, lógicamente, a la naturaleza de la música griega, incluyendo discusiones sobre el presunto poder de la música para mover las emociones.

contemporáneos, al escuchar música, no fueran movidos e impulsados a las mismas pasiones del ánimo que en la antigüedad”. Cfr. Beatriz Cotello. *Metamorfosis de Dafne en la historia de la ópera*, [en línea]. DirecciónURL:

<http://66.102.7.104/search?q=cache:MwqpYo8FDOAJ:www.operayre.com.ar/novedades/dafne/dafne.htm+Girolamo+Mei&hl=es&lr=lang_es>. [Consulta: Día 10 agosto 2005]. Vid., además, Fabio Fano, *Vincenzo Galilei. Dialogo della Musica antica e della Moderna*, Alessandro Manuziano, Milano, 1947.

¹¹ Uno de los precedentes fundamentales de la ópera barroca italiana lo encontramos, a nivel teórico, en la obra del historiador Girolamo Mei (1519-1594), quien, entre 1562 y 1573, publicó *De modis musicis antiquorum*, obra que contradecía las teorías renacentistas que defendían que en las tragedias griegas sólo existía una parte musical a cargo de los coros. Tras sus investigaciones y traducciones de las obras antiguas, Mei “descubrió que los actores también actuaban como solistas en algunas ocasiones, con lo que la tragedia griega era cantada. Este hecho supuso un cambio de actitud en una Italia que siempre gustó de mirarse en el pasado. El drama, a partir de ese momento, se tomó como algo susceptible de ser musicalizado y se empezó a considerar como pobre, la falta de parte solista en un texto. Esta circunstancia volvió a dejar de manifiesto la imposibilidad del madrigal en dar respuesta a las nuevas necesidades y la necesaria búsqueda de un nuevo género” (José Enrique Peláez Malagón, *Los precedentes de la ópera barroca italiana*, [en línea]. *Filomúsica. Revista mensual de publicación en Internet*, nº 24, 2002, © www.filomusica.com. ISSN 1576-0464. D. L. MA-184-2000. Dirección URL: <[http://www. filomusica.com/filo24/jenri.html](http://www.filomusica.com/filo24/jenri.html)>. [Consulta: 29 julio 2005]. También publicó G. Mei en Venecia, 1602, *Discorso sopra la musica antica et moderna*.

A partir de estas ideas Galilei escribe, en 1581, *Dialogo della musica antiqua et della moderna*, en donde criticaba el madrigal, haciendo hincapié en que sólo una única línea melódica, con alturas y ritmos apropiados, podía expresar un verso dado. Argumentaba que si varias voces cantaban diferentes melodías y palabras, en ritmos y registros diferentes (en alusión al madrigal del siglo XVI), la música jamás podría plasmar el mensaje emocional del texto debido al caos que producía, solo bueno para mostrar el ingenio del compositor.

Proponía, en cambio, una la melodía solística que hiciera destacar las inflexiones naturales del habla de oradores o actores. Ejemplificando toda esta teoría, Galilei musicó algunos versos de la obra de Dante, que desgraciadamente no se han conservado en la actualidad.

Por otra parte, Galilei advierte que la música desea imitar el lenguaje cotidiano para comunicar los sentimientos y las actitudes humanas. Fruto de estas y otras disquisiciones fueron las obras de Peri, Caccini o Cavalieri quienes adoptaban posturas similares ante la composición.

La fórmula hallada se denominó *stile recitativo*. Pretendió ser una vuelta a la música antigua en un intento de resucitarla. Se podía decir que de las cuatro voces establecidas en el Renacimiento, sólo dos se admitieron: la voz soprano, de carácter vocal y tendencia declamatoria, y el bajo, de realización instrumental.

En 1600, Peri y Caccini pusieron en práctica todas estas tesis en la ópera *Euridice*, basada en un drama de Ottavio Rinuccini. Pero quien llevó este nuevo estilo a su apogeo fue Claudio Monteverdi quien, dotando al recitativo de toda la afectividad que manaba del

texto, permitió al intérprete transmitir con mayor intensidad los sentimientos y emociones procedentes de las palabras que cantaba¹².

En 1607 materializa sus ideales estéticos con la composición de la ópera *Orfeo*, con una gran variedad instrumental. Si Peri y Caccini se consideran pues los pioneros del género operístico, Monteverdi lo enriquece y concreta, con una nueva forma de consciencia instrumental más definida, en la que por primera vez se especifican los instrumentos con los cuales se ha de reproducir la partitura, preconizando el concepto futuro de la orquesta. Su siguiente ópera, *Ariadna* (1608), constituye un avance en su estética pues corona de manera ejemplar el ideal, tan discutido, de la plasmación de los sentimientos. La ópera, de este modo pasará a ser vehículo de emociones y de expresiones por medio de unos recursos técnicos nuevos (mayor libertad en las frases del texto) y la diferente utilización de los ya existentes (disonancia).

Su obra continúa con la utilización de ambos estilos: el contrapuntístico (en sus misas) y el nuevo estilo (en las piezas libres de reglas protocolarias y sus óperas siguientes, como *L'incoronazione di Poppea*). Sus reflexiones y acciones en torno a la *prima prattica* (renacentista) y sobre todo la *seconda prattica* (el *stile nuovo*) quedarán tras su muerte en 1643 como un referente indiscutible para toda la producción operística posterior.

¹² Monteverdi nació en Cremona, donde estudio Teoría de la Música y Composición. Tocaba el violín y cantaba en el coro. Su primera publicación musical (motetes a tres voces) se editó cuando tenía 15 años (*Sacrae Cantiunculae*). Cinco años más tarde editó su colección de madrigales a cinco voces, a la que más tarde siguieron los madrigales a ocho voces. Al servicio del duque de Mantua compondrá sus primeros madrigales en la década de los ochenta del siglo XVI, que siguen en términos generales las nuevas tendencias imperantes de alejarse del modelo renacentista de polifonía continua e insistiendo en la expresión del texto. Incluso irá más allá al utilizar una técnica recitativa, prefiriendo los diálogos grupales a la escritura imitativa continua precedente. *L'Orfeo* (1607), *Il ritorno d'Ulise in patria* (1640), *L'incoronazione di Poppea* (1642) son las obras músico teatrales que se conservan íntegramente. También destacan sus nueve volúmenes de madrigales y Scherzo musicali. Vid. Andrés Batta, *Ópera. Compositores. Obras. Intérpretes*, Madrid, Könnemann, 1999, p. 324.

Las fórmulas florentinas se usaron también en Francia, en donde, además, se pretendió una estrecha relación entre la línea vocal y la entonación verbal, sin conseguirse. Pese al gran éxito del recitativo afectivo, durante la segunda mitad del siglo XVIII su uso decayó, dejando de ser del agrado de teóricos y compositores.

Así pues, en esta Florencia barroca de principios del XVII, surgen nuevas categorías musicales, todas relacionadas entre sí y procedentes del nuevo estilo recitativo o *rappresentativo*. Consecuencia directa de esta supremacía de la palabra fue el uso de una nueva textura: la monodía acompañada, en la que una voz destaca siguiendo las indicaciones del bajo continuo, acompañamiento armónico al que se subordinan las distintas líneas individuales que pudieran añadirse.

Finalmente el objetivo principal de la *camerata*, esto es la expresión de los afectos¹³ se realizó desde una concepción genérica de los sentimientos¹⁴, y no desde la individualidad del autor. Para ello, entre otras cosas, se creó un complejo código apoyado en la Retórica.

¹³ Fubini analiza la reconocida relación entre el *ethos* griego y la ansiada expresión de los sentimientos del primer barroco: “la teoría griega que reconocía un *ethos* musical específico a cada modo, parecía estar de acuerdo con la idea de que la música debiera mover los afectos, y no solo esto, sino que era como una prueba más que apoyara la validez de la monodía; ciertamente, “esta manera de cantar muchas arias en conjunto” –como dijera Galilei, a propósito de la polifonía–, era absurda [...] por el hecho de que mezclaba, generalmente, diferentes clases de *ethoi*, al superponer escalas de distinto género y volver [...] nulo, confuso o contradictorio el efecto que producía sobre el ánimo del oyente” (Cfr. Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad al siglo XX*, Alianza, Madrid, 2000¹⁰, p. 141).

¹⁴ De los afectos se ocuparán muchos tratadistas del siglo XVII. Por ejemplo, el padre Kircher (1650) identifica ocho afectos que se pueden expresar musicalmente: amor, dolor/llanto, alegría/exaltación, furor/indignación, compasión/lágrima, temor/aflicción, presunción/audacia, admiración/estupor; aunque más tarde los reagrupa en tres principales: alegría, quietud y tristeza. Para ampliar información sobre tratadistas y sus teorías, Cfr. Giovanni Comotti (ed.), Andrés Ruiz Tarazona (coord. Edición española), *Historia de la música*, vol II, *El siglo XVII*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1995, pp. 51-56. Vid. también, José Vicente González Valle, “Música y Retórica: una nueva trayectoria de la ‘Ars Nova’ y la ‘Música Práctica’ a comienzos del Barroco”, en *Revista de Musicología*, IX, 3, pp. 811-841.

La consecuencia principal de la relación retórica-música es el uso de figuras musicales, que nada tiene que ver con trinos u otros adornos, sino que pasan a formar parte de la propia estructura compositiva, enmarcado en lo que podríamos llamar retórica de la composición.

A comienzos del siglo XVII, renace el interés por la analogía entre retórica y música, extendiéndose durante todo el período musical barroco.

Neubauer nos ofrece ejemplos bastante elocuentes de algunas de estas figuras. Incluimos algunos casos¹⁵:

- a. Referidos a hechos externos, aglutinados bajo el nombre genérico de *hypotyposis*:

* hipérbole = colocando una o varias notas fuera del pentagrama;

* anábasis = en el siguiente ejemplo, Cantata n° 31, *Der Himmel lacht* de Juan

Sebastián Bach, el ascenso del alma se representa con notas ascendentes:

Tenore

Continuo

So ste - he denn, du gott - er - geb - ne See - le, mit

Carl - sto geist - lich auf! Tritt an den neu - en - Le - bens - lauf! Auf,

- b. Referidos a expresión de emociones:

* *dubitatio* = representada a través de la ambigüedad tonal;

¹⁵ Vid. J. Neubauer, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1972, p. 63 y ss. Vid. además Rubén López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, ("Bitácora de Retórica", 6) México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

* *passus duriusculus* = expresión de tristeza mediante el descenso de segunda menor.

Passus duriusculus en la Pasión según San Mateo de Juan Sebastián Bach. La parte descendente del bajo en la cual “O Mensch beweine deine Sünde gross” expresa pesadumbre



c. Referidos a aspectos lingüísticos:

* *interrogatio* = representado por una segunda o sexta ascendente;

* *exclamatio* = salto a una nota más aguda:

Exclamatio en la Pasión según San Mateo de Juan Sebastián Bach. El salto de una sexta en el aria “Erbarme dich”, acentúa la desesperación del llanto:



Sin embargo, tanto el recitativo como la retórica musical hallaron grandes problemas para su continuidad. La separación entre el ritmo musical y el metro de la poesía desembocó en una prosodia propia de la música.

A esta liberación se unió la emancipación de la sintaxis musical con la aplicación del “periodo musical” a estructuras musicales y no a frases de un texto.

En cuanto a la retórica musical, se dispó cuando fue decreciendo en interés por la Retórica tradicional en la que se amparaba, aproximadamente a finales del siglo XVIII.

En Roma, en 1690, un nuevo movimiento intelectual propone una revisión de los presupuestos ya gastados en torno a la relación música y palabra, al amparo de la *Accademia letteraria d’Arcadia*¹⁶.

En el ámbito dramático la influencia de *L’Arcadia* se reconoce en un deseo de renovación estilística que acabase con los desmanes barrocos. Entre los presupuestos literarios aceptaban el respeto por las tres unidades aristotélicas, la preferencia por temas clásicos, la presentación de héroes planos que encarnaban las virtudes morales que pretendían transmitir y el rechazo de los personajes cómicos (en realidad suponían, con su intromisión en la acción principal, una ruptura en la continuidad argumental que constituía el principal objetivo de esta reforma)¹⁷.

¹⁶ Hacia el final de siglo XVII, surge un movimiento cultural que rechaza la estética excesiva y afectada del barroco. Los principales exponentes de este movimiento reformador pertenecieron a la *Accademia letteraria d’Arcadia*, fundada en Roma en 1690, como reacción al amaneramiento exagerado de los manieristas. En contraposición, ofrecen la simplicidad asociada desde siempre a la palabra arcádico (habitante de la primitiva Arcadia, considerada como el país de la felicidad). Los poetas y artistas de este grupo se inspiraron en las fuentes clásicas, especialmente en los poetas griegos que cultivaron el género pastoril.

¹⁷ La huella de la *Accademia letteraria d’Arcadia* se puede rastrear en numerosos compositores posteriores. Podemos verla reflejada claramente en las comedias de Carlo Goldoni, uno de los mejores autores teatrales de Italia, entre las cuales se cuentan *La posadera* (1753), *El abanico* (1764) y *Las riñas en Chioggia* (1762) [Vid., VV. AA., *Goldoni: mundo y teatro*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1993]. El genio de Goldoni se hizo manifiesto, sobre todo, en su habilidad para simplificar las situaciones dramáticas sin restarles interés. Según la mayoría de los críticos literarios, Goldoni desarrolló su estilo de escritura como reacción a la llamada *Commedia dell’arte*, que floreció entre los siglos XVI y XVIII, de la que quiso corregir su exagerada inverosimilitud con dramas y personajes mucho más realistas.

Esta fue la época en que el teatro de ópera conocería el momento de mayor esplendor intelectual. La ópera sería alcanzó un elevadísimo nivel de perfección formal, gracias, también a la labor de dos principales poetas: Apóstolo Zeno¹⁸ y Pietro Metastasio¹⁹.

La principal consecuencia de su trabajo fue la absoluta adaptación de la música al texto. La costumbre del músico de fijar de antemano los aspectos teatrales, da paso ahora a un libretista responsable último de la elaboración del drama. Si Zeno puso el énfasis en el acercamiento del melodrama a la tragedia clásica buscando, ante todo, la unidad de acción y tiempo, Metastasio, quien además poseía conocimientos musicales, fue especialista en escribir versos musicalmente muy eficaces²⁰. Puso máxima atención al lenguaje, consiguiendo dramas donde las pasiones aparecen atenuadas, dosificadas, en una clara determinación de corregir los arrebatos precedentes. Huyó del artificio, aunque para muchos el exquisito cuidado en la distribución de las partes y de las escenas, acabó dando de él una imagen calculada y metódica.

¹⁸ Apóstolo Zeno (1668-1750) fue uno de los fundadores de la Academia de los *Animosi* y del *Giornale de'letterati d'Italia*, desde donde defendió la restauración al clasicismo.

¹⁹ La más destacada de las figuras arcádicas fue el poeta y dramaturgo Pietro Metastasio, poeta oficial de la corte de Viena. Fue sucesor de Apóstolo Zeno, autor de dramas teatrales y libretos de ópera, a la vez que pionero en la crítica literaria, por ser cofundador de la publicación *Giornale dei letterati d'Italia*, la primera que se especializó en tal actividad. Las obras teatrales de Metastasio, entre las que se pueden citar *Los jardines de las Hespérides* y *Semíramis reconocida*, se caracterizan por la melódica fluidez de sus argumentos, que las hicieron apropiadas para ser adaptadas como libretos de ópera.

²⁰ En acuerdo de los críticos en torno a esta cuestión es unánime. Encontramos palabras tan elocuentes como las que siguen: “Se ha dicho que el melodrama de Metastasio es ya en sí un hecho musical, lleva en sí la propia música: ciertamente, perdura en el tiempo mucho más que tantas composiciones fugaces, opacas y escuálidas que han utilizado servilmente los textos metastasianos, en su mayoría estropeados, modificados por los poetastros de ocasión” (Cfr. G. Comotti (ed.), A. Ruiz Tarazona (coord. Edición española), *Historia de la música*, vol IV, *Del apogeo del Barroco a Beethoven*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1995, pp. 84-85).

Sin embargo, la obra del gran renovador de la poesía melodramática, acabó sufriendo un serio desgaste de su originaria fuerza dramática, debido a las numerosas versiones, que frecuentemente y cada vez más lejos del libreto de origen, se hicieron. Esto llevó la ópera seria a una fosilización formal, de la que una nueva reforma debía salvarla.

En un primer momento, son Algarotti²¹ y Calzabigi²² los literatos italianos que a mediados del XVIII emprenden una serie de acciones teóricas y prácticas, encaminadas a reorientar la ópera. El modelo de Metastasio, al que admiraban profundamente, sufrió, como antes hemos apuntado, un progresivo deterioro en su equilibrio dramático para satisfacer el virtuosismo de los cantantes y las necesidades de la puesta en escena bajo la atenta mirada empresarial.

En 1760, Calzabigi fija su residencia en Viena, donde coincide con Christoph Willibald Gluck. Ambos materializarían sus ideas reformistas en *Orfeo y Euridice*²³, estrenada en 1762. Esta nueva reforma supone un último escaqueo con el retoricismo musical de manos de Gluck quien, en 1769, con su obra *Alceste*, se propone una vuelta al tipo operístico de Peri y Caccini, en abierta oposición a la ópera de estilo veneciano, en la que destaca la melodía y prevalece la inverosimilitud y la ruptura con Aristóteles.

Gluck pretende devolver a la música la única función que, según él, le corresponde: servir a la poesía, al tiempo que instituye otra vez las reglas del drama aristotélico.

²¹ Francesco Algarotti (1712-1764), erudito italiano, escribió un tratado *Sobre la ópera* en 1755.

²² Ranieri de' Calzabigi (1714-1795), libretista y literato italiano, escribió libretos para Gluck.

²³ Después del primer trabajo oficial de la reforma gluckiniana, el ballet pantomima *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, estrenado el 17 de octubre de 1761, *El Orfeo ed Euridice*, del año siguiente, supone la confirmación de dicha reforma. Gluck y Calzabigi apuntan hacia el objetivo específico de la unión de palabra y música, pero no todavía hacia la tragedia musical, sino a un género más modesto, a una "acción teatral" (Cfr. G. Comotti (ed.), *Historia de la música*, vol IV, cit., p. 261).

Los ideales Calzabigi-Gluck apuntan a la consecución de una mayor continuidad dramática, basada principalmente en la unión música–palabra: “Aspectos sobresalientes de la reforma gluckiana son la simplificación de escenas, el logro de una continuidad dramática, y una música que lo llena todo adecuadamente”²⁴. A nivel musical, propugnan una línea vocal sobria y la potenciación de la orquesta.

Su primordial virtud consistió en haber realizado un nuevo tipo de drama que rompía con la ya mecánica alternancia de aria y recitativo desarrollándose en marcos dramáticos más amplios, o sea, en escenas teatrales donde la declamación y el canto se funden en una relación más íntima.

Sin embargo, el intento de Gluck fracasa definitivamente y sus sucesores no lo tomaron como modelo de sus composiciones. La ópera veneciana anunciaba una nueva era liberada del didactismo y de la mimesis estricta. Entramos en la época de la creación por puro placer artístico.

La relación entre el compositor y el libretista varía considerablemente. En general, los libretistas más famosos son aquellos que tuvieron una relación fructífera con un gran compositor –como ya hemos comprobado en el caso de Calzabigi y Gluck–, salvo en el caso de Metastasio, cuyos textos fueron utilizados por numerosos compositores, pero cuya reputación como libretista no se creó a la sombra de ningún compositor de fama.

Uno de los ejemplos más notables de una estrecha colaboración entre músico y poeta la encontramos en Mozart²⁵.

²⁴ Cfr. G. Comotti (ed.), *Historia de la música*, vol IV, cit., p. 260.

²⁵ “El acontecimiento fundamental en la biografía de Mozart es la decisión de dejar el servicio musical en una corte e instalarse como profesional libre. [...] El caso de Mozart iba a ser simbólico, [en parte] por la tensión violenta y por el momento en que se produce, cuando faltan pocos años para que estalle la Revolución Francesa [...] iba a asumir el sentido de una declaración de guerra entre el nuevo mundo burgués y el antiguo régimen” (Cfr. G. Comotti (ed.), *Historia de la música*, vol IV, cit., p. 323).

Durante los nueve años en los que residió en Viena destaca su relación con el poeta Lorenzo da Ponte²⁶, quien escribió numerosos libretos, en especial para él, sobre unas ideas artísticas propias y una novedosa concepción de las relaciones entre el libretista y el compositor.

En la era, iniciada por el mismo Mozart, de independencia del arte musical de los mecenas que mediatizaban las producciones, el poeta se permite aconsejar al músico con el que trabaja sobre lo que debe o no hacer. Así mismo el libretista debe disponer de gran sentido de la teatralidad y tener muy presente el trinomio texto, literatura, teatro, que conforma en género operístico. Da Ponte difumina la fractura entre recitativo y aria con lo que se gana en continuidad dramática, y busca mayor naturalidad en la expresión lingüística. Además introduce, frente a los personajes estáticos, clasificados en tipos, variaciones dentro de un mismo personaje, tratamiento novedoso y realista, no utilizado hasta entonces.

Realmente este poeta, defensor manifiesto de Rousseau, dio respuesta a Mozart y su preocupación por la eficacia escénica y una verdadera relación música–poesía.

Casi imposible de definir dada la pluralidad de sus manifestaciones, el Romanticismo enfatiza la individualidad, lo diverso y cambiante y la historia como devenir. Cambia el concepto del significado y la función del arte, que deja de imitar a la naturaleza e intenta captar sus mensajes. Se exalta la creatividad individual.

²⁶ Lorenzo da Ponte (1749-1838) fue una de las personalidades más fascinantes de su época. Amigo del famoso Casanova, viajó junto a él por toda Europa, viviendo sus experiencias y aventuras con mirada crítica hacia la sociedad y desde la posición ilustrada que los llevaba a dominar su destino con su talento y fuerza creativa. “Fue un hombre enérgico, robusto y astuto. Tuvo la capacidad de emprender una vida nueva y creativa en diferentes países y culturas (Italia, Austria, Inglaterra, Estados Unidos y durante poco tiempo también en Alemania” Cfr. Andrés Batta, *Ópera. Compositores. Obras. Intérpretes*, cit., pp. 364-365.

“En su lucha por conciliar el anhelo de infinito con la consciencia de su finitud, el artista se debate entre la ironía y el *Sehnsucht*²⁷, el “mal de deseo”, que se identifica como la esencia de la poesía”.²⁸

Esta base ideológica produce una revolución sin precedentes en la Historia de la música. Con el Romanticismo se produce la inversión de la concepción musical que se había defendido hasta ahora, llegando a encontrar en ella la condición a la que todas las artes apuntan como ideal. La razón de esta radical variación cabría encontrarla en el desarrollo de la música instrumental y sus nuevas formas (sonatas, sinfonías, etc.). El lenguaje no sirve ya por su pobreza expresiva, la música “no debería aspirar a convertirse en lenguaje, sino a explicitar al máximo sus propias capacidades”²⁹. Frente al criterio racionalista, la música es elevada al rango superior; al mismo tiempo, la música instrumental recobra la primacía frente a la música vocal.

Esta revolución no se manifiesta en la música misma sino en la reflexión teórica y sobretodo en la estética musical.

Con la emancipación de la música durante el Romanticismo, y con la nueva concepción que apoya la producción instrumental, la música orquestal puede abandonar la función introductoria, a la que la tenía confinada la ópera, ofreciendo por sí misma un desarrollo dramático sin un texto que le sirva de base. Incluso los propios poetas asisten a una nueva posibilidad artística consistente en un arte alejado e independiente del lenguaje,

²⁷ Este término alemán no tiene correspondencia directa con ninguna palabra en las demlenguas europeas, especialmente en las latinas, lo cual corrobora, más si cabe, su carácter eminentemente germánico. Los conceptos que más se acercan son *tormento* y *nostalgia*.

²⁸ Cfr. G. Comotti (ed.), A. Ruiz Tarazona (coord. Edición española), *Historia de la música*, vol V, *El siglo XIX*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1995, p. 6.

²⁹ Cfr. J. Neubauer, *La emancipación de la música*, cit., p. 295.

la representación y la mimesis, haciendo de la música el paradigma para la poesía, pues no necesita del lenguaje para poder significar.

Tres personajes indiscutibles en el panorama operístico italiano del siglo XIX realizan sus obras en este marco estético: Rossini, Bellini y Donizetti.

Rossini llena toda la primera mitad del siglo como genio indiscutible del teatro musical. Las cualidades fundamentales de su música consisten en una nueva utilización de elementos ya existentes en la sintaxis musical (como la repetición, la simetría, y eufonía) que él eleva a potencias antes desconocidas, junto a un vocalismo dominando sobre todo ello. Muchos son los que comparten la idea de la gran importancia de la labor rossiniana en la formación del melodrama italiano del XIX, con el uso de fórmulas usadas habitualmente en el teatro cómico, pero con una nueva dimensión dramática. Rossini, que cultivó un género intermedio con gran maestría, el semiserio, fundamentó su comicidad en la radicalización de los elementos básicos de la música, sobre un esquema repetitivo y con recursos verbales como los juegos de palabras y onomatopeyas.

Bellini representa la fusión de la tendencia clasicista con la inspiración musical romántica. Destaca en su música la melodía, en la que se concentra todo su lirismo.

Las óperas de Bellini están dotadas de un carácter melódico indiscutible, “singularmente enfático y rebosante de pasión romántica, además de una dignidad excelsa y una profunda sensibilidad. Bellini, en su calidad de gran melodista, ejerció una gran influencia tanto en compositores de ópera (Verdi, Wagner), como instrumentales (Chopin, Liszt)”³⁰.

³⁰ Cfr. A. Batta. *Ópera. Compositores. Obras. Intérpretes*, cit., p 22.

Finalmente Donizetti, más vinculado a la herencia rossiniana, fue un compositor con una obra extensa y muy variada. Cultivó diversos estilos operísticos de procedencia dieciochesca: semiserio, ópera cómica, grand ópera, etc. Dotado de gran imaginación para las melodías, desarrolló un gran estilo también para el efecto de las situaciones teatrales.

Pero si importante es la labor de los grandes melodistas, más se considera la de Giuseppe Verdi. Considerado por muchos el gran compositor de ópera italiano del siglo XIX. Siguiendo las influencias francesas y alemanas, rompe los clichés del *bel canto* de su tiempo y pone el canto al servicio del drama. Convirtió sus óperas juveniles en un manifiesto progresista, incluyendo los temas nacionalistas. La popularidad de Verdi acrecentó aún más cuando su nombre se convirtió en un grito patriótico que invitaba a la unificación de Italia, en contra de la denominación extranjera: “¡Viva Verdi! significaba *Viva Vittorio Emanuele Rè d'Italia*”³¹. A partir de su revolución musical pretendió cambiar también la condición del teatro lírico.

Uno de los rasgos fundamentales de Verdi fue su intención de crear dramas humanos, - frente al uso romántico de la naturaleza y la mitología en Alemania-, con un cambio de temas que transita de lo irreal a lo contemporáneo. Respecto a la tradición, no expresa una manifiesta renuncia, pero su visión es novedosa porque no se plantea su uso en cuanto a su respeto o trasgresión, sino en cuanto a su capacidad de conseguir el efecto teatral deseado.

La posición de Verdi ante la relación música-palabra es contundente ya desde la composición de *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* y *La traviata* (ambas de 1853): el drama sobre la música. Pero la música aparece muy cuidada, como elemento que contribuye a la efectividad dramática con la recurrencia de uno o más temas o motivos distintivos en momentos cruciales, con el objeto de crear una unidad tanto dramática como musical.

³¹ Cfr. D. J. Grout. y C. V. Palisca, *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza, 1995⁷, p. 739

Su proceso creativo lleva un camino muy ajustado acorde con ese deseo de dotar de unidad y de eficacia comunicativa a cada obra. Los principios básicos que rigen la creación verdiana pasan por la elección del argumento bajo la total responsabilidad del compositor, buscando situaciones que pudieran expresarse en contrastes musicales³².

Además Verdi interpretó, en un público cansado de las expansiones líricas del *bel canto*, las necesidades de acción y verdad que intentó imprimir en sus obras.

En consonancia con sus dramas humanos, lo importante no es tanto la inverosimilitud de los libretos, sino la consecuencialidad de la definición de los personajes, caracterizados psicológicamente de forma nada estática, en sus recíprocas relaciones. Esta es la óptica desde la que Verdi afronta la verosimilitud en sus óperas (*inventare il vero*).

Similar naturaleza que Verdi, tuvo Richard Wagner en Alemania. No sólo por su labor reformista, sino además porque ésta le llevó a crear el drama musical, una nueva forma con la que abría paso a nuevas tendencias armónicas que desembocarían más tarde en la disolución de la tonalidad. En Wagner se resumen las diversas corrientes que nutren el pensamiento romántico. Músico, poeta (autor de los libretos de sus óperas), filósofo y crítico, se propone como objetivo principal, justificar estética y filosóficamente su reforma teatral. Los teóricos del arte dicen de él ser el más grande de los reformadores escénicos de la historia de la ópera.

³² “Los principales requisitos que Verdi formulaba a un libreto eran situaciones emocionales fuertes, contrastes y celeridad de la acción; no reparaba demasiado en su credibilidad. En consecuencia, la mayor parte de sus argumentos son violentos melodramas de sangre y fuego, pletóricos de personajes increíbles y de coincidencias ridículas, pero con gran profusión de oportunidades para las estimulantes, robustas y terribles melodías y ritmos especialmente característicos del primer estilo de Verdi” (Cfr. D. J. Grout. y C. V. Palisca, *Historia de la música occidental*, cit., p. 740).

También parecen estar de acuerdo en su posición respecto a la función de la música: “consistía en servir a los fines de la expresión dramática”³³ Esto no significa, en modo alguno, que debiera estar subordinada a la palabra –como así se refleja en las aspiraciones reformistas anteriores-: “música y poesía no pueden ser, respectivamente, fin y medio, puesto que ambas son, en un mismo nivel, funciones del drama, que precisamente por ello es obra de arte total”³⁴, es decir, *Gesamtkunstwerk*, que representa la obra de arte concebida como un absoluto que contiene en sí mismo su propia razón de ser, donde todas las artes (música, poesía y espectáculo visual) deben fundirse a la perfección.

Wagner acuñó la expresión de “música absoluta” para referirse a “la música cuya naturaleza abstracta impide la expresión del sentimiento, que es, sin embargo, su razón de ser”³⁵. Por esto la rechaza, pues rompe el nexo con la palabra. No se refiere sólo a la música instrumental, sino también a la ópera italiana y francesa³⁶, porque su nexo con la poesía no es, en su opinión, necesario, sino mecánico y por ello “carece de una verdadera motivación dramática, de un auténtico significado”³⁷ que aleja estas manifestaciones del principio de verdad perseguido por este compositor.

Wagner identifica una similitud entre el proceso compositivo de la sinfonía y el del drama: ambos consisten en una trama de temas fundamentales que se extienden a través de toda la obra, contraponiéndose, transformándose, escindiéndose, complementándose, etc.

³³ Ibid., p. 747.

³⁴ Cfr. G. Comotti (ed.), *Historia de la música*, vol V, cit., p. 129.

³⁵ Ibid. p. 127.

³⁶ Para Wagner, el “drama” es el punto de encuentro de todas las artes que, en cualquier caso, no se identifica con la ópera tradicional, “considerada por él como una parodia de aquél, como una progresiva corrupción y mistificación producto de la historia, que nunca se dejó engañar por las frecuentes tentativas de reformas, las cuales dejaron siempre las cosas, lamentablemente como estaban: en el punto de partida.” (Cfr. Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad al siglo XX*, Alianza editorial, Madrid, 2000¹⁰, pp .308-309).

³⁷ G. Comotti (ed.), *Historia de la música*, vol V, cit., p. 127.

Con esta concepción se enfrenta de lleno a la estructuración por números. En este marco teórico cobra importancia el concepto de motivo conductor (o *leitmotiv*³⁸). Los *leitmotive* combinan funciones dramáticas y musicales. Unas veces destacan lo que se ve en el escenario, otras aportan algo que no se ve, como un recuerdo o una intuición. La acción del drama wagneriano se desarrolla en una red de motivos dramático-musicales que vincula los sucesos pasados con los futuros. Wagner entiende la unión vinculante de relaciones entre motivos (no secciones, sino el drama completo), garantizando la artística unidad de la forma: que no es sino un desarrollo continuo que no tolera ni las cesuras ni las simetrías de las formas cerradas, en lo que denominó melodía infinita.

Hasta aquí alcanza nuestra retrospectiva. Hemos pretendido un examen de los pilares teóricos y estéticos indispensables en nuestro estudio, sabedores de la omisión consciente de las ideas de otros grandes compositores operísticos como Haendel, Lully, Bizet, Offenbach, Stravinsky, Prokofiev, y otros muchos, de diferentes épocas y de diferentes estilos, que mantuvieron más o menos viva la polémica sobre la relación música y palabra, adecuándose a las tendencias estéticas de su momento, sin perder, en cada una de sus obras, el lenguaje que les era propio.

³⁸ “Un fragmento musical, relacionado con algún aspecto del drama, que reaparece en el curso de una ópera. [...] Wagner logró por medio del leitmotiv una síntesis de dos importantes técnicas compositivas del siglo XX: el recuerdo o la reminiscencia temática y la transformación temática.” (Cfr. D. Randel (ed.) *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza Diccionarios, 1997, p 589).

1.2. Contexto Histórico-social.

Aunque nuestro objeto de estudio se circunscribe al ámbito literario del siglo XVII, y más concretamente a la obra dramática de Calderón de la Barca, resulta indispensable situar la producción cuyo análisis nos ocupa, en las coordenadas históricas, filosóficas, culturales, sociales y estéticas que rigen, de algún modo u otro, su producción. Como punto de partida ubicamos nuestro interés en el barroco español, sin menoscabo de lo que acontece en el resto de Europa en todos los ámbitos descritos.

1.2.1. Alcance y definición del término Barroco.

Determinar el alcance y significación del término Barroco constituye una discusión recurrente en la historia de la crítica literaria. Sobre su etimología aún hay incertidumbres: “es muy oscura y los filólogos aún no se han puesto de acuerdo. En cualquier caso, no hay duda que su origen oscila entre el nombre *–Barocco–* que los escolásticos daban a una de las figuras del silogismo y la palabra portuguesa *barrôco* con la que se alude a determinadas perlas de forma irregular. Juan Corominas piensa que la palabra española, acuñada durante el siglo XIX, surgió por una reunión de ambas significaciones. Primero se empleó para designar el estilo artístico típico del XVII y XVIII caracterizado por la abundancia de formas irregulares (volutas, roleos, y todos aquellos adornos en que predomina la línea curva), a imitación de esas perlas a que alude uno de sus orígenes etimológicos; en segundo lugar, la misma palabra pasó a designar todo el período de la cultura europea en que prevaleció dicho estilo artístico, y

sus formas de expresión literaria (culteranismo y conceptismo) de carácter rebuscado y oscuro”³⁹.

Así el término Barroco que alude, en un principio, al arte nacido en Italia a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, -propagándose durante este siglo a toda Europa-, es también aplicable, en sentido genérico, a toda la esfera de la cultura y la civilización europeas de la primera mitad del siglo XVII (ciencia, política, religión, etc.).

Así lo concibe José Antonio Maravall, para el que el Barroco es “un concepto de época que se extiende, en principio, a todas las manifestaciones que se integran en la cultura de la misma”⁴⁰. Este mismo autor determina la existencia del Barroco, como concepto histórico, durante los tres primeros cuartos del siglo XVII, “centrándose con mayor intensidad, con más plena significación, de 1605 a 1650. Si esta zona de fechas está referida especialmente a la historia española, es también, con muy ligeros corrimientos, válida para otros países europeos”⁴¹.

Esta aseveración define el Barroco, no como una “constante histórica”, sino como un “concepto de época”, opinión que comparte con José Luis Abellán.

Y es este estudioso de quien aceptamos la cronología según la cual se identifica el Barroco con el periodo concreto comprendido entre 1598 y 1680.

La justificación de tal elección viene por la necesidad de ajuste de los elementos culturales y los períodos histórico-sociales. En este sentido, en 1598 coincide la muerte de Felipe II –evento político- con la culminación de la conciencia de crisis –

³⁹ Cfr., José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español, Vol. 3, Del Barroco a la Ilustración I (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe/ Círculo de lectores, 1993, p. 46.

⁴⁰ Cfr., José Antonio Maravall (1980), *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1998, p. 29. De este mismo autor vid., además, “Un esquema conceptual de la cultura barroca”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, 1973, pp. 423-461.

⁴¹ Cfr., J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, cit., p. 24.

circunstancia socioeconómica-; mientras que 1680 se considera el inicio de la curva de recuperación de la economía y prácticamente coincide con la muerte de Calderón, el dramaturgo barroco por antonomasia, en 1681, siendo esta la cronología mayormente aceptada por los críticos⁴².

Ubicado temporalmente el fenómeno barroco, necesitamos, sin embargo, para la completa comprensión de su identidad, -y desde la perspectiva que hemos adoptado-, una asimilación de todos los elementos que conforman la cultura del XVII, de lo político a lo social, del pensamiento al arte, pasando por cuantas circunstancias se articulan para la conformación de este periodo irrepetible.

1.2.2. *Decadencia, crisis y cultura barroca*⁴³.

Casi todos los estudiosos del XVII coinciden en la consideración del Barroco como un concepto intrínsecamente relacionado con el de “Decadencia”. Realmente, es en la profundización sobre las condiciones socioeconómicas que propiciaron su surgimiento, donde podemos situar el punto de partida para la comprensión total de este período. Y en esta hallamos, fuertemente arraigada al siglo XVII, la noción de crisis⁴⁴.

⁴² Cfr. J.L. Abellán, *Historia del pensamiento español*, cit. p. 52 y ss

⁴³ Vid. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, 2 vols. Madrid, Debate, 1988.

⁴⁴ Desde los pasados años cincuenta, resulta bastante general referirse al XVII como a un siglo de crisis. Dos trabajos simultáneos, sin aparente conexión entre sí, ambos publicados en 1954, vinieron a abrir un amplio debate historiográfico cuyo efecto inmediato fue la acuñación de un concepto desde entonces consagrado como rasgo central definatorio de aquella centuria. Los autores de dichos trabajos fueron Roland Mousnier y Eric Hobsbawm. El primero de ellos publicó, como parte de una *Historia general de las civilizaciones*, dirigida por Maurice Crouzet, el volumen titulado *Los siglos XVI y XVII. El progreso de la civilización europea y la decadencia de Oriente (1492-1715)*. El otro trabajo, el de Hobsbawm, planteaba la tesis de una crisis general de la economía europea en el siglo XVII, vinculándose conceptualmente al debate abierto en los años cuarenta en el seno de la escuela marxista sobre la

José Antonio Maravall defiende este postulado de forma concluyente: “Nosotros creemos (y tal va a ser nuestra tesis) que el Barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía del mismo período”⁴⁵.

A esta consideración añade la existencia, por primera vez, de una conciencia de crisis que trasciende a todas las facetas de la vida: “Tengamos en cuenta que desde que empieza el siglo XVII empezará también la conciencia, más turbia al comienzo que tres siglos después, de que hay períodos en la vida de la sociedad en los cuales surgen dificultades en la estructura y el desenvolvimiento de la vida colectiva, las cuales provocan que las cosas no marchen bien”⁴⁶. Si nos circunscribimos al ámbito hispano: “el cambio de la coyuntura castellana de finales del Quinientos provocó un sentimiento de aflicción y desilusión colectivos. Una nación que había conseguido levantar un increíble imperio y que había vivido de las riquezas de las Indias, cobraba conciencia ahora de la debilidad de sus propias fuerzas económicas y humanas. Este proceso constituyó un marco adecuado para la reflexión sobre la situación real del país”⁴⁷.

Maravall continúa exponiendo el carácter universalista de la crisis del siglo XVII, que no puede circunscribirse únicamente a un ámbito concreto –económico, militar, etc. –, ni a un único espacio, sino que se trata del “espectacular y problemático desajuste de

transición del feudalismo al capitalismo. El conjunto de estos trabajos contribuyó a definir el siglo XVII como un período afectado por una crisis universal que se extendió a lo económico, lo social, lo político e, incluso, lo espiritual.

⁴⁵ Cfr. J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, cit. p. 55.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁷ Cfr. Antoni Simón Tarrés, “Los Austrias menores” en *Manual de historia de España*, vol. 3. *Los siglos XVI-XVII*, Madrid, Historia 16, 1991, p. 652.

una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas que la impulsan a cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación. [En el caso de España], donde la resistencia a estos cambios fue mayor [y] no se dejaron desarrollar los elementos de la sociedad nueva y se hallaron privilegiados todos los factores de inmovilismo [...] los efectos de la crisis fueron más largos y de signo negativo”⁴⁸.

Así pues, la crisis afectó a todas las esferas de la cultura, siendo esta misma producto de cuanto acontece en el entorno político, económico y social, dando lugar a lo que entendemos como una “nueva época”: la cultura del Barroco⁴⁹ es una cultura “surgida de las circunstancias críticas en que se hallaron los pueblos europeos, debido a causas económicas [...] pero también a una serie de novedades [...] que la técnica, la ciencia el pensamiento filosófico, la moral, la religión, trajeron por su parte. Todo ello sin descontar que la misma economía va entrelazada con motivaciones ideológicas cuya acción y reacción ante las transformaciones estructurales –las cuales, en parte al menos, se producen en el XVII– obligan al historiador a hablar de una nueva época”⁵⁰.

1.2.3. *Situación política mundial.*

La situación política durante el siglo XVII, difiere notablemente de unos países a otros. Inglaterra y Francia se consolidan como dos grandes potencias mundiales,

⁴⁸ Cfr. J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, cit. p. 69. Vid., además, J. A. Maravall, “La cultura de la crisis barroca”, en *España, siglo XVII. Esplendor y decadencia*, Historia 16, Extra XII, 1979, pp. 80-90.

⁴⁹ Vid., Francisco Abad, “El barroco y la cultura barroca”, en *Introducción al pensamiento español del siglo XX. Dos estudios*, Málaga, Ágora, 1994, pp. 187-202.

⁵⁰ Cfr. J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, cit. p. 63.

mientras que España se encuentra inmersa en una prolongada y profunda crisis que la aleja del esplendor del siglo anterior⁵¹.

Otras zonas conocerán un desarrollo económico sin precedentes, propiciado básicamente por la actividad comercial, como ocurre en los Países Bajos. Alemania e Italia vivirán un período de fragmentación y conflictos que impiden el despegue financiero que acontece en otras áreas. Por último, continúan los intentos otomanos de dominar el Mediterráneo, a la vez que este Imperio va observando la paulatina pérdida de su poder⁵².

Francia muestra, durante el siglo XVII dos fases que se corresponden con ambas mitades de la centuria. Durante la primera continúan las secuelas de los enfrentamientos internos y de las luchas por el control del aparato político del siglo anterior, teniendo como fondo graves problemas sociales y alteraciones diversas conectadas con una mala coyuntura económica y con los efectos de los gastos de guerra; mientras que en la segunda, superados los años centrales, se inicia el periodo del absolutismo francés. Pero la monarquía tuvo que sortear numerosas dificultades y vencer enconadas oposiciones para llegar pletórica a su momento de mayor esplendor.

El siglo XVII se caracteriza en Inglaterra por el ejercicio del poder absolutista por parte de Jacobo I (1603-1625), en primer lugar, que supuso el cambio de la dinastía

⁵¹ Para profundizar en el devenir político del siglo XVII en España, así como cuestiones relacionadas con el contexto socio-cultural, vid., Antonio Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Historia de España Alfaguara III, Madrid, Alianza, 1978⁵. Para otras cuestiones particulares, vid., VV.AA., *España, siglo XVII. Esplendor y decadencia*, Historia 16, Extra XII, 1979.

⁵² Para analizar el devenir político mundial del siglo XVII, así como cuestiones relacionadas con el contexto socio-cultural, vid., Roland Mousnier, *Historia General de las Civilizaciones. Volumen IV. Los siglos XVI y XVII. El progreso de la civilización europea y la decadencia de oriente (1492-1717)*, Barcelona, Destino, 1967, pp. 413-497.

Tudor a la de los Estuardo, y después por Carlos I (1625-1649). Ambos monarcas mantuvieron vivos varios conflictos que contribuyeron a la instauración de un clima de tensión continua entre los principales estratos de la sociedad inglesa.

Jacobo I nunca fue un rey popular ni indiscutido, a pesar de que tanto él como luego su sucesor fueran bien recibidos en un principio. Sus rasgos personales, su ideología y su actitud provocaron múltiples reacciones en su contra, dando lugar a un clima de tensión interna que fue fraguando los elementos revolucionarios que estallarían de forma violenta en el siguiente reinado. Motivaciones políticas, fiscales y religiosas serían principalmente las causantes de las fuertes oposiciones que pronto empezaron a surgir contra su figura, que se vieron aumentadas por las torpes decisiones de gobierno que el monarca puso en ejecución, contrarias muchas de ellas a las tradiciones inglesas, respetadas hasta entonces por la Monarquía de los Tudor.

Carlos I accedió al trono en un ambiente favorable, pero los problemas de fondo (políticos, fiscales, religiosos) que se enquistaban en la sociedad desde su antecesor comenzaron a minar el prestigio de la Monarquía.

Ambos monarcas mantuvieron una actitud encaminada al fortalecimiento del protestantismo de la Iglesia anglicana, en claro detrimento de los católicos y también de los puritanos, más cercanos a las formulaciones presbiterianas. Además la relación con el Parlamento fue origen de controversia, llegando incluso a su disolución en numerosas ocasiones, sobre todo en la etapa de Carlos I, acercándose así al absolutismo más puro que no gustaba a muchos.

La política exterior tampoco aportó estabilidad, pues los acercamientos a las naciones católicas, con las que se establecieron alianzas, no eran en absoluto del gusto

popular. Se sucedieron pues, numerosas muestras en contra de la gestión de los monarcas Estuardo.

La primera manifestación clara y rotunda de la animosidad contra Jacobo I fue la llamada “Conspiración de la pólvora” en 1605, cuando un grupo de exaltados católicos planearon volar el Parlamento con el rey en su interior, sin llegar a conseguirlo. Así las cosas, aunque no ocurrieron sucesos trascendentales para los destinos de la Monarquía durante el reinado de Jacobo I, quedaron echadas las bases sobre las que se asentarían los graves acontecimientos que se iban a producir en el de su sucesor, tanto más cuanto que la actuación de éste no haría sino profundizar las grandes divergencias que se habían creado entre el rey y el Reino.

La oposición de los parlamentarios se mostró también muy palpable ante las maneras de gobierno que se estaban dando, concretadas en la excesiva influencia de los favoritos del monarca, y en las prácticas abusivas de los altos funcionarios y consejeros regios, y en la malversación de los fondos públicos realizada por éstos.

En el transcurso del siglo XVII las Provincias Unidas alcanzaron un notable nivel de desarrollo económico, social, político y cultural. Venciendo las dificultades de su territorio y su escasa población se erigieron en una de las principales potencias europeas de la época, situación dominante que supieron consolidar a lo largo de casi toda la centuria, hasta que se produjo la crisis entre 1672 y 1674 que debilitaría algo el prestigio y poder hasta entonces conseguidos.

En el plano político, divisiones internas, políticas y religiosas fueron una constante durante toda la centuria, además del desgaste que supuso la guerra por su independencia total del Imperio español. A pesar de todo, el siglo XVII fue la época dorada, en lo económico, en lo social, en lo artístico y cultural, de la federación formada por las

Provincias Unidas (Frisia, Groninga, Güeldres, Holanda, Overijssel, Utrecht y Zelanda), con Holanda a la cabeza, símbolo visible de este esplendor.

Estos siete territorios presentaban desde los inicios de su creación una complicada estructura de gobierno. Cada uno de ellos tenía sus propios Estados provinciales, con una composición que difería según los casos, aunque lo más frecuente era la existencia destacada de la nobleza y de las poderosas oligarquías urbanas, además de la inclusión esporádica del campesinado.

El enfrentamiento entre las dos figuras principales del gobierno de la República marcará las divisiones internas durante todo el siglo: de una parte el pensionario de Holanda, encumbrado por su designación como gran pensionario, responsable, entre otras cosas, de la política exterior; de otra, el estatúder en el marco del Estado, jefe militar como almirante y capitán general, cargo desde el cual tendría una destacada posición a la hora de regir los destinos de la nación. Esta jefatura militar, que venía siendo ocupada por miembros de la aristocrática familia de los Orange, simbolizaba la fracción belicista, la de aquellos que defendían la guerra como medio de engrandecimiento del Estado -línea de actuación que refrendaban la nobleza y los sectores humildes, campesinos y urbanos, que integrarían el grueso del ejército en caso necesario- y también defensores de un modo de gobierno que se acercaba peligrosamente a los postulados absolutistas (fuerte poder centralizado de corte aristocrático, ostentado, como no, por los Orange). Por su parte, el gran pensionario se consideraba portavoz de los grupos urbanos acomodados, de los sectores mercantiles y artesanales, defensores de una política menos agresiva y más pacífica, que potenciara la normalidad de los intercambios comerciales y el orden necesario para mantener el gran desarrollo de sus negocios; también representaban la tendencia a una forma de gobierno republicano y descentralizado que evitase la preeminencia que quería imponer en la

cúspide del poder la familia Orange. Los períodos de dominio de una u otra opción se sucedieron, dependiendo mucho de las personalidades concretas que ocuparon dichos altos cargos y de las circunstancias, interiores y exteriores, que condicionaron la política.

Alemania, con los tratados de Westfalia de 1648, aparece constituida por múltiples Estados en detrimento del poder efectivo del emperador, reforzamiento político que se incrementaría con la derrota imperial en sus pretensiones de imponer un gobierno centralizado y unificador. Los Estados menos sobresalientes adquirieron así los privilegios que desde tiempo atrás habían disfrutado, sobre todo las grandes circunscripciones electorales del Imperio. Así pues, Alemania permaneció dividida en varios centenares de entidades políticas casi independientes, con unos príncipes y gobernantes que gozaban de amplios derechos tales como el de acuñar monedas, formar ejércitos propios, cobrar impuestos, incluso el de llevar a cabo la política exterior que considerasen beneficiosa a sus intereses particulares. Por esto se considera más acertado distinguir muchas Alemanias, ya que no hubo en ningún momento una línea común de actuación que unificara ni aglutinara todos los Estados en uno único.

Estos Estados independientes seguían formando parte del conjunto imperial germánico, que como institución mantenía en pie el concepto de Imperio, cuyo título de emperador mantenía su prestigio y significación honorífica, a la vez que continuaban con sus funciones propias y representativas los organismos imperiales (inoperantes y escasamente útiles).

Frente a la enconada defensa de este marasmo territorial y político, la familia de Habsburgo pugnaba por la creación de una Monarquía centralizadora similar al de otros casos europeos, sin llegar a conseguirlo.

Tras los fracasos de Fernando II (1619-1637) y Fernando III (1637-1658) en este sentido, Leopoldo I (1658-1705) intensificó sus esfuerzos para conseguir, al menos, un poder autoritario y centralizado en sus territorios, lo que también llevaron a cabo otros príncipes alemanes. En casi todos estos Estados se experimentó una pérdida de influencia de las asambleas representativas locales, aumentando paralelamente el poder único de los príncipes, que procuraron concentrar en su persona las prerrogativas regias al estilo de las Monarquías occidentales.

Se convirtieron en formaciones estatales poderosas, con absoluto dominio de sus áreas, Brandeburgo y los Estados de Austria, aquél en el Norte, éste en el Sur, llegando a ser consideradas ya para finales de siglo como las principales potencias de la Europa central.

La península italiana sufrió un estancamiento económico y social a lo largo del siglo XVII. Se trata de un territorio absolutamente fragmentado y dirigido, en su mayoría, por potencias extranjeras. Sí lograría conservar, en cambio, su prestigio cultural y artístico, siendo sus ciudades visita obligada para artistas, científicos y hombres de letras de toda Europa.

En el plano territorial, España controlaba gran parte de Italia: por el sur, los extensos Reinos de Nápoles y Sicilia, gobernados por virreyes en representación del monarca español; por el norte, el Reino de Milán, una de las principales bazas con las que contó España, entre otras cosas, por su espléndida posición estratégica. Destacaba en estas regiones la nobleza, sobre un campesinado explotado y empobrecido y sobre una clase urbana muy relegada frente a los intereses aristocráticos y de la corona española, lo que llevó a estas zonas, sobre todo en el sur, a continuas revueltas sociales.

En el centro de la península se mantenían los Estados Pontificios, que durante el siglo XVII fueron dirigidos por hasta once Papas. Esta corta duración de los mandatos papales, unida a la pérdida de poder internacional de la cabeza de la Iglesia, quien ya no podía ejercer su papel mediador que tantos beneficios le granjeara en el pasado (pues no era su poder espiritual, sino los intereses económicos y territoriales lo que primaba en las grandes potencias europeas), dejó al Pontífice con la única posibilidad de maniobrar, como un príncipe terrenal cualquiera, en el complicado juego de las alianzas y de los pactos entre soberanos, como forma de salvaguardar sus posesiones territoriales. En el plano de la política interior tampoco se modificaron apenas los rasgos característicos del siglo anterior. Al amparo de las directrices del Concilio de Trento sí se pudo, sin embargo, luchar contra la relajación moral que había mostrado la jerarquía eclesiástica renacentista sí que pudo ser combatida con relativo éxito.

La república de Venecia era una de las piezas sobresalientes en el mosaico italiano, sin duda la más fuerte, pues seguía contando con un amplio territorio, con sus posesiones marítimas y con una apreciable flota que le permitía ocupar un lugar destacado entre las potencias mediterráneas, aunque no pudo escapar de la decadencia generalizada que se extendió por Italia, perdiendo su brillo comercial y mercantil por el conservadurismo de la aristocracia que no hacía sino vivir de las rentas. Por lo menos pudo permanecer independiente, sin estar sometida a ninguna potencia extranjera, hecho nada desdeñable pues el resto de los Estados italianos se hallaban bajo la influencia de Francia o de España, viéndose continuamente presionados por los intereses y directrices de unos y otros.

Respecto a los países nórdicos y orientales, se pueden plantear unas directrices comunes en cuanto a su situación y evolución durante el XVII.

Podemos afirmar que se trata de territorios con las fronteras poco definidas y con baja densidad de población, continuamente amenazados por la expansión de otros países.

El dominio del Báltico por parte de Suecia fue creciendo hasta erigirse como potencia principal de la zona. Situación que contrasta con la de Dinamarca, que experimentó un cierto retroceso respecto al siglo anterior. Rusia inicia un periodo de consolidación y recuperación. Polonia, debilitada internamente, estaba abandonada a las expansiones de los países vecinos. En cuanto a la dimensión política, estos gobiernos se dirigieron lentamente y no sin dificultades hacia una monarquía absoluta apoyada fuertemente en la nobleza, reproduciendo de alguna manera una nueva estructura casi feudal.

Por último exponemos la situación del Imperio otomano, que durante más de un siglo había mantenido una situación sobresaliente en Europa y el Mediterráneo.

Sus posesiones llegaban en Europa hasta Hungría central, en Asia Anterior a Persia, y por el norte de África su área de influencia incluía Trípoli, Argel y Túnez. Sin embargo, y pese al aparente esplendor de sus dominios se iniciaba una lenta pero inexorable decadencia. Una de las principales debilidades fue la ausencia de una clara línea sucesoria, que no trajo más que disputas y luchas internas por el poder, entre unos príncipes sin experiencia ni preparación. Además los sultanes se mantuvieron demasiado alejados de su pueblo, preocupados sobre todo por las cuestiones sucesorias, que daban como resultado un gobierno debilitado, entre otras cosas, por la poca duración de los mandatos, debido a la excesiva movilidad en este puesto. y, por tanto, a la debilidad del gobierno.

Otro talón de Aquiles otomano fue la incapacidad de asimilar los pueblos conquistados, produciéndose una descentralización del Imperio.

Los habitantes de los nuevos territorios permanecían ajenos y con altas cargas fiscales, sin integrarse a través de la cultura o la lengua. En este marco el desarrollo de la lealtad fue absolutamente nulo, sin ningún vínculo a un poder que era considerado extranjero, lo que en determinados momentos propiciaría levantamientos o rebeliones y siempre un latente deseo de independencia que acabaría minando al Imperio.

A esta situación añadimos la penosa situación financiera del Imperio a fines del siglo XVI, la cual, además de obligar a devaluaciones monetarias, créditos desmesurados y enajenación del patrimonio del sultán, animaba a vender y comprar todos los cargos públicos posibles: administración, ejército, imanes, profesores, jueces, etc. Además, la crisis económica se acentuó con el desarrollo de las colonias inglesas, y las nuevas relaciones comerciales que con ellas se establecieron, debilitando así una de las mayores fuentes de ingresos orientales.

El desorden que se extendía por el Imperio llegaba hasta la Corte, donde los enfrentamientos familiares causaban la desaparición por asesinato de la mayor parte de los candidatos al trono. No obstante, la importante maquinaria militar levantada por los otomanos fue capaz de mantener todavía una apreciable política exterior, aunque cada vez con más dificultades.

1.2.4. España en la crisis del siglo XVII.

El siglo XVII fue para España una centuria difícil. En su devenir atravesó profundas crisis que afectaban tanto a lo económico como a lo social y lo político. Por ello ha sido habitual caracterizar a la España del Barroco con el signo de la decadencia, aunque es un concepto bastante discutido e incluso rechazado por algunos autores.

Tal es el caso de Henry Kamen, para el cual es dependencia -y no decadencia-, lo que caracteriza al controvertido Siglo de Oro español: “Ese opíparo filón de las Indias que debía de haber colocado a América en dependencia hacia España, tornó a España en dependiente de los países extranjeros interesados en comerciar con América. [...] Creo que no nos sirve el concepto global de decadencia: resulta impreciso, cronológicamente insatisfactorio e impotente para describir los problemas estructurales de España”⁵³.

Pese a ello resulta evidente la existencia de un Estado que se mostró ineficaz para hacer frente a los graves problemas que se le presentaron, e incapaz de evitar la pérdida de su Imperio y de mantenerse a la cabeza de las potencias europeas.

Durante este siglo en España ostentan el régimen absolutista –en el cual el rey concentra en su figura todos los poderes–, Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700), tres monarcas llamados, no sin razones, los Austrias menores. La realidad fue que ninguno de ellos supo solventar, a pesar de tener la capacidad ilimitada de decisión que le otorgaba el régimen absolutista, los acuciantes problemas de una España postrada. La debilidad de los titulares de la corona española resulta más evidente si miramos las dos figuras que le precedieron, Carlos V y Felipe II, de fuerte personalidad y gran talla política. Sin embargo, Felipe III no fue el origen del declive, más bien heredó de su padre unos conflictos que no supo solucionar y que dirigieron al país hacia una caída sin retorno: disfunciones institucionales, quiebra de la hacienda, pérdida de prestigio exterior o la relación conflictiva con los reinos no castellanos eran algunos de estos problemas.

⁵³ Cfr. Henry Kamen, “El siglo XVII, ¿época de decadencia?”, en *La España del siglo XVII*, Cuadernos Historia 16, nº 28, Madrid, 1985, pp. 4-12, pp. 11-12. A Kamen ya le habían publicado este mismo artículo en *España, siglo XVII. Esplendor y decadencia*, Historia 16, Extra XII, 1979, pp. 5-12. Es posible que se trate de un autoplagio o de una estrategia editorial. Vid., además, Miguel Ángel Ladero, “La decadencia española. Historia de un tópico”, en *Historia 16*, nº 238, 1996, pp. 33-52.

Así pues, en la crisis española intervinieron otros muchos factores (demográficos, económicos, sociales) que provocaron la pérdida del esplendor del siglo anterior.

Felipe III realizó una mediocre labor, con escasa dedicación a los asuntos de gobierno, dejados en manos de un cortesano ambicioso, preocupado por enriquecerse y acumular cargos y honores para él y sus allegados: el duque de Lerma. Podemos sintetizar en cuatro puntos los problemas que preocupan a los coetáneos del tercer soberano de la dinastía de los Austrias:

- a. “La abundancia de oro y plata de América no había enriquecido España; antes al contrario había elevado en sobremanera los precios de los productos españoles, los cuales resultaban poco competitivos respecto a los extranjeros.
- b. La entrada de mercancías extranjeras había desplazado del mercado peninsular a los españoles, provocando la ruina de las manufacturas autóctonas y, con ella, la del comercio y la agricultura.
- c. El empobrecimiento del Estado y la ruina de las finanzas reales, a causa del enorme costo de las empresas militares, y la consecuente elevación de las cargas tributarias, habían traído la decadencia de la actividad productiva, la ruina de los súbditos y la despoblación. Entre los españoles cundía el desánimo hacia las empresas productivas y las inversiones; mientras los extranjeros se habían adueñado de los resortes económicos y financieros del país.
- d. Finalmente, la excesiva circulación monetaria había favorecido la afición al lujo, fomentando el ocio y el descuido del trabajo”⁵⁴.

En política exterior tampoco sus acciones fueron destacables, siendo su reinado, para la mayoría de los historiadores de transición y falsamente pacifista.

⁵⁴ Cfr. A. Simón Tarrés, “Los Austrias menores” en *Historia de España*, cit. p. 654.

Los esfuerzos de Lerma por conseguir treguas y paz respondían más a una necesidad, debido a la debilidad del Estado, que a un auténtico sentimiento de amor por la concordia. Unas situaciones de paz que además no beneficiaron, en absoluto, a la corona española, pues permitieron que los potenciales enemigos entablaran relaciones comerciales impensables en tiempos de guerra.

Con la llegada al trono de Felipe IV sucede también un revolucionario cambio en el gobierno. J. H. Elliot lo explica así: “los primeros años del reinado de Felipe IV se caracterizan por lo que podría llamarse una revolución de linajes, con la sustitución de la casa de Sandoval, ya en decadencia, por un nuevo grupo de familias de las casas de Guzmán, Zúñiga y Haro, que habían estado excluidas de los encantos del poder durante la privanza del duque de Lerma”⁵⁵. El reinado se inicia, pues, con unas luchas de poder, más orientadas hacia las ambiciones personales que hacia un interés renovado por solucionar la problemática estatal, como apostilla Elliot “enseguida empiezan a prevalecer las antiguas aspiraciones sociales por encima de ese sentido de obligación hacia el estado que intentaba inculcar el Conde Duque”⁵⁶.

En principio Zúñiga dirigió los negocios de gobierno, mientras que Olivares aguardaba su momento, que llegó a la muerte del primero en 1622, aunque para la consolidación de su poder tuvo que esperar algún tiempo y aprender a controlar las familias aristocráticas que siempre estaban en torno a los Austrias. Con todo, la política de Olivares fue reformista, tanto en los aspectos de gobierno interno como en política exterior.

⁵⁵ Cfr. John H. Elliot, “El Estado en el siglo XVII”, en *La España del siglo XVII*, Cuadernos Historia 16, nº 28, Madrid, 1985, pp. 12-22.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 16. Vid., además, del mismo John H. Elliot, “El Conde-Duque de Olivares”, en *España, siglo XVII. Esplendor y decadencia*, Historia 16, Extra XII, 1979, pp. 52-62.

Su programa de gobierno “entrelazaba objetivos de política interior y exterior: la restauración de la posición internacional de la monarquía precisaba de la total y efectiva movilización de sus recursos; por consiguiente, era necesaria una administración eficaz y una prosperidad de sus bases económicas y humanas.”⁵⁷ Sin embargo, su gestión llevó al país, en la década de los cuarenta, a una crítica situación de la que fueron buena muestra las agitaciones, revueltas y rebeliones que estallaron por doquier, amenazando con romper en múltiples pedazos el complejo entramado del Estado absolutista montado con tantas dificultades desde tiempo atrás.

Las rebeliones casi simultáneas de Cataluña, en 1640, y Portugal, en diciembre del mismo año, debilitaron la posición del ministerio de Olivares, hasta el punto de provocar el cese del valido en 1643, dejando atrás una España dividida y contraria a la presión ejercida desde Madrid para conseguir hombres y dinero con los que hacer frente a los frentes bélicos. En su lugar, se formó un gobierno de emergencia, tutelado por Felipe IV, quien ya no volvería a dar el mismo grado de poder a ningún valido.

A pesar del cambio de gobierno, los problemas continúan. La guerra prosigue y con ella la excesiva presión fiscal, que dará lugar a una nueva quiebra en 1647. Las malas cosechas que provocarán revueltas en Castilla (1647-52 y 1655-57) y Nápoles (1647); la guerra con Francia, que se había vuelto insostenible, por lo que se decide un cambio de política con la paz de Münster, 1648 y la paz de los Pirineos, 1659; la caída de Barcelona en 1652, que supone una pequeña recuperación de parte de su prestigio, y que sirve en cambio, para intentar en los últimos años de su reinado, la recuperación de Portugal (Elvas, 1658; Vila Viçosa, 1665) son algunos de los acontecimientos que ayudaron en los últimos años del reinado de Felipe IV, a que el gobierno se convirtiera

⁵⁷ Cfr. A. Simón Tarrés, “Los Austrias menores” en *Historia de España*, cit. p. 691.

en una institución muy impopular, pues a la catastrófica situación económica (aumento continuo de impuestos, devaluaciones monetarias, etc.) se unieron las humillaciones en el frente portugués, llevando el descrédito hasta la propia figura del monarca.). Falleció el 17 de septiembre de 1665, dejando tras de sí una monarquía en profunda recesión y crisis y con su autoridad fuertemente cuestionada por nobles, ciudades y regiones.

Sobre Carlos II, cumplidos los 25 años, el nuncio papal afirmaba: “su cuerpo es tan débil como su mente... Se puede hacer con él lo que se desee, pues carece de voluntad propia.” A pesar de ello, su gobierno se divide en dos períodos: la minoría de edad, época de la regencia de doña Mariana de Austria (1665-1675), y los años de su reinado personal (1675-1700). Sin embargo “esta distinción carece de importancia, pues Carlos II fue incapaz de tener una política propia, ni de elegir o sostener a sus propios favoritos; vivió bajo una perpetua tutoría”⁵⁸ Las deficiencias del soberano dejaron dos graves secuelas: por una parte una monarquía debilitada, sin una mano firme - Carlos II desde pequeño tuvo que arrastrar graves problemas físicos y padecer la tutela de la regencia, los validos y demás gobernantes que mandaron en su nombre-, provocaba tensiones internas e inestabilidad política que no hacía sino favorecer la lucha por el poder entre los ministros; por otra, los problemas sucesorios derivados de su incapacidad para dejar un heredero constituyeron una fuente de continuos conflictos internacionales con el botín español como gustoso premio. Toda la cuestión sucesoria quedó en función de las presiones extranjeras y de las intrigas cortesanas ejercidas cerca del monarca intentando inclinar su voluntad hacia alguno de los varios candidatos que se disputaban la herencia, tan apetecible, de la Monarquía hispana.

⁵⁸ Ibid., p. 727.

1.2.5. *Sociedad, política, religión y ciencia.*

El Barroco, en todas sus manifestaciones, surge directamente de los conflictos políticos, económicos y religiosos que asolan la Europa del siglo XVII y de los procesos de asentamiento de las monarquías como poder absoluto dentro de sus territorios. En el ámbito social se reconocen pocos cambios respecto a la situación anterior; en lo político se produce el asentamiento del absolutismo, reforzado sin embargo con la crisis; en cuanto al arte cristiano, la reforma luterana lo obliga a la austeridad e introspección con que se caracteriza, hasta su traslado a los palacios donde se contagia de la suntuosidad cortesana; finalmente la ciencia barroca, fomentada desde las monarquías, conocerá un período de esplendor y desarrollo sin precedentes, y sus repercusiones influirán sobre todas las esferas de la vida humana, contribuyendo a crear una nueva mentalidad.

En España estas generalidades adoptan su peculiar expresión en cada uno de los ámbitos descritos. Como ya hemos referido con anterioridad, la nefasta labor de los últimos monarcas de la dinastía de los Austrias, no fue la causa única del declive hispánico. La crisis comenzó en la centuria anterior, con un problemático legado que afectaba tanto al ámbito económico como al social, tal como explica E. J. Hamilton: “Hacia fines del reinado de Felipe II, la notable decadencia de la agricultura, la industria y el comercio –atribuible en parte a la persecución, mutilación y muerte de miles de sus súbditos más productores durante la Inquisición, al gran crecimiento de la Órdenes religiosas económicamente no productoras, al fomento de la vagancia por una beneficencia indiscriminada, a la emigración de los varones a América en su edad más productiva y a la ilusión de que el oro y la plata americanos iban a enriquecer a la

nación sin trabajar –hizo disminuir las rentas públicas, que procedían en gran parte de las alcabalas”⁵⁹.

El panorama social que se desprende de estas palabras continúa, prácticamente igual, en el siglo XVII. La primera característica que destaca en la sociedad española de esta época es precisamente la ausencia de cambios significativos: “el cambio experimentado en el siglo XVII no resulta tan grande, y hasta puede dudarse de que existiera algún cambio fundamental en cuanto a los fines; más bien cambiaron los medios”⁶⁰.

Partiendo de esta premisa, se distinguen con claridad cuatro elementos principales en la estructura social barroca: nobleza, clero, clases urbanas y campesinado.

La nobleza crece preocupada por aumentar sus títulos por todos los medios posibles (matrimonios convenientes, méritos militares o la extendida práctica, ventajosa para la corona en tiempos de crisis, de la compra) y su favor real: “La aristocracia sólo podía participar de su poder a título delegado, frecuentando la Corte, donde tenía a gran honor desempeñar cerca del rey los más humildes servicios. [...] no pensaba en derribar el árbol de la monarquía, sino en agarrarse a él como la hiedra y chupar lo que pudiera de su savia: cargos, mercedes, dotes para sus hijas”⁶¹. Por su parte destaca el crecimiento del estamento eclesiástico –que aumentó un 65% durante el siglo XVII, frente al 20% en que lo hizo la población total–, en parte a causa de “los peores años del siglo XVII, cuando la presión fiscal, la requisa de soldados y otras manifestaciones de la crisis

⁵⁹ Cfr. E. J. Hamilton, “Influencia monetaria en Castilla (1598-1660)” en *El florecimiento del capitalismo y otros ensayos de historia económica*, Madrid, Revista de Occidente, 1948, p.56.

⁶⁰ Cfr. Antonio Domínguez Ortiz, “Organización social” en *La España del siglo XVII*, Cuadernos Historia 16, nº 28, Madrid, 1985, pp. 23-31, p. 24.

⁶¹ Cfr. A. Domínguez Ortiz, “Organización social”, cit. p. 26.

general impulsaron hacia la Iglesia, como refugio, a más de los contingentes habituales [...] que contribuyeron no sólo a abultar el número de eclesiásticos, sino a rebajar su nivel”⁶². Luchas intestinas y profundas diferencias económicas entre clérigos terminan de caracterizar este estamento.

En las ciudades, las clases emergentes también se diferenciaban por su poder adquisitivo y su función en la sociedad urbanita. Se unían en la metrópoli clases dirigentes, mercaderes, artesanos con organización gremial, artistas y un amplio sector de vagabundos y asociales que acudían a la ciudad a la llamada de las riquezas acumuladas en ellas, y que son fuente de inspiración de la novela picaresca.

El último de los estamentos sociales, el campesinado, continuó su difícil periplo por la centuria: “la paulatina concentración de la propiedad trajo como consecuencia una disminución del número de propietarios y un correlativo aumento de los arrendatarios y jornaleros, pero dentro de este marco general las diferencias fueron grandes y cada región tuvo sus propias pautas evolutivas”⁶³. Aunque la situación de los jornaleros era, en general, lamentable –dependiendo en las épocas de paro de la beneficencia–, la situación del mundo rural español destacó por una variedad tal que es imposible sacar una conclusión. No todo fue negativo, ni puede resumirse en la oposición radical entre propietarios y jornaleros. Durante el siglo XVII se vivió una situación cambiante y fluida, en la que los rasgos capitalistas superaban los feudales.

Sin embargo, mientras en el resto de Europa –Inglaterra y Francia, principalmente– el Barroco supuso el inicio de la modernidad, la disposición social española, que acabamos de tratar, se encuentra en el fondo de las causas por las que en España no

⁶² Ibid. p. 26.

⁶³ Cfr. A. Domínguez Ortiz, “Organización social” cit. p. 29.

puede hablarse en los mismos términos. J. L. Abellán define este periodo como “cultura de la Contrarreforma”. Para este analista, la recuperación por parte de la nobleza del papel preponderante que tuvo en siglos anteriores, con la adquisición de tierras y el apoyo a la monarquía, supone también un obstáculo para el desarrollo de la burguesía que acontecía en el resto de Europa, “reforzando el principio nobiliario y militar como doctrina sustentadora de una sociedad de tipo estamental”⁶⁴. Maravall identifica en esta etapa “una vuelta al aristocratismo, y que, frente al concepto de una etapa renacentista, democrática y comunal [...] se haya señalado una vuelta a la autoridad aristocrática de los vínculos de dependencia al régimen de poderes privilegiados”⁶⁵.

Así pues, el vigor contrarreformista encuentra en esta corriente de pensamiento, el ámbito propicio para su desarrollo: “Es precisamente esta mentalidad la que explica el triunfo de la Contrarreforma en lo que ésta tiene de más negativo: la imposición en la Iglesia de un espíritu intolerante y dogmático, la primacía de la autoridad del Papa frente al Concilio, y su fortalecimiento en relación con el rey, la expansión de la Compañía de Jesús y del espíritu jesuítico... Todo ello es lo que permite hablar [...] del Barroco como cultura de la Contrarreforma”⁶⁶.

Además, no podemos olvidar en este punto la acción de la Inquisición española, institución a medio camino entre lo eclesiástico y lo político -frente al ámbito religioso en que se circunscribía en la época medieval-. La Inquisición, en el barroco español, tuvo vinculaciones muy fuertes con el poder temporal, eso sí, dependiendo del monarca del momento, pues esta relación variaba según la personalidad del rey que ostentase el poder: árbitro, permisivo, impulsor, reformador, etc.

⁶⁴ Cfr. J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, cit. p. 56.

⁶⁵ Cfr. J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, cit. pp. 72-73.

⁶⁶ Cfr. J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, cit. p. 56.

Aunque siempre mantuvo una cierta independencia de los dirigentes. A pesar de lo cual “la Inquisición defendía una concepción eclesiástico-religiosa que implicaba un determinado tipo de sociedad y, por ende, de poder político. En este sentido, el Santo Oficio, al mantener tenazmente un conservadurismo ideológico, servía a fines políticos, en este caso, de la Monarquía, intérprete de los intereses de la sociedad monarca-señorial”⁶⁷.

En una época de evidente crisis, desde el punto de vista político el absolutismo salió aparentemente reforzado, como hemos apuntado con anterioridad. Sin embargo, se trata, en realidad, de un absolutismo precario, híbrido y en vías de ser superado.

El régimen absolutista del siglo XVII se basó simultáneamente en elementos tradicionales (como los deberes del monarca, la costumbre, las leyes fundamentales del Reino) y en elementos nuevos, como el mercantilismo.

La primera gran novedad en el terreno de la teoría política pura se produce acerca de la interpretación del derecho natural y su relación con la política. En ese sentido se asentó la noción de un derecho natural ajeno a la religión, produciéndose una transición desde el derecho natural metafísico y teológico al derecho natural racionalista. Las causas de esta evolución tienen mucho que ver con el progreso de las ciencias y el descubrimiento de nuevas tierras que trajeron consigo una concepción laica de la Naturaleza –sin olvidar las causas económicas–, de tal manera que el derecho se separa, como hemos dicho de la religión y la política de la teología. Aunque, como venimos observando, tampoco en España se produjo esta emancipación.

⁶⁷ Cfr. Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, “Inquisición y culturas marginadas: conversos, moriscos y gitanos”, en *Historia de España Ramón Menéndez Pidal*, vol. XXVI *, *El siglo del Quijote (1580-1680) Religión. Filosofía. Ciencia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 648.

Por otro lado, la ciencia moderna, que se venía fraguando con hechos aislados desde las centurias anteriores, se desarrolló espectacularmente durante el siglo XVII, dando lugar al fenómeno histórico habitualmente denominado “Revolución Científica”. Su alcance fue extensísimo: progresos realizados en matemáticas (nacieron o se renovaron el álgebra, la teoría de los números, el cálculo de probabilidades, la geometría proyectiva y el cálculo infinitesimal) que se aplicarán a las diversas ramas de las ciencias físicas –a la dinámica, constituida en ciencia autónoma desde Galileo a Newton; a la mecánica celeste, cuyos principios fundamentales formularon Kepler y Newton con los precedentes copernicanos, y a la óptica–; progresos en el campo experimental (la invención de las lentes y del microscopio, descubrimiento de las leyes de la óptica geométrica, estudio de fenómenos magnéticos y eléctricos); progresos en medicina (la circulación mayor de la sangre, desarrollo de la anatomía microscópica), etc.

Estos progresos no se entenderían sin el profundo cambio de mentalidad y sin la participación de investigadores como Kepler, Galileo, Leibniz, Newton, Bacon, Harvey, Napier, Pascal, Descartes, etc. En el fondo de esta revolución se encontraba una nueva forma de mirar la Naturaleza, apoyada en el derrocamiento de la idea de ciencia que reinaba desde Aristóteles, aunque claro está, esta nueva ciencia se desarrolló al margen de la enseñanza oficial, donde no se podía prescindir tan radicalmente de tradiciones centenarias.

España, en cambio, “no participó en ninguna de las primeras manifestaciones maduras de la ciencia moderna. [...] En esta época crucial, sin embargo, los obstáculos que habían ido creciendo a lo largo del siglo XVI, se convirtieron en auténticas barreras que aislaron la actividad científica española de las corrientes europeas y desarticularon

su inserción en la sociedad. Al quedar marginada del punto de partida de la Revolución Científica, ésta tuvo que ser introducida con retraso a través de un penoso proceso de aculturación”⁶⁸.

Para entender las razones de esta posición marginal de España respecto al desarrollo científico acudimos, de nuevo, a las tesis de Maravall, quien identifica el Barroco como una “cultura dirigida”. Esta aseveración se refiere al hecho indiscutible de que las clases dominantes son, durante el periodo absolutista, las más interesadas en mantener bajo control todos los cambios que se operen en la sociedad, para poder limitar el desarrollo de aquellos que pudieran afectar al orden social establecido que favorecía su posición privilegiada: “Lo propio de ese régimen de absolutismo, en el XVII, es que el principio del poder absoluto de ha difundido por todo el cuerpo social, integra todas las manifestaciones de autoridad, fortaleciéndolas –por lo menos, en principio–, y, a través de éstas, está presente en muchas esferas de la vida social y, en alguna medida, las inspira”⁶⁹.

En el caso de España, destaca el inmovilismo por su rigidez producida por la represión y por la manipulación de las conciencias, de la que no queda al margen la ciencia: “La innovación tuvo que refugiarse en terrenos intrascendentes, como el capricho poético o el artístico. Por el contrario, quedaron inmovilizados todos aquellos campos en los que las novedades suponían un peligro para el orden tradicional. Junto a la religión, el derecho y el pensamiento filosófico, entre dichos campos figuraban la ciencia y la técnica”⁷⁰.

⁶⁸ Cfr. José M^a López Piñero, “La Ciencia y el Pensamiento científico”, en *Historia de España Ramón Menéndez Pidal*, vol. XXVI *, *El siglo del Quijote (1580-1680) Religión. Filosofía. Ciencia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 160. Vid., además, José M^a López Piñero, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Labor, 1979.

⁶⁹ Cfr. J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, cit. p.163.

⁷⁰ Cfr. J. M. López Piñero, “La Ciencia y el Pensamiento científico”, cit. p. 160.

1.3. El arte. Los dominios literario y musical en el siglo XVII

Nos parece acertada, y sobre ella trabajamos, la división estilística que sobre el Barroco español realiza Helmut Hatzfeld, distinguiendo entre Manierismo, Barroco propiamente dicho y Barroquismo⁷¹:

a. Manierismo (1570-1610): Su etimología *–manière–* remite a un tardío Renacimiento en que las formas se “amaneran” y de algún modo se distorsionan, impidiendo reconocer en ellas la línea clásica renacentista. Reconocemos como “un espacio intermedio entre el Renacimiento y el Barroco naciente, que ha sido caracterizado como un estilo pre-barroco de aspecto ornamental sorprendente”⁷².

b. Barroco propiamente dicho (1610-1630): Las formas se equilibran. De inspiración contrarreformista, es un estilo de gran espiritualidad, marcada por valores morales cristianos que se contraponen a los paganos, alejándose así del laico humanismo renacentista.

c. Barroquismo (1630-1670): Se distinguen en esta etapa dos tendencias principales: Churriguerismo y Rococó, dos formas distintas de exageración barroca.

Se caracteriza sobre todo el Barroco, como el siglo del contraste, de una cultura marcada por las mismas paradojas de la sociedad donde se produce, que alcanza su

⁷¹ Tanto para la división estilística como para la descripción general del periodo Barroco véase, entre otras, la interesante aportación de Helmut Hatzfeld, “Los estilos generacionales de la época barroca: manierismo, barroco, barroquismo y rococó” y “Uso y abuso del término “barroco” en la historia literaria”, en *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972. Recordamos, también, los estudios de Emilio Orozco, *Temas del Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1947, Lección permanente del barroco español, Madrid, Ateneo de Madrid, 1952 y, sobre todo, *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1960 (nueva edición en Madrid, Cátedra, 1975 y 1981), o el de Fernando Lázaro Carreter, *Estilo barroco y personalidad barroca*, Madrid, Cátedra, 1971 y 1974.

⁷² Cfr. J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, cit. p. 52.

mayor expresividad en la pareja luz-oscuridad. La propia sociedad refleja en su vida y en sus ciudades esta divergencia: “brillantez y pobreza, derroche y miseria, lujo y esplendor al lado de ascetismo y rufianería, hedonismo y galantería junto a la picaresca, supersticiones y misticismo”⁷³. Incluso la corte de los monarcas, especialmente la de Felipe IV participa de este modelo con su lujo galante, sus bufones, la “sopa boba” de la vida conventual, etc.

El origen de tal apariencia está estrechamente relacionado con el concepto de “desengaño”, una noción vinculada a la decadencia política y económica presente en el siglo XVII. De aquí deduce Hatzfeld otros temas típicamente barrocos como vanidad, muerte, inestabilidad, movimiento, madurez, máscara, disfraz, ilusión, disimulo, ostentación, melancolía, soledad, escrúpulos, honor, generosidad, apartamiento, castidad, santidad, gracia, dilemas pasión-deber, virtud-razón de Estado, sufrimiento, amor como señuelo y peligro, seducción, pecado, expiación.

Y la consecuencia de este mundo convulso y bipolar es el tratamiento de temas como la muerte, el paso del tiempo, el destino del hombre, la vanidad de todas las cosas, etc., presentes en todos los ámbitos artísticos, principalmente el literario.

El clima de creación se completa con la omnipresencia del espíritu contrarreformista sobre toda una sociedad jerarquizada e inmovilista: “Todo el arte barroco [...] viene a ser un drama estamental: la gesticulante sumisión del individuo al marco del orden social”⁷⁴. Esta circunstancia envuelve todo el periodo barroco de un espiritualismo trascendente concretado por Gallegos Rocafull en una serie de acertadas formulaciones:

⁷³ Ibid., p. 58.

⁷⁴ Cfr. J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, cit. p. 90.

“El Papa frente al César; Dios frente al hombre; el realismo teológico frente al utopismo renacentista; la verdad divina frente a los fueros de la razón”⁷⁵.

De todo lo apuntado se deduce que los artistas van a desarrollar sus obras teniendo como fondo cultural la renovación católica frente al protestantismo y cercados por las preceptivas tridentinas. El Concilio de Trento pidió y argumentó el culto a las imágenes y la representación de los misterios sagrados, para responder a las ideas iconoclastas y a la sobria estética protestante. En ese sentido, el Barroco es –como ya hemos apuntado– el arte de la Contrarreforma. Pero, al mismo tiempo, desde Trento se impusieron unos cánones estrictos en materia de arte religioso, enfrentándose también al gusto renacentista, de ideología más cercana al gusto pagano que, por supuesto, el Concilio pretendía combatir. Encontramos aquí el origen de la separación entre arte religioso y profano en el mundo católico. La preceptiva era rotunda: no se podían introducir en las representaciones de escenas religiosas o sagradas personajes que no lo fueran; el vestuario de los personajes sagrados no podía corresponder con el de la época del artista, sino que sería convencional, con túnicas y pliegues a la antigua; se ordenó vigilar que de las obras no se dedujesen opiniones falsas, supersticiosas o contrarias a la doctrina y se prohibió también la representación de la desnudez o de escenas impúdicas y escandalosas.

La actividad artística, lejos de reducirse –constreñida por la férrea disciplina de Trento–, sufrió, en cambio, un aumento de su producción. Se multiplicó la construcción de iglesias, adecuando su construcción a determinadas exigencias litúrgicas, debido, también a la expansión de las órdenes religiosas y al restablecimiento del culto en algunos países.

⁷⁵ Cfr. José Manuel Gallegos Rocafull, *El hombre y el mundo en los teólogos españoles de los siglos de Oro*, México, Stylo, 1946, citado por J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, cit. p. 57.

La pintura y la escultura también se imbuyeron de la normativa tridentina, cuyo fin principal fue proclamar e ilustrar las grandes verdades de la fe y con ello adoctrinar y enseñar al pueblo los grandes temas de la doctrina (la exaltación de la Eucaristía, la glorificación de la Virgen y de los santos, la iluminación del hombre por la gracia). Con este marcado didactismo religioso, el arte incidía en la lucha abierta contra el Protestantismo. A las artes plásticas se sumaron el resto de manifestaciones artísticas, adecuando sus formas y medios a la transmisión de la doctrina y la piedad católicas.

Se trataba, en definitiva, de una labor eminentemente proselitista a través de la expresión artística. Sin embargo, este arte austero y funcional, pensado y reglamentado por Trento derivó en poco tiempo hacia la suntuosidad, la riqueza y el recargamiento. En efecto, las iglesias acabaron decorándose con gran lujo, que se introducía en fachadas y retablos, con motivos que reflejaban la fe triunfante que se deseaba desde Trento.

Pero a la faceta religiosa se une además la manifestación artística de la sensibilidad de un siglo duro, dramático, convulso y en continua crisis a todos los niveles, en el que la vida tiene escaso valor debido a la omnipresencia de la muerte por guerras y epidemias. Como contrapartida, el arte refleja la pasión por vivir y gustar de toda clase de experiencias, por el color, por los materiales suntuosos, etc. Artistas como Rubens o Velázquez buscaron la expresión de estos sentimientos en sus obras, en la sensualidad de sus personajes y en la elección de colores y formas.

También el arte es vehículo de uno de los principales ímpetus barrocos: la gloria como sublimación de todas las exaltaciones que el hombre del XVII es incapaz de desarrollar. Así, artistas como Bernini o Zurbarán pretendieron traducir plásticamente esa forma de vida superior.

El Barroco era un arte religioso y teatral. Realmente intentaba imitar al teatro por lo que tenía de fugaz, de efímero, de ilusorio; era principalmente un arte de espectáculo y ostentación.

Durante este período artístico la pintura adquiere un papel prioritario dentro de las manifestaciones artísticas, siendo la expresión más característica del peso de la religión en los países católicos. Se desarrollan nuevos géneros como los bodegones, paisajes, retratos, cuadros costumbristas y se enriquece la iconografía de asunto religioso. Existe una tendencia y una búsqueda del realismo que se conjuga con lo teatral. El color, la luz y el movimiento, son los elementos que definen la forma pictórica. Mientras que la dinámica del espacio, la visión de las escenas en profundidad, la estructuración de las composiciones mediante diagonales y la distribución de manchas de luz y de color, configuran el espacio como algo dinámico, donde los contornos se diluyen y las figuras pierden relevancia frente a la unidad de la escena.

El arte barroco, en definitiva, constituía el reflejo de una sociedad determinada: la sociedad monárquica, religiosa, señorial y rural. Además de la influencia eclesiástica, en aquella sociedad, el poder de los soberanos absolutos se manifiesta en la suntuosidad, en el lujo, en la decoración y en el fasto de la vida cortesana, aristocrática y palaciega. Pero también se refleja en el mundo rural, pues el Barroco es un arte popular: la profusión de riqueza estimulaba la imaginación del pueblo dolorido que, además, busca a través del arte, y sobre todo del religioso, la solución a sus graves dificultades.

1.3.1. *La Música*

Aunque no todos los estudiosos de este periodo aceptan el uso del término “barroco” aplicado a la Historia de la Música, en la mayoría de los casos este concepto constituye

el punto de partida para el retrato de lo que acontece en el ámbito musical durante el siglo XVII y principios del XVIII.

Entre los que se oponen, destaca la idea de que su uso, aun siendo válido para referirse a las características generales de la música de esta centuria frente a las de los momentos estéticos anteriores, no sirve en cambio para describir la multiplicidad de corrientes que coexisten en el siglo XVII. Igualmente, se enfrentan también a la cronología que se establece como válida para otras manifestaciones artísticas: “es dudoso, que su extensión a todo el arte del periodo que va desde el 1600 al 1750, o directamente su extensión a la historia de la música, aun cuando legítima, sea críticamente fructuosa”⁷⁶.

Pese a todo, el concepto de “barroco”, tal como lo hemos asumido en nuestra investigación, alude y afecta a todos los fenómenos culturales y sociales del siglo XVII, y el arte musical no escapa, en nuestra opinión, a tal denominador común. Sin embargo, también los que aceptan el empleo del término en música no disimulan su cautela, evidenciando claramente que se trata de una discusión controvertida y latente, objeto de numerosas polémicas: “El hecho de que el desarrollo de la música barroca es paralelo al del arte barroco y de que la música no va a la zaga de las demás artes, [...] sólo puede demostrarse mediante un análisis técnico, [...], y no mediante abstracciones de carácter general y comparativo. Por otra parte, la teoría que dice que el barroco se manifiesta de forma tan uniforme en todos los campos y que toda obra de arte de la época es ‘característicamente barroca’, debe ser sometida a examen en cada caso individual”⁷⁷.

⁷⁶ Cfr. Lorenzo Bianconi, *Historia de la Música*, 5, Madrid, Turner, 1986, p. XIX.

⁷⁷ Cfr. Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1994⁴, p. 18.

En cualquier caso, el primer paso para la determinación de lo que –no sin reparos– hemos dado en llamar música barroca, consiste en su distinción respecto de las producciones del momento estético inmediatamente anterior, esto es, el Renacimiento.

Lejos de pretender la contundencia y profundidad de un estudio detallado del barroco musical⁷⁸, nos disponemos simplemente a esbozar las características que nos permitan acomodar un contexto sobre el que enmarcar y concebir las producciones verdadero objeto de nuestra tesis: las comedias musicales de Calderón.

Así, proponemos un somero análisis de las principales novedades musicales que distinguen al siglo XVII respecto al precedente XVI.

El tratamiento de la disonancia, que se erige como novedad más elocuente del siglo XVII, que posibilita ahora la introducción de una nota disonante opuesta al acorde, siempre que el acorde quedase plenamente definido, y sin la necesidad de proceder en la resolución, llevando la voz disonante hasta la siguiente nota del acorde. Ambas acciones suponen, respecto al Renacimiento, una conquista de libertad compositiva, frente a las estrictas reglas anteriores, que obligaban a resolver todas las disonancias en un movimiento descendente.

La nueva armonía llevó consigo una división de los estilos, pues en contra de lo que acontece normalmente, en el barroco no se produjo el abandono de los medios creativos

⁷⁸ Para obtener una visión global de lo que acontece en Europa en general y en España en particular, en el arte musical durante el siglo XVII, vid., entre otros, a Lorenzo Bianconi, *Historia de la Música*, 5, Madrid, Turner, 1986; Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1994⁴; Suzanne Clercx, *Le Baroque et la Musique. Essai d'esthétique musicale*, Bruselas, Librairie Encyclopédique, 1948; José López-Caló, *Historia de la música española*, 3, Siglo XVII, Madrid, Alianza, 1988²; Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, 4, Siglo XVIII, Madrid, Alianza, 1996³.

del siglo anterior, sino que se mantuvieron conviviendo lo nuevo y lo viejo –*stile antico* y *stile nuovo*⁷⁹–.

El procedimiento novedoso de la disonancia lleva implícito el ejercicio de una voz superior estrechamente ligada a los acordes que el bajo producía, convirtiéndose éste en el elemento más cuidado de la composición, recibiendo el nombre de bajo continuo. Sin embargo, por sí solo, no puede considerarse que este bajo constituya el centro del modo compositivo barroco pues “si se aplica estrictamente este término, no pueden incluirse las obras de Bach para clavicémbalo y órgano que no tienen continuo, y por consiguiente, resulta demasiado restringido. A pesar de todo, la presencia del continuo es un indicio claro de estilo barroco”⁸⁰.

Esta polaridad, novedosa en la historia de la música, constituye la esencia del estilo monódico, la textura barroca por antonomasia. Con ella la melodía ganó en libertad – pese a estar sujeta al arbitrio de la serie acórdica- y agilidad.

Toda esta revolución armónica dio lugar a la aparición de la tonalidad “como sistemas de relaciones de acordes basados en la atracción ejercida por un centro tonal. No resulta una mera metáfora el explicar la tonalidad en términos de gravitación. Tanto la tonalidad como la gravitación fueron descubrimientos del período barroco”⁸¹.

Otra característica que supuso una ruptura absoluta con los modos compositivos del pasado fue la imperiosa supeditación de la música a la palabra. Como consecuencia principal dio lugar a una melodía casi declamada, con lo cual el ritmo basado en correctas pulsaciones quedaba superado, para algunos incluso con la supresión de

⁷⁹ Sobre el nuevo estilo de origen florentino véase el apartado 1.1 de este mismo capítulo, donde se explica la labor de la camerata florentina de Bardi en la fijación y desarrollo del nuevo lenguaje que habría de desembocar en el inicio de la ópera.

⁸⁰ Cfr. M. F. Bukofzer, *La música en la época barroca*. cit. p. 26

⁸¹ *Ibid.*, p. 27.

cualquier tipo de *tactus* (como Monteverdi, quien en ocasiones señalaba un pasaje *senza batuta*).

El Barroco fue además el periodo en que se establecen, por vez primera, los lenguajes vocal e instrumental de forma independiente, no en vano las posibilidades idiomáticas de voz e instrumentos –pero sobre todo de la voz sola– fueron motivo de experimentación y estudio de los músicos barrocos. Surgió así una especificidad compositiva que dio lugar a estilos concretos según el instrumento destinado a cada composición. En el Renacimiento no podemos argumentar qué obras fueron compuestas para voces y cuáles para instrumentos, pues la práctica común de doblar la parte vocal con instrumentación o de la flexibilidad reinante en las interpretaciones –pudiéndose realizar, en numerosas ocasiones, una misma obra *a capella*, con instrumentos solos, o con voces e instrumentos combinados– no parece manifestar la existencia de un lenguaje vocal o instrumental diferenciado. La división idiomática fue más allá con la extendida práctica de la transferencia de idiomas, trasladando elementos de un lenguaje a otro– por ejemplo, ornamentos propios del clavicémbalo al violín–.

A pesar de lo expuesto, incidimos en la idea de que durante el XVII coexistieron varios estilos, con lo que se produjo una convivencia estética sin precedentes; y simultáneamente esta centuria se caracteriza, al menos en lo musical, por una diversidad de corrientes que, dentro del mismo barroco, tienen a menudo más diferencias que elementos en común.

No es pues de extrañar que la cronología en que podemos dividir el devenir musical del siglo que nos ocupa, esté cimentada precisamente en esta diversidad de corrientes y estilos. A esta disparidad hay que unir, además, que no todos los países llevan el mismo

progreso. Italia se erige como indiscutible avanzadilla estilística, pues es en esta nación donde la música barroca recibió sus principales impulsos. El resto de Europa avanza una o dos décadas por detrás.

Muchos especialistas señalan que solo el estudio interno de los acontecimientos musicales del siglo de oro, puede ofrecer una explicación satisfactoria de los progresos sucedidos entre Gabrielli y Haendel. A tal efecto distinguimos tres principales periodos barrocos: primero, medio y tardío⁸².

El primer barroco se caracteriza por su oposición al contrapunto y la interpretación, casi declamada, de las letras, todo ello representado en el recitativo afectivo de ritmo libre. Junto a esto hay que señalar el nuevo uso de la disonancia y la pretonalidad en cuanto a la armonía y también la división entre los idiomas vocal e instrumental, de lo cual ya hemos hablado. En este espacio desarrollan su obra Gabrielli, Peri, Caccini y por encima de todos, Monteverdi, la principal figura de la composición en estilo recitativo. En la música instrumental con su nuevo idioma propio, destaca la labor de Frescobaldi⁸³.

En el barroco medio se desarrolla la distinción entre recitativo y aria, con la mayor profusión de las características *belcantísticas* en las arias. Además, la evolución de la tonalidad trajo consigo la limitación de la disonancia, característica del primer barroco. Y se produjo una paridad entre la música vocal e instrumental.

⁸² La cronología que aceptamos y su descripción corresponde a la ofrecida en las teorías de Bukofzer, en *La música en la época barroca*. cit. p. 30.

⁸³ Girolamo Frescobaldi (1583-1643), autor de *Fiori musicale* (1635) e *Il secondo libro di toccate canzone* (1657), entre otras.

Es ésta la época del desarrollo del *bel canto*, de la cantata y del oratorio, de Rossi y de Carissimi⁸⁴. La ópera viaja de Florencia a Venecia. Y finalmente, en música instrumental destaca la escuela de Bolonia.

El último barroco, llamado “tardío”, se caracteriza por el pleno establecimiento de la tonalidad, y el desarrollo del contrapunto, que había empezado a gestarse en la fase barroca anterior. Todos los elementos de la partitura aparecían regidos por la nueva tonalidad: las progresiones de acordes, la disonancia, etc. En cuanto a la variedad idiomática, finalmente se produjo la supremacía de la música instrumental frente a la vocal, junto a la aparición del estilo concierto y de las formas de grandes dimensiones.

Aquí hay que ubicar el desarrollo del *concerto grosso* y solista –con Vivaldi como figura destacada–, y de las nuevas formas instrumentales. Es la era de Bach y Haendel como iconos de una época, que aún hoy, sigue reinventándose en nuevas composiciones que miran, principalmente, a los grandes maestros del último barroco.

El resto de Europa va a la zaga de la evolución italiana, pero no por ello carece de personalidad propia, con formas que si bien nacen al amparo de lo que acontece en Italia, llevan su sello personal, propio de la idiosincrasia de su espacio. Así, la influencia de Inglaterra fue decisiva en la creación de un estilo instrumental puro, que desde allí se desplazó al resto de Europa, con la labor inicial de unos madrigalistas que curiosamente no asumieron el continuo en sus composiciones. Avanzado el siglo, se desarrollan la mascarada y la música de *consort*, en los ámbitos vocal e instrumental respectivamente. La figura más prominente de la música inglesa, tras la acción de los madrigalistas, fue, sin duda, Henry Purcell.

⁸⁴ Giacomo Carissimi (1605-1674): Obra completa (L. Bianchi, dir.), *Monumenti III*, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma, 1951.

La división de la Iglesia, también dio lugar a nuevas formas litúrgicas, en Alemania y el resto del mundo protestante, que llevaban aparejadas dos importantes manifestaciones musicales: el coral y *concertato* dramático, con Schütz como indiscutible maestro durante la primera mitad del siglo XVII.

Por su parte, la evolución hacia el Barroco musical en Francia fue, como en Inglaterra y Alemania, lenta y sosegada. Su florecimiento vino de la mano de Lully y el progreso de dos formas genuinamente francesas –sin tener en cuenta los desarrollos instrumentales para laúd y teclado–: la *Comédie-Ballet* y la *Tragédie Lyrique*.

Como hemos podido comprobar, en los principales focos culturales del viejo continente, la música, aunque depende y mira constantemente a la Italia del recitativo y del continuo, realiza su andadura con cierto retraso, pero también con la originalidad con que sus formas y sus personalidades les proporcionan.

El siguiente paso en nuestro esbozo histórico, es precisamente, observar cómo avanza la música barroca en la España convulsa y en crisis del siglo XVII. Y lo primero que observamos es que la evolución de la música española no fue una excepción respecto a la del resto de los países vecinos. Realmente se produjo el mismo cambio que en los demás centros de cultura pero, como en los demás casos, con sus matices particulares. Una de las características fundamentales de este cambio en España, es que se realizó de forma armoniosa, por propia evolución de las formas, sin estridencia alguna. Curiosamente, el progreso se inicia en el siglo XVI, cuando se había alcanzado un grado de perfección formal en la polifonía, de manos, sobre todo, de Tomás Luis de Victoria.

Esta evolución se iba anunciando con la aparición intentos de introducción de nuevas formas compositivas⁸⁵. Disponemos de varios testimonios que aseguran intentos, ya en el siglo XVI de cantos solísticos, en oposición a la polifonía imperante. Bien como voz única, bien inserta en su sistema polifónico, se trataba de “una melodía que, en el modo que fuera, sobresalía por encima de las demás, rompiendo así uno de los principios básicos de la estética musical renacentista, el del perfecto equilibrio y equivalencia entre las voces”⁸⁶. Además se produjo, también, una lenta introducción del bajo continuo. En las más diversas catedrales españolas encontramos documentos que atestiguan la práctica de acompañar a las voces por un bajón⁸⁷, que en principio empezó doblando las voces, y finalmente adquirió, junto a otros instrumentos, como el arpa o el órgano, la función armónica principal que tuvo durante el Barroco.

Junto a estos hechos se iban introduciendo además cambios en las producciones polifónicas, con la incorporación de elementos nuevos, como la combinación de solista y coro o la introducción de instrumentos. Además, otros fenómenos se desarrollaban en el ámbito polifónico, entre ellos, la policoralidad⁸⁸.

⁸⁵ Los primeros pasos de la estética barroca en España se encuentran plenamente descritos y documentados en la obra de J. López-Caló, *Historia de la música española*, cit. pp. 11-16.

⁸⁶ Cfr. J. López-Caló, *Historia de la música española*, cit. p. 12.

⁸⁷ “A partir del siglo XVII especie de fagot de madera y de boquilla; formado por dos tubos “hacinados” o *fagotté*, ligados entre sí, de sonoridad suave. Este bajón recibe también el nombre de Douçaine (que no es la dulzaina actual) [...] La Capilla Real emplea el cuatro de bajoncillos y bajones, pero no siempre en formación completa. No aparecen citados expresamente en la música teatral, ya que el poeta no suele sacar tanto instrumento al escenario.” Cfr. Danièle Becker, “Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro” en Luciano García Lorenzo (dir.) *Cuadernos de Teatro Clásico, 3 Música y Teatro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1989, pp. 157-190, p. 176.

⁸⁸ En relación a esta práctica, Miguel Querol argumenta: “la policoralidad en España no ha sido importada de ninguna otra nación” (Cfr. Miguel Querol, “Los orígenes del Barroco musical español”, en *Memoria-Anuario del Conservatorio de Valencia*, curso 1973-1974, p. 14). En realidad, la música barroca española, aunque se desarrolló tardíamente, tuvo tintes personales, fruto de su propia evolución, y no de trasvases de la cultura italiana, como hemos visto que ocurre en el caso de la polifonía policoral.

La melodía, principal invento barroco, no nació en España fruto de una intención revolucionaria y renovadora por parte de los músicos y poetas –como ocurre en la *Camerata Bardi*⁸⁹–, sino por su simple evolución. Esto hace que se trate de una melodía especial, autóctona, que avanza por dos vías principales: la de las obras en latín y la de las obras en castellano. Ambas comparten sus raíces en el siglo XVI, pero prosperan por dos caminos diferentes. La primera vía, en latín, conserva gran parte de las características fundamentales de la polifonía clásica, pero con rasgos nuevos, como la presencia de síncopas o un sentido tonal por encima del modal precedente. La segunda, era la usada en las obras en romance, principalmente en el villancico. En esta melodía se incluyen como novedades, el uso más libre de los intervalos y un inicio tímido de ornamentos melódicos que rompían la estructura silábica, en la cual normalmente se basaban las melodías. A partir de 1630 se produce una influencia mutua entre estos dos tipos melódicos –o quizá tres, si tenemos en cuenta los dos subtipos latinos: contrapuntístico y homorrítmico-.

La música religiosa del siglo XVII fue resultado de la evolución directa de la del XVI, surgiendo como una simple continuación de lo precedente. Se mantuvo la organización general de la música: las horas canónicas, las capillas musicales, la disposición de la música en la liturgia, etc.

⁸⁹ Giovanni Bardi conde de Vernio (1534 - 1612) fue el jefe de una de las más poderosas familias de Florencia y gran mecenas renacentista. En 1576 Bardi fundó en su palacio una tertulia musical que ha pasado a la historia como “Camerata Bardi o Florentina” y la integraban Bardi, Emilio dei Cavalliere, Laura de Guidiccione, Giulio Caccini, Vincenzo Galilei (padre de Galileo) y Jacopo Peri. Entre otras cosas los integrantes de la tertulia creyeron encontrar el verdadero origen del arte musical en las tragedias griegas que tenían partes cantadas y en base a eso propusieron hacer renacer el género.

Si la primera mitad del siglo se caracteriza por este aludido continuismo, a partir de 1650 la música del ámbito religioso aceptará con fuerza los nuevos cambios estéticos que se venían fraguando lentamente. Se desarrollan principalmente -con el ejercicio magistral de, entre otros, Victoria, Sebastián de Vivanco, Tejeda, López de Velasco o Pontac, en la primera mitad del siglo, y Juan García de Salazar, Juan del Vado o Francisco Valls en la segunda- el motete, la misa, los salmos y las lamentaciones, y, como forma religiosa especial en lengua vulgar, el villancico⁹⁰.

También la música vocal profana del XVII es herencia de la centuria anterior, con canciones a tres o cuatro voces, en estilo homorrítmico normalmente, aunque también se compone en estilo contrapuntístico.

El estudio y análisis de la música de este periodo ha sido posible gracias a su conservación en Cancioneros, copiados bien para la capilla personal de algún noble, bien para el uso particular de algún músico. Todas estas compilaciones comparten estilo, compositores, y fecha de producción -la primera mitad del siglo XVII-.

Sin entrar en pormenores, pues este contenido es tratado en apartados posteriores de esta misma investigación, destacamos sin embargo, el cambio fundamental que la música española vivió a mediados de siglo, dando lugar a unas manifestaciones musicales totalmente distintas de la producidas hasta ese momento.

⁹⁰ “Aunque las críticas prosiguieron y se llegó a intentar [...] que el Papa prohibiese formalmente tan inaudita novedad como era el sustituir los textos litúrgicos latinos por canciones en lengua vulgar, tal innovación prosperó y en pocos decenios se convertiría en costumbre universal en toda España, pero limitada a la Navidad, a la que luego se le añadió alguna que otra fiesta según la devoción de cada catedral o ciudad. Pero estas otras fiestas nunca igualaron a la solemnidad de los maitines de Navidad.” (Cfr. J. López-Caló, *Historia de la música española*, cit. pp. 114).

En parte, la responsabilidad de esa transformación corresponde a la nueva generación de compositores que surgen en este lapso: “Los compositores de las canciones de la primera mitad del siglo⁹¹ (romances, villancicos, folías...) forman una verdadera escuela de composición, con características muy similares entre unos compositores y otros. [...] En cambio, hacia la mitad del siglo nos encontramos con una generación de compositores que entonces eran jóvenes y empezaban su carrera, y que serían los que iban a centrar su producción en ese nuevo género”⁹².

El desarrollo de la nueva canción profana, con absoluta supremacía del compás ternario, y el carácter monódico (frente al uso de ritmos binarios y polifonía en la primera mitad del siglo XVII), fue acompañando al nacimiento, en esta misma época, de la música escénica. Realmente, la costumbre española de incluir música ajena a la representación en los dramas es una seña de identidad de todo el teatro barroco español, como después tendremos la oportunidad de comprobar.

El órgano, en el ámbito instrumental, destaca claramente durante el siglo XVII. En primer lugar, cabe decir que el propio instrumento poseía, en España, tantos elementos propios que numerosos críticos lo consideran un instrumento diferente de sus homónimos del resto de Europa. A esta particularización física, se le une además la especificidad española a la hora de hablar de las formas que se desarrollaban con él. Así, tenemos que señalar el “tiento” como la más importante, tanto por su producción como por el largo periodo en que se desarrolló. López-Caló señala dos tipos fundamentales de tientos:

⁹¹ Algunos de ellos son Gabriel Díaz Besón, Juan de Palomares, Mateo Romero (“Capitán”), Juan Blas de Castro, Manuel Machado, Diego Gómez, etc.

⁹² Cfr. J. López-Caló, *Historia de la música española*, cit. p. 167.

a. El tiento vihuelístico-andaluz, caracterizado principalmente por la alternancia de “episodios en acordes verticales, o incluso con algo de contrapunto, pero, de todas formas, lentos, con otros de carácter virtuosístico, en figuraciones rápidas”⁹³. Como principales compositores de tientos podemos citar a Milán y Mudarra.

b. El tiento castellano, de origen incierto, destinado al órgano. El primer gran compositor de tientos para órgano fue Antonio de Cabezón, a partir del cual el tiento entró en una fase academicista, que traería consigo gran perfección formal pero escasa evolución. Otros compositores fueron, entre otros, Aguilera de Heredia, José Jiménez, Pablo Bruna o Gabriel Menalt.

El panorama organístico se completa con la producción de otras formas y técnicas compositivas, tales como la glosa.

Además del órgano, la guitarra es otro de los instrumentos hegemónico de la música instrumental española del siglo XVII. Su evolución pasó por el declive de sus antecesores la vihuela y el laúd: “El laúd, que seguía floreciendo en otros países cuando en el nuestro la vihuela de mano perdió su hegemonía y cayó en el olvido a costa de la guitarra española, fue apagando allá su esplendor, más, entre tanto, por doquier la guitarra conserva un prestigio internacional. España, de un modo especialísimo, le otorga incrementada acogida”⁹⁴.

Por su parte el arpa alcanzó también durante este siglo su esplendor, más que como instrumento solista, por ser indispensable como instrumento acompañante en el emergente estilo monódico barroco.

⁹³ Ibid., p. 132.

⁹⁴ Cfr. José Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Salvat, Barcelona, 1953, p. 317.

Otros instrumentos con menos incidencia, necesitaron más tiempo para instalarse en las producciones españolas, como la familia de las cuerdas.

Respecto a los de viento, los más usados fueron los de lengüeta doble (chirimías, fagotes, etc.) y los de boquilla (sacabuches, cornetas, flautas, etc.).

En cualquier caso, nos encontramos con un uso de los instrumentos alejado del que se estaba desarrollando en Europa, aún no se atendía a las posibilidades expresivas de cada uno de ellos, ni a la diversidad idiomática que finalmente provocó la distinción de los lenguajes vocal e instrumental. Se trataba de enriquecer con nuevos timbres las composiciones vocales que se componían, por lo que las melodías creadas para los instrumentos en la mayoría de los casos, no eran sino las mismas que se escribían para las voces del coro.

1.3.2 *La Literatura.*

La tradicional división de la historia de la literatura de los siglos XVI y XVII en Renacimiento y Barroco, respectivamente, ha llegado a confundir como diferencias lo que en realidad han sido confluencias en ambos períodos, no en vano muchos críticos se refieren a estos periodos como las dos caras de una misma moneda. En realidad, los artistas europeos nunca localizaron entre uno y otro momento una frontera y una ruptura significativas. La literatura de ambos siglos mira a un mismo ideal, el Clasicismo, que opone a ambas con respecto a lo medieval, pero no entre ellas, aunque los medios y la justificación estética varíe considerablemente de una etapa a otra.

La importancia y supremacía de la literatura española durante el siglo XVII es tal, que realizamos un somero repaso de los hitos literarios del resto de Europa para

centrarnos en una descripción más detallada del profuso y controvertido siglo de oro español.

Destacamos el teatro clásico francés y la producción de William Shakespeare.

En Francia coexistieron movimientos literarios o estilísticos opuestos: el *preciosismo*, el cual al igual que el culteranismo muestra una tendencia antipopulista e, incluso, cierta inclinación hacia la disciplina y la limitación del ingenio, y el *burlesco*, en clara oposición al primero. El origen del preciosismo se encuentra Catherine de Vivonne, marquesa de Rambouillet. Hacia 1630 la aristocracia se disponía en torno suyo haciendo ostentación de sus refinamientos literarios. Molière los criticó con dureza y mordazmente en su *Critique de l'École des femmes*.

Tres son los baluartes de la literatura barroca francesa. Pierre Corneille (1606-1684) escribió sus primeras obras al estilo clasicista, pero pronto su producción gira, como toda la Francia literaria, abandonando la farsa y la sátira cómica, hacia la tragedia de tema histórico. El estreno, en 1636, de *El Cid* supondrá la mayoría de edad del teatro clásico francés. Con él Corneille logró recuperar para la tradición francesa el esquema trágico que presentaba el conflicto de un héroe enfrentado a su propio destino.

Jean Racine (1639-1699) supone la continuación del estilo impuesto por Corneille. Sus primeras producciones (*La Tebaida* y *Alejandro Magno*) no constituyen más que imitaciones del teatro de Corneille. Sin embargo, el estreno de sus producciones maestras supuso el abandono de la concepción trágica corneilleana, para interpretarla de manera más libre: *Andrómaca* (1667) constituyó no sólo la consagración de Racine como autor trágico, sino también la instauración de un nuevo modelo de abstracción diferente al conocido hasta entonces.

Otras de sus obras cumbres son *Mitridates*, *Ifigenia* y *Fedra*, con las que Racine se convierte en el representante de la tragedia clásica francesa, al lograr reproducir con exactitud y maestría la tragedia de la Antigüedad clásica.

La última y gran figura de la literatura barroca gala es Jean Baptiste Poquelin, apodado Molière (1622-1673). Comenzó su carrera dramática con comedias sin complicaciones, a imitación de las que entonces triunfaban en Italia y España, al mismo tiempo que actuaba de actor en una compañía, el *Illustre-Théâtre*, representando tragedias neoclásicas y farsas, con el único fin de hacer reír y divertir a la gente. Sin embargo, su teatro de madurez ejerce una feroz crítica social, creando arquetipos que son utilizados para representar vicios y virtudes que sirven para fustigar a aristocracia y burguesía de la época: la representación de *Tartufo* suscitó críticas muy duras y convirtió a Molière en chivo expiatorio de todos los problemas políticos y sociales de aquel momento y, sobre todo, de los que afectaban al teatro. *Tartufo* arremetía críticamente contra la hipocresía de la sociedad francesa frente a la virtud, logrando, a su vez, una perfecta contraposición de caracteres. Es además autor de otras obras maestras, como *El misántropo*, *Tartufo*, *El avaro*, *El burgués gentilhombre* o *El enfermo imaginario*, obra que le vio morir mientras era representada por él en París en 1673.

Hablar de Barroco en Inglaterra tiene un sentido más restringido que en el resto de Europa. Podemos legitimarlo como oscilación entre el Renacimiento y la impresión de ruptura y desorden de los valores. En este sentido, decir Barroco es lo mismo que nombrar al genial Shakespeare, con quien el género dramático alcanzó, en ese momento, las cumbres de la perfección. Como es habitual en su época, toma temas de la literatura clásica y medieval, de autores contemporáneos españoles e históricos.

Se distinguen varias etapas en su producción. La primera responde, precisamente, a la temática medieval aludida (*Ricardo III* o *Enrique IV*). La segunda destaca por el tono festivo y burlesco, (*Las alegres comadres de Windsor*, *La fierecilla domada* –basada en el cuento 35 de *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel–, o *El Sueño de una noche de verano*). Una tercera etapa está marcada por el tono trágico, (*Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Otello*, o *El Rey Lear*). Ambientadas en el mundo clásico escribió *Julio César* y *Antonio y Cleopatra*. *La Tempestad* es la obra que más puede vincularse a un estilo barroco, que se asemeja a lo que se desarrolla en el resto de Europa. Considerado por la reina, el público y la crítica como el primero de los autores dramáticos ingleses, cultivó todos los géneros, siguiendo siempre los gustos del público y con el sentido práctico de haber sido actor y empresario. La obra de Shakespeare va dirigida fundamentalmente a un público compuesto por nobles y burgueses. Su obra destaca por la variedad, la fantasía, el preciosismo verbal, la comicidad refinada, realista o bufa, su fuerza épica, su emoción lírica, grandes bazas para la obtención de la popularidad y hasta el favor real que gozó. En cuanto a su estilo, sus obras se caracterizan por una expresión fuerte, rica en imágenes, aprovechando unas magníficas cualidades literarias, tanto en prosa como en verso.

Si hasta ahora hemos insistido en calificar de decadente el controvertido siglo XVII, en el ámbito literario español recibe, en cambio, el sobrenombre de siglo de Oro⁹⁵, por lo que, al menos en lo que respecta a la Literatura, decadencia y crisis están bien lejos de describir la ilustre y genial obra de autores como Cervantes, Lope, Calderón, Quevedo o Góngora⁹⁶.

⁹⁵ Vid., Juan Manuel Rozas, “Siglo de Oro: historia de un concepto”, en *Estudios sobre el Siglo de Oro* (Homenaje al profesor Francisco Yndurain), Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 412-428.

⁹⁶ Para la descripción detallada de este periodo literario resultan indispensables, entre otras, las aportaciones de Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura Española*, Tomo II, *Época Barroca*, Madrid,

Es precisamente esta excelsa producción literaria la que lleva a Juan Luis Alborg a pronunciarse contra la extendida y aceptada tesis que defiende la literatura barroca española como un producto del pensamiento del siglo XVII: “La literatura española del siglo XVII podría, a nuestro entender, considerarse un resultado de las condiciones políticas y sociales si hubiera llevado a cabo lo contrario de lo que sucedió, es decir: sobreponerse, y estrangular incluso, a toda aquella enorme eclosión de literatura frívola e imponer un tono de didactismo y de severidad prosaica”⁹⁷. Estas palabras representan, uno de los extremos de la polémica abierta en torno a la dependencia o no de las producciones literarias barrocas del pensamiento sociopolítico de la época, apoyándose también en el hecho constatable de que no existe una literatura que desarrolle en su temática los angustiosos problemas del país.

Entre los que no admiten dicha relación están, además de Alborg, Alejandro Cioranescu⁹⁸ o Dámaso Alonso, para quienes en la mente del literato barroco sólo anidaba un deseo de innovación para dar respuesta a un lector y un público “hastados de la repetición de los mismos tópicos”⁹⁹. Se apoyan además en el hecho de que los acontecimientos sociales no pueden explicar las obras literarias del Barroco.

En el lado opuesto, entre los que aceptan un vínculo estrecho entre la historia del pensamiento y la historia de la literatura, se encuentran Abellán o Maravall, para los que el vacío de temáticas políticas no es tal, sino que es motivo principal entre las obras de los tratadistas de la época, por cuanto certifican que toda la cultura que llamamos

Gredos, 1973; Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, *Manual de literatura española*, vols. III *Barroco: Introducción, Prosa y Poesía*; y IV *Barroco: Teatro*, Navarra, Cénlit, 1981; José M^a Jover Zamora (dir.), *Historia de España Ramón Menéndez Pidal*, vols. XXVI * y ** *El Siglo del Quijote (1580-1680)*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

⁹⁷ Cfr. J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española*, cit. p. 18.

⁹⁸ Vid. Alejandro Cioranescu, *El barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de la Laguna, 1957.

⁹⁹ Cfr. Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, CSIC, Madrid, 1935, p. 33.

barroca no es sino el resultado de las condiciones sociopolíticas del momento en que se desarrolla, y la literatura pertenece y se debe a esa misma cultura.

En cualquier caso, resumir el llamado Siglo de Oro de la literatura española es una difícil tarea, porque no existe clara distinción entre lo fundamental y lo accesorio, precisamente por la ausencia de lo segundo. Efectivamente, el siglo XVII español se encuentra plagado de figuras fundamentales, cada una de las cuales desarrolla con su obra una parte indispensable de la Historia de la Literatura en España.

Por esta razón, tampoco el término mismo de “barroco” puede aceptarse a la ligera, pues aglutina tendencias muy diferentes bajo una misma denominación. Existe además el problema de su cronología, pues los límites son bastante difusos. Así pues, los críticos se dividen para encuadrar a un Cervantes -con un lugar propio-, en Renacimiento o Barroco, sin llegar a ser del todo correctos con su elección.

Si los primeros estudios sobre este periodo diferenciaban drásticamente Renacimiento y Barroco, hace ya bastantes años que la crítica conviene en aceptar que no se trata de un cambio tan substancial: “sencillamente, la sobriedad, equilibrio y mesura del Renacimiento clásico se transforman en las exuberancias estilísticas del Barroco [...] no fue, en efecto, reacción, sino crecimiento y plenitud de una semilla sembrada y madurada durante todo el siglo precedente”¹⁰⁰.

Realizamos, a partir de estas premisas, una esquemática aproximación a las características más sobresalientes del momento estético que nos ocupa.

¹⁰⁰ Cfr. J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española*, cit. p. 12.

Así, durante el Barroco, la belleza serena y clásica del Renacimiento se ve sustituida por un arte acumulativo, que llama la atención de los sentidos y la imaginación, con la continua producción de recursos estimulantes y poderosos destinados a conmover tanto al intelecto –con la contribución de culteranismo y conceptismo– como a los sentimientos. De ahí que la exageración sea uno de sus principales arbitrios. El autor carece de los límites que imponían los modelos clásicos renacentistas, así que goza de su libertad creadora con el cultivo de la tensión y el movimiento, un dinamismo, en definitiva, antítesis del orden y equilibrio precedentes.

Rota la balanza, el Barroco supone el triunfo de los contrastes, de los postulados antitéticos, como lo hermoso y lo feo, o lo trágico y lo cómico, o lo exquisito y lo vulgar. De ahí que los resultados fluctúen entre la idealización y la degradación absolutas. Pero esta evolución, como hemos apuntado, sucede de forma natural, con el propio devenir literario que parece ajeno a la sociedad en que se desenvuelve. En realidad no se desarrollan ideas nuevas, y sin embargo, eclosiona una literatura genial en todos los géneros literarios, fruto evidente de la necesidad de expresar de otra forma, los problemas que venían arrastrando desde hacía dos centurias.

Tradicionalmente, la literatura barroca española, especialmente la poesía, ha sido agrupada en torno a dos corrientes poéticas, el *conceptismo* y el *culteranismo*. Las relaciones entre ambas, su definición e incluso la terminología han provocado muchos debates. El término *culteranismo* nació con sentido peyorativo (culterano como deformación de luterano) y de esa manera fue utilizado en defensa del estilo llano de Lope de Vega frente al de Góngora. . El *conceptismo* es, según indica el propio término, el estilo que se basa casi exclusivamente en el concepto, o el acto de entendimiento que

desarrolla la correspondencia que existe entre los objetos. En realidad, se trata de un juego intelectual para suscitar el asombro del lector.

El culteranismo, por su parte, era el estilo del cultismo latinizante, del hipérbaton violento, de la metáfora brillante y sensorial. No se puede afirmar que exista con rotundidad una oposición clara entre las dos corrientes. De hecho, esta oposición está hoy en entredicho, pues sus semejanzas y coincidencias obligan a buscar otra relación entre ambas tendencias distintas de la antítesis. Algunos críticos las describen en términos de dependencia: “El culteranismo me parece ser un refinamiento del conceptismo, injiriendo en él la tradición latinizante. El conceptismo es la base del gongorismo [...] El conceptismo, pues es el fenómeno primario en el estilo literario del barroco”¹⁰¹.

De Cervantes (1547-1616) señalamos, por acotar lo inabarcable, su ubicación incierta, dependiendo de la parte de su obra que se analice.

Esta característica lleva aparejada una honda comprensión de lo humano, que hace que su significado se universalice rebasando toda limitación de tiempo y lugar. Además, su privilegiada posición a caballo entre dos siglos se refleja en la capacidad de integración en su obra de los rasgos estilísticos de todos los momentos estilísticos que vivió: “el *Quijote*, es una síntesis felicísima de ideas, de tendencias, de géneros, de sensibilidades, de problemas, de conceptos del mundo.”¹⁰²

¹⁰¹ Cfr. Alexander A. Parker, “La agudeza en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1952, pp 345-360; pp. 347-348.

¹⁰² Cfr. J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española*, cit. p. 25.

Por tanto, podemos cuestionarnos hasta qué punto es barroco Cervantes. Para analizar toda la obra cervantina es preciso comenzar haciendo una abstracción del *Quijote*.

Antes de escribirlo, Cervantes había experimentado la novela pastoril con *La Galatea*, una continuación del género ya establecido en España por Montemayor y Gil Polo.

Dedica su tiempo además al género dramático, publicando y representando muchas comedias, entre las que cabe destacar *Los tratos de Argel* y *La destrucción de Numancia*. Finalizado el *Quijote*, volvió a publicar entremeses al estilo de Lope de Rueda (*El rufián viudo*, *El juez de los divorcios*, etc.) y comedias, la mayoría de ellas con los conocidos temas del cautiverio argelino (*El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*), o sobre el tema del pícaro (*Pedro de Urdemalas* y *El rufián dichoso*), escritas entre preceptos clasicistas y libertades lopescas.

Atendiendo a la vertiente prosista encontramos sus geniales *Novelas ejemplares*, doce en total (*La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *El Licenciado Vidriera*, etc.), que constituyen un modelo formal de un tipo de narrativa con fines morales y educativos, que trata asuntos tan variados como lo pastoril, los viajes, los sentimientos, lo picaresco, etc. El *Quijote*, una novela de caballería andante contra tales novelas, es la obra cumbre de Cervantes y de la literatura española de todos los tiempos.

La novela que comienza siendo una parodia de un género literario, los libros de caballería, se irá haciendo más compleja en su estructura. No obstante, es una obra abierta, con mezcla de elementos reales y fantásticos, que conjuga un lenguaje grotesco y artificioso con otro elegante y clásico. En definitiva, se trata de una novela basada en el contraste existente entre el ideal caballeresco de la sociedad de su época y la realidad que el mismo Cervantes sufrió.

Otra de las figuras emblemáticas del siglo áureo español es, sin duda alguna, Lope de Vega (1562-1635). Su ingente producción, su capacidad creadora, su reforma del teatro, su arraigo a la tradición, etc., hacen de él uno de los mayores genios de la Historia de la Literatura. Si hemos de destacar una cualidad entre todas, esa es su capacidad para encarnar la más genuina voz de su época. Lope convirtió en arte cuanto llegaba a su propia existencia. Quizá fuese esta cercanía a su contemporaneidad lo que le granjeó la fama de que gozó durante su vida, no procedente de las clases elevadas sino enraizada en el pueblo auténtico, entusiasmado con sus comedias, primer gran espectáculo nacional.

La fecundidad literaria de Lope de Vega es impresionante; cultivó todos los géneros vigentes en su tiempo, dando además forma a la comedia. Escribió unas 1.500 obras teatrales, muchas de ellas perdidas, entre las que se encuentran auténticas joyas de la literatura universal como *El comendador de Ocaña*, *El caballero de Olmedo*, *El villano en su rincón*, *El castigo sin venganza*, *La dama boba* o *El perro del hortelano*. Fechar estas obras no es fácil, pero puede decirse que sus mejores obras teatrales están escritas a partir de la primera década del siglo XVII. Escribió novelas pastoriles, novelas bizantinas y novelas cortas. Pero su gran obra narrativa es *La Dorotea* (1632), en la que un Lope septuagenario rememora sus amores casi adolescentes con Elena Osorio y cuya estructura es la de *La Celestina* en un claro homenaje a Fernando de Rojas. En su obra lírica fue más innovador en formas y contenidos y refleja con gran libertad su personalidad, ya que funde vida y literatura como siglos después hará el romanticismo. Entre sus poemas épico-narrativos destacan *La hermosura de Angélica* (1602), o *La Jerusalén conquistada* (1609), y entre los burlescos *La Gatomaquia* (1634).

Pero donde verdaderamente se manifestó el genio creativo de Lope fue en el teatro. Sólo se conservan 426 obras teatrales, de las que sólo son de segura atribución 314 comedias y 42 autos sacramentales. Lope de Vega abruma en su grandeza y hoy se le sigue considerando como el primer dramaturgo español moderno que supo establecer una dialéctica con el público por medio de la tensión dramática y del talento y belleza de sus versos.

Entre la larga serie de discípulos de Lope, destaca de forma indiscutible la figura de Tirso de Molina. Para muchos críticos supone un puente entre la producción lopesca y la de Calderón, sobre todo si atendemos a cuestiones técnicas, pues el mercedario se aparta de la frescura y fluidez de la pluma de su maestro para adentrarse por el artificio conceptista barroco. En cualquier caso Tirso de Molina merece el reconocimiento por continuar como nadie, el continente literario descubierto por el Fénix.

El cultismo que tradicionalmente define a Góngora (1561-1627) no es sino la tendencia poética de su tiempo llevada a sus más altas cotas, dando lugar a lo que él mismo llamó “poesía límite”, y de lo cual es ejemplo máximo las *Soledades* y el *Polifemo*. Su vocabulario, suntuoso y colorista, encuentra en el uso de cultismos su mayor recurso, convirtiéndose para el autor cordobés, en algo más que una cobertura expresiva. Forma parte de su intento de creación de un nuevo lenguaje poético, que revalorice los vocablos gastados en castellano, recuperando la terminología latina, más precisa y acorde con la magnificencia del Imperio. Si en Góngora se identifican dos estilos, que Dámaso Alonso considera simultáneos, “el príncipe de la luz” y “el príncipe de las tinieblas”, el poeta oscuro se acaba de caracterizar por una sintaxis compleja, en la que el hipérbaton es un recurso llevado a su máxima expresión, y por la utilización de

figuras retóricas, que hereda de la tradición poética, pero llevada, otra vez, al límite expresivo, con la recurrencia, la intensificación y la combinación de metonimias, metáforas, sinécdoques, etc. En definitiva, Góngora con su genialidad y su enorme capacidad creadora sigue la corriente general renacentista pero es capaz de encontrar inéditos matices que le sitúan en la cúspide poética, por lo que Dámaso Alonso argumenta que “Góngora es el último término de una poética: resume y acaba; no principia”¹⁰³.

Quevedo (1580-1645) es más una literatura que un hombre, así, al menos, lo definió Borges. Su obra es difícil e imposible de constreñir en unos moldes preestablecidos, por su amplitud y diversidad. Quevedo lo probó todo: la versatilidad y amplitud de sus temas sólo es comparable a la riqueza de su vocabulario, ya que probó todos los géneros literarios. Si se considera su teatro menos logrado, es en la prosa donde despliega todo su poder creativo.

La clasificación de su obra es una difícil tarea, objeto de numerosos estudios¹⁰⁴. En general podemos distinguir su obra en prosa (festiva, picaresca, satírica, política, moral, crítico-literaria, filosófica, ascética y traducciones) de la escrita en verso (romances, poesías encomiásticas, morales, sagradas, fúnebres, amorosas, burlescas, jácaras, etc.), y de su teatro, al que ya hemos aludido. Pero si algo diferencia a nuestro autor es que, escribiera lo que escribiese, a todo trataba por igual. Cuidaba la expresión y la inventiva, ya fuera un divertimento o un tratado doctrinal.

¹⁰³ Cfr. Dámaso Alonso, “Claridad y belleza de las *Soledades*” introducción a la edición del poema, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1960², pp. 66-91; p.77.

¹⁰⁴ Vid. J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española*, cit. p. 600, cuya clasificación aceptamos.

En sus poemas Quevedo usa procedimientos para desmontar y superar los tópicos petrarquistas. Son poemas de una gran densidad conceptual, por lo que muchas veces el amor no está tratado como punto de término sino que lo usa como pretexto, como evasión de la temporalidad. Se refleja la preocupación de nuestro autor por la “muerte de ultratumba” más que por la vida eterna. Quevedo enlaza con la corriente neo-estoica del Barroco, heredera de la filosofía de Séneca. El tono grave de estos poemas no rechaza la expresión coloquial y los vocablos extra-poéticos. La lengua empleada por Quevedo está desprovista de todo juego de artificio rimbombante, logrando una intensidad y una eficacia desconocida hasta entonces.

De su prosa destacamos la única novela que escribió, *El Buscón*. Esta sola obra ya hubiese bastado para situar a Quevedo en el lugar prominente que le corresponde en nuestra literatura. Supone la continuidad del género ya iniciado con el *Lazarillo* y el *Guzmán*, que abrieron a su vez la doble vía por la que transita la novela picaresca: la picaresca pura y la moralizante. Por tanto no supone ninguna novedad temática. Sin embargo, “su radical originalidad consiste en que en ella vuelca el escritor –a raudales, sin contención, [...] su capacidad de caricaturizar, de retorcer hasta el frenesí, de amontonar rasgos grotescos, de estirar y contorsionar a sus peles humanos, con un desborde de ingenio en el que el autor encuentra su complacencia, diríase que sin fines ulteriores.”¹⁰⁵

Entre los prosistas áureos, es obligada referencia, tras Quevedo, la obra de Baltasar Gracián (1601-1658). Significa el equilibrio entre estilos (conceptista y culterano) que parecían irreconciliables. En su obra existe una suficiente abundancia formal que le

¹⁰⁵ Cfr. J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española*, cit. p. 611.

acerca a Góngora, pero con un temperamento crítico y temas que exigen el empleo de prosa que le acercan a Quevedo. La obra que le dio más justa fama ha sido el *Criticón*.

Para completar el bosquejo de las principales figuras del siglo de Oro español, podemos añadir entre otros, nombres como los procedentes de la escuela dramática de Lope (Castro, Montalbán, Alarcón, etc.), o los de novelistas de la talla de Mateo Alemán, López de Úbeda, o Vicente Espinel, o los de otros prosistas como Saavedra Fajardo. Sin embargo, aun a falta de otras muchas personalidades de las letras españolas del siglo más prolífico y genial de la historia literaria de nuestro país, realizamos una intencionada omisión del tratamiento de la figura en torno a la cual discurre toda nuestra investigación: Calderón de la Barca. Precisamente por esta razón decidimos, que sea argumentada su figura en un apartado dedicado exclusivamente a su dramaturgia, por lo cual emplazamos su tratamiento a dicha localización.

Capítulo 2-. MÚSICA Y TEATRO EN EL SIGLO DE ORO. TEORÍA Y PRÁXIS.

2.1. La dramaturgia barroca. *El arte nuevo de hacer comedias*.

Nuestro objetivo en este capítulo es encuadrar literaria y musicalmente la obra calderoniana. Los estudios sobre el Siglo de Oro, en general, y sobre la producción teatral de Calderón, en particular, son muy numerosos, por lo cual, nuestra pretensión es destacar lo que la dramaturgia calderoniana comparte con la estética coetánea, así como el lugar que ocupa la música tanto en su producción como en el teatro del siglo XVII¹⁰⁶.

Tradicionalmente identificamos dos ciclos fundamentales en la comedia española del Siglo de Oro, dispuestos en torno a los dos autores clave de este género: Lope de Vega y Calderón de la Barca. Aunque, en realidad, toda la comedia orbita en torno al estilo marcado por el Fénix de los ingenios. *El arte nuevo de hacer comedias* (1609) supuso un profundo cambio en la estética dramática áurea. Desde una intencionalidad absoluta y desde una clara conciencia de novedad, que el mismo Lope proclama, establece los rasgos que van a determinar toda la producción teatral de la centuria. Su propia obra dramática supone una práctica continua hacia la perfección dramática que propugna en la teoría.

¹⁰⁶ Para abundar en las características del teatro del Siglo de Oro y sobre la producción teatral de Calderón, vid., entre otros, Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura española, II, Época Barroca*. Madrid, Gredos, 1973; Emilio Palacio Fernández, (dir.), *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Orgaz, 1980; Felipe B. Pedraza, y Milagros Rodríguez, *Manual de Literatura española. IV. Barroco: Teatro*. Navarra, Cénlit, 1981; Felipe B. Pedraza, *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000; Javier Aparicio Maydey (ed.) *Estudios sobre Calderón, I y II*, Madrid, Istmo, 2000; Evangelina Rodríguez Cuadros, *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002.

Una de las señas de identidad de este tratado teórico, que a la vez supone la primera novedad que aporta, es una cierta disolución de los géneros, hasta ahora concebidos de forma absolutamente independiente, pues propugna la mezcla de lo trágico y lo cómico.

Esta miscelánea es signo inequívoco del mismo periodo barroco, pues es el propio hombre del siglo XVII quien se complace con los contrastes:

*“Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho”*¹⁰⁷.

La escena barroca se transforma, así, en un elemento variable en todos los aspectos: momentos de tensión junto a momentos de estatismo; unas situaciones trágicas junto a otras cómicas; nobles al lado de villanos, etc. A nivel estructural el *Arte nuevo...* conlleva la superación de las yuxtaposiciones episódicas, para dar lugar a una diversidad de acciones que se imbrican, se coordinan y complementan, confluyendo finalmente en la acción principal. Es una nueva concepción de la unidad de acción (única aconsejada por Lope):

*“Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir, inserta de otras cosas
que del primer intento se desvíen”*¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Cfr. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. Fuenteovejuna*; Madrid, Santillana, 1980, pp. 29-30. Numerosos estudios realizan una recensión crítica de la propuesta teórica del Fénix. Vid. J. M. Rozas, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.

¹⁰⁸ Cfr. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, cit., p. 30.

Junto a los tres actos en que fija la distribución de la trama, Lope indica la importancia del comienzo directo del asunto, sin demorar la introducción de la acción principal. Y por la misma causa, es decir, las reacciones que supone en el público del corral, también aconseja mantener la tensión hasta el final de la comedia:

*“Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso;
pero la solución no la permita,
hasta que llegue a la postrera escena;
porque sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta...”¹⁰⁹.*

Otras indicaciones del Fénix van referidas también al público y la necesidad de despertar y mantener en el espectador el interés. En este sentido aconseja no dejar el escenario vacío en ningún momento y, además, brillantez en el discurso al gusto del auditorio. También en relación con el lenguaje, destierra la prosa del teatro, y ofrece puntuales indicaciones sobre los procedimientos métricos, los cuales acomoda al asunto que tratan: las décimas para las quejas, el soneto para la espera, los romances para las relaciones, etc. No sólo la métrica debe adecuarse a la temática, sino que también prevé el autor la adecuación del lenguaje a los personajes de la ficción:

*“Si hablare el rey, imite cuanto pueda,
la gravedad real, si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;”¹¹⁰.*

¹⁰⁹ Ibid., p. 31.

¹¹⁰ Ibid., p. 32.

El *Arte nuevo de hacer comedias* señala, además, conceptos como la expresión de los afectos de los amantes de modo que “muevan con extremo a quien escucha”. Las directrices se dirigen a todos los aspectos del drama, incidiendo, como hemos podido comprobar en nuestro esbozo teórico, en aquellas cuestiones que, relacionadas con los espectadores, buscan en ellos la aprobación.

La novedad que supuso la comedia nueva, y que marcó las producciones dramáticas a partir de Lope de Vega, se extendió a los creadores que a mediados de siglo desarrollan su producción, como es el caso de Calderón.

Sin embargo, la división en los dos ciclos que por cuestiones metodológicas hemos señalado es, para la mayoría de los críticos, baladí en su esencia. Los analistas parecen estar de acuerdo en que las diferencias entre Lope y Calderón, no son realmente esenciales: “Calderón no trae ninguna nueva concepción fundamental del arte dramático ni lo encamina por distintas rutas de las que Lope y sus discípulos habían abierto y recorrido con audacia tan derramada. Con todo, distinguen a ambos dramaturgos peculiaridades de detalle más que suficientes para diferenciarlos con sobrada razón”¹¹¹. Matizando esta opinión, Pedraza alude al carácter de continuidad que marca la división en los dos ciclos descritos, y señala como hito estilístico, la calidad de las obras calderonianas: “La figura de Calderón ha marcado el límite entre las dos escuelas, no por lo radicalmente nuevo de sus planteamientos, sino por la calidad de sus dramas”¹¹².

¹¹¹ Cfr. J. L. Alborg, *Historia de la Literatura española, II*, cit., p. 660.

¹¹² Cfr. F. B. Pedraza, y M. Rodríguez, *Manual de Literatura española. IV*, cit., p. 101.

2.2. La fiesta teatral. Entremeses, loas, jácaras, mojigangas...

La actividad teatral en el siglo XVII se articula en torno a dos espacios escénicos fundamentales: la corte y el teatro empresarial¹¹³. Los primeros teatros públicos a los que se asiste previo pago de una entrada comienzan a funcionar en la centuria anterior. Es, por tanto, en el siglo XVI cuando el público se diversifica según estos espacios, con diferentes expectativas: de una parte, los espectadores que acuden a las fiestas teatrales cortesanas y que adoptan la posición convencional que se les otorga en este tipo de espectáculos; de otra, el público que acude a los corrales, totalmente libre de convencionalismos que definan su comportamiento: “Al espectador cautivo [que asiste a las representaciones de la corte], colectivamente considerado, no se le permite la desviación, la divergencia ideológica. [...] Es parte del mecanismo que mueve la representación. Otro tipo de público surge con el teatro profesional. [...] Es un destinatario de la comunicación teatral que no está definido a priori más que por su condición de imprevisible”¹¹⁴.

Las representaciones músico-teatrales, que conforman nuestro objeto de estudio, se realizan en el entorno cortesano. Pero junto a éste, es el corral de comedias el espacio genuino de la representación teatral áurea. Se trata de espacios abiertos y estables, cuyos orígenes se localizan en los patios interiores de las casas u hospitales. Los espectadores se distribuyen según la clase social de la cual forman parte, aprovechando los elementos constitutivos de la propia vivienda que alberga el teatro.

¹¹³ La descripción y el análisis de los espectáculos teatrales del siglo XVII, así como de la vida teatral que enmarca su realización, quedan extensamente explicados en algunos volúmenes de referencia. Vid. entre otros: César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990; Alfredo Hermengildo (ed.), *Teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998; José M^a Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2002.

¹¹⁴ Cfr. A. Hermenegildo, “Introducción”, en *Teatro español del siglo XVI*, cit. p. II.

Así, en el *patio* se disponen, de pie, los mosqueteros; las *gradas* es el lugar de artesanos y menestrales; la *cazuela*, corredor en alto, es ocupado por las mujeres; los *desvanes*, las ventanas del último piso, son la ubicación natural de los intelectuales: poetas, clérigos, etc.; finalmente, la nobleza ocupa los *aposentos*, espacios contiguos conectados al teatro por ventanas o celosías.

Respecto al espacio cortesano, cabe destacar la decisiva importancia de la presencia del Rey y la corte en Madrid para mantener la estabilidad de su vida teatral. En el siglo XVII las compañías se formaban para representar los autos sacramentales ante los reyes, y la presencia en la capital de los actores más codiciados del país, necesarios para cualquier nueva posibilidad de celebraciones en Palacio, era una constante.

Si los corrales de la Cruz y del Príncipe, son los ejemplos paradigmáticos del incipiente teatro profesional, el Coliseo del Buen Retiro y el Palacio de la Zarzuela, constituyen los espacios escénicos que albergan las majestuosas producciones músico-teatrales, con necesaria e indispensable prodigalidad tramoyística. El Palacio del Buen Retiro fue un espacio polivalente para las representaciones teatrales, tanto interiores como exteriores, pero insuficiente para las representaciones palaciegas. Por ello se comienza a construir el Coliseo en 1638, obra que será concluida en 1640. El resultado es un espacio idóneo para la representación de las obras del nuevo género, donde tienen cabida el lujo y esplendor característicos de este tipo teatral.

Técnicamente este verdadero teatro responde a todas las necesidades de las obras regias y conmemorativas¹¹⁵.

El nombre de Zarzuela denominaba una parte de los bosques cercanos a Madrid debido a la abundancia de zarzas.

¹¹⁵ Vid. sobre el Coliseo del Príncipe, N. D. Shergold y J. E. Varey, *Representaciones palaciegas 1603-1699*, Londres, Tamesis, p. 16 y ss.

Se edificó un palacete para el descanso del infante D. Fernando tras las jornadas de caza. Felipe IV le dio el mismo uso que su hermano. Sin embargo, cuando el mal tiempo impedía cazar, visitaban el palacio actores y cómicos profesionales que en múltiples ocasiones “distraían al rey con funciones especiales más breves que las comedias en tres actos y en las que tenía una importante participación la música”¹¹⁶. La monarquía de los Habsburgo amparó y disfrutó el teatro musical. Durante el siglo XVII, la presencia de las compañías españolas en Palacio fue un hecho frecuente asociado a las fiestas conmemorativas y espectaculares en torno a la realeza.

Las representaciones teatrales en el siglo XVII no consisten, como en la actualidad, en el desarrollo único del drama sobre el escenario, más bien se componen de un conjunto de piezas teatrales que se suceden en el espectáculo teatral, es decir, se trata de una suma de géneros distintos entre los cuales la comedia ocupaba el lugar relevante, conformando todos ellos la *fiesta teatral* del siglo de Oro: “El espectador que acude a los lugares de representación siente [...] una especie de *horror vacui* que le lleva a buscar y exigir un espectáculo totalizador, compuesto de perspectivas distintas”¹¹⁷. El resultado de esta práctica es una escena dinámica y ágil, que nunca queda despoblada. Estas sesiones teatrales disponían de una estructuración fija en la que entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas se intercalaban entre los actos del drama del siglo XVII, normalmente una comedia o auto sacramental¹¹⁸.

¹¹⁶ Cfr. Antonio Martín Moreno, “La música teatral del siglo XVII español”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 125-146, p. 140.

¹¹⁷ Cfr. J. M^a Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, cit., p. 148

¹¹⁸ Sobre los estudios de base que despertaron el interés sobre estas piezas breves (de los cuales destacamos, E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904; Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras, y mojigangas desde fines del siglo XVII a mediados del XVIII* (NBAE, t.17 y 18), Madrid, Bailly-Baillièere, 1911; José Subirá, *Historia de la Música Teatral en*

Las diferencias entre estos subgéneros radican sobre todo en su distinta funcionalidad y en el mayor o menor peso del componente cantado, bailado o representado, aunque a veces las fronteras se nos dibujan difusas. Aunque parece que existía en los creadores del teatro menor conciencia clara de los diferentes géneros, teniendo en cuenta varios criterios, como el formal, el temático o el funcional, la realidad es que se produce una miscelánea genérica, comprobable en la flexibilidad que surge en torno a la terminología, dando lugar a variantes híbridas como *loa entremesada*, *entremés cantado*, *jácara entremesada*, etc.¹¹⁹.

El carácter cómico y la burla, que se consiguen por medio de la caricatura de los personajes, de la búsqueda del humor a través del lenguaje, y el tratamiento paródico de los demás aspectos teatrales, son, junto a la brevedad compositiva, el punto en común entre todas las piezas insertas en la *fiesta*.

Es indispensable destacar que estas obritas no son, en modo alguno, representaciones secundarias respecto a la comedia principal, sino que su importancia era tal que incluso podían determinar el éxito o fracaso de la comedia central. El público las esperaba y aplaudía, en muchas ocasiones, más que al drama medular de la fiesta: es muy probable que unas piezas intermedias brillantes contribuyeran a sublimar el éxito

España, Barcelona, Labor, 1945) se desarrolla una intensa labor de investigación que da lugar a una numerosa bibliografía dedicada a la descripción de las formas y funciones de los subgéneros que conforman la fiesta teatral. Vid, entre otros, Ignacio Arellano, “Los géneros breves del llamado teatro menor”, en J. Menéndez Peláez (coord.), *Historia de la literatura española*, vol.II, Madrid, Everest, 1993, pp. 497-505; José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976 (además del ya citado volumen del mismo autor *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*); Javier Huerta Calvo, “Los géneros teatrales menores en el siglo de oro: status y perspectiva de la investigación”, en *TME*, 1983, pp. 23-62; M. L. Lobato, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español*, (siglos XV-XX), Madrid-Frankfurt-Pamplona, Universidad-Vervuert-Iberoamericana, 1999.

¹¹⁹ Vid. H. E. Bergman, *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España*, Madrid, Castalia, 1970.

de las comedias. El interés del público por estas piezas era tal que “ocurre en efecto no pocas veces que el espectador abandona su asiento con los últimos acordes de la tonadilla o la réplica final del sainete, sin importarle la tercera jornada”¹²⁰.

Representadas en los corrales de comedias, en Palacio -en el caso de las comedias palaciegas- o en la misma calle¹²¹ las fiestas tenían el poder de convocar a representantes de todos los estamentos sociales del s. XVII, incluido el Rey, por lo que las reconocemos como la principal manifestación festiva popular de la época.

Se han dado variadas opiniones acerca del sentido de estas piezas¹²². Sus funciones principales eran la ruptura del decoro y la búsqueda del contraste con la comedia nuclear de la fiesta, acorde a un público amante de los opuestos, como lo era el del Barroco.

¹²⁰ Cfr. René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1988, p. 30.

¹²¹ Además de los corrales y los espacios palaciegos, la calle también constituye un marco espacial importante para el teatro del XVII. Destacamos, por una parte, la costumbre de montar tablados en calles y plazas para dar representaciones gratuitas con motivo de alguna celebración, a veces de gran complejidad; por otra la práctica de representación, principalmente de autos sacramentales, en carros. Ambas posibilidades en ocasiones se combinan, de forma que los personajes del carro acaban finalmente en el tablado. Vid. J. M. Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, cit., pp. 33-45.

¹²² “La interpretación de su sentido varía en los estudiosos: para Aubrun subrayarían la distancia vida-teatro, al romper la continuidad del espectáculo; para Orozco intensificarían la comunicación ilusionista fundiendo el patio con el escenario en una especie de conglomerado de grados de ilusión en torno al núcleo teatral. Díez Borque mantiene una posición ecléctica apuntando el gran poder de captación de los elementos que acompañan a la comedia como contrapunto satírico, cómico y erótico del mundo de las piezas extensas. Comedia y entremés son dos deformaciones antagónicas y polares, que se apoyan, ambas, en la exageración, y tienen como justificación las necesidades del espectáculo, complementándose entre sí. Josef Oehrlein subraya la ambivalencia de los géneros breves, que, por un lado, apoyan en su sucesión codificada la noción de orden y aceptación de las formas vigentes, mientras que, por otro, provocan tensiones y rupturas, haciendo irrumpir en el mundo ficticio del escenario los elementos de la cotidianeidad.” Cfr. I. Arellano, *Historia del teatro del siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1995, p. 144.

La disposición de las manifestaciones de este teatro breve que se incluían en la fiesta teatral presentaba un orden determinado: la representación se abría con una intervención instrumental realizada con guitarra, vihuela, chirimías, y trompetas, a veces acompañada de canciones, que tenía la función de conectar con los asistentes en el comienzo de la comedia. Después, y precediendo al drama central, se realizaba una loa dirigida normalmente a captar la benevolencia del público. Entre el acto primero y segundo se representaba un entremés; entre el segundo y el tercero, un baile. Terminaba con el fin de fiesta compuesto por otro entremés, mojiganga, etc. Inicialmente, pues, la fiesta presentaba la siguiente estructura:

Música instrumental → LOA → 1ª Jornada → ENTREMÉS → 2ª Jornada → BAILE → 3ª Jornada → FIN DE FIESTA (MOJIGANGA...).

La *loa* es, según el *Diccionario* de Marchese y Forradellas, un “género teatral breve, que prolonga y modifica antiguo [...] su fin era establecer un primer contacto entre el público y la comedia”¹²³. Cabe destacar la independencia que la loa alcanzó en el siglo XVII respecto a la comedia a la que precede, conformándose como un género menor e independiente con características genuinamente hispanas y funciones como la de elogiar la ciudad donde se realiza la obra, solicitar el silencio del auditorio, etc. Además, presenta para algunos críticos idéntica función que las primeras oberturas operísticas, es decir, dar tiempo a los espectadores para que ocupen sus localidades y captar su

¹²³ Cfr. Angelo Marchese y Joaquín Forradillas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000. p. 249.

atención. Es, por tanto, el género de carácter más funcional de los que componen la fiesta¹²⁴.

El *entremés* es una pieza cómica en un solo acto. Ya hemos visto su ubicación en el conjunto de las representaciones teatrales barrocas¹²⁵. Este género hunde sus raíces en la ambientación carnavalesca. Las características que conforman este género en sus inicios se relacionan con la reproducción de actitudes muy humanas, afines a los excesos de don Carnal, absolutamente alejadas por tanto de cualquier conato de espiritualidad religiosa. Así identificamos en el entremés originario la exaltación de los instintos, la glorificación del comer y el beber, el gusto por las traiciones conyugales y el cruel escarnio del prójimo. Representa el desorden y la inversión de los valores que se permite durante el periodo carnavalesco. Posee un baile y canto final en el que se produce la reconciliación de los adversarios: “El entremés sabe que todos los seres son cómicos, es decir, fundamentalmente avasallados por sus flaquezas, que el predicador es pecador y que la guerrilla de la vida no acaba en victoria completa de los mejores”¹²⁶.

Eugenio Asensio sostiene que el nacimiento del entremés se produce con la independencia de los personajes de baja condición social de la comedia de origen: “El entremés nace cuando se desgajan del texto esos diálogos de personajes de baja condición social, por estar flojamente ligados a la acción principal, pudiendo así ser colocados en otro lugar de la pieza o en piezas diferentes.

¹²⁴ Dos trabajos fundamentales abordan el estudio de este subgénero. Vid. J. L. Fleckniakoska, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975; Francisco Rico, “Para el itinerario de un género menor. Algunas loas de la Quinta parte de comedias”, A. Kossof y J. Amor (eds.), *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971.

¹²⁵ Para un análisis exhaustivo del género vid., además de la bibliografía ya incluida, Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés (desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente)*, Madrid, Gredos, 1971.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 252.

Así, estos diálogos «desglosados» del contexto fueron transportados a textos nuevos y acabaron formando un repertorio cómico movable y trashumante¹²⁷. A nivel constructivo se caracterizan por una línea argumental más coherente y concatenada que las que poseen la jácara o la mojiganga¹²⁸.

Para los rasgos definitivos que adopta el género entremesil hay que tener en cuenta, y así lo destacan numerosos estudiosos del tema, la inestimable aportación de Quevedo en cuanto a la fuerza paródica con que se dota. Arellano destaca que “su influencia radica en su prodigiosa inventiva verbal, más que en las dimensiones escénicas. [...] Lejos de ser un imitador de Quiñones, parece inspirador de muchas situaciones, tipos y fórmulas lingüísticas. La influencia de Quevedo no se limita al entremés, sino que proporciona en sus obras festivas y satíricas un repertorio muy elaborado de figuras y tipos y de técnicas caricaturescas¹²⁹”.

Si Cervantes y Quiñones de Benavente son exponentes máximos de la creación del entremés del siglo XVII, durante el XVIII es Ramón de la Cruz que lleva a su apogeo al género. No debemos pensar que entremés y el sainete son realidades esencialmente distintas. Durante el Siglo de Oro el *sainete* “era un nombre genérico y vago que unas veces se aplicaba al entremés; más comúnmente al baile y a la jácara, mojiganga y otros fines de fiesta.”¹³⁰. Es en el XVIII cuando las diferencias terminológicas empiezan a distinguir dos realidades teatrales tibiamente distintas¹³¹.

¹²⁷ Cfr. Eugenio Asensio (ed), *Entremeses de Miguel de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1970, p. 10.

¹²⁸ Cfr. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *Calderón y la obra dramática del siglo XVII*, Londres, Tamesis, 1983, p. 37.

¹²⁹ Cfr. Ignacio Arellano, *Historia del teatro del siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1995, p. 665.

¹³⁰ Cfr. E. Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, cit., p. CXXXIX.

¹³¹ Vid. J. M. Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, cit., p. 141. Aunque el autor cita la incipiente autonomía del sainete dieciochesco, no argumenta en este lugar las

El *baile* es, según Cotarelo, “un intermedio literario en el que además entran como elementos principales la música, el canto y, sobre todo, el baile propiamente dicho [...], que le dio nombre”¹³².

La característica primordial de este subgénero es el papel fundamental de la coreografía, seguido de la música y el canto y, por último, la letra adaptada a la música¹³³. Sobre el tipo de bailes que se desarrollan en el teatro del siglo XVII, existen dos principales manifestaciones: por una parte el *bailete*, “especie de giga o jotica burlesca a 3/8 sincopado de cuatro compases”¹³⁴; por otra la *seguidilla*, que en la “zarzuela parece ceñirse a la forma dialogada de pregunta /respuesta, repitiendo el que contesta la misma melodía a la cuarta inferior”¹³⁵.

Es, de todos los géneros del teatro breve áureo, el que despierta más controversias morales, pues los provocativos bailes que se incluyen son objeto de enconadas críticas por los sectores más tradicionales de la sociedad del XVII.

Los rasgos distintivos del baile dramático, respecto al entremés, son su menor dimensión, la riqueza métrica -pues es la forma que presenta mayor variedad estrófica- y la elección de temáticas que se alejan del costumbrismo y la burla entremesil. Como defiende Huerta Calvo, “el baile derivará hacia una línea fantástica y abstracta, sin abandonar, empero, la intención satírica”¹³⁶.

diferencias que supone su distinción. Sin embargo, años atrás Cotarelo y Mori no distingue el sainete del entremés.

¹³² Cfr. E. Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, cit., p. CLXIV.

¹³³ El trabajo monográfico de Merino Quijano ha supuesto una revisión y concreción del baile en cuanto a género del teatro menor. Vid., G. Merino, *Los bailes dramáticos del siglo XVII*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

¹³⁴ Cfr. Danièle Becker, “Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro” en Luciano García Lorenzo (dir.) *Cuadernos de Teatro clásico, n.º 3. Música y Teatro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1989, pp. 171-190, p. 189.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 189.

¹³⁶ Cfr. J. Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVII y XVIII*, Taurus, 1985, p. 54.

El que fijó definitivamente la forma de los bailes fue Quiñones de Benavente. Sobre el progreso del género Cotarelo apunta: “eran mudanzas y evoluciones hechas por los mismos actores de la pieza toda o gran parte de ella, expresando muchas veces el fondo o argumento del baile (si consistía en solicitudes amorosas, desdén, celos y otros afectos), por medio de pasos, vueltas, cruces, cadenas, arcos, cambios de parejas y otros giros y caprichos mímicos, que con nombres extraños figuran en las acotaciones de estos nuevos bailes”¹³⁷.

La *jácara* reproducía la lengua y las acciones de personajes de mala vida¹³⁸. Era una pieza breve muy colorista y viva. Para Díez Borque no era un género puramente teatral, pues se ha demostrado “su existencia fuera del escenario como poesía cantada de gran arraigo popular”¹³⁹. Sin embargo, esto dota a estas piezas breves de mayor relevancia, pues redonda en la concepción del espectáculo teatral como estructura de distintos niveles de significación para adecuarse a los gustos de un público tan heterogéneo como es el del corral de comedias. Aunque la característica que más claramente define la *jácara* es “su configuración musical, un ritmo y timbre melódico”¹⁴⁰ que la incluyen dentro del ámbito de la canción.

Cotarelo describe el agrado del público ante las representaciones de la *jácara* y la tipología que surgió de la búsqueda de la aprobación popular: “La maligna intención y travesura que las actrices sabrían dar a su canto, cayó tan en gracia al público que ya no

¹³⁷ Cfr. E. Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, cit., p. CXCI.

¹³⁸ Además de esta acepción como pieza teatral breve, M^a José Ruiz Mayordomo identifica el término *jácara* con una de las danzas principales del siglo XVII, eso sí, de realización sobre el escenario. Estudia esta autora las concomitancias y diferencias entre esta *jácara* y la zarabanda. Vid. M^a José Ruiz Mayordomo, “*Jácara y zarabanda son una misma cosa*”, en *Edad de Oro*, XXII, 2003, pp. 283-307.

¹³⁹ Cfr. J. M. Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, cit., p. 142.

¹⁴⁰ Cfr. J. Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVII y XVIII*, Taurus, 1985, p. 68.

quiso otra clase de tono más que éste. Entonces se pensó en darle más variedad y amplitud, y de ahí la gran diferencia de jácaras: dialogadas, entremesadas, bailadas, sueltas e intercaladas en los entremeses y bailes que se hicieron y cantaron en todo el siglo XVII. La jácara como género, nace del tono”¹⁴¹.

La *mojiganga* se refiere a dos realidades diferentes: fiesta carnavalesca y pieza teatral breve. En su segunda acepción se concibe como “breve juguete escénico, grotesco por su asunto, sus tipos y sus disfraces (frecuentemente de animales)”¹⁴². Se define por el rasgo principal de desviar el desarrollo lógico de la historia hacia la sorpresa y lo visual, con la utilización de extrañas y vistosas máscaras. El aire carnavalesco de estas representaciones se completaba con la inclusión de una música más bien estrepitosa, en claro contraste con las intervenciones musicales de la comedia central. También se trata en este caso de un género llevado al teatro desde su realización en la calle. La *mojiganga* tiene su origen en las procesiones profanas, de carácter festivo y desaforado, que formaban parte de la diversión colectiva¹⁴³.

La fiesta teatral barroca pervivió con sus temas y formas en los dos primeros tercios del siglo XVIII. Los intermedios evolucionaron al sainete y la tonadilla, que continuaron siendo del gusto general. Además, el entorno de la fiesta teatral fue cambiando, pues los viejos corrales fueron remplazados por teatros estables, donde el género teatral adoptó la producción comercial.

¹⁴¹ Cfr. E. Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, cit., p. CCLXXIX.

¹⁴² Cfr. J. Deleito, *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954.

¹⁴³ Para un acercamiento a la *mojiganga* calderoniana vid. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, “Intención y morfología de la *mojiganga* en Calderón de la Barca” en Javier Aparicio Maydeu (ed.) *Estudios sobre Calderón, II*, cit., pp. 780-789.

Entre los autores que desarrollaron estos géneros breves destacamos: Cervantes (1547-1616), Quevedo (1580-1645), Quiñones de Benavente (†1651) y Calderón (1600-1681), en el siglo XVII; y en la centuria posterior Antonio de Zamora (1664-1728), José Cañizares (1676-1750), Ramón de la Cruz (1731-1794), Luis Moncín (†1801) y Luciano Francisco Comella (1751-1812).

2.3. La concepción teatral barroca y su filiación musical: géneros músico-teatrales.

La música ha sido utilizada, con diferentes funciones, en el teatro español anterior al siglo XVII. Durante las dos centurias anteriores se encuentran ejemplos de obras teatrales con una cierta presencia musical –a veces, con bastante relevancia-, si bien normalmente su uso se circunscribe al ámbito religioso¹⁴⁴. Es esta vinculación con la liturgia la que posibilita la introducción de la música, pues las principales iglesias españolas disponían de capillas de músicos profesionales encargados de la realización de las partes musicales. Las obras de las que hablamos se encuentran normalmente ligadas a momentos litúrgicos concretos, especialmente se desarrollan en torno a la Navidad. En realidad, estas manifestaciones músico-teatrales no son sino la continuidad del drama litúrgico medieval.

Destacamos la obra teatral de las principales figuras que, en los siglos XV y XVI supusieron el inicio y empuje del género teatral en España, y, con él, del uso de la música en el teatro, con la incorporación en posición epilodal, y en ocasiones intermedia, de breves composiciones para ser cantadas, casi siempre en forma de villancicos. Lejos de desarrollar una función puramente ornamental, la música es un elemento estructural esencial en el drama musical religioso.

¹⁴⁴ Tradicionalmente ha existido un escaso interés hacia el estudio de la música en el teatro español del Renacimiento debido, en gran parte, a la ausencia casi total de fuentes musicales, salvo las excepciones de algunas églogas de Juan del Encina. Para abundar en la música para teatro del Renacimiento español, resultan indispensables los volúmenes de, entre otros, José Subirá, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945; Miguel M. García-Bermejo Giner, *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

Gómez Manrique es uno de los responsables de la “gran corriente de literatización que ofrece la corte castellana durante el siglo XV”¹⁴⁵. En la segunda mitad del siglo se desarrolla entre la nobleza castellana un interés por lo teatral, cuyo máximo exponente será Juan del Encina. Pero disponemos de otros testimonios, como dos textos dramáticos sacros de Gómez Manrique: *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* y *Coplas fechas para Semana Santa*. Suponen el inicio de la incipiente práctica de la introducción de piezas cantadas. En la *Representación...* hallamos la inclusión de un villancico final para acallar al Niño.

A Juan del Encina se le ha llamado mayoritariamente el “padre de la escena castellana.”¹⁴⁶. A partir de Encina se pone en marcha un movimiento de construcción de unas prácticas culturales que, de forma consciente o inconsciente, se acercan a lo que entendemos por teatro. Es una de las figuras claves en el desarrollo de la música teatral en castellano. Estuvo unido a la casa de Alba como músico, actor, y escritor de corte por más de siete años, en los cuales se fragua en el palacio ducal, y la catedral y universidad salmantinas el espacio cultural común del teatro clásico, espacio que albergaba, junto a Encina, a Lucas Fernández y Gil Vicente.

El Cancionero de las obras de Juan del Encina, publicado en Salamanca en 1496, recoge las ocho primeras églogas de este autor, la mayoría de las cuales fueron compuestas para celebraciones específicas, relacionadas de algún modo con el ciclo anual religioso.

¹⁴⁵ Cfr. Fernando Lázaro Carreter, “Estudio preliminar”, en Fernando Lázaro Carreter (ed.), *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 9-90; p. 58.

¹⁴⁶ Cfr. Alfredo Hermenegildo (ed.), *Teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, p. 17.

En casi todas las églogas de Encina se incluyen *villancicos*¹⁴⁷ *de cabo*, (cantados al final de la representación) a modo de moraleja. Algunas de estas canciones eran polifónicas a tres o cuatro voces¹⁴⁸.

En nuestro esbozo del teatro castellano primitivo hemos de incluir una tercera figura, Lucas Fernández¹⁴⁹, que aunque nacido en las mismas fechas que Encina, debe ser considerado discípulo de este, por cuanto tiene con él no pocas cosas en común. Compañero en el coro salmantino, poeta, dramaturgo y músico, compitió con Encina por el puesto de maestro de capilla de la Catedral de Salamanca, que le fue concedido gracias a las influencias de un tío suyo. En 1522 obtuvo la cátedra en la universidad salmantina, donde se mantuvo hasta su muerte. Se conserva de él *Seis Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellanos* (Salamanca, 1514), que contiene seis obras teatrales, tres de temática profana, dos dedicadas al Nacimiento y una de ellas dedicada a la Pasión. Todos estos dramas incluyen al menos un villancico en medio o al final de la acción dramática.

Diego Sánchez de Badajoz¹⁵⁰ constituye, en el ámbito de la música para el teatro, una de las figuras más importantes, por la utilización que de ella hace.

¹⁴⁷ Durante los siglos XV y XVI, se consolida esta forma de poesía española, heredera del zéjel castellano, integrada por un estribillo que alterna con una o más estrofas (coplas o pies), cada una de las cuales está formada por una mudanza y una vuelta. El número de versos es variable, y el tipo usual es el octosílabo.

¹⁴⁸ Sobre Juan del Encina podemos acudir a varias compilaciones de su obra, como la de Cotarelo y Mori, o la de Morais. Vid. Juan del Encina, *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, (Salamanca, 1496), Madrid, Real Academia Española, 1928, (edición facsímil de Cotarelo y Mori, E.; M. Morais, *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca, Diputación Provincial, 1997).

¹⁴⁹ Resultan interesantes las opiniones vertidas por Alfredo Hermenegildo sobre este autor, aunque para algunos críticos este trabajo no ha conseguido variar la tradicional concepción sobre Fernández. Aun así, vid. Alfredo Hermenegildo, "Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández", en *Segismundo*, nº 3, 1966, pp. 9-43.

¹⁵⁰ Vid. Françoise Cazal, *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.

Sobre todo en su *Farsa del juego de cañas*, supera todos los usos musicales en el teatro hasta el momento. Fue canónigo de la Catedral de Badajoz durante la primera mitad del s. XVI, para la cual escribió un gran número de dramas sacros que fueron recogidos por su sobrino en una obra póstuma titulada *Recopilación en metro* (Sevilla, 1554). Contiene 32 obras teatrales de temática diversa, casi todas ellas de carácter alegórico, en las cuales el uso de la música alcanza una complejidad y una riqueza desconocida hasta entonces. La *Farsa del juego de cañas* (1550-1559) es, como hemos referido, una de las obras más interesantes, por incluir una utilización de la música mucho más amplia y compleja que la que observamos en los primeros dramaturgos castellanos. Se combinan composiciones profanas (villancicos y folías) con una especie de recitar cantando de la Sibila/ángel, cantos litúrgicos en latín, música instrumental meramente descriptiva y variedad de ruidos para crear un ambiente. Desafortunadamente, ninguno de los números musicales ha sobrevivido hasta nuestros días.

Existen también en el teatro primitivo algunas obras anónimas en las cuales el uso de la música supone, como en los ejemplos referidos hasta este momento, el punto de arranque de su inclusión en el drama. En principio, la introducción de la música cumple una mera función ornamental pero más tarde es dotada de otros valores estructurales intrínsecos e inseparables de la obra teatral. Destacamos, entre estas obras anónimas, por la incidencia de la música, el *Códice de Autos Viejos*¹⁵¹.

¹⁵¹ Vid. Mercedes de los Reyes Peña, *El Códice de autos viejos: un estudio de historia literaria*, 3 vols., Sevilla, Alfar, 1988. Para los intereses particulares de nuestra investigación destacamos “La lírica en el Códice de Autos Viejos” en *El Códice de autos viejos: un estudio de historia literaria*, Tomo III, Capítulo III, pp. 1127-1218, donde la autora realiza un análisis de los momentos musicales contenidos en esta obra.

Contiene 96 obras teatrales anónimas de temática religiosa, que se pueden datar hacia el tercer cuarto del s. XVI. Mercedes de los Reyes realiza un estudio detallado de las formas y funciones que desempeñan las intervenciones musicales en el *Códice*... Sólo once de las noventa y seis piezas no poseen ningún marcador de la realización de partes musicales. Las indicaciones de éstas son muy variadas: villancico, canción, copla, salmo, folía, etc. Así pues, la música aparece en la mayoría de las obras del manuscrito, aunque su importancia es muy dispar.

De los Reyes, además, identifica las principales formas que adoptan las partes cantadas señalando la presencia de villancicos y canciones y las distintas formas métricas que adoptan (con o sin desarrollo estrófico, glosadas, etc.). El “Aucto de los hierros de Adán” es la obrita que incluye el máximo de intervenciones musicales. La presencia constante de estos elementos en un corpus tan amplio confirma los indicios encontrados en otras obras sobre el importante desarrollo de la música teatral en el siglo XVI.

Comprobamos con estos breves, aunque no únicos, ejemplos, que el uso musical en el teatro entronca con la más antigua tradición dramática española. Es verdad que en la mayoría de los casos se trata de villancios, y además no tenemos demasiada información sobre la realización y características musicales de los mismos, pero corroboramos que se trata de una tradición profundamente arraigada en nuestra cultura.

Así pues, la aparición de géneros músico-teatrales en España no es un hecho fortuito. Además de los referidos antecedentes, se ha de tener en cuenta las estrechas relaciones mantenidas con el país que vio nacer y triunfar la ópera, Italia, y las propias características estéticas del siglo que nos ocupa.

Y es que “lo que mejor define al Barroco es esa unidad de las artes que tratan de abarcar todo lo visible y en la cual tiene un importantísimo papel la música”¹⁵². Así pues, el teatro musical se erige como la expresión más genuina del Barroco.

En este campo -y dejando a un lado los estudios musicales (erróneamente eclipsados por la grandeza de las letras áureas)- además de los paradigmáticos trabajos de Subirá, Cotarelo y Mori, Querol, etc., hay que añadir el completísimo análisis de Louise K. Stein sobre el teatro musical español del Siglo de Oro¹⁵³.

A finales del siglo XVI, los teatros comerciales experimentaron un gran auge, lo cual provocó la demanda de nuevas obras. Éstas incluían convencionalmente la música, con una función compleja dentro del drama más allá de la ornamentación. Como consecuencia, encontramos numerosos ejemplos de comedias de la segunda mitad del siglo XVII, que, al igual que las primeras obras de la centuria, incluyen en su repertorio musical, canciones preexistentes de carácter solístico e incluso polifónico. El estilo musical de las nuevas composiciones, canciones teatrales a cuatro partes, todavía es similar a las tempranas piezas polifónicas. Muchas de estas manifestaciones fueron reducidas a la nueva textura, usada en la incipiente ópera, de melodía y bajo continuo. Estrofas declamadas y recitativos pasaron a formar parte de las escenas en las que la música podía justificarse en virtud de una cierta verosimilitud. Pero estas interpretaciones, pertenecientes al teatro de la corte, no pudieron incluirse en los teatros públicos hasta que las actrices encargadas de realizarlos adquirieron experiencia en las representaciones cortesanas. Stein concluye que, aunque se introdujo un nuevo repertorio musical, acorde a las imperantes ideas estéticas, no existe una diferencia fundamental entre lo incluido en los ciclos de Lope y Calderón:

¹⁵² Cfr. A. Martín Moreno, “La música teatral del siglo XVII español”, cit., p. 125.

¹⁵³ Vid. Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

“but also demonstrate that, in general, for most of the *comedias*, the basic characteristics and musical types had not changed much between the *comedias* of Lope’s generation and those of the Calderonian cycle”¹⁵⁴.

Fruto de la importancia que los dramaturgos del Siglo de Oro concedían a la música en sus representaciones, es el surgimiento, durante el XVII, de géneros específicamente músico-teatrales en los que el componente musical, unido a la literatura, conforma un objeto estético único y distinto. La mayoría de los analistas identifican dos géneros principales: la ópera y la zarzuela.

Quizá animados por las noticias musicales que llegaban de Italia (se imprimieron en España las principales aportaciones de los músicos y teóricos del entorno de la *camerata* florentina: Galilei, Caccini, Monteverdi, etc.) en nuestro país comenzaron a surgir intentos teatrales en los que la música ocupaba cada vez más, un papel prominente. La presencia en la corte madrileña de los grandes tramoyistas italianos, como Lotti y después Bianco, y los intentos teatrales que incluían intervenciones musicales de relevancia, como *La Gloria de Niquea* (1622) de Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, supusieron el allanamiento del camino para la aparición, en los últimos años de la década de los veinte, de la considerada la primera ópera española: *La selva sin amor*, de Lope de Vega.

Sin embargo, Stein, identifica, en primer lugar, un género intermedio: la semi-ópera. Esta autora responsabiliza a Calderón de la aparición de este tipo de teatro musical, que aporta importantes novedades respecto a los espectáculos anteriores:

“As theatre, the new genre emphasized integrated spectacle, but avoided static scenes and other vestigial traces from the non-dramatic masques and *saraos*. As

¹⁵⁴ Ibid., p. 65.

literature, the new Calderón plays are *comedias* with an emphasis on drama of a high moral tone, increased symbolism, and clear political messages”¹⁵⁵.

Las obras calderonianas que conforman este género son: *La fiera, el rayo y la piedra* (probablemente de 1652, en colaboración con el poeta y libretista Giulio Rospigliosi); *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653); *Fieras afemina amor* (1671); *La estatua de Prometeo* (1670 ó 1674). Además se incluyen, aunque no responden totalmente al esquema semi-operístico, *El hijo del sol, Faeton y Apolo y Climene*, ambas realizadas en el Carnaval de 1661. La importancia de la música de estas manifestaciones no radica únicamente en su mayor aparición, sino sobre todo en que, según esta autora, aparece investida de un magnífico significado dramático y metafísico.

La égloga pastoril de Lope de Vega *La Selva sin Amor* constituye el primer hito operístico español. Su complicada escenografía, responsabilidad de Lotti, supuso una novedad que a nadie dejó indiferente: “una comedia hizo en Palacio donde se veía un mar con tal movimiento y propiedad que los que la miraban salían mareados”¹⁵⁶. Además la conciencia de novedad llevaba aparejada la representación cantada y la expresión de los afectos como elementos destacados de la égloga lopesca. La pérdida total de las partituras musicales de *La Selva...* no impide que, por las razones aludidas, constituya una contundente señal del género que empezaba tímidamente a implantarse

¹⁵⁵ Ibid., p. 130. El término semi-ópera no se aplica tradicionalmente al teatro español, sin embargo Stein lo admite porque defiende que describe con precisión las obras cortesanas mitológicas que incluían escenas operísticas sin ningún tipo de intervención hablada. Estas, según lo apuntado, constituyen un grupo con suficiente entidad como para formar un género aparte.

¹⁵⁶ Cfr. Vicente Carducho, *Diálogo de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633, citado por A. Martín Moreno, “La música teatral del siglo XVII español”, cit., p. 131.

en la España del XVII. Sin embargo, hay quien prefiere no hablar de “ópera española” hasta la representación de *La púrpura de la rosa*, de Calderón de la Barca. Pero para Stein las óperas calderonianas son hechos aislados dentro del conjunto semi-operístico del autor. Son reconocidas como algo excepcional, como productos aislados, que “should be considered apart from the regular series of partly sung court plays, the semi-óperas and zarzuelas.”¹⁵⁷ En realidad, defiende Stein, Calderón y sus compositores (especialmente Juan Hidalgo) con la producción de comedias cantadas en su totalidad, no tuvieron la intención de implantar en España la ópera italiana.

Sin embargo, sea cual fuere la intención calderoniana respecto a los géneros, es clara, sin embargo, su intención respecto a la virtualidad musical de sus textos, aspecto fundamental de nuestro estudio. De todos modos, cuesta creer que solo responda a un juego imitativo de lo que sus relaciones italianas en Madrid le inspiraron.

La razón última que Stein esboza para explicar las dificultades que finalmente impidieron el asentamiento del género operístico en España, es el propio sistema de producción teatral madrileño. La desventaja respecto a los otros tipos músico-teatrales (semi-ópera o zarzuela) radica en las mayores exigencias del género operístico, en cuanto a tiempo de ensayo: el lento aprendizaje por parte de las actrices-cantantes de sus intervenciones, junto al trabajo con la música instrumental, que debía realizarse aparte, provocaban una constante dilación en estas representaciones, nada apropiada para un teatro de corte que requería cierta celeridad, pues se realizaban a propósito de circunstancias con fecha concreta, como eventos políticos, celebraciones de cumpleaños reales, bodas, etc.

¹⁵⁷ Cfr. L. K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, cit., p. 132.

La zarzuela es considerada sin duda el género dramático musical más específico de la tradición española y, en contraste con la ópera y semi-ópera, ha gozado de continuidad tras el siglo XVII. En un sentido amplio, el término “zarzuela” -surgido en el XVII y retomado a mediados del XIX- denota la manifestación teatral, genuinamente española, que combina el diálogo y el canto en proporciones variables. La descripción concreta del género está plagada de no pocas dificultades, pues bajo esta denominación común, se cobijan realidades músico-dramáticas distintas, que han transformado sus rasgos funcionales y estilísticos a lo largo de la historia del género. Frente a los intentos de creación de la ópera nacional que jalonan todas las épocas de la historiografía musical, la zarzuela ha gozado de la pervivencia que la conforma como la fórmula válida para el teatro musical español, gracias a dos características fundamentales del género: su flexibilidad y su capacidad de adaptación. Sin embargo, como contrapartida, esto provocó desde muy pronto una constante imprecisión acerca de lo que por parte de teóricos y dramaturgos podía ser considerado como zarzuela en un sentido estricto.

La evolución del género durante la primera mitad del siglo XVIII lo separó de la corte para ir asentándose progresivamente en el teatro público. Este proceso se verá acompañado por la renovación de los tradicionales corrales abiertos y su conversión en coliseos cerrados. Esto permitirá, cada vez en mayor medida, el despliegue escenográfico y tramoyístico, que había sido una de las señas de identidad del género en sus orígenes palaciegos.

Stein señala el surgimiento de la zarzuela como una alternativa más flexible y menos ambiciosa, frente a las grandes comedias mitológicas escritas por Calderón para la corte española a comienzos de la década de 1650. Adoptamos de Stein la descripción definitiva del género:

“The zarzuela seems to have been a flexible genre, a shorter play with musical scenes, usually in two acts with a pastoral or rustic setting and a story inspired by classical mythology, but in which the gods and supernatural characters were demoted from a highly symbolic presence to a burlesque or at least more theatrically human one”¹⁵⁸.

Tanto en las obras mitológicas de gran espectáculo como en las zarzuelas de este periodo, interesa destacar que los códigos de expresión musicales están diferenciados según el carácter del personaje, lo cual va a constituir uno de los rasgos adoptados de forma genérica. De este modo, los dioses se expresaban a través del recitativo cuando estaban en la esfera celeste, y podían sufrir la influencia del canto estrófico de los mortales, cuando conversaban con ellos en la tierra:

“According to the musical norms or conventions established in the semi-operas, gods converse in recitative when they are in heaven, the realm of supreme order and harmony. When on earth, the gods converse and influence the mortals through lyrical but declamatory strophic airs”¹⁵⁹.

A comienzos del siglo XVIII, la sustitución de formas estróficas, así como la de las estructuras de coplas y estribillos, por las fórmulas de recitativos y arias, fue un proceso que se puede considerar generalizado.

¹⁵⁸ Cfr. L. K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, cit., p. 296.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 266-267.

Capítulo 3-. LA DRAMATURGIA DE CALDERÓN DE LA BARCA. VALORES Y CONNOTACIONES MUSICALES.

3.1 Calderón en el Barroco¹⁶⁰.

Calderón representa para el Barroco su “síntesis más completa”¹⁶¹. Cuando Calderón comienza su producción, la comedia española ya poseía una historia de casi media centuria. La evolución del género propició que junto a la perfección alcanzada llevase aparejada una rigurosa definición de todos los elementos del drama. Los protagonistas se definen al máximo y la temática por ellos desarrollada se erige como elemento nuclear de la comedia, realizando el resto de elementos temáticos la función de apoyo, ya sea por contraste, o bien por paralelismos. La intriga se hace más compleja. Es la época de la producción teatral en torno a dos sistemas principales de representación: los corrales y los teatros de corte, además de las representaciones en la calle.

En el particular desarrollo de la obra calderoniana se distinguen, tradicionalmente, dos ciclos: uno más cercano al estilo marcado por Lope de Vega y otro más personal. Así pues, Calderón se hace eco de las innovaciones de la nueva comedia barroca: tres actos o jornadas, unión de tragedia y comedia, empleo del verso, ruptura con las reglas

¹⁶⁰ La bibliografía, extensísima ya, sobre la literatura calderoniana no deja de crecer con el paso de los años y el desarrollo de las diferentes tendencias críticas. Los diferentes congresos y simposios suponen una fuente continua de nuevas aportaciones y perspectivas sobre el genial dramaturgo áureo. Entre ellos, destacamos, según los intereses de nuestra investigación: M^a Antonia Virgili, Germán Vega, Carmelo Caballero (eds.) *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Actas del Congreso Internacional de Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero de 1995, Valladolid, Sociedad “V Centenario del Tratado de Tordesillas”, 1997; José M^a Ruano y Jesús Pérez Magallón (eds.) *Ayer y hoy de Calderón*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000, Madrid, Castalia, 2002.

¹⁶¹ Cfr. J. L. Alborg, *Historia de la Literatura española, II, Época Barroca*, cit., p. 661.

de las tres unidades, variedad temática, costumbrismo, aparición de determinados personajes constituidos en tipos, como el rey, el noble, el gracioso, la dama, etc. Todo ello imbuido de una intencionada españolización de los elementos dramáticos, desde la temática hasta los personajes. Por ejemplo, éstos “se expresan siempre como españoles del momento y viven sus mismos sentimientos, alimentan idénticas ideas, tienen su mismo esquema mental de preocupaciones y convencionalismos”¹⁶².

Sin embargo, su segundo estilo viene marcado por algunas diferencias. Calderón muestra un mayor cuidado constructivo y una más estudiada elaboración arquitectónica, que se aprecia en la clara tendencia a concentrar la acción dramática de modo que todo lo que ocurre en la comedia confluye finalmente en ella. La acción, aparentemente maciza, se divide en ramas que explican o complementan la trama, por lo que al final estas constituyen un elemento coadyuvante más en el desarrollo del tema principal. Además, Calderón selecciona de la fábula, cuyo asunto nunca es trivial, aquellos acontecimientos y personajes nucleares en los que se centra la fuerza dramática. Las obras de este talante alcanzan una gran perfección formal, con la inclusión de un lenguaje más lírico, cargado de simbolismos, metáforas y figuras que dibujan su espectro estilístico, como alegorías, antítesis, paradojas, hipérboles, paralelismos, etc. Calderón aporta, dentro siempre de los generales cauces lopistas, un tipo de comedia en la cual la intención ideológica y doctrinal predomina sobre la acción y las pasiones. Cabe destacar además su aportación al auto sacramental, género que adquiere en sus manos las más altas cotas de perfección.

Parece, pues, totalmente indiscutible que Calderón llevó al límite el modelo de Lope, pero en diferentes circunstancias históricas y estéticas y disponiendo de nuevos

¹⁶² Cfr. J. L. Alborg, *Historia de la Literatura española, II, Época Barroca*, cit., p. 660.

medios y espacios. La genialidad calderoniana “reduce a un esquema mucho más sólido aquel primer vitalismo, convirtiendo el movimiento y la pura inventiva en reflexión intelectual, aminorando la espontaneidad a favor de las formas precisas”¹⁶³. Podríamos concluir este esbozo del canon estilístico calderoniano con la determinación de una última característica medular de su dramaturgia, que no es sino la constatación de que la construcción dramática de Calderón se basa siempre en el principio de la causalidad, nunca en la casualidad: “Hay un potente esfuerzo, derivado otra vez de su formación e ideología, por ofrecernos una acción cuyos accidentes y altibajos se suceden con una perfecta sincronización, justificada siempre en las acciones u omisiones de los protagonistas”¹⁶⁴.

¹⁶³ Cfr. Evangelina Rodríguez, *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 26.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

3.2 El teatro de Calderón de la Barca. Valores y connotaciones musicales.

Que la música forma parte de la comedia áurea de un modo decisivo, superando el simple ornamento, es algo que a estas alturas expositivas consideramos totalmente aceptado. Que para Calderón también la música constituye un elemento estructural y definitorio de su dramaturgia, queda igualmente constatado en estas páginas. Y hasta tal punto es así que vemos cómo dedica parte de su labor literaria a la creación de obras pertenecientes a géneros músico-teatrales, donde la música y la literatura se unen con idéntica importancia para la consecución de una estética novedosa, entre la influencia italiana -cuyo ambiente se respira en la corte madrileña-, y la tradición dramática española de los siglos XV y XVI.

La bibliografía en torno a la música en Calderón se bifurca en dos vías principales: de un lado, la referida a las ediciones y análisis de las pocas partituras conservadas¹⁶⁵, y de otro, la que trata de las referencias textuales sobre la inclusión de fragmentos musicales y su función en el drama calderoniano. En este apartado esbozamos el segundo camino, acorde con la intención principal de nuestra práctica de análisis¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Cada vez más aumenta el interés musical por las características de las partituras de Hidalgo. Vid., entre otros, las ediciones de *La púrpura de la rosa*, de Robert Stevenson (Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976), Ángeles Cardona, Don Cruickshand y Martin Cunningham (Kassel, Reichemberger, 1990) y Louise K. Stein (Madrid, ICCMU, 1999); De *Celos aun del aire matan* destaca la edición de Francesc Bonastre (Madrid, SGAE/ICCMU, 2000).

¹⁶⁶ Como estudios fundamentales sobre la música en la dramaturgia de Calderón destacamos, entre otros, José Subirá, "Calderón de la Barca, libretista de ópera: consideraciones literarias y musicales" en *Anuario musical*, XX, 1965, pp. 59-73; Miguel Querol, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Instituto del Teatro, 1981; Louise K. Stein, *Songs of mortals*, cit., "Al seducir el oído..., delicias y convenciones del teatro musical cortesano", en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Cuadernos de Teatro Clásico, 10, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 169-189, "Ese nada dichoso género: La zarzuela y sus convenciones", en M^a A. Virgili, G. Vega, C. Caballero (eds.) *Música y Literatura en la*

Calderón es el dramaturgo español que más importancia y cabida ha dado a la música en su teatro. Esta es una aseveración compartida por la mayoría de los estudiosos del género teatral áureo. Querol presenta una interesante estadística que, recogiendo las intervenciones musicales en la obra calderoniana, lo demuestra. Señalamos, a continuación, el número de obras en las cuales la introduce¹⁶⁷:

Géneros	Total obras	Obras con intervenciones musicales	Con alta incidencia musical
Dramas	55	47	8
Comedias	52	26	10
Autos	78 (30 con loa)	77	69

En opinión de Querol, el mayor número de obras con intervenciones musicales en los dramas y autos está relacionado directamente con el mayor contenido lírico de estos géneros dramáticos. Este autor incluye las obras que hemos señalado dentro del género músico-teatral, en el grupo de los dramas mitológicos, destacándolas por su alta incidencia musical.

En los autos sacramentales la música forma parte de un todo, en el que música, danza, gigantes, incienso, comicidad, teología, etc., se integran coherentemente. Pero por encima de cualquier función puramente ornamental o estilística se encuentra la intención doctrinal:

Península Ibérica: 1600-1750, cit., pp. 185-217; M^a Rosa Álvarez Sellers, “La música como emblema de lo trágico: las canciones en la tragedia del Siglo de Oro”, *Ibid.*, pp. 221-239; José M^a Díez Borque, “El texto cantado en los autos sacramentales de Calderón de la Barca”, *Ibid.*, pp. 127-150.

¹⁶⁷ Vid. M. Querol, *La música en el teatro de Calderón*, cit., pp. 9-10.

“La música de los autos funciona también como transmisora de las ideas básicas que deben ser comprendidas por los fieles. Cumple, por tanto, la función de exposición doctrinal y asegura la comprensión del mensaje actuando como los ‘administradores’ de la iglesia”¹⁶⁸.

Así pues, se confían a la música distintos conceptos básicos sobre los que se fundamentan los autos.

Pero no solo temáticamente, también desde el punto de vista estructural las intervenciones musicales son decisivas en la distribución de las partes en el auto sacramental, de tal modo que, con frecuencia, aparecen glosas y comentarios sobre lo cantado que suponen el relleno literario con que se cubre el hueco que hay entre los distintos números cantados, de forma que toda la obra aparece estructurada en función de los conceptos que se cantan. Calderón, pues, utiliza la música para los asuntos más elevados.

Sin embargo, esta práctica está lejos de ser exclusiva de los autos, más bien se extiende al resto de los géneros dramáticos que produce. En muchas comedias la música es la voz de las deidades, a las que reserva, a menudo, el uso del recitativo¹⁶⁹. En un sentido más filosófico, es la voz misma de Dios y del destino, que avisa, alienta, aconseja, revela, etc. Es la presencia sobrenatural que ejerce la supremacía frente al desarrollo de las acciones de unos personajes que, a menudo, se ven totalmente dirigidos por esta alteridad celestial. La música ejerce un poder ilimitado sobre las acciones humanas, por lo cual se relaciona con las teorías griegas que hablan del *ethos*, es decir, de la capacidad de la música de cambiar el estado del alma.

¹⁶⁸ Vid. José M^a Díez Borque, “El texto cantado en los autos sacramentales de Calderón de la Barca” cit. p. 127.

¹⁶⁹ Vid. apartado referido a los géneros músico-teatrales (Cap. 2, apdo. 2.3)

Así, canto y música convierten la ira en fortaleza, las penas en alegrías, e incluso logran poner a prueba la voluntad del más virtuoso héroe, como podremos comprobar en el análisis de *El golfo de las sirenas*.

La realización musical calderoniana implica numerosos agentes, que son los que asoman en acotaciones y réplicas. De este modo, la indicación “Música” se refiere normalmente a un conjunto instrumental, aunque en la relación de los *dramatis personae* incluye, a veces, la presencia de músicos que realizan la función de cantantes. Más explícitamente se señalan las intervenciones del coro, claramente alusivo a música vocal. En relación con ésta, encontramos referencias a dúos, tríos, cuartetos, etc., según los personajes implicados en la escena en que se introduce la parte musical. Los “cuatros” se perfilan como una intervención musical destacada dentro de la dramaturgia de Calderón¹⁷⁰.

En cuanto a los estilos musicales seleccionados por Calderón destacamos en primer lugar el uso del *recitativo*, junto a la manifiesta intención de mover los afectos. De amplia presencia en las óperas calderonianas, aparece además en otras comedias cuya concepción tradicional nunca las ha vinculado a las producciones músico-teatrales. Como ejemplo primordial del uso del recitativo fuera del género operístico, Querol cita *La estatua de Prometeo*¹⁷¹.

¹⁷⁰ “En primer lugar, en las obras de Calderón hay tantos y más cuatros de terminar que de empezar y también los hay tantos y más en medio de la obras, y todos ellos tienen las mismas características. [...] Los ‘cuatro’ de Calderón constituyen muchas veces el comienzo del texto mismo de la obra representada y son siempre el fundamento y la base del desarrollo de la primera escena. [...] En resumen, el ‘Cuatro’ es simplemente una corta canción a cuatro voces y, como tal, fue practicado también en la música religiosa.” (Cfr. M. Querol, *La música en el teatro de Calderón*, cit., p. 45).

¹⁷¹ Ibid., p. 50. Sin embargo, y siguiendo a Stein, hemos destacado esta obra como una semi-ópera dentro de la clasificación genérica que hemos esbozado anteriormente.

Junto al estilo recitativo, importado de Italia, encontramos numerosas introducciones de *Tonos*, típicamente nacionales. Es una composición paradigmática de la música profana española del siglo XVII.

Su filiación con el villancico es absoluta, por cuanto en su apariencia polifónica adoptan la forma de éste; mientras que cuando son tonos “a solo”, se corresponden con el aria de la cantata primitiva¹⁷².

Además, es usual la introducción de instrumentos, entre los que destacan cajas, tamboriles, tambores, trompetas, bajones, clarines, etc. Aparecen con funciones diversas, dependiendo de la situación en que aparezcan. Por ejemplo, podemos encontrar las cajas con el uso especial de mantener la atención del público, o para coadyuvar a la caracterización de algún personaje. Igualmente, la introducción de acciones humanas lleva implícita la inclusión de instrumentos determinados. Así, junto a las danzas populares resulta indispensable el ejercicio de guitarras, panderos, chirimías, etc., y en la representación de acciones bélicas resulta apropiado escuchar, de fondo, trompetas, tambores y clarines.

Por otra parte, la abundante presencia de danzas en los textos calderonianos está plenamente justificada por el gusto, extendido en la corte del siglo XVII, por este pasatiempo. Querol, alude a los amplios conocimientos musicales de Calderón, que se amplían también a las danzas.

¹⁷² Para abundar en los conocimientos sobre tonos y villancicos, así como de las influencias recíprocas entre estos géneros y el teatro musical, vid., entre otros, Miquel Querol (ed), *Tonos Humanos del siglo XVII para voz solista y acompañamiento*, Madrid, Alpuerto, 1977; Miquel Querol, “El romance polifónico en el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, X, pp. 111-120; M^a Cruz García, “Bailes, Romances, Villancicos: Modos de reutilización de composiciones poético-musicales”, en M^a A. Virgili, G. Vega, C. Caballero (eds.) *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, cit., pp. 169-184; Susana Antón Priasco, “La reutilización de música preexistente en el teatro breve de fines del siglo XVII. Repertorio y procedimientos”, en *Edad de Oro*, XXII, 2003, pp. 265-281.

Así sabemos que distinguía perfectamente la danza del baile. Mientras que las primeras son sobrias y enmarcadas en una seriedad canónica, los segundos suponen la exaltación festiva y el entusiasmo¹⁷³. Donde más se incluye la danza, dentro de la dramaturgia calderoniana es en los autos, siendo las más citadas: alemana, alta, baja, canario, gallarda, jácara, pavana, paradetas, pie de gibao, seguidillas y zambra¹⁷⁴.

En general, podemos comprobar el rico acervo musical que Calderón introduce en su dramaturgia. Tradición y novedad se incluyen de modo natural en dramas y comedias calderonianos, fruto por una parte de su concepción elevada de la música, y por otra de sus amplios conocimientos musicales, probados en la profusa utilización de términos propios de esta disciplina artística.

¹⁷³ Vid. M. Querol, *La música en el teatro de Calderón*, cit., pp. 105-114.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 112 y ss, donde se analizan y describen cada una de estas manifestaciones coreográficas que Calderón utiliza en sus obras.

3.3 Las comedias musicales de Calderón de la Barca: *Celos aun del aire matan, La púrpura de la rosa, El laurel de Apolo, El golfo de las sirenas.*

La conformación de nuestro particular corpus calderoniano incluye cuatro de los principales textos relacionados con la música teatral del siglo XVII español. Los dos primeros, *Celos...* y *La púrpura...* están creados como libretos operísticos, y por tanto, concebidos para una realización enteramente cantada. Los segundos, *El laurel...* y *El golfo...* son ejemplos principales del género que podemos considerar genuinamente hispano, la zarzuela. En ambos casos la incidencia de la música es determinante, por lo cual hemos elegido estas obras –y no otras- para analizar las intenciones musicales de la dramaturgia calderoniana. Así pues, las cuatro comedias de nuestro análisis, se perfilan como los ejemplos más destacados del uso musical en las comedias de Calderón. Algunos autores las incluyen dentro de los dramas mitológicos. Sin embargo, la evolución de las investigaciones en torno a estas obras, las han situado con entidad propia, dentro del grupo que podríamos llamar dramas musicales, identificando en ellos los subgéneros establecidos en esta misma investigación¹⁷⁵.

La púrpura de la rosa, subtitulada “Fiesta que se hizo a sus Majestades en el sitio de la Zarzuela, toda de música”, se representó el 17 de enero de 1660, para celebrar el tratado de paz entre Francia y España y el matrimonio entre la Infanta María Teresa y Luis XIV. Fue compuesta para la Zarzuela, pero finalmente se realizó en el Buen Retiro. Se reprodujo otra vez en 1680 a propósito de una nueva alianza franco-española, sellada con un nuevo matrimonio, el de Carlos II y Maria Luisa de Orleáns.

¹⁷⁵ Para la descripción de las características y las circunstancias de la representación de las obras musicales de nuestro corpus, véase los trabajos citados de L. K. Stein y A. Martín Moreno.

Se añadió, en esta ocasión, una nueva loa, en la que queda clara su vinculación al género operístico. Aparece explícitamente la intención de imitar los espectáculos operísticos italianos:

“Ha de ser
toda música que intenta
introducir este estilo
porque otras naciones vean
competidos sus primores”

Otro personaje responde a esta pretensión:

“¿No miras cuanto se arriesga
en que cólera española
sufra toda una comedia
cantada?”

Cierra la loa una reflexión sobre la expresión de los afectos, una de las principales motivaciones del nuevo género:

“Y vosotras, deidades
destas riberas,
advertid que afectos
no son finezas.
Bien podéis admitirlos,
dirá el aplauso
si es verdad que afectos
hacen milagros”

Celos aun del aire matan, la segunda ópera de Calderón, se representó el 5 de diciembre en el Coliseo del Buen Retiro (aunque había sido programada para el 28 de noviembre, la necesidad de más ensayos pospuso la representación a la fecha indicada). Con el subtítulo “Fiesta que se representó a sus Majestades en el Buen Retiro, cantada. De Don Pedro Calderón”, constituye la primera ópera en tres actos (para voces y la línea del bajo) del repertorio español. Su importancia destacada radica en la conservación de la música del primer acto, firmada por el arpista de la Real Capilla Juan Hidalgo, autor también de la música de *La púrpura de la rosa*. El texto en sí es un libreto ágil, bello, con algunos momentos de intenso lirismo.

Junto a la ópera surge la zarzuela, adaptación típicamente española de los nuevos procedimientos del teatro musical.

La primera zarzuela conocida, con texto de Calderón, fue *El laurel de Apolo*, escrita en 1657. Se representó al año siguiente con motivo de la celebración del primer cumpleaños del Príncipe Felipe. Esta obra marca los rasgos concretos del que va a ser el melodrama español: comedias en dos actos en los que se canta y se representa. No se conserva la música, pero las indicaciones textuales nos ofrecen una idea, bastante detallada, del género. La loa que la precede constituye un documento crucial para la comprensión del nacimiento y evolución de la zarzuela, en particular, y de la música teatral española, en general. Señala en ella las tres principales fuentes del género hispano, que son las antiguas mascaradas, la tradición músico-teatral española y las ideas procedentes de Italia¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Vid. L. K. Stein, *Songs of mortals*, cit., p. 263.

El golfo de las sirenas, subtitulada “égloga piscatoria”, se representó en 1657. Se trata de un único acto, que incluye una mojiganga, y aparece además precedido de una loa. Resultó un éxito absoluto y hubo de volver a representarse en el Buen Retiro. Toda la zarzuela está pensada en función de la música, con frecuentes dúos y concertantes.

El uso de la música se realiza de la forma tradicional: los coros y los conjuntos vocales refuerzan el tema central, y el canto se reserva a las deidades marinas y a las sirenas.

Estas cuatro obras tienen, por su incidencia musical, un lugar propio en la dramaturgia calderoniana. Por su temática, forman parte de los dramas mitológicos. Dicha temática marca la actividad literaria calderoniana tras su ordenación como sacerdote. “Los temas mitológicos permitían una estilización que no cabía en las obras de carácter histórico, más próximas en el tiempo y en la conciencia del público. Los grandes mitos se habían transformado para los espectadores del siglo XVII, en un material simbólico al que cada cual aplicaba el contenido que mejor le parecía”¹⁷⁷. Así pues, cada mito se convierte en la personificación de un vicio o una virtud, que el espíritu contrarreformista no siempre interpretaba de manera tradicional.

¹⁷⁷ Cfr. F. B. Pedraza, y M. Rodríguez, *Manual de Literatura española. IV*, cit., p. 463.

Capítulo 4.- LENGUAJE TEATRAL Y LENGUAJE MUSICAL.

4.1 El texto dramático. Principios teóricos.

Nuestra pretensión en este apartado no es realizar una nueva teoría del género teatral, sino la somera exposición de sus particularidades fundamentales. Muchos estudiosos nos preceden en este objetivo, ofreciendo una descripción detallada del drama tanto en su especificidad como en su oposición a otros géneros literarios como la novela o la poesía¹⁷⁸. En nuestra investigación ponemos especial énfasis en las perspectivas semióticas que abordan esta cuestión.

La teoría de los géneros es uno de los capítulos de mayor tradición en la historia de la literatura. En la Antigüedad clásica ya empezaron a esbozarse propuestas en torno a la descripción y tipologías de los géneros literarios, encontrando en Aristóteles y Platón el germen de cuanto, siglos después, sigue vigente, aunque no libre de controversias y discusiones¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Para un acercamiento al género teatral véase entre otros, M^a Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987; Tadeusz Kowzan, *El signo y el teatro*, Madrid, Arco-libro, 1997; Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989; Kurt Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993; Rafael Lapesa, *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1974; Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid, Cátedra, 1992; Víctor Manuel Aguiar e Silva, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos, 1982; René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1969.

¹⁷⁹ En el capítulo V (“Géneros”) de su obra *Principios de análisis del texto literario*, Cesare Segre, ofrece una aconsejable síntesis de la evolución de la teoría de los géneros que engloba desde su mismo origen –en las teorías de Platón y Aristóteles– hasta las aportaciones de las últimas tesis procedentes del ámbito semiológico, pasando por las principales figuras de cada momento estético (Goethe, Schlegel, Schelling, Hegel, Tyniánov, Jean Paul, Dallas, Frye, Jolles, Hernadi, Giordano Bruno, Víctor Hugo, Croce, etc.). Desde su perspectiva, en su proceso evolutivo “el género tiene unas veces una función de nomenclatura, y otras, una función proyectiva e incluso normativa. [...] podemos percibir –continúa este autor– que el desarrollo de los géneros es como la maduración de las tradiciones, el instituirse [...] de

No obstante, la tripartición en épica, lírica y dramática, con distintas interpretaciones y justificaciones se ha mantenido hasta la actualidad, entendiendo los tres grupos como géneros o estilos fundamentales.

Para su aceptación, la crítica actual se basa en aspectos lingüísticos o textuales. Tomemos como ejemplo la práctica teórica de García Berrio, en la cual la clasificación de las obras literarias se realiza de acuerdo con la actitud de emisor y receptor y sobre las propiedades textuales de cada objeto literario¹⁸⁰.

Desde la teoría de la literatura, hablar de género es algo más que el estudio de las obras existentes. Desborda el ámbito estrecho de la descripción de la obra individual para fundar una tipología más amplia que no se limita a catalogar obras históricamente realizadas, sino que prefiere reflexionar sobre los medios que permiten establecer dicha tipología de los discursos, deduciéndolos de una teoría general del hecho lingüístico y literario. Así, la determinación del género ya no es un asunto de clasificación más o menos sutil o coherente, sino la clave de una comprensión de cualquier obra en relación con un conjunto de convenciones y de normas, que son precisamente las que definen cada género.

conexiones entre ciertos contenidos y ciertas formas expositivas. La definición de los géneros será un modo de constatar, críticamente, la mudable historia de estas conexiones, que constituye el marco en el cual se desarrolla la actividad literaria” (Cfr. Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 268).

¹⁸⁰ De este modo la Lírica se sitúa entre la enunciación, como actitud enunciativo-expresiva, y la identificación, como actitud receptora, y caracterizada por el tono textual de la concentración; el Teatro, por su parte, se ubica entre la representación, como foco de emisión y la conmoción como actitud receptora, mientras que a nivel textual viene definida por el tono textual de la tensión; finalmente la Epopeya, se sitúa entre la narración que tiene su origen en el emisor y la admiración que suscita en el receptor, sobre la base textual de la progresión. Cfr. A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid, Cátedra, 1992.

A la vez, cada texto es modelo pero también superación del mismo, representante y excepcionalidad. Desde esta perspectiva, se infiere que dentro del género dramático, resulta complicado trazar divisiones basadas en criterios de discurso¹⁸¹.

Históricamente se definen las especies en el seno de la oposición tragedia/comedia, en función de contenidos y técnicas de composición. La parte principal de la *Poética* de Aristóteles está dedicada al análisis de la tragedia. El autor la define como imitación de una acción seria y completa, cuidada en su lenguaje y estructura, y subraya particularmente dos rasgos característicos. Uno es la importancia de la trama, que debe girar en torno al héroe trágico: un hombre de buena reputación y fortuna y no malvado sobre el que se concita la desgracia. El otro rasgo peculiar de la tragedia, según Aristóteles, es la *catarsis*, consistente en que el temor y la piedad que la desventura del héroe suscita en el auditorio, purgan medicinalmente a éste de su carga emotiva. La comedia, en cambio, presenta como característica principal enunciada por el mismo pensador griego, la imitación de hombres inferiores. Surgida de rituales festivos, con la presencia de coros burlescos, muy pronto pasa a caracterizarse por la sátira de la vida política y social, como en Aristófanes, o por la denuncia de las costumbres sociales, como en Menandro, Plauto y Terencio. Muestra este género las limitaciones del mundo y las debilidades del hombre, frente a la tragedia que centra sus esfuerzos en demostrar las veleidades del destino, reflejadas a menudo en la actitud inexorable de la divinidad.

¹⁸¹ A pesar de ello, Pavis identifica, atendiendo a criterios estéticos, formales, sociológicos, funcionales, y conceptuales, los siguientes subgéneros teatrales: teatro alternativo, antropológico, autobiográfico, burgués, circular, de agitación, de bulevar, de calle, de cámara, de *environnement*, de guerrilla, de la crueldad, de las mujeres, de masas, de objetos, de participación, de tesis, didáctico, ecuestre, espontáneo, experimental, gestual, invisible, de laboratorio, materialista, mecánico, minimalista, musical, narración, para leer, pobre, político, popular, posmoderno, total y visual. Para acceder a la descripción de cada uno de estos tipos teatrales, vid. Patrice Pavis (1990), *Diccionario del teatro. Dramaturgia. Estética. Semiología*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 437-463.

Pero, la ingente diversidad de las producciones teatrales –sobre todo las modernas y contemporáneas- se alejan de las convenciones históricamente aceptadas, por lo que Pavis se ve obligado a reconocer que “el género está constituido –más allá de las normas exigidas por las poéticas- por un conjunto de codificaciones que informan sobre la realidad que el texto supuestamente representa, codificaciones que deciden el grado de verosimilitud de la acción”¹⁸² De hecho, para el lector/espectador el género ofrece una inmediata indicación sobre la realidad representada, nos avisa de parte de sus características, despierta en él una serie de expectativas que pueden encontrar respuesta o, en cambio, verse superadas por un objeto que se aleja del modelo.

Además de la tragedia y la comedia, como formas dramáticas mayores y géneros puros, se emplean también los términos tragicomedia y drama, como estados intermedios entre los anteriores. Mientras que drama, además de referirse en un sentido amplio a toda obra de teatro, posee también un sentido restringido que designa, como la tragedia, un conflicto efectivo y doloroso, pero se diferencia de esta en su ambientación más real y sus personajes más modestos, bastante alejados de los héroes trágicos. El término “tragicomedia” presenta más problemas para su determinación. La crítica se diversifica entre dos concepciones principales: la primera la sitúa en el centro equidistante entre comedia y tragedia, sin que se toquen los extremos de ambos ámbitos, buscando en ocasiones mayor verosimilitud, alejando la fábula de una posición radical que no responde a la realidad; y la segunda propugna una identificación de los opuestos, donde lo trágico y lo cómico no se excluyen.

Además de estas formas mayores, la importancia –sobre todo en el teatro español- de las formas teatrales breves, nos obliga a su reconocimiento.

¹⁸² Cfr. P. Pavis, *Diccionario del teatro* cit. p. 221.

Describimos algunas de ellas, consideradas principales:

a. *Loa*: de corta duración, tiene como fin crear silencio, captar la benevolencia de algún personaje, y suscitar el interés del público.

b. *Entremés*: con múltiples variantes, depende de la comedia o el auto en el que se inserta. Su recurso principal es la comicidad, conseguido a partir de la sátira y la burla.

c. *Farsa*: equivale a un relleno, una pieza que se intercala o acompaña la representación teatral, de carácter cómico que por lo general clausura la función. Como objetivo principal persigue aliviar al público de la seriedad de las obras principales.

d. *Sainete*: equivale al entremés. Hasta el siglo XVIII ambos términos se consideraban sinónimos, con la particularidad del momento de la representación (el entremés entre el primer y segundo acto y el sainete entre el segundo y tercero). Su desarrollo y esplendor se produce en el neoclasicismo.

e. *Auto sacramental*: drama breve en un solo acto, especializado temáticamente en el Sacramento de la Eucaristía y otros temas religiosos y bíblicos. El auto sacramental no representa acciones humanas, sino que dramatiza ideas.

Ajustando nuestro objeto de estudio, el teatro como género y como obra artística presenta una dualidad irrefutable: de un lado la obra escrita, voz del autor, que incluye cuantas indicaciones extraverbales son necesarias para la posterior puesta en escena, y de otro la representación, voz del director que interpreta, más o menos fielmente según las épocas, la voluntad del escritor. De aquí Bobes Naves infiere la existencia de un “texto literario”, constituido fundamentalmente por los diálogos, pero que puede extenderse a toda la obra escrita, con su título, la relación de *dramatis personae*, prólogos y aclaraciones de todo tipo que pueda incluir, y también las acotaciones escénicas, y un “texto espectacular” que está formado por todos los indicios que en el

texto diseñan una virtual representación, y que está fundamentalmente en las acotaciones, pero pueden estar en toda la obra, y ambas conforman el “texto dramático”¹⁸³. Definir pues el género teatral sólo es posible desde el tratamiento de todos los componentes del mismo, partiendo de su creación hasta su representación, desde su conformación como obra literaria a su peculiar proceso comunicativo sobre el escenario.

La propiedad esencial con que se debe caracterizar el género dramático, es la teatralidad, que “vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico)”¹⁸⁴. Dicho así parece casi una obviedad, pero es precisamente la concreción de lo “específicamente teatral” lo que nos da la clave para la distinción y descripción del género que nos ocupa.

El origen griego de la palabra teatro (*theatron*), pone de manifiesto una cualidad fundamental: es el lugar donde el público asiste a una acción que le es presentada en otro lugar.

¹⁸³ Cfr. M^a C. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, cit. p. 25 La perspectiva que esta autora adopta para su análisis consiste en una visión del género dramático desde una metodología semiótica, que, como más adelante veremos, entiende las obras dramáticas como objetos significantes que conllevan un particular proceso de comunicación, teniendo en cuenta todos los signos que conforman cada obra teatral, tanto en su forma escrita como en su representación. Vid. de esta misma autora, M^a C. Bobes Naves, (comp.) *Teoría del teatro*, Madrid, Arco-libros, 1997, y M^a C. Bobes Naves, *Semiótica de la escena (Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo)*, Madrid, Arco-libros, 2001. Se pueden ver, además, para ampliar esta cuestión, Fernando del Toro, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galema, 1987; Jenaro Talens et al., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1988; Juan A. Hormigón, *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1991; Anne Öbersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1993 (2^a edición en el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia; Iuri M. Lotman, “Semiótica de la escena”, en *La semiosfera. III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra, 2000.

¹⁸⁴ Cfr. P. Pavis, *Diccionario del teatro*. cit. 434.

Así la representación teatral se concibe como un punto de vista distinto sobre un acontecimiento, una mirada, una perspectiva. Pero de designar el lugar de la representación el término acaba por referirse al arte teatral.

Por tanto el concepto abarca dos realidades bien diferentes y a la vez coexistentes en un mismo objeto artístico”¹⁸⁵.

El D.R.A.E. define el texto dramático simplemente como “un texto escrito de carácter literario dispuesto para una representación en un teatro”. Sin embargo, concretar específicamente lo que define lo dramático no se limita a esta sucinta aseveración; ha sido una cuestión medular en los análisis de numerosos teóricos.

Ofrecemos, a partir de tan extensa variedad de propuestas, un primer acercamiento a los rasgos específicamente teatrales:

a. Unidad de texto y representación: un drama siempre tiene viva la vocación de la representación en un espacio teatral –como una partitura tiene la vocación de su interpretación por parte del músico–, aunque ello no excluye la posibilidad de una lectura solitaria del texto dramático.

b. Pluralidad de códigos: coadyuvan el código verbal y multitud de códigos extraverbales, lo cual origina un entramado de objetos significantes procedentes de diversos universos significativos, convirtiendo cada producto teatral en lo que en nuestra investigación denominamos “fenómenos heterosemióticos”¹⁸⁶.

¹⁸⁵ “El denominador común a todo lo que solemos llamar “teatro” en nuestra civilización es el siguiente: desde un punto de vista estático, un espacio para la actuación (escenario), y un espacio desde donde se puede mirar (sala), un actor (gestualidad, voz) en el escenario y unos espectadores en la sala. Desde un punto de vista dinámico, la constitución de un mundo “ficticio” en el escenario en oposición al mundo “real” de la sala y, al mismo tiempo, el establecimiento de una corriente de comunicación entre el actor y el espectador” Cfr. Alain Girault, “Photographier le théâtre”, en *Théâtre/public*, 5-6, 1975, p. 14.

¹⁸⁶ Adoptamos el término “heterosemiosis” que acuña en su investigación Juan Miguel González Martínez, en *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

c. Diferencias de forma y fondo respecto a los otros géneros literarios: ficcionalidad, función poética, versificación, oralidad, proceso enunciativo-receptivo, etc, presentan particularidades que lo definen por su oposición a los otros géneros.

d. Diálogo dramático como medio expresivo y de comunicación entre actores y público.

e. Ficción del drama y de la representación: el primero nos presenta, como toda obra literaria, un mundo y el desarrollo de un conflicto. Pero además de la ficción introducida en el texto, el espectador se enfrenta a la ficción del teatro y de la representación escénica.

f. Independencia de la representación teatral de su autor y de sus receptores: en la representación se produce la ficción de la autosuficiencia del drama, en el sentido de que prescinde aparentemente del autor y del público. Se produce el desarrollo de la fábula sin la intervención directa de ambos agentes.

g. Especial sistema de comunicación: el esquema comunicativo se despliega, reproduciendo la dualidad, escrita y representativa, con que se caracteriza el género dramático.

Es, precisamente esta última característica, la que explicita, para muchos autores, el género teatral. En este ámbito se considera frecuente el ejercicio de la Semiología aplicada al teatro, esto es, Semiótica teatral entendida como “un método de análisis del texto y/o la representación, atento a su organización formal, a la dinámica y a la instauración del proceso de significación por medio de los profesionales del teatro y del público”¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Cfr. P. Pavis, *Diccionario del teatro*, cit. p. 410.

El énfasis se sitúa en el modo de producción del sentido a lo largo del proceso teatral que va desde la lectura del texto dramático por parte del director de escena hasta el trabajo interpretativo del espectador.

Carmen Bobes Naves analiza el género desde la aceptación de la posibilidad teórica de esta semiología teatral: “la semiología [...] o la semiótica del teatro es la aplicación del método semiológico, tal como se ha ido perfilando en la historia del pensamiento actual, con sus propios presupuestos respecto a la obra literaria, al estudio de la obra dramática”¹⁸⁸.

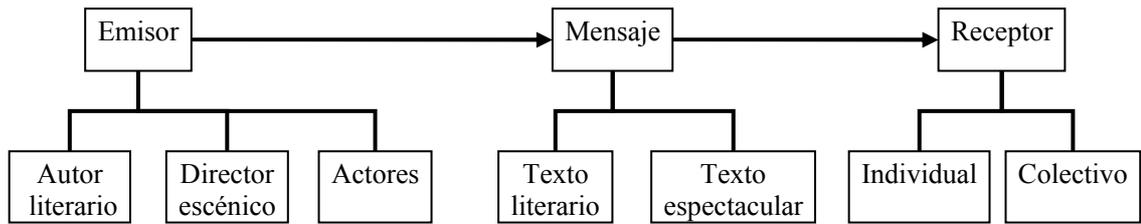
Desde esta perspectiva, además de los temas tradicionales en cualquier estudio del teatro –unidades sintácticas, personajes, diálogo dramático, espacio y tiempo– que pueden ser revisados desde los presupuestos teóricos semióticos, accedemos a una serie de propuestas y posibilidades de análisis y teorización “que van desde la objetividad racionalista a la emotividad artística, desde el emisor al receptor, desde el signo lingüístico a otros tipos de signos no-verbales que se utilizan en el escenario”¹⁸⁹. Y es la referida a los agentes de la comunicación (emisor y receptor) la que nos vincula con la cuestión del proceso comunicativo propio del género teatral.

El punto de partida es la concepción del mismo texto dramático no solo como producto artístico sino también como un elemento que forma parte de un proceso de comunicación, que se dirige a una lectura y a una representación.

Este proceso comunicativo adopta, en el caso del teatro, una mayor complejidad, con la adición de las variantes, que se constatan inmediatamente en la representación, que deducidas de esta teoría incorporamos en el siguiente esquema:

¹⁸⁸ Cfr., M^a C. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, cit., p. 37.

¹⁸⁹ Ibid. p. 45.



El autor –tal como explica Bobes Naves– crea los diálogos y el texto espectacular como representación virtual; el director realiza la puesta en escena y sustituye las palabras del texto espectacular por los objetos que pone en el escenario y por las acciones y demás signos escénicos; los actores asumen su papel y lo representan con su cuerpo y su voz, reproduciendo la historia a través de los diálogos. La obra, como ya hemos referido con anterioridad, se desdobra en el texto literario y el espectacular. Y el receptor es individual o colectivo, según se trate de lector o público. Y es de esta especificidad comunicativa, de donde esta autora deduce los caracteres fundamentales del teatro:

- a. Texto escrito en forma dialogada, con aptitud representativa.
- b. Texto dramático definido por su doble vertiente: texto literario, destinado a la lectura, y texto espectacular, destinado a la representación.
- c. Disposición formal del texto dramático para ser representado.
- d. Lenguaje directo.
- e. Dos formas de discurso: el diálogo, generalmente de carácter literario, y las acotaciones, generalmente de carácter funcional para la puesta en escena.
- f. Proceso de comunicación en el que los tres elementos básicos del esquema semiótico se complican con desdoblamientos continuados.

Este acceso semiótico se completa con la idea final que compendia esta teoría según la cual “la semiología puede superar la oposición entre el texto y la representación, o

entre las diferentes clases de signos, también entre el autor y el director de escena, ya que el Texto que propone es el proceso completo, en todas sus dimensiones. No se concibe un teatro sin palabra interior o exterior, no se concibe una representación dramática sin texto [...] y tampoco se concibe un texto dramático sin representación, real o virtual...»¹⁹⁰.

Tadeusz Kowzan también propone su modelo de semiosis teatral, basado precisamente en las peculiaridades significantes del proceso comunicativo entre emisor y receptor¹⁹¹. La cuestión inicial que se plantea, a partir de la cual se produce el desarrollo de su proposición es la explicación del proceso mismo de semiosis, es decir, del funcionamiento del signo, del emisor al receptor, partiendo de tres premisas bien conocidas:

- a. La estructura doble del signo (significante y significado).
- b. El referente como elemento externo al signo pero íntimamente ligado a él.
- c. El modelo de comunicación creador-emisor-receptor-intérprete.

A partir de aquí formula su tesis, aplicada al proceso de emisión, por parte del autor, y de recepción, por parte del público: “el creador crea y hace emitir por el emisor, o emite él mismo, un signo correspondiente a un referente. Este signo es un elemento perceptible (visible, audible, palpable, sensible) y si su significante tiene una existencia única, [...] su significado puede no ser lo mismo para el creador-emisor (significado E) que para el receptor-intérprete (significado R). El signo percibido es interpretado por el

¹⁹⁰ Cfr. M^a C. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática* cit. p. 76.

¹⁹¹ Vid. T. Kowzan, *El signo y el teatro*, cit. pp. 147-153.

receptor que recurre a un referente; y éste puede ser el mismo que el referente del emisor, o bien otro diferente”¹⁹².

La importancia del estudio del proceso de comunicación teatral para la comprensión de la especificidad del género teatral queda evidenciada por la gran cantidad de propuestas enunciadas, como las que acabamos de referir. Además podemos reseñar otras, como la de García Barrientos, para el cual el teatro destaca, desde el punto de vista comunicativo, por desarrollar un modelo triangular, y no lineal (emisor→receptor), con la asistencia de un tercer agente (el público) “que asiste como observador a su intercambio comunicativo”¹⁹³. También Kurt Spang expone la suya, la cual, partiendo de ciertas cuestiones previas, (entre las que se encuentran la distinción entre comunicación e información, o la aclaración del concepto mismo de comunicación literaria) desarrolla un estudio comparativo de los procesos comunicativos de los distintos géneros literarios. En cuanto a la comunicación dramática, subraya como características destacadas la ausencia de un sistema de comunicación intermedio, es decir, en el teatro la comunicación es directa entre los actores, sin la mediación del narrador, y el uso, por parte de los agentes de la comunicación, de códigos extraverbales¹⁹⁴.

Para completar esta descripción de la comunicación teatral, referimos la teoría semiótica de Manuel Sito Alba, quien estudia la funcionalidad de la representación escénica.

¹⁹² Ibid., p. 147.

¹⁹³ Cfr. José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 30.

¹⁹⁴ Vid. Kurt Spang, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991.

A través del *mimema*, unidad básica de la teatralidad, y de sus componentes, recoge y aúna los distintos recursos que intervienen en el género teatral. Plantea para la comunicación teatral la siguiente ecuación, producto de la preocupación e interés por articular en la práctica los distintos códigos que intervienen y que aumenta la complejidad del mensaje¹⁹⁵:

$$\text{Comunicación teatral} = \frac{\text{Contexto}}{\text{Situación}} \times \text{Diversidad de códigos} + \text{Mensaje}$$

La especificación y descripción de las unidades dramáticas, suponen, finalmente, la base del análisis de cualquier obra teatral, que indefectiblemente deberá incluir, como precisamos en nuestro trabajo analítico, temática –con las precisiones sobre la ficción teatral y cuestiones tematólogicas, estructura dramática –y la definición de conceptos clave como la acción dramática, situación, suceso, y las unidades estructurales acto, cuadro y escena-, estructura textual del drama –con la explicación de los dos modos textuales, texto y cotexto-, personajes, tiempo y espacio.

¹⁹⁵ Cfr. Manuel Sito Alba, *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED, 1987.

4.2 El texto musical. Accesos y fundamentos analíticos.

4.2.1 *Música y Lenguaje: encuentro en la Semiótica.*

El Arte se diversifica en múltiples manifestaciones -Música, Pintura, Literatura, etc.- que, lejos de convertirse en vías autónomas o independientes, se interrelacionan y enriquecen mutuamente. Comparten los rasgos que las sitúan en el entorno artístico, frente a otras disciplinas vinculadas al ámbito experimental: “las artes coinciden, negativamente, en que ninguna se propone un aumento de conocimiento sobre la realidad, tal como hacen las ciencias, y coinciden, positivamente, en que todas persiguen la creación de formas capaces de despertar el placer estético”¹⁹⁶. Esta circunstancia hace de las construcciones del Arte un campo para la libertad, lejos de las constricciones y rigor propios del método científico.

Es un hecho suficientemente constatado a lo largo de la historia, que las distintas manifestaciones artísticas se retroalimentan e inspiran recíprocamente. La cita de ejemplos que corroboren dicha aseveración se nos imagina infinita. Baste aludir a algunas obras, como *Sonatas* de Valle Inclán, *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, la *Keisleriana* de Schumann, que toma sus motivos de arabescos y siluetas chinescas, o la obra de Delacroix, que halla en la poesía una fuente inagotable de inspiración.

De todas las posibles relaciones que establecen las artes entre sí, centramos nuestra atención exclusivamente en las fundadas entre Literatura -como manifestación del lenguaje verbal- y Música. Y al final de este camino nos encontramos en la encrucijada que supone

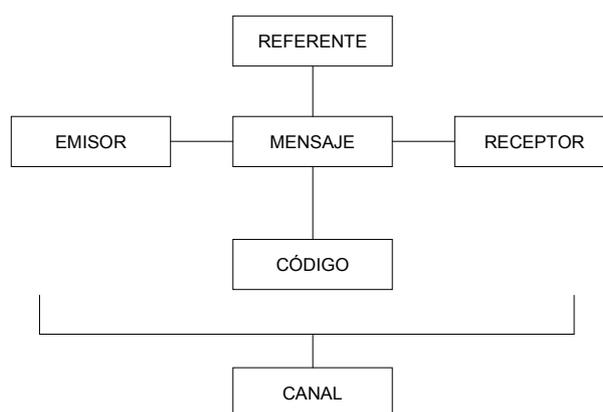
¹⁹⁶ Cfr., Ignacio Gómez de Liaño, *Paisajes del placer y de la culpa*, Madrid, Tecnos, 1990, p. 178.

la consideración de un lenguaje musical, generador de sentido, y por tanto, con capacidad referencial.

Schopenhauer afirma sobre la música: “es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se entiende y, por ello, se habla, en todos los países y a lo largo de todos los siglos, con gran tesón y gran celo”¹⁹⁷.

La simple consideración de la música como lenguaje, y las posteriores cuestiones que el filósofo polaco se realiza en torno al sentido de la música constituyen, por sí solos, una importante fuente de investigación y controversia. El estudio de concepción de la música como lenguaje –y su funcionamiento-, así como de las conexiones que el arte musical establece con la palabra se circunscribe hoy al ámbito de la de la Ciencia Semiótica.

Desde esta disciplina y como punto de partida, resulta conveniente la aplicación de métodos lingüísticos a nuestro estudio semiótico. Un primer procedimiento deriva de la Teoría de la Comunicación, que ofrece un vasto campo de análisis con la traslación del esquema comunicativo¹⁹⁸ a los procesos musicales:



¹⁹⁷ Cfr., Arthur Schopenhauer (v.e. Dionisio Garzón), *Pensamiento, palabras y música*, Madrid, Edaf, 1998.

¹⁹⁸ Vid. Roman Jakobson, “La lingüística y la poética” en Thomas A. Sebeok, *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974.

En la música, cada factor de ese esquema adquiere unas características propias:

a. Emisor.

Es, en principio, el compositor. Es la fuente creadora del mensaje. En el pasado, la figura del creador coincidía con la del intérprete pero, en la actualidad, son personas distintas en la mayoría de los casos. Desde este punto de vista el intérprete sustituye al compositor en la función de emisor en cuanto recreador de la música.

Las características del emisor son una fuente inestimable para una mejor comprensión del mensaje: época, coordenadas estéticas y culturales, principios sociológicos de las fechas de composición o nivel de conocimiento del código musical, aclaran al estudioso de una determinada obra el sentido de la misma.

b. Receptor.

En música responde a la figura del oyente. Comparte con el compositor el código, en mayor o menor medida, realiza su propia interpretación de la audición.

Las teorías sobre la recepción encuentran en las respuestas del auditorio una importante materia generadora de sentidos.

Un hecho evidente, que sin embargo conviene tener en cuenta, es que, en música, el intérprete se convierte también en receptor de su propia emisión. En este sentido es quien se encuentra más relacionado con el proceso comunicativo por su detallado conocimiento del mensaje y del código.

c. Mensaje.

Es la obra artística, el signo estético que en el arte musical también, como en el lenguaje verbal, presenta una doble vertiente: por una parte la transmisión de sonidos en el espacio y en el tiempo, esto es, la audición, posible por una ejecución instrumental que

puede ser comprendida en virtud de los procesos mentales que intervienen en el mecanismo de la recepción; por otra, el mensaje escrito fijado en una partitura cuya comprensión está reservada al intérprete y que sólo es descifrable a partir del conocimiento exhaustivo del código.

d. Referente.

Es el contenido del mensaje estético que se quiere transmitir. Sobre esta cuestión es donde la Semiología tiene más que decir.

Como referente más obvio basta citar el de la música programática que pretende significar aquello en lo que basa su composición. La imitación, como fundamento de la composición musical, es un motivo recurrente en la historia de la Música.

e. Código.

El Lenguaje musical es el elemento que aporta los datos necesarios para la decodificación del mensaje. El código capacita no sólo para producir y leer la obra sino también para escucharla e interpretarla.

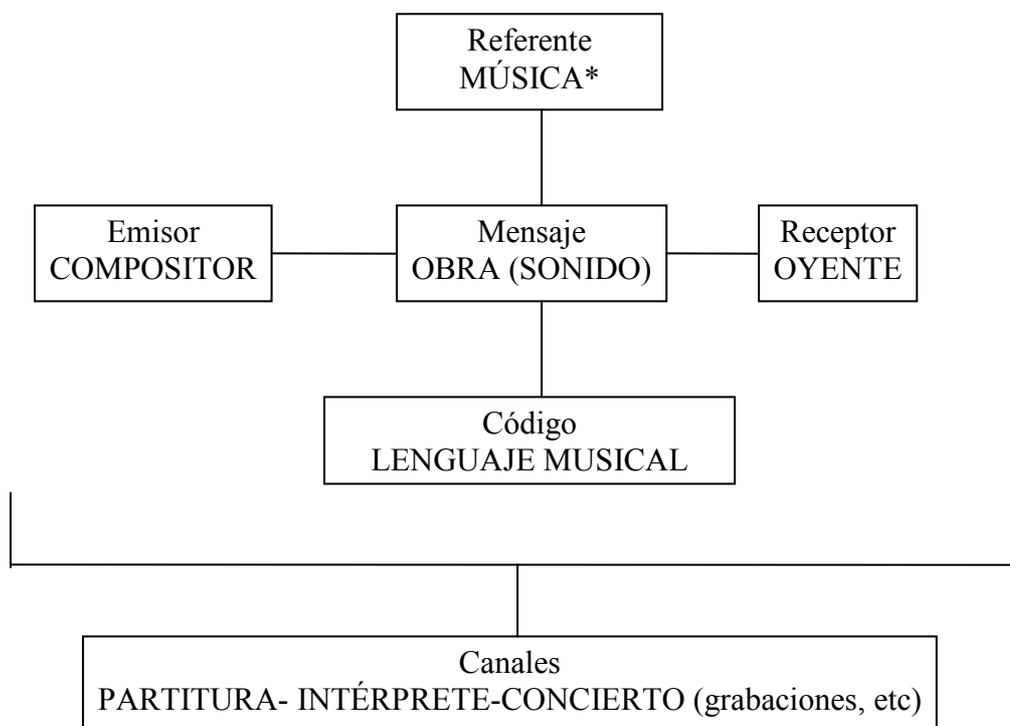
f. Canal.

El canal por el que se transmite la música es la audición. Se suele producir en el concierto, pero, las nuevas tecnologías aportan otros medios de difusión¹⁹⁹.

Pero el intérprete realiza, en el marco específico en el que es emisor, la función simultánea de canal. En realidad, la emisión tiene lugar porque existe también el canal que la posibilita. Así ambas funciones son realizadas por el intérprete en el momento de la reproducción de una partitura.

¹⁹⁹ Vid. Manuel Martínez Arnaldos, *Lenguaje, texto y mass-media. Aproximación a una encrucijada*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.

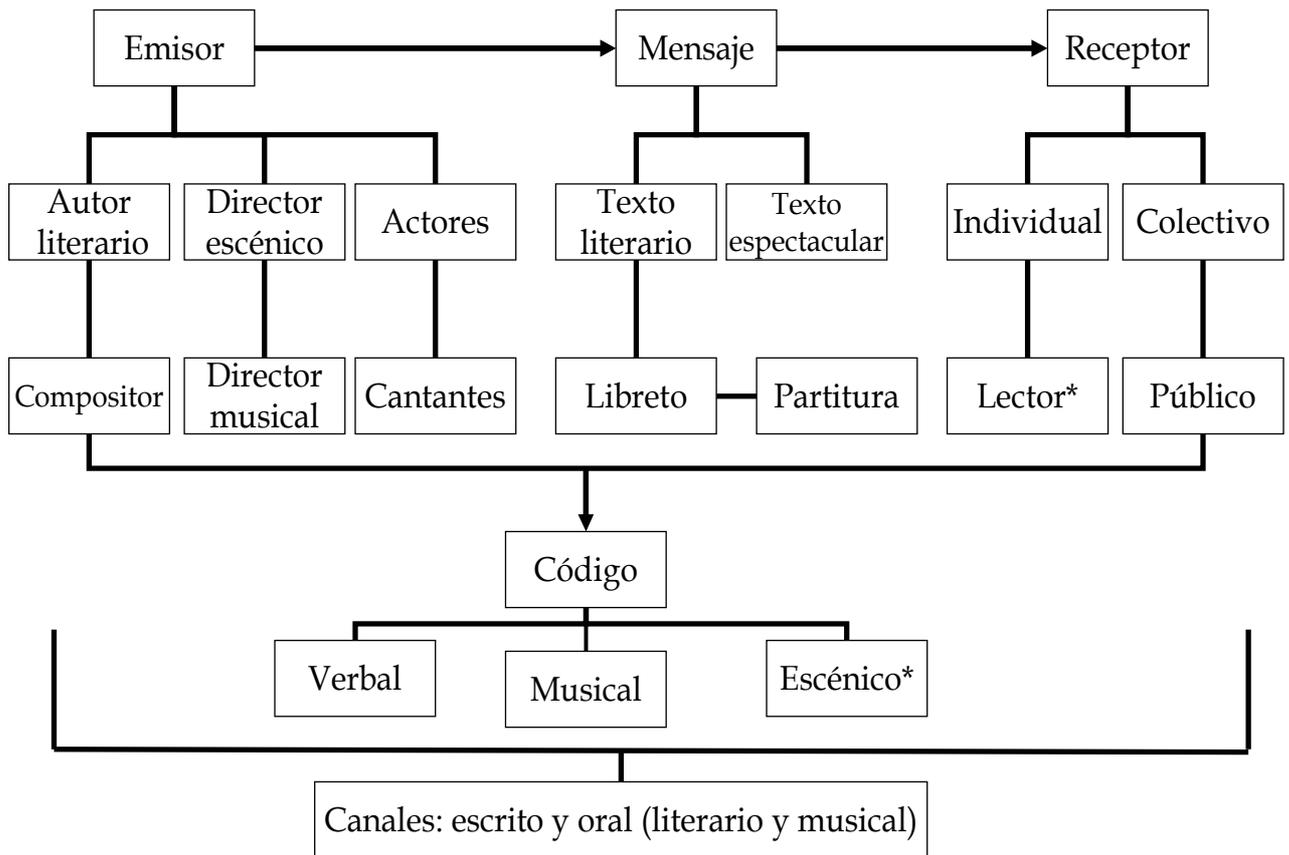
El esquema comunicativo aplicado a la música, como podemos comprobar, nos aporta numerosas fuentes de análisis que permiten una mayor aproximación y un profundo conocimiento del fenómeno musical. El mismo esquema adopta una nueva terminología desde la óptica musical:



De acuerdo con el análisis que llevamos a cabo en este trabajo de investigación, si llegar a este nivel nos parece interesante, nos resulta indispensable además ampliar esta perspectiva a la música teatral, objeto de estudio principal de esta tesis.

Para ello tomamos como base el esquema de la comunicación aplicado al teatro²⁰⁰ que desarrolla Bobes Naves, el cual es incrementado por nosotros en un espacio más que recoge los elementos propios del género operístico.

²⁰⁰ Cfr. M^a C. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática* cit. p. 37.



Explicitada nuestra óptica analítica desde esta perspectiva, abundaremos más tarde en las posibilidades de la Semiótica en este campo, revisando las diferentes propuestas que explican cuestiones dispares, derivadas de la concepción del hecho musical como un proceso de comunicación completo, con problemáticas tales como los procesos de recepción o la existencia o no de una capacidad referencial unívoca del lenguaje musical, tal como se reconoce para el verbal.

Pero previamente, parece necesaria la aclaración definitiva de la posible relación entre la Semiótica literaria y la musical que, por principio, se basa en una subordinación más que en un paralelismo entre ambos accesos.

La causa de esta aparente sumisión radica en el hecho de que la Semiología aplicada a la Literatura se encuentra en tal grado de desarrollo que presta su método al análisis de otras manifestaciones culturales, entre las que se encuentra la música.

Pero, podríamos preguntarnos si ambas disciplinas, Música y Literatura, encuentran puntos comunes en tal grado que sea posible el intercambio del método. A tal efecto, Juan Miguel González Martínez nos ofrece numerosos ejemplos de lo que llama “homologías”²⁰¹. El más elocuente, parece ser, el hecho de que tanto la música como el lenguaje verbal, comparten un plano de la expresión, posibilitando la existencia de unos esquemas que ambas disciplinas presentan, por ejemplo, la división tripartita de numerosos formas dramáticas en la forma sonata, A - B - A', su paralelo musical.

Por otra parte, cabe plantearse la posibilidad de la existencia de unas estrategias creadoras y unos procesos de percepción comunes a ambos campos, es decir, de cierta identidad entre los procesos mentales que rigen el funcionamiento de ambos códigos.

En este nivel, la Narratología aporta una ejemplificación variada, referida desde las formas de inicio –el músico necesita, al igual que el autor literario, instaurar las bases de su obra– hasta elementos discursivos que sólo en el propio discurso pueden ser ejemplificados –rupturas, retardos, anticipaciones– o, incluso, las inserciones de episodios subordinados al discurso principal, tal y como funcionan las “estructuras – marco”²⁰².

Por tanto, parece claro que la utilidad de las aportaciones de la Semiótica literaria en el estudio de las obras musicales no carece de fundamento.

²⁰¹ Cfr., Juan Miguel González Martínez, “El estudio de la obra musical desde la Semiótica literaria” en *Investigaciones semióticas, V. Semiótica y modernidad*, La Coruña, Universidad de la Coruña, 1994, Vol. II, pp. 491-501.

²⁰² Recordamos también la revalorización de la Retórica en los estudios actuales, en cuanto a las disposiciones discursivas que referimos.

Sin embargo, hasta ahora nos hemos referido a las manifestaciones literarias y culturales por separado, como productos dentro del marco propio de cada disciplina. Pero, cabe preguntarse qué ocurre cuando nos situamos ante una obra artística que conjuga ambas manifestaciones en un corpus unitario, refiriéndonos a fenómenos como la ópera o las canciones.

Como apunta González Martínez, a partir de la existencia de los discursos que integran una información transmitida a través de diversos canales, cabe plantearse la posibilidad del análisis semiótico para atender a los fenómenos de interacción que se den entre los distintos sistemas que coexisten en determinados textos. Así, este autor habla de una “sinonimia heterosemiótica” para referirse al fenómeno discursivo en el que se da un único significado procedente de registros semióticos heterogéneos²⁰³.

En el caso de la ópera, un análisis limitado a la dimensión literaria o a la musical, segmenta la obra y excluye los contenidos que la unión de ambos registros semiológicos podría aportar. Es necesario, por tanto, un estudio que abarque de manera individual, pero también a modo de conjunto, los componentes que intervienen en este tipo de manifestaciones artísticas.

Ahora bien, la importancia de los canales de información no tiene por qué ser en todos los casos equilibrada. González Martínez señala también la necesidad de determinar, en cada caso concreto, si un plano está en función de otro y de qué manera²⁰⁴.

²⁰³ Cfr. Juan Miguel González Martínez, “Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos” en AA. VV., *Homenaje al profesor Luis Rubio*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, Vol. I, pp. 501-506, p. 502.

²⁰⁴ Cfr. Juan Miguel González Martínez, “El fenómeno musical en la Teoría de la Literatura” en José Antonio Hernández Guerrero (ed.), *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1990, pp. 149-154, p. 150.

Con este análisis se evita desestimar en su totalidad textos de zarzuela por no tener en cuenta los rasgos que posibilitan o favorecen un tratamiento musical de los mismos, lo cual se convierte en un valor ignorado.

El estudio de los fenómenos heterosemióticos en particular y de la confrontación de lenguaje y música en general ofrece numerosas vías de análisis, de las cuales consideramos haber expuesto las básicas. Se abre a nuestros ojos todo un universo de posibilidades semióticas desde esta nueva perspectiva de la heterosemiosis.

4.2.2 *La Musicología.*

Si anteriormente hemos prestado atención al soporte verbal en que se desarrollan los fenómenos artísticos objeto de nuestro estudio, esto es, el género teatral, en esta ocasión es el análisis del soporte sonoro lo que pretendemos observar.

Ofrecemos, para ello, un apunte sobre los distintos accesos al hecho musical²⁰⁵. La variedad de perspectivas adoptadas por los teóricos al abordar el fenómeno musical nos exige partir en nuestro análisis de la descripción de la principal disciplina que tradicionalmente se esgrime: la Musicología, con los trabajos que de ella se derivan. A partir de esta diferenciación realizamos una somera descripción de otros accesos también interesantes, si bien no tratados con tanto interés en esta tesis.

²⁰⁵ Como obras de referencia en el estudio musicológico, hemos de tener en cuenta los diccionarios especializados, donde se tratan aspectos de todos los ámbitos musicales. Entre ellos vid. Don Randel (ed.), *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza, 1997; Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, Londres, McMillan, 2001. Y para un rápido conocimiento, además de posibilitar la traducción del inglés de todos los conceptos musicales vid. Pedro González Casado, *Diccionario Técnico Akal de Términos Musicales*, (Español-Inglés; Inglés-Español), Madrid, Akal, 2000.

La Musicología parece haberse convertido en un pequeño “cajón de sastre” donde caben todo tipo de accesos al fenómeno musical sea cual sea su naturaleza. Cualquier pseudoestudioso se autoproclama con facilidad musicólogo, desmereciendo la cientificidad de la disciplina.

Frente a este uso excesivo e indiscriminado del término, Chailley nos ofrece una sencilla y concreta definición: “Ciencia que nos permite ir más allá que los que nos han precedido en el conocimiento de la música y su historia”²⁰⁶.

Lejos de acotar los límites de la Musicología, la aseveración de Chailley mantiene, a primera vista, la confusión tanto en la esencia como en el objeto de su estudio. Sin embargo, añade otras características que, junto a los temas que incluye en su obra – descritos como propiamente musicológicos-, nos permiten dar forma a la materia que nos ocupa. De su definición se desprende que estos estudios deben tener como resultado un aumento de conocimientos con relación a lo que existía anteriormente. Además, se definen no sólo como una investigación sino también como una reflexión con la inclusión de la sensibilidad e intuición.

Junto a esta aportación, otra teórica, Carmen Rodríguez Suso, realiza profundo análisis de la ciencia musicológica y de cuantas disciplinas se relacionan a ella según su objeto de estudio²⁰⁷. Su trabajo supone, además, un detallado examen sobre la situación actual de los conocimientos y teorías de los musicólogos sobre la música, sobre los debates que se están llevando a cabo en el momento presente. Así, para ella, la “Musicología es el campo de conocimiento académico propio de la música.

²⁰⁶ Cfr. Jaques Chailley, “¿Qué es la Musicología” en Jaques Chailley (dir.) *Compendio de musicología*, Madrid, Alianza, 1991, p. 25.

²⁰⁷ Vid. Carmen Rodríguez Suso, *Prontuario de Musicología. Música, sonido, sociedad*, Barcelona, Clivis, 2002.

Es, por tanto, una disciplina cuyos contenidos se refieren a todo lo que tienen que ver con ella”²⁰⁸. Los campos de análisis que pertenecen a esta ciencia son:

- a. El sonido y su uso musical.
- b. Los músicos y sus actividades.
- c. El valor estético, estilístico y formal de la música.
- d. La difusión de la música.
- e. El proceso de recepción musical.
- f. El significado de la música.

Se distinguen dos accesos a la Musicología, uno externo, que no implica un conocimiento previo en la investigación para conseguir datos esclarecedores del asunto tratado, y un segundo acceso, al que denominaremos interno, para el que sí se precisa una cualificación musical específica sobre el conocimiento de las partituras, el dominio de las técnicas del análisis musical y una formación amplia en solfeo, armonía y teoría musical.

Pese a todo, el musicólogo completo es aquel que incorpora en sus investigaciones ambos accesos, estando capacitado para hablar tanto de la teoría musical como de la historia de la música.

Aclarada la cuestión terminológica, conviene sistematizar las diferentes vías de estudio con el fin de determinar qué análisis podemos considerar o no bajo el epígrafe “Musicología”.

En primer término, cabría señalar el acceso a la música desde la propia disciplina, es decir, desde las materias que como fenómeno musical en sí misma engloba: Lenguaje musical, Armonía, Composición y todas aquellas facetas que tanto el intérprete como el

²⁰⁸ Ibid., p. 14.

compositor deben tener en cuenta para la realización satisfactoria de su papel. Los trabajos realizados en este ámbito tendrán como fin la aprehensión de todos los conocimientos y técnicas, tanto para la composición como para la interpretación de obras musicales. Los tratados de armonía, solfeo o ejecución instrumental realizados desde el período greco-romano constituyen este primer nivel de acceso y, a su vez, suponen la base para lo que se ha dado en llamar análisis y que consiste en “la identificación y el examen de los elementos que concurren en la significación de una obra musical [al tiempo que permite] conocer -y comprender- los resortes del lenguaje musical en sus diferentes épocas y sus mecanismos de evolución”²⁰⁹ Por lo cual se separaría de un mero inventario de piezas desligadas y se fundamentaría en la música como conjunto de elementos interrelacionados que se enriquecen y confluyen en el significado de la obra.

En segundo lugar, es preciso atender a las disciplinas ajenas a la música que la toman como objeto de estudio.

Entre ellas, cabe destacar la Historia y por dos motivos: de un lado, porque uno de los aspectos esenciales de los estudios de Musicología es la Historia de la Música; de otro, porque aparece también como elemento básico de las demás ciencias que acceden al análisis del fenómeno musical.

La Historia de la Música nos aporta un conocimiento detallado de las prácticas musicales desde la antigüedad hasta nuestros días y nos permite comprobar cómo la música, de idéntica forma que las demás expresiones artísticas, es un reflejo del pensamiento que impera en cada período histórico.

²⁰⁹ Cfr. Françoise Gervais, “Análisis musical” en J. Chailley (dir.), *Compendio de Musicología*, cit. p. 447. Vid. además, Nicholas A. Cook, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford, Oxford University, 1994; Jan LaRue, *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, Barcelona, Labor, 1989.

El teocentrismo medieval no podía encontrar mejor expresión que la monodia gregoriana, o el equilibrio renacentista mejor representación que la polifonía.

Por otra parte, conocer los principios compositivos de una determinada época contribuye en gran medida a la consecución satisfactoria del análisis de una obra musical. Sin el conocimiento del contrapunto parece imposible el análisis de una fuga.

Además la Historia se encuentra también revelando el origen y evolución del método del resto de los accesos a la Musicología, por lo que su presencia como disciplina principal se encuentra de sobra probada.

Las ciencias que Chailley incorpora como accesos válidos a este campo de conocimientos, además de la Historia, son:

a. La Etnología en su variante Etnomusicología.

La definición de este término presenta algunas dificultades. No nos parece acertada la inclusión en la Etnomusicología de toda la música no occidental. Trân van Khê aporta algunas características que permiten concretar el alcance de estos estudios²¹⁰:

- i. Se estudia la música en la cultura, es decir, no sólo la música en sí, sino también el comportamiento musical de los hombres.
- ii. Tiene carácter global tanto geográficamente como en cuanto a diferentes estilos. Pretende abarcar las prácticas musicales de todas las regiones del planeta.

²¹⁰ Cfr. Trân Van Khê, “Objeto, técnicas y métodos” en J. Chailley (dir.), *Compendio de Musicología*, cit. pp. 70-73. Vid. además, Francisco Cruces (ed.) *Las culturas musicales: Lecturas de Etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001. Pero los trabajos que marcaron las pautas del trabajo musicológico son Allan Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston-Illinois, Northwestern University, 1964; y John Blacking, *How Musical is Man?*, Seattle, University of Washington, 1974. El primero se centra más en aspectos antropológicos, mientras que el segundo destaca los aspectos objetuales y culturales de la música.

- iii. Se considera centro de las investigaciones la música de tradición oral, con una doble vertiente: trabajo sobre el terreno en contacto directo con la fuente, y posterior análisis en los laboratorios (archivo de documentos, transcripción, descripción, estudio musicológico y acústico de los ejemplos grabados, etc.).

b. Pedagogía y educación musical

En esta disciplina, se produce una coincidencia entre Musicología y Ciencias de la educación, que provoca una polivalencia motivada, además, por la variedad de métodos, técnicas y vocabulario propios de cada área. Sin embargo, tratar de explicar la educación musical es remitirse necesariamente a la historia de los métodos pedagógicos ya que evoluciona a la par de éstos.

Los estudios musicológicos en torno a estas cuestiones recogen los diferentes sistemas de enseñanza de la música desde Grecia hasta el siglo XX. La pedagogía musical con Dalcroze, Carl Orff, Kodály, Willems o Martenot, entra en una etapa de revisión profunda y renovación. Supone una concepción de la educación musical, y no sólo como enseñanza, en la que el profesor es educador y no mero transmisor de conocimientos.

La clave de los últimos métodos, frente al teoricismo de sistemas precedentes, podría sintetizarse en la máxima “de la práctica a la teoría”, ya que se pretende poner al educando en contacto directo con la música haciendo que la viva -cantar, escuchar, tocar- desde su iniciación y antes de llegar a intelectualizar todos los elementos.

Tal concepción de la actividad musical favorece la evolución de la personalidad al desarrollar capacidades como memoria, creatividad o integración social.

c. Acústica

La acústica musical propiamente dicha recoge tres grandes campos²¹¹:

- i. el sonido, su naturaleza y estructura
- ii. la audición y los problemas de percepción
- iii. el funcionamiento de los instrumentos musicales.

Aspectos concretos de estos campos principales son la acústica arquitectónica, en virtud de la cual se analizan las características de las salas de conciertos, la audición y su relación con la psicología auditiva o las técnicas de reeducación de la voz²¹².

d. Organología

Es el estudio de los instrumentos musicales. No se limita al área de la civilización occidental sino que se extiende a todas las músicas, cultas o no, del mundo. Esta rama de la Musicología contribuye en gran medida a la interpretación de repertorios no vigentes. El conocimiento de los instrumentos de una época anterior permite “evitar errores en la instrumentalización y aproximarse lo máximo posible a la restitución de los timbres y de los volúmenes instrumentales”²¹³.

Por otra parte, la Organología se encuentra estrechamente relacionada con la Sociología y el estudio, que desde ella se hace, del cometido de los instrumentos en la vida social, a la cual complementa con el aspecto técnico (tipología, factura y evolución).

²¹¹ Cfr. Gilles Léothaud, “Acústica musical y psicofisiología de la percepción” en J. Chailley (dir.), *Compendio de Musicología*, cit. p. 446.

²¹² Para el desarrollo de la Acústica en el ámbito musical vid. Th. D. Rossing y N. H. Fletcher, *The physics of musical instruments*, New York, Springer-Verlag, 1991.

²¹³ Cfr. Josiane Bran-Ricci y Florence Gétreau, “La organología”, en J. Chailley (dir.), *Compendio de Musicología*, cit. p. 474. Vid. además, Margaret Kartomi, *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago-Londres, University of Chicago, 1990; Cristina Bordas Ibáñez, *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, Madrid, INAEM/ICCMU, 2000 y 2001.

Tres son, por tanto, los principales niveles que forman parte de este estudio: histórico, que permite situar el instrumento en su contexto cultural y musical, tecnológico, referido al material de construcción y a la consecución de los distintos timbres, y sociológico, que remite a la ya citada función social.

e. Danza

La danza queda introducida entre los estudios musicológicos por su estrecha vinculación con la música, a la cual “ofrece la trasposición o el contrapunto visual”²¹⁴

Comparte con la música el fin lúdico y estético ajeno a todo utilitarismo, así como el alejamiento de los límites verbales.

La danza es un lenguaje corporal apto para traducir sentimientos y emociones. Es un arte de interpretación cuyo instrumento es el cuerpo humano. Dotada de leyes que varían según épocas y pueblos, se asocia a otras artes como poesía, pintura o arquitectura, pero a ninguna otra de modo tan permanente como a la música.

El estudio de las variedades en las danzas, en virtud de la etnia que las realice, se denomina Etnocoreología, vinculada directamente a la Etnomusicología.

f. Informática²¹⁵.

²¹⁴ Cfr. Marie-Françoise Christout, “La danza”, en J. Chailley (dir.), *Compendio de Musicología*, cit. p. 494.

²¹⁵ Es la disciplina que más se ha desarrollado en los últimos años. La bibliografía sobre estas cuestiones es ya muy extensa, si bien aconsejamos ver entre otros, John Pierce, *Los sonidos de la Música*, Biblioteca Scientific America, Barcelona, Labor, 1985; Curtis Roads, Stephen Pope, y Aldo Piccialli, (eds.) *Musical Signal Processing (Studies on New Musica Research)*, Lisse, Swets & Zeitlinger, Holanda, 1997; Stand Tempelaars, *Singal Processing, Speech and Music, (Studies on New Musica Research)*, Swets & Zeitlinger, Lisse, Holanda, 1996; Además recomendamos consultar la página web del grupo de investigación dedicado a la Tecnología musical del Institut Universitari de l’Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra: http://www.iaa.upf.es/recerca/tecnologia_musica/tmus_e.htm.

Toda ciencia que se distancie de los adelantos tecnológicos será una ciencia caduca. Tras el uso de invenciones como el magnetófono o el sonógrafo, la Musicología no se puede mantener al margen del instrumento de investigación más útil de nuestro tiempo: el ordenador.

Por su capacidad memorística y sus posibilidades de tratamiento, el ordenador puede ayudar enormemente al musicólogo en diversas tareas de:

- i. documentación automática: fondos bibliográficos
- ii. gestión de ficheros: clasificaciones lógicas
- iii. análisis: melódico y armónico.

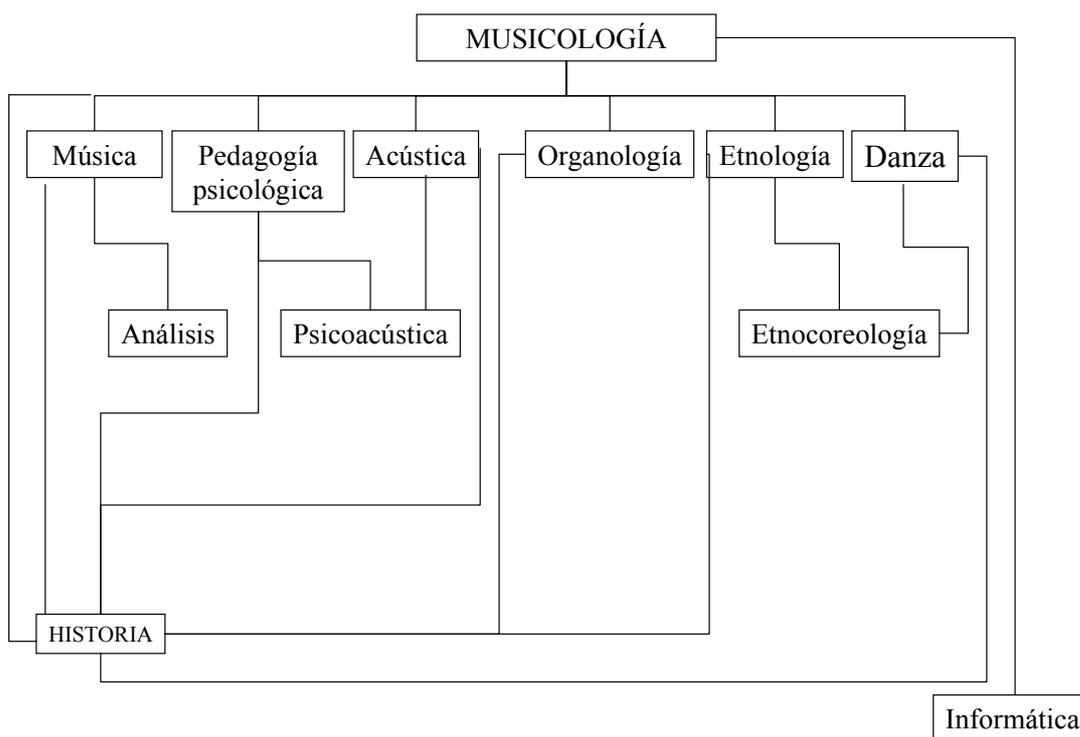
Como se puede observar, la informática irrumpe con fuerza también en el ámbito de la Musicología y, aunque la labor del musicólogo se ve reducida, sigue siendo necesaria la verificación y crítica de los resultados obtenidos, en donde el factor humano aún se considera indispensable.

Tras esta visión general, podemos concluir que la Musicología se presenta como un entramado de disciplinas que tienen como objeto de estudio la Música.

Son accesos diversos al hecho musical, pero no independientes; las áreas se relacionan entre sí intercambiando conocimientos y metodología, dando lugar a nuevas disciplinas.

Dichas relaciones quedan explicitadas en el siguiente esquema, que además reproduce el alcance de la Musicología tal y como se expresa en la descripción que de ella hemos

realizado²¹⁶:



²¹⁶ Para profundizar sobre las relaciones entre las diversas disciplinas que complementan los estudios mucicológicos, vid. Paul Henry Lang, *Reflexiones sobre la música*, Madrid, Debate, 1988.

Capítulo 5-. INTERRELACIONES ARTÍSTICAS, ESTÉTICAS Y SEMIÓTICAS.

5.1 La Semiótica.

Ya hemos referido la crucial importancia de la ciencia semiótica en los estudios actuales, tanto para la descripción como para el análisis de las obras que participan de varios códigos. Concretando al ámbito que nos ocupa, el del teatro musical, -donde coadyuvan música y literatura en un producto artístico que, como hemos analizado, constituye un fenómeno heterosemiótico-, la Semiótica ofrece explicaciones esenciales sobre el funcionamiento de las manifestaciones músico-teatrales, cuyo estudio ocupa la parte fundamental de esta investigación.

También hemos introducido la problemática que trae consigo la consideración de un lenguaje musical con capacidad referencial y todos los demás elementos que lo constituyen –o no- como tal. Sobre la posibilidad de una semanticidad musical, la polémica no acaba de solventarse: “Hanslick y Wagner, Stravinski y Schönberg; de una parte, los formalistas puros, para quienes la música no expresa nada ajeno a ella misma y al mundo de los sonidos; de otra parte, los contenidistas, para quienes la música tiene la virtud de expresar estados de ánimo, emociones, o dicho de otro modo, la música puede referirse a un mundo que no se reduce meramente a los sonidos”²¹⁷ Todas las tentativas por aunar ambas tendencias pecan casi siempre de cierta artificiosidad y de inevitable visión parcial, que lleva a los analistas a dar mayor peso específico a una en detrimento de la otra.

²¹⁷ Cfr. Enrico Fubini, *Música y Lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza, 1994, p. 53. Además el autor destaca algunos de los estudios orientados a unir ambas tendencias y que conllevan, además, una cierta aceptación de la capacidad significativa de la música, como los de Derick Cooke (*The language of Music*) o Susanne Langer (*Phylosophy in a New Key*).

En cualquier caso parece incontestable que “la mayoría de los problemas que se presentan en la comparación de la música con la literatura son de orden estrictamente semiológico, es decir, derivados directamente de la distinta naturaleza y configuración de cada arte en tanto que sistema de signos”²¹⁸. Y podemos añadir más, pues no sólo por la entidad de la problemática, sino además por cuestiones metodológicas, el estudio semiológico resulta bastante propicio en este ámbito. En primer lugar, parece indispensable abordar el examen de las obras de la música vocal desde un punto de vista en virtud del cual música y texto se identifiquen como un único mensaje. Además, la propia definición de la ciencia semiológica sitúa su perímetro analítico tanto en el campo de los signos verbales como en el de los no verbales, por lo que la Semiótica aparece como disciplina idónea para el estudio que nos ocupa.

5.1.1 *Perspectiva crítica: Saussure, Peirce, Morris.*

En Europa, fue el ilustre lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913), quien sugirió la posible existencia de una ciencia de los signos o Semiología en estos términos: “se puede concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología. Nosotros la llamaremos semiología [...] Nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen. [...] La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general”²¹⁹.

²¹⁸ Cfr. Silvia Alonso, *Música Literatura y Semiosis*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 9. En este mismo volumen la autora desarrolla las teorías semióticas producidas en torno a conceptos como referencialidad, signo, significado, texto, etc. aplicados a la música.

²¹⁹ Cfr. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1965⁵, p. 60.

Del lado americano se considera a Charles Sanders Peirce (1839-1914) precursor del análisis de los procesos de producción de significado que reunió bajo el nombre de Semiótica²²⁰.

Peirce realizó en Estados Unidos una sistematización muy compleja de todos los elementos que intervienen en la semiosis, siempre en estrecha relación con los presupuestos de la Lógica.

Desde esta óptica divide en tres secciones la entonces incipiente ciencia que nos ocupa:

- a. Gramática: dedicada al estudio de la naturaleza de los signos.
- b. Lógica: centrada en el análisis de las relaciones que establecen los signos entre sí.
- c. Retórica: tiene por objeto de estudio los distintos factores que intervienen en la comunicación.

Tanto la propuesta de Pierce en Norteamérica como la de Saussure en el continente europeo, tuvieron gran acogida entre los estudiosos posteriores. De ambos autores surgieron unas escuelas que analizarían y ampliarían el objeto de estudio de la ciencia que recibió el nombre de “semiótica” o “semiológica”, según el investigador, como a continuación comprobaremos.

La semiología francesa (Guiraud, Greimas, Mounin, Prieto, etc.) se considera en su mayoría continuadora de Saussure. En cuanto a la línea iniciada por Pierce, posee también un importante número de seguidores.

²²⁰ Vid. Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, BBAA, Nueva Visión, 1974.

A ella vienen a confluír autores tan vinculados a las cuestiones del significado como G. Frege, L. Wittgenstein, Ch. Morris o Austin y Searle, analistas de los usos del lenguaje y de los actos de habla (*Speech Acts*).

Hoy hablamos indistintamente de Semiología (Saussure) o Semiótica (Pierce) y como términos sinónimos están considerados en la Carta Constitucional de la International Association for Semiotic Studies (I.A.S.S.), de 1969. Sin embargo, no siempre ha sido así, y su uso ha variado según los distintos hábitos²²¹.

Guiraud reconoce, por ejemplo, los diferentes enfoques que les dieron sus primeros usuarios²²². Mientras Saussure basa su “semiología” en la dimensión psicológica o social, Pierce se apoya en la Lógica para esbozar la “semiótica”. Otros autores que realizan también un uso especializado de cada término: F. Rossi Landi relaciona la semiótica con un estudio general de los signos, mientras que la semiología designa para él la ciencia de los signos codificados²²³; Hjelmslev se refiere al objeto de la semiología con el término “semiótica”, y a la ciencia de los signos, o ciencia de las semióticas es a lo que llama “semiología”²²⁴.

A pesar de que esta discusión continúa vigente, en el presente estudio nos adherimos a la opinión de Bobes Naves quien utiliza: “semiótica y semiología como sinónimos para [referirse] a la ciencia de los signos en general, es decir, de todos los signos, sean codificados o no, sistemáticos o no, eventuales o no, naturales o culturales”²²⁵.

²²¹ Sobre la distinción terminológica entre Semiótica y Semiología vid. Jenaro Talens, “Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión” en AA.VV. *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978.

²²² Guiraud, Pierre, *La Sémiologie*, Paris, PUF, 1973 (v.e.: *La semiología*, México, Siglo XXI, 1996.)

²²³ F. Rossi-Landi, *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1972.

²²⁴ Vid. M^a Carmen Bobes Naves, *La Semiología*, Madrid, Síntesis, 1989, pp. 13-14.

²²⁵ *Ibid.*, p. 15.

La posición de Bobes Naves nos parece la más adecuada y la consideramos para el desarrollo de nuestra investigación. Sin embargo, no podemos evadir las de otros autores que, procediendo de ámbitos diversos, enriquecen y matizan la que hemos aceptado como ejemplar:

Mounin habla de Semiología como “ciencia general de todos los sistemas de comunicación mediante señales, signos o símbolos... [y] representa una aportación duradera de importancia muy variable para casi todas las ciencias humanas”²²⁶.

La perspectiva adoptada por Mounin aporta a la definición el componente pragmático de la Semiótica que más adelante reconoceremos en su estructura.

De parte española, Garrido Gallardo afirma que “la Semiótica no se identifica con ninguna de las Ciencias Humanas, cada una de las cuales tiene como objeto material un fenómeno cultural determinado; no es, pues, una disciplina en sentido estricto, es más bien un punto de vista que alude a todas las disciplinas poniendo de relieve ese carácter comunicativo al que venimos haciendo referencia”²²⁷.

Inciendo en el carácter universal de la disciplina que es objeto de nuestro análisis, introducimos la idea de que todo lo que el hombre hace es significativo, opinión abanderada por autores como R. Barthes y J. Kristeva. M. C. Bobes Naves ilustra también esta óptica: “Para Barthes, todos los objetos humanos, por el hecho de ser históricos, por cumplir una función para el hombre, se convierten en signos de esa función y que pueden denominarse «función-signos» para diferenciarlos de otro tipo de signos que se integran en sistemas, como pueden ser los lingüísticos, creados directamente para la comunicación.

²²⁶ Cfr. Georges Mounin, *Introducción a la Semiología*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 7.

²²⁷ Cfr. Miguel Ángel Garrido Gallardo, “De que el mono desciende del hombre. Perspectivas actuales de la Semiótica”, en AA.VV. *Introducción a la Semiótica*, Almería, Instituto de estudios almerienses, 1991, p. 19.

Los «función-signos» son destinados a una finalidad no semiótica y tienen una dimensión histórica y social propia, pero a su ser añaden una significación acumulada por su relación con el hombre y su mundo histórico»²²⁸.

Julia Kristeva dirá que el mayor logro de la Semiología es haber descubierto que todo lo humano tiene un significado y todo puede utilizarse como signo²²⁹.

Pero hemos de recurrir a Garrido Gallardo para no caer en la tentación de considerar que todo acercamiento a un hecho concreto sea Semiótica. Cada ciencia tiene un espacio que ha de respetarse: “Pasaron también las veleidades totalitarias de algunos que [...] quisieron -despreciado cuanto ignoran- sustituir [las demás ciencias] por la Semiología. Abajo la Antropología, la Sociología, la Historia. ¡Todo es Semiótica! ¡Menuda tontería!”²³⁰.

Baste lo hasta aquí expuesto, -aunque podríamos continuar con el acopio, casi infinito, de definiciones- para significar la disciplina y tomar conciencia de la realidad semiótica.

Conviene precisar, a continuación, el alcance de la Semiología, es decir, las partes o ramas que la conforman. Sin embargo, no existe una única propuesta. Cada autor expone su visión personal de la ciencia semiótica.

La estructuración más aceptada generalmente es la que propuso Charles W. Morris en “Foundations of the Theory of Signs”²³¹ Partiendo de un análisis del signo, al que

²²⁸ Cfr. M^a C. Bobes Naves, *La Semiología*, cit. p. 75.

²²⁹ Ibid., p. 75.

²³⁰ Cfr. Miguel Ángel Garrido Gallardo, “De que el mono desciende del hombre...” cit. p. 27.

²³¹ Charles W. Morris “Foundations of the Theory of Signs.” In *International Encyclopedia of Unified Science*. Ed. Otto Neurath, Rudolph Carnap and Charles Morris. Chicago, University of Chicago, 1938. Vol. 1, pp. 77-137.

distingue tres niveles, señala tres disciplinas en clara correspondencia con el estudio previo:

- a. Sintáctica, pues todos los sistemas de signos se forman con unidades que se relacionan entre sí.
- b. Semántica, ya que los signos están dotados de unos valores de significado.
- c. Pragmática, debida al carácter abierto de los sistemas sígnicos, en virtud del cual se establecen relaciones con otros sistemas culturales.

Si nos remitimos a la teoría de Pierce con que iniciábamos este apartado, podríamos vincular su Gramática con la Sintaxis morrisiana y su Lógica con la Semántica del mismo autor, dando continuidad a la tradición estadounidense. La división triádica de Morris no implica una concepción tripartita del signo o un desmembramiento de su unidad, sino más bien una triple vía de acceso al objeto de estudio. Se trata más bien “de una convención metodológica y en ningún caso de una operación que responda a una situación ontológica”²³².

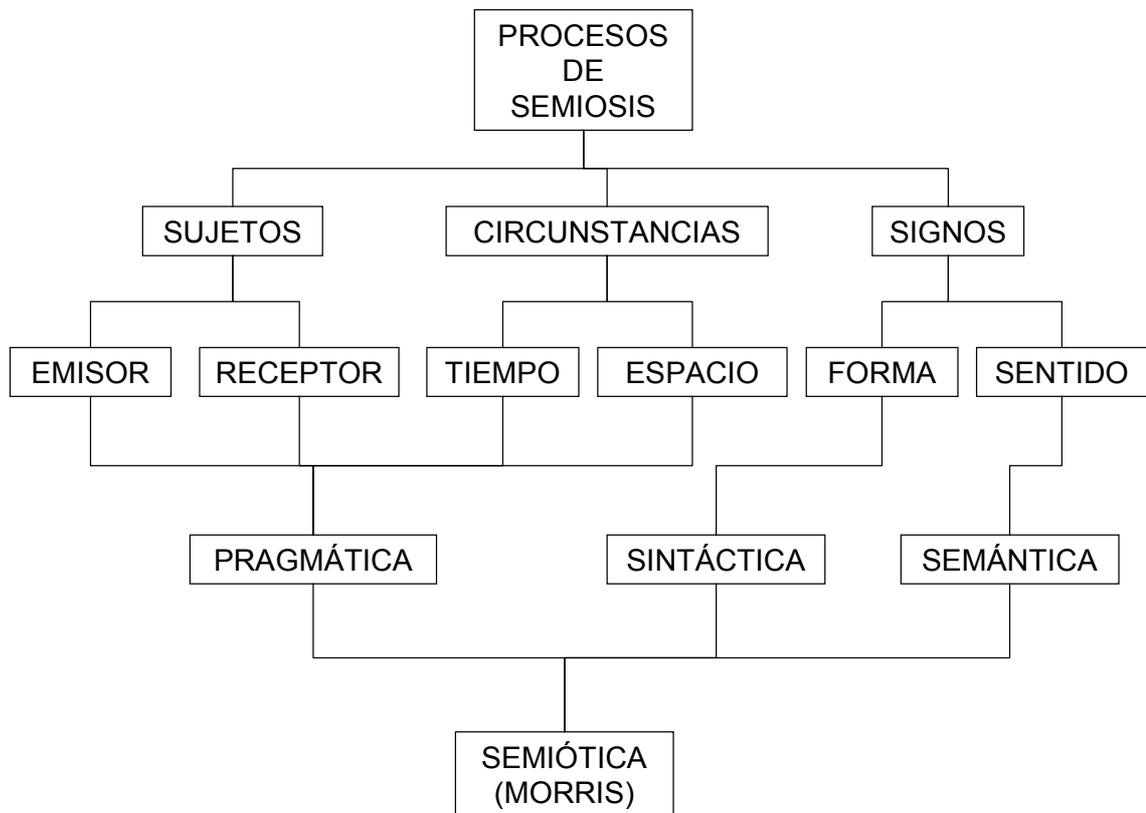
Bobes Naves, por su parte, centra el objeto de la Semiología en los procesos semióticos, es decir, todos aquellos actos humanos que generan significado. En dichos procesos se observan los siguientes aspectos:

- a. Sujetos, tanto emisores como receptores con las circunstancias que los rodean;
- b. Signos, con su doble vertiente, forma y sentido, entendiendo por forma las unidades sintácticas y sus funcionamiento en el discurso, y por sentido lo referente a valores semánticos;
- c. Circunstancias, es decir, todos los aspectos de tiempo y espacio que intervienen en cualquier discurso.

²³² Cfr. M^a C. Bobes Naves, *La Semiología*, cit. p. 102.

Así, la división de Semiótica que propone Morris, y que nosotros hemos aceptado como válida, abarca todos los aspectos del proceso de semiosis que acabamos de describir, tal y como aparece en el siguiente esquema:

INTERACCIÓN PROCESOS SEMIÓICOS-SEMIÓTICA DE MORRIS



Todo acceso semiótico incluirá, por tanto, el análisis desde las distintas perspectivas morrisianas (pragmática, sintáctica y semántica).

Pero, cabe plantearse qué diferencias podemos encontrar entre estos accesos semióticos y la Pragmática, Sintaxis y Semántica propias de la Lingüística General.

En este sentido es, precisamente, la óptica semiótica la que establece dichas diferencias, las cuales vamos a revisar en cada una de las disciplinas homónimas.

Tradicionalmente se concibe la Sintaxis como un componente central de la Gramática cuya función primordial es la de “combinar las piezas léxicas de una lengua para formar oraciones”²³³. La idea básica de la que parte la sintaxis -continúan los lingüistas- es la de que las oraciones están dotadas de una estructura interna que se rige por jerarquía interna y linealidad. La labor sintáctica se completa con una sistematización de las unidades que se relacionan y con unas leyes que rigen esas relaciones.

En el ámbito de los sistemas lingüísticos, la Sintaxis semiótica no ha supuesto un gran avance respecto a los estudios que la preceden. Es en los análisis literarios, dentro del marco de la Narratología²³⁴ -Barthes, Todorov, Greimas, entre otros- donde realiza una verdadera expansión que desborda los límites lingüísticos.

5.1.2 *El formalismo y el objeto artístico. Mukařovský.*

Jan Mukařovský entiende el objeto artístico como un signo constituido por “el símbolo sensorial creado por el artista por la significación (objeto estético) que se

²³³ Cfr. M^a Lluïsa Hernánz y José M^a Brucart, *La Sintaxis*, Barcelona, Crítica, 1987, pp. 25-26.

²³⁴ “De entre las muchas fronteras que cabe trazar en el interior de la Poética Lingüística [...], una de las más desarrolladas ha recibido el nombre de Narratología. Con esta denominación se ha querido constituir una ciencia general del relato, en cierta medida autónoma respecto a otras realizaciones de la Poética Lingüística o Semiótica literaria y enormemente ambiciosa, puesto que su objeto -el relato- es una realidad que atraviesa la mayor parte de las realizaciones de nuestra cultura [...] La Narratología intenta aislar [las] características del relato como fenómeno universal y multigenérico”. (Cfr. José M^a Pozuelo Yvancos, *Teoría del Lenguaje Literario*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 226).

encuentra en la consciencia colectiva y por la relación respecto a la cosa designada, relación que se refiere al contexto general de fenómenos sociales”²³⁵.

Partiendo de esta visión, distingue en la obra artística dos significaciones semiológicas: la autónoma, referida a la obra en sí misma; y la comunicativa, en virtud de la cual la obra no funciona sólo como hecho histórico sino también como elemento capaz de expresar estados de ánimo, sentimientos, etc.

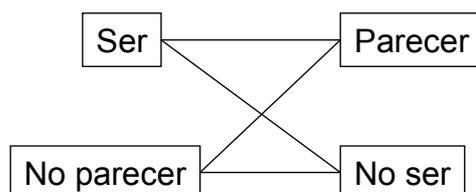
Si entendemos la obra de arte como un hecho semiológico, las producciones literarias también lo son, y en ellas el estudio de la sintaxis no se reduce al campo lingüístico delimitado anteriormente, sino que, desde la óptica semiológica, las relaciones entre las distintas unidades y su estudio generan significado en sí mismas y confluyen en los valores semánticos generales de la obra.

También la Semántica Semiótica realiza en el campo de la Narratología los avances más importantes. Las teorías lingüísticas intentan explicar, desde diversas perspectivas, la capacidad humana de identificar determinadas cadenas fónicas con representaciones semánticas concretas, porque ese es el objeto de estudio de la Semántica, el significado. Sin embargo, estamos ante una realidad tan amplia y abstracta que no permite sistematizaciones ni clasificaciones en unidades determinadas.

Esta dificultad se acentúa a la hora de traspasar los esquemas semántico-lingüísticos al análisis semiológico, pues se aplica a sistemas de signos muy distintos del lingüístico y, a la vez, distintos entre sí.

²³⁵ Cfr. Jan Mukařovský, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 37-39.

En la Narratología, la Semántica Semiótica está estrechamente unida a la Sintaxis. El centro del estudio se sitúa en el establecimiento de oposiciones semánticas y de modelos actanciales. El de Greimas es el más difundido. Llamado “Cuadrado Semiótico”, representa la articulación lógica que puede establecerse sobre una categoría semántica y sus términos contrarios y contradictorios²³⁶:



No basados en oposiciones, sino más bien en semejanzas, los *couplings* de Levin (1983) y las isotopías de Greimas suponen otro logro semiótico tanto sintáctica como semánticamente²³⁷.

La Pragmática tiene como objeto de estudio “las condiciones universales de la posibilidad de comunicación y, luego, los respectivos tipos de actividades lingüísticas

²³⁶ Vid. A. Greimas y J. Courtés (1979), *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

²³⁷ Estos y otros conceptos se definen en este mismo trabajo, en el apartado referido a los fundamentos analíticos, en la parte dedicada al análisis de las comedias calderonianas. Aún así introducimos una breve explicación de los mismos, de manos de José M^a Pozuelo Yvancos, (1988, 199-212) quien explica estos modelos bajo la denominación “construcción recurrente del discurso poético”. Ambos son consecuencia del quehacer de una lectura tabular o vertical de los hechos de la retórica lineal (aliteración, anáfora, etc.). Los *couplings*, propios del lenguaje poético, son emparejamientos que ponen de manifiesto “la unidad entre expresión formal y contenido”. Levin define el *coupling* como “la colocación de elementos lingüísticos equivalentes en posiciones equivalentes”, ya sean fónicos o semánticos. La *isotopía*, por su parte, favorece la coherencia semántica del discurso. Greimas la define como “conjunto de categorías semánticas redundantes que hace posible la lectura uniforme de una historia tal como resulta de las lecturas parciales después de resolver sus ambigüedades” (Cfr., José M^a Pozuelo Yvancos, *Teoría del Lenguaje Literario*, cit. pp. 199-212.

propias de cada lengua y sociedad (acciones, juegos de acciones, clases de textos)²³⁸. Vamos a considerar qué aporta la Semiología Pragmática a tal perspectiva.

Bobes Naves plantea la respuesta en estos términos: “la Pragmática ha aclarado definitivamente que el objeto propio de la Semiótica no es el signo, sino el signo en situación, es decir, no el producto objetivado en una forma, sino todo el proceso de producción que lo crea y en el que se integra para adquirir su sentido²³⁹. Y es ésta la consecuencia a la pretendíamos llegar al iniciar este apartado.

La Semiótica, podríamos concluir, es la ciencia que estudia los signos, ya sean codificados o no. Accede al resto de ciencias en las que analiza los procesos semiológicos o de producción de significado. Se aleja del objeto de estudio de cada disciplina para investigar, sin embargo, las relaciones que establecen entre sí sus unidades desde la óptica de una Semántica, una Sintáctica y una Pragmática Semióticas. Es la ciencia que estudia la semiosis de las demás ciencias y de tal investigación no se excluye la Música²⁴⁰.

²³⁸ Cfr. Brigitte Schlieben-Lange, *Pragmática lingüística*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 26-27.

²³⁹ Cfr. M^a C. Bobes Naves, *La Semiología*, cit. p.102.

²⁴⁰ Además de la bibliografía fundamental utilizada sobre la definición y alcance de la Semiótica, vid., entre otros, Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 1995⁵; A. Sánchez Trigueros y J. Valles Calatrava (eds.) *Introducción a la Semiótica*. Actas del curso Introducción a la Semiótica, Almería, Instituto de estudios almerienses, 1992; Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Estudios de Semiótica Literaria*, Madrid, CSIC, 1982; y para ampliar los conocimientos sobre la aplicación de la Semiótica a la música, vid., AA.VV. *Música y Literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco/Libros, 2002.

5.2. La Retórica.

El tratamiento de esta disciplina en el marco de la investigación que estamos llevando a cabo, se justifica desde una doble perspectiva: por una parte, el método de análisis de aspectos textuales que aporta la Retórica se mantiene no sólo vigente, sino, como podremos comprobar más tarde, con un vigor renovado²⁴¹; por otra, la aplicación de los presupuestos retóricos a la música tuvo una especial incidencia en el Barroco, época objeto de nuestro estudio, en un desarrollo que reconocemos hoy como Retórica Musical y que también debe ser desentrañado.

La Retórica es a la vez –en expresión de Tomás Albaladejo- un arte y una ciencia. “Como arte o técnica consiste en la sistematización y explicitación del conjunto de instrucciones o reglas que permiten la construcción de una clase de discursos que son codificados para influir persuasivamente en el receptor. Como ciencia, la Retórica se ocupa del estudio de dichos discursos en sus diferentes niveles internos y externos, en sus aspectos constructivos y en sus aspectos referenciales y comunicativos”²⁴²

El descubrimiento del poder de la palabra tuvo su origen, como es bien sabido, en la Grecia clásica. En un primer momento se sucedieron las iniciativas destinadas a la formación en esta nueva disciplina que otorgaba a quienes poseían su dominio, grandes posibilidades de desarrollo en la democrática sociedad griega.

²⁴¹ Para profundizar en la naturaleza y métodos de la Retórica, vid., entre otros Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966-1968, 3 vols; Tomás Albaladejo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989; David Pujante, *Manual de Retórica*, Madrid, Castalia, 2003; José M^a Pozuelo Yvancos, *Del formalismo a la neoretórica*, Madrid, Taurus, 1988.

²⁴² Cfr. T. Albaladejo, *Retórica*, cit. p. 11.

Empédocles de Agrigento, Córax de Siracusa, Gorgias o Tisias fueron algunos de los primeros maestros que sentaron las bases de la Retórica.

A esta fase formativa le sucedió otra de carácter más teórico, donde se establecieron los principios fundamentales de esta disciplina. Aristóteles y Cicerón fueron los principales artífices de la teorización llevada a cabo²⁴³. El primero es considerado el gran teórico, mientras que el segundo es el gran orador, dedicando la mayor parte de sus escritos a la praxis.

Las definiciones de Retórica que uno y otro proponen no difieren de lo apuntado hasta ahora. Para Aristóteles la retórica es “el arte de extraer de todo tema el grado de persuasión que este encierra”, además de “la facultad de descubrir especulativamente lo que en cada caso puede ser propio para persuadir”. Cicerón es el que instituye el fundamento de todo buen discurso, que se convertirá en uno de los principales *topoi* universales: *delectare, docere et movere*, esto es, debe ser agradable, instructivo y debe mover los afectos (conmover al oyente).

Esta disciplina que acompañó y sirvió a los griegos y romanos en su desarrollo político y territorial, expande sus límites y de la oratoria pasa también a la palabra escrita. Hablar bien es escribir bien. Sobre este principio, los artistas –Horacio, Ovidio, Plutarco-, usan la retórica como recurso expresivo.

²⁴³ Aristóteles (384-322 a. J.C.) *Poética* (Introducción: Argimiro Martín Rodríguez; traducción: Santiago Ibáñez Lluch, Valencia, Tilde, 1999); *Retórica* (trad. e introd. de Antonio Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990); Cicerón (103-43 a. J.C.) *De Inventione*, compuesto de cinco obras [*De oratore* (55 a. C.), *Partitiones oratoriae* (post 54 a. C.), *Brutus* (46 a. C.), *Orator* (46 a. C., Barcelona, Alma mater, 1968; Madrid, Alianza, 1999, con introducción de Austaquio Sánchez Salor), *De optimo genere oratorum* (46 a. C.), *Topica* (44 a. C.)]; además del tratado anónimo, *Rhetórica ad Herennium* (atribuida por unos a Cicerón, por otros a Cornificio, Juan Fº Alcina Rovira, ed., Barcelona, Bosch, 1991) y el de Quintiliano (35-100 aprox. d. J.C.) *Institutio Oratoria* (De institutione oratoria, según algunos autores).

A lo largo de la historia, la Retórica ha evolucionado a la par que el pensamiento y las ideas estéticas, manteniéndose como una disciplina fundamental durante siglos.

La Retórica medieval, relacionada estrechamente con el Cristianismo –San Agustín inicia una relectura de Platón, Aristóteles, y Cicerón-, se constituye como una de las disciplinas básicas del *Trivium*, junto a la Gramática y la Lógica. Durante este periodo, lo más significativo para el sistema retórico es “la consolidación de la construcción textual en su estructura profunda y en sus aspectos de la estructura de superficie, así como la aproximación de la Retórica a la Poética”²⁴⁴.

Durante el Renacimiento, forma parte de los conocimientos clásicos a los que los teóricos humanistas se acercan con avidez. Junto a varias disciplinas clásicas, fue revalorada y analizada desde una nueva interpretación. Además amplió su alcance a otras artes distintas de la literaria²⁴⁵.

Junto al descrito, la Retórica encuentra otro importante ámbito de desarrollo en la Iglesia, aprovechando el carácter persuasivo asociado a la disciplina para luchar desde la Contrarreforma contra el Luteranismo.

El Barroco dispuso de todos los instrumentos a su alcance –entre los que se encontraba la práctica retórica- para llevar a cabo una de las máximas principales de su estética: la expresión de los afectos.

²⁴⁴ Cfr. T. Albaladejo, *Retórica*, cit. p. 32.

²⁴⁵ “Nikolaus Listenius es el primer teórico musical en introducir el concepto de música poética en su tratado *Música* (1537). A partir de este y hasta el final del siglo XVIII, se produjo una gran cantidad de textos de teoría musical que incorporó conceptos y sistemas retóricos al estudio de la composición y del naciente análisis musical” (Cfr. Rubén López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, México, Universidad Nacional de México, 2000, pp. 24-25).

Si los métodos retóricos fueron útiles para la consecución de este fin en poesía y teatro, su empleo en música y en las artes plásticas fue también determinante, convirtiendo todo el arte barroco en “un arte de persuasión”²⁴⁶.

Desde el Barroco a las postrimerías del siglo XVIII, se suceden los tratados sobre Retórica. Teóricos como Baltasar Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*, 1669) en España o César Chesneau Du Marsais (*Traité des tropes*, 1730) en Francia, contribuyeron al desarrollo espectacular de la obra teórica y doctrinal sobre la Retórica si bien contribuyeron a la orientación que esta disciplina adoptó hacia la *elocutio*, en detrimento de las otras operaciones que también le eran propias.

En el siglo XVIII la Retórica, plenamente desarrollada y asentada en todos los ámbitos cultos –Iglesia, Estado, artes...-, entra en una grave crisis que el siglo XIX, con la revolución científica, no hace más que agravar. Confinada a manuales teóricos que huelen a obsoleto, tendrá que esperar el comprometido empeño de formalistas, estructuralistas y semiólogos, durante el siglo XX, para iniciar su lenta e inacabada recuperación.

Pozuelo Yvancos describe detalladamente la reactivación de la Retórica –o Neorretórica- e identifica tres tendencias principales en el último siglo²⁴⁷:

a. Retórica de la Argumentación: parte de las teorías de Perelman y Olbrech-Tyteca y se centra en el razonamiento y en la estructuración argumentativa del discurso²⁴⁸.

²⁴⁶ Para conocer más extensamente la incidencia de la Retórica en las artes plásticas vid. Germain Bazin, *The Baroque. Principles. Style. Modes. Themes*. Londres, Thames and Hudson, 1968.

²⁴⁷ “Yo no quisiera usar el término Neorretórica en ese sentido laxo y por tanto me adelanto indicando que Neorretórica no hay tal, sino en cualquier caso varias neorretóricas [...] la Neorretórica ha nacido al menos tres veces con horizontes, propósitos y resultados sensiblemente diferentes para cada uno de los nacimientos” (cfr. J. M. Pozuelo Yvancos, *Del formalismo a la neorretórica*, cit., p. 182).

b. Retórica estructuralista: representada por los componentes del grupo μ , y por figuras individuales de gran calibre intelectual como Barthes, Todorov o Genette, promueve una ruptura con la tradición, y es “fundamentalmente formalista y visiblemente desideologizadora”²⁴⁹. Orienta su trabajo hacia una sistematización de los recursos retóricos elocutivos y narrativos, pero deja al margen otras partes fundamentales de esta disciplina.

c. Retórica general textual: Tiene como aspiración fundamental superar las restricciones de las “neoretóricas” precedentes, mediante la recuperación de las operaciones retóricas condenadas al ostracismo en anteriores propuestas, esto es la *inventio* y la *dispositio*.

Muchos son los estudiosos que defienden, no solo la existencia, sino la supremacía y la necesidad de la Retórica General Textual como un lugar de encuentro de disciplinas tan dispares como Pragmática, Lingüística textual, Sociolingüística, Dialéctica o Semiótica²⁵⁰. De esta tendencia se deduce una primera consecuencia, que es la identificación de Retórica y Retórica General como disciplinas sinónimas en método y en alcance, que superan las restricciones elocutivas y reivindican un ámbito de acción sobre todo el proceso de la comunicación.

²⁴⁸ Chaïm Perelman y Lucie Olbrech-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva Retórica*. Madrid, Gredos, 1989.

²⁴⁹ J. M. Yvancos, *Del formalismo a la neoretórica*, cit., p. 84.

²⁵⁰ Vid., entre otros, Antonio García Berrio, “Il ruolo della retorica nell’analisi/interpretazione dei testi letterari”, en *Versus*, 35-36, 1983, pp. 99-154; y del mismo autor, “Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)” en *Estudios de Lingüística*, 2, Alicante, Universidad de Alicante, 1984, pp. 7-59; Paolo Valesio, *Novantiqua. Rethorics as a Contemporary Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1980; J. M. Pozuelo Yvancos, *Del Formalismo a la neoretórica*, cit. pp. 206-221. Tomás Albaladejo Mayordomo y Antonio García Berrio, “La Lingüística del texto” en F. Abad Nebot y A. García Berrio (coords.) *Introducción a la Lingüística*, Madrid, Alambra, 1982, pp. 217-260.

Esta Retórica General, propuesta, entre otros, por Antonio García Berrio, es la que “por la amplitud de su armazón metateórica y por su privilegiada conexión con la Poética tradicional y moderna, se encuentra en una situación óptima para consolidar plenamente el mencionado estatuto general; esta Retórica general recupera la totalidad de las operaciones retóricas, especialmente la *inventio* y la *dispositio* como operaciones fundamentales junto a la *elocutio*”²⁵¹ En realidad, supone la reconstrucción definitiva del fenómeno retórico con el apoyo de la Lingüística y la Semiótica, y sobre la aceptación sobradamente probada de su ligazón a disciplinas como la Lingüística del Texto y la Pragmática. De modo que la elaboración de una ciencia textual no puede llevarse a cabo sin los indispensables planteamientos de la Retórica como sistema, que se ha constituido históricamente y es actualizado en todos sus componentes.

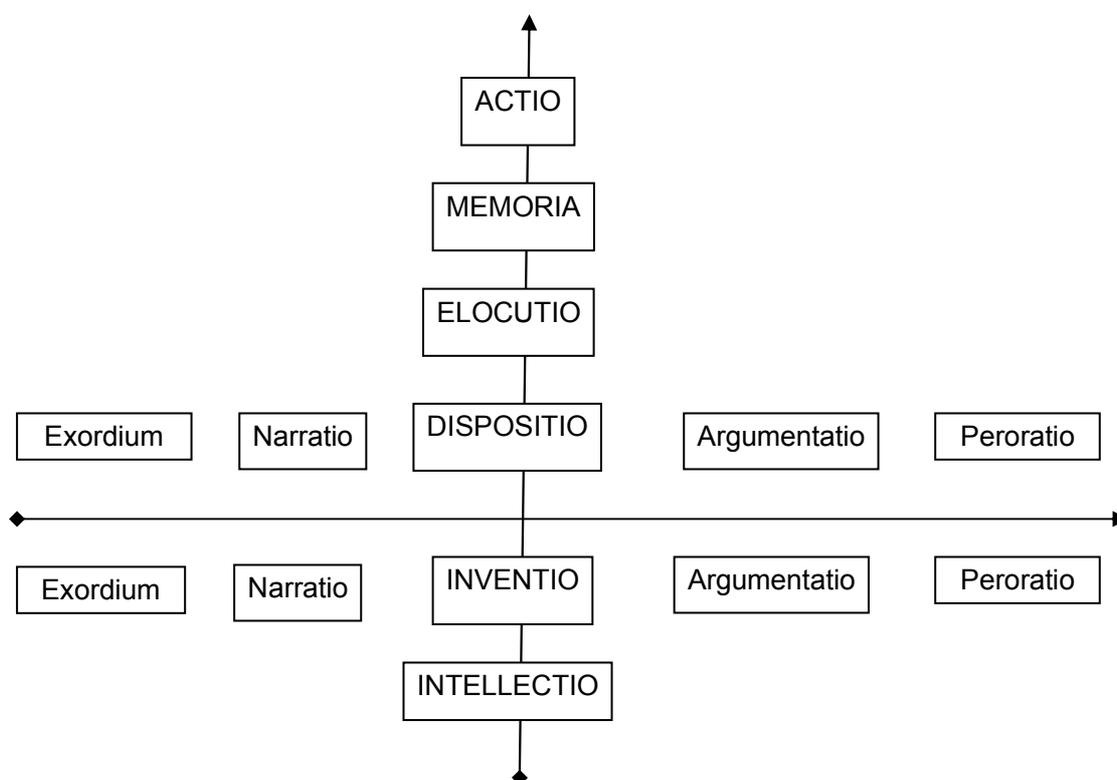
Instituido y aclarado el problema teórico y terminológico, interesa analizar brevemente los niveles que componen tal sistema, y que conforman esta Retórica General. Pero, previamente distinguimos, con Albaldejo Mayordomo, el hecho retórico –formado por el orador o productor, texto, receptor, referente y contexto–, del texto retórico, que es la construcción material-lingüística que produce la actividad comunicativa del orador. Ambos forman “una construcción en la que las relaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas están solidariamente establecidas y proporcionan una unidad semiótica global a la comunicación retórica”²⁵².

El sistema retórico que adoptamos se centra en el discurso como elemento fundamental del hecho retórico. Dicho sistema se configura en torno a dos ejes: el vertical designa las formas de representación del conjunto de las operaciones retóricas, desde la referencialidad hasta la existencia real de una estructura manifiesta; el

²⁵¹ Cfr. T. Albaldejo, *Retórica*, cit. p. 39.

²⁵² *Ibid.*, pp. 41-43.

horizontal, responde a la representación de las diferentes partes del discurso, en un orden de sucesividad²⁵³ lógico y cerrado, desde su entelequia a la realización del discurso. Ambos ejes de la sistematización retórica afectan tanto al hecho como al texto retórico. El eje vertical pues expresa la producción del texto, su construcción, mientras que el horizontal la progresión lineal del discurso, es decir, su realización, tal como expresa el siguiente esquema:



Fuente: T. Albaladejo Mayordomo,
La Retórica, Madrid, Síntesis, 1989, p.
 44

²⁵³ Véase sobre el problema de la sucesividad en las operaciones retóricas A. García Berrio, “Retórica como ciencia de la expresividad” cit. pp. 27-28.

Las operaciones retóricas recogidas en el eje vertical responden a la propuesta tradicional, identificadas con claridad desde Quintiliano²⁵⁴.

A estas, debemos introducir una operación retórica no constituyente de discurso y previa a la *inventio*: la *intellectio*.

Indicada parte de la extensísima bibliografía que se encarga del retrato detallado de cada una de estas operaciones, nos disponemos a una somera descripción de las mismas que pondrá de manifiesto la vigencia de esta disciplina y la conveniencia de su manejo en los análisis de las comedias calderonianas, principal objeto de esta tesis:

a. *Intellectio*: “Operación por la que el orador examina la causa y el conjunto del hecho retórico en el que está situado para, a partir del conocimiento de éstos, organizar su actividad retórica”²⁵⁵ en las demás operaciones.

b. *Inventio*: Invención de las ideas y argumentos que sustentarán el discurso y las tesis que defienda. Para ello se desarrollaron los tópicos, red de información detallada y sistematizada, en la que cada idea ocupa un lugar determinado. La *inventio*, por tanto, estará siempre al servicio de la causa que el orador defienda.

c. *Dispositio*: Se trata de la distribución de las ideas y argumentos adquiridos en la operación anterior.

d. *Elocutio*: Verbalización de las ideas determinadas y distribuidas anteriormente. En este nivel de producción del discurso entran en juego todas las pautas vinculadas a la realización correcta, elegante y satisfactoria del mismo: uso exacto de la gramática, uso de figuras retóricas, etc., en definitiva, todo aquello que contribuya a “mantener la

²⁵⁴ Cfr. Quintiliano, *Instituciones oratorias*, Madrid, Hernando, 1987, 2 vols.

²⁵⁵ Cfr. T. Albaladejo, *Retórica*, cit., p. 65.

vitalidad del discurso, hacerlo bello, elegante y capaz de mover los afectos de los oyentes”²⁵⁶.

e. *Memoria*: Referida, además de a la memorización del discurso, a cuantos recursos nemotécnicos se vale el orador para el uso del sistema retórico. De esta operación depende la conservación de lo inventado, es decir, de todas las estructuras tanto sintácticas como semánticas del texto retórico.

f. *Actio o pronuntiatio*: Es la operación final, por la cual se pone en funcionamiento en discurso en la emisión del mismo. Se incluyen en este proceso todos los principios fonéticos y gestuales que se deben observar en su ejecución ante un auditorio, identificando en esta tarea, por ello, un carácter casi teatral, de escenificación.

El eje horizontal representa, con una ubicación doble en el nivel de la *inventio* y en el de la *dispositio*²⁵⁷, las *partes orationis*. Estas configuran tanto la organización de la referencialidad (en la *inventio*) como la macroestructura del texto retórico (*en la dispositio*). Seguimos para la descripción de estos procesos la extendida y aceptada teoría de Lausberg al respecto²⁵⁸.

a. *Exordium*: Parte inicial del discurso retórico cuya finalidad consiste en presentar la causa al receptor y conseguir su disposición favorable. Se reconocen dos tipos: *proemium* e *insinuatio*, dependiendo de que el grado de defendibilidad de la causa sea alto o bajo, respectivamente.

²⁵⁶ Cfr. Rubén López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, cit., p. 22.

²⁵⁷ Para conocer en profundidad la problemática de la localización doble de las *partes orationis* en *inventio* y *dispositio* vid. T. Abaladejo, *La Retórica*, cit. pp. 73-81.

²⁵⁸ Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966-1968, 3 vols. §§ 261-442.

b. *Narratio*: Exposición de los hechos que constituyen la causa. Tiene como finalidad dar a conocer al receptor los mismos para que llegue a posicionarse en el lugar defendido por el orador. La narración debe poseer tres características fundamentales: claridad, brevedad y credibilidad.

c. *Argumentatio*: Consiste en la presentación de las pruebas pertinentes para la defensa de la causa. Se compone de dos operaciones básicas. La primera, la *probatio*, es la presentación misma de las pruebas favorables al orador, mientras que la segunda, la *refutatio*, tiene como fin la destrucción de las pruebas desfavorable aportadas en contra de la causa defendida.

d. *Peroratio*: Sección final del discurso que funciona como síntesis del mismo. Incluye lo más relevante del discurso, destacando los argumentos aportados e intentando mover los afectos del auditorio, con el fin de que su decisión final sea favorable a la causa defendida.

En relación a la disposición del discurso que acabamos de describir, diferenciamos el *ordo naturalis*, que sigue el proceso discursivo de exordio, narración, argumentación y peroración, del *ordo artificialis*, consecuencia de la modificación de este orden natural, motivado por algún interés retórico, de lo cual resultan variaciones de la *dispositio* como por ejemplo, el comienzo *in media res*.

Tras esta breve descripción de la Retórica, conviene a nuestro trabajo destacar algunos de los elementos retóricos relativos a la praxis analítica, de indiscutible utilidad para el estudio de las comedias calderonianas que llevamos a cabo.

En primer lugar, y previo al examen de las operaciones retóricas, hemos de tener en cuenta los *genera causarum* aristotélicos, esto es, los géneros del discurso retórico. Estos se clasifican en virtud a dos criterios fundamentales: de un lado, en cuanto a los elementos referenciales incorporados al discurso; de otro, atendiendo a la función del destinatario en la situación comunicativa.

Según lo expuesto distinguimos:

a. Género deliberativo: discurso dirigido a una asamblea, ante la que se expone asuntos que atañen a la colectividad. Posee un carácter dialéctico medio, pues no siempre precisa de la intervención de otros oradores defendiendo o rehusando la causa que se persigue.

b. Género judicial: es el género más claramente caracterizado dialécticamente, pues se oponen dos partes que proponen decisiones opuestas. Los discursos de este tipo se realizan en situaciones en que se decide sobre algo sucedido, con el fin de que sea juzgado por alguien.

c. Género demostrativo: para alabar o deshonrar a alguien o algo. En este tipo de discurso el oyente no toma ninguna decisión, pero es el objeto de la influencia que el emisor pretende ejercer.

Si acabamos de precisar cuestiones relativas a la *dispositio*, que no se refieren sino a la construcción macrotextual del discurso, el segundo de los apartados que conviene detallar, afecta a la microestructura del texto retórico, que se ubica en la *elocutio*. “En tanto en cuanto su objeto es la dimensión verbal del texto retórico en sus aspectos normativos, pero sobre todo en lo que respecta a los recursos lingüísticos que pueden hacer dicho texto atractivo y agradable para el receptor, el tratado de la *elocutio* es una

explicación sistemática de la expresividad retórica y, como veremos, también literaria, como actualización estético-verbal”²⁵⁹.

La consecuencia que se deduce de estas palabras es la existencia de un exhaustivo catálogo de los medios de la expresividad lingüística tanto del discurso retórico como del literario.

Previo a su análisis conviene la descripción de las cualidades que se exigen en la elaboración apropiada de la microestructura textual:

a. *Puritas*: pureza lingüística que se consigue con el uso de una expresión correcta y en un empleo exacto de la lengua.

b. *Perspicuitas*: claridad de expresión en el discurso elaborado.

c. *Urbanitas*: elegancia de estilo, de la cual depende el agrado con que el receptor acoge el discurso. Está en relación con otra cualidad: *venustas* o hermosura.

d. *Ornatus*: embellecimiento del discurso en su manifestación textual lineal, mediante dispositivos expresivos. Es el punto de encuentro de La Retórica y el hecho literario.

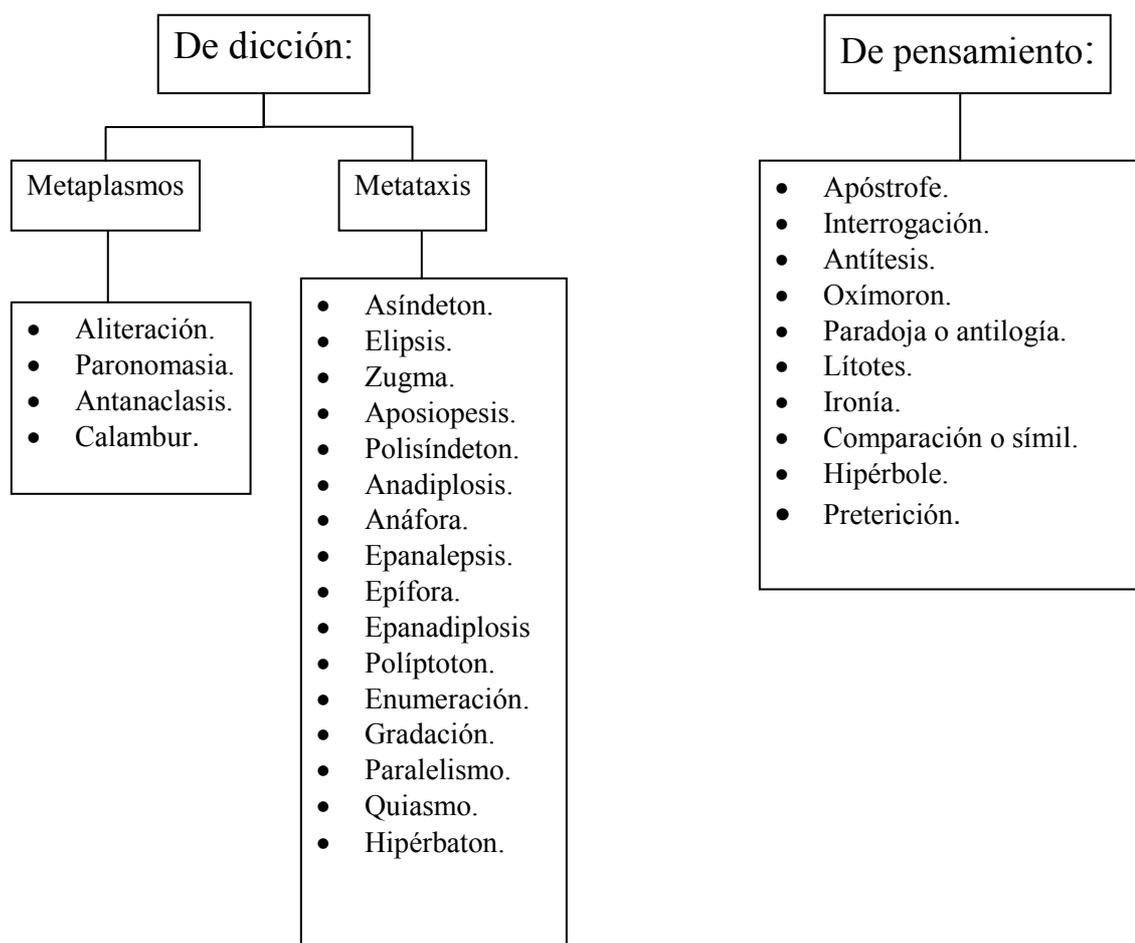
La ornamentación lingüística está constituida por las figuras y los tropos. No tratamos en este punto de incluir un tratado, pero sí introducir la sistematización básica, en cuanto a figuras y tropos, que vamos a tener en cuenta en nuestra particular práctica analítica.

En el ámbito retórico del *ornatus*, aceptamos totalmente la propuesta de Tomás Albaladejo en cuanto a la clasificación de las figuras y los tropos²⁶⁰:

²⁵⁹ Cfr. T. Albaladejo, *La Retórica*, cit. pp. 122-123.

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 139-155.

Figuras



En cuanto a los tropos²⁶¹, reconocemos metáfora, metonimia y sinécdoque. Los tropos se resuelven en la aparición de una sola palabra en el texto, y proceden de la relación “entre dos ideas por transposición de una a otra”²⁶².

²⁶¹ Para la resolución de la problemática en torno a la descripción de los tropos, vid., entre otros, Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Europa, 1980; Michel Le Guern, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1978²; Antonio García Berrio, “Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)”, en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 1979, pp. 125-170; José M^a Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988; Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*; Madrid, Gredos, 1984³; Kurt Spang, *Fundamentos de Retórica*, Pamplona, EUNSA, 1979.

²⁶² Cfr. P. Ricoeur, *La metáfora viva*, cit. p. 86

La función retórica de los tropos se asienta en la “desautomatización comunicativa”²⁶³, que conlleva una operación de interpretación por parte del receptor, que está obligado a identificar el elemento sustituido y su relación con el elemento presente.

En definitiva, podemos concluir nuestra descripción del sistema retórico destacando la importancia de la *elocutio*, y su componente de lenguaje figurado, en el desarrollo y posterior análisis del hecho retórico, subrayando la relación que se establece entre lo retórico y lo poético en este nivel, sobre todo en cuanto al uso de los recursos de expresividad lingüístico-artística que hemos resumido someramente.

La segunda razón que esgrimíamos al principio de este apartado para justificar la existencia de un capítulo dedicado a la Retórica, esto es, su vinculación y aplicación a la música del siglo XVII, nos obliga ahora a detallar la forma en que se produce la aplicación de los presupuestos retóricos al arte musical del Barroco.

La obra de Rubén López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*²⁶⁴ ofrece -además de una explicación de la disciplina retórica y su aplicación a la música-, una importante descripción del sistema retórico musical desarrollado durante este periodo estético, tanto de las operaciones para la construcción del discurso musical, como del *ornatus*, con una descripción detallada de las principales figuras de la retórica musical.

Aunque ya hemos referido en este mismo trabajo de investigación la importancia que para la música en concreto, tuvo la utilización de los principios retóricos sobre el

²⁶³ Cfr. T. Abaladejo, *La Retórica*, cit. p. 148

²⁶⁴ Cfr. Rubén López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, cit.

código musical²⁶⁵, conviene en este momento abundar en las causas que propiciaron la aplicación de los presupuestos retóricos a un arte, en principio, tan alejado de la palabra como el que nos ocupa.

Dos son las razones fundamentales en virtud de las cuales durante el Barroco, los músicos y teóricos musicales se introducen en la compleja disciplina retórica: en primer lugar está la necesidad desde el Renacimiento, de imitar modelos y estrategias clásicas; en segundo lugar, la necesidad estética de mover los afectos, y el hecho de reconocer en la música el vehículo fundamental para ello, hace que se desarrolle una retórica musical cuyas herramientas serán indispensables para la consecución de tan ansiado fin.

Pero, además, otras razones, inmersas en el universo socio-intelectual del siglo XVII, coadyuvan al ejercicio principal de la ciencia retórica: por un lado, la preeminencia de la Retórica en la base de la educación media en el Barroco, que trasciende los límites doctos y se “diluye en el ambiente, en la cultura global de una era y se cuele, imperceptiblemente si se quiere, en todos los ámbitos del quehacer cotidiano, intelectual o artístico”²⁶⁶; por otro lado, el clima protocientífico que se intensifica durante el siglo XVI -y que culminará en el “Siglo de las Luces”-, exige unas explicaciones racionales, y concretas, para las que la Retórica –y sus herramientas como recurso clasificatorio y teórico- daban perfecta cuenta.

²⁶⁵ Vid. Capítulo I, apdo. 1.1 en el que se describe la vinculación de la música al lenguaje a lo largo de la historia y se ejemplifica, a través de la obra de J. Neubauer, algunos de los procesos retóricos que durante el barroco se llevaban a cabo en el arte musical.

²⁶⁶ Cfr. Rubén López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, cit, p. 34. Vid. además para completar nuestra visión sobre la Retórica en la música, José Vicente González Valle, “Música y Retórica: una nueva trayectoria de la ‘Ars Musica’ y la ‘Musica Practica’ a comienzos del Barroco”, en *Revista de Musicología*, IX, 3, pp. 811-841.

Así, el analista disponía de una más que segura explicación para cada componente musical. Todo ello imbuido de la proliferación de academias e instituciones que velaban por el correcto funcionamiento de disciplinas y artes (como la *Camerata florentina*).

La multiplicación de los tratados musicales fue un hecho.

Según la realidad que tratan se reconocen tres tipos de teorizaciones durante el Barroco: *música teórica*, *música práctica* y *música poética*²⁶⁷.

La primera se ocupó de la especulación teórica, de la importancia de la música para el hombre y el cosmos, etc. La segunda se refiere a manuales prácticos de ejecución musical, tanto vocal como instrumental. Y la tercera, la música poética, o *ars compositionis*, describía los elementos técnicos de que disponía el compositor durante el proceso de creación. De este modo se instituyó una *poética musical* al modo de las poéticas literarias al uso.

En el desarrollo de la Retórica Musical, de todas las operaciones retóricas, solo la *memoria* quedó al margen de su adaptación a la música. Este sistema retórico musical se iniciaba con la operación de la *inventio*, tratando de obtener ideas y argumentos apropiados. A tal efecto se instituyeron los *loci topici*, algunos de los cuales son el *locus notationis* (incluye recursos como el valor temporal de las notas, repeticiones, imitaciones o canon, etc.); *locus descriptionis* (recursos para describir los afectos) o el *locus generis et species* (que procura niveles de especificación durante el proceso compositivo, por ejemplo: el contrapunto es un género, mientras que la fuga es una especie)²⁶⁸.

²⁶⁷ Vid. para este y otros asuntos relacionados con la evolución musical durante el Barroco: Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1994.

²⁶⁸ Para un estudio detallado de los *locis topici* véase la descripción que propuso Matteson (1739), explicada al detalle en R. López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, cit, pp. 79-82.

La *Dispositio*, la siguiente operación, fue una de las primeras en incorporarse al arte musical, numerosos tratadistas barrocos así lo confirman²⁶⁹.

No debe considerarse esta fase como un molde formal preconcebido, sino como “una infraestructura, un ordenamiento subyacente que permite entender cada momento musical como parte fundamental de un todo orgánico y se vincula directamente con el discurso musical en acción, es decir, en el mismo instante en que se percibe como sonidos distribuidos en el tiempo, dirigidos en un espacio y a un público específicos.”²⁷⁰

En cuanto a la *elocutio* musical, es la *decoratio* u *ornatus* el más desarrollado, si bien no podemos caer en la reducción de todo el sistema retórico a esta fase, cercenando parte del proceso.

La figura retórica musical debe ser definida en los mismos términos que aplicamos a la retórica literaria, como una operación que desvía²⁷¹ una expresión musical del uso común, es una trasgresión de la norma musical, con el fin de despertar en el oyente determinadas sensaciones destinadas a mover los afectos.

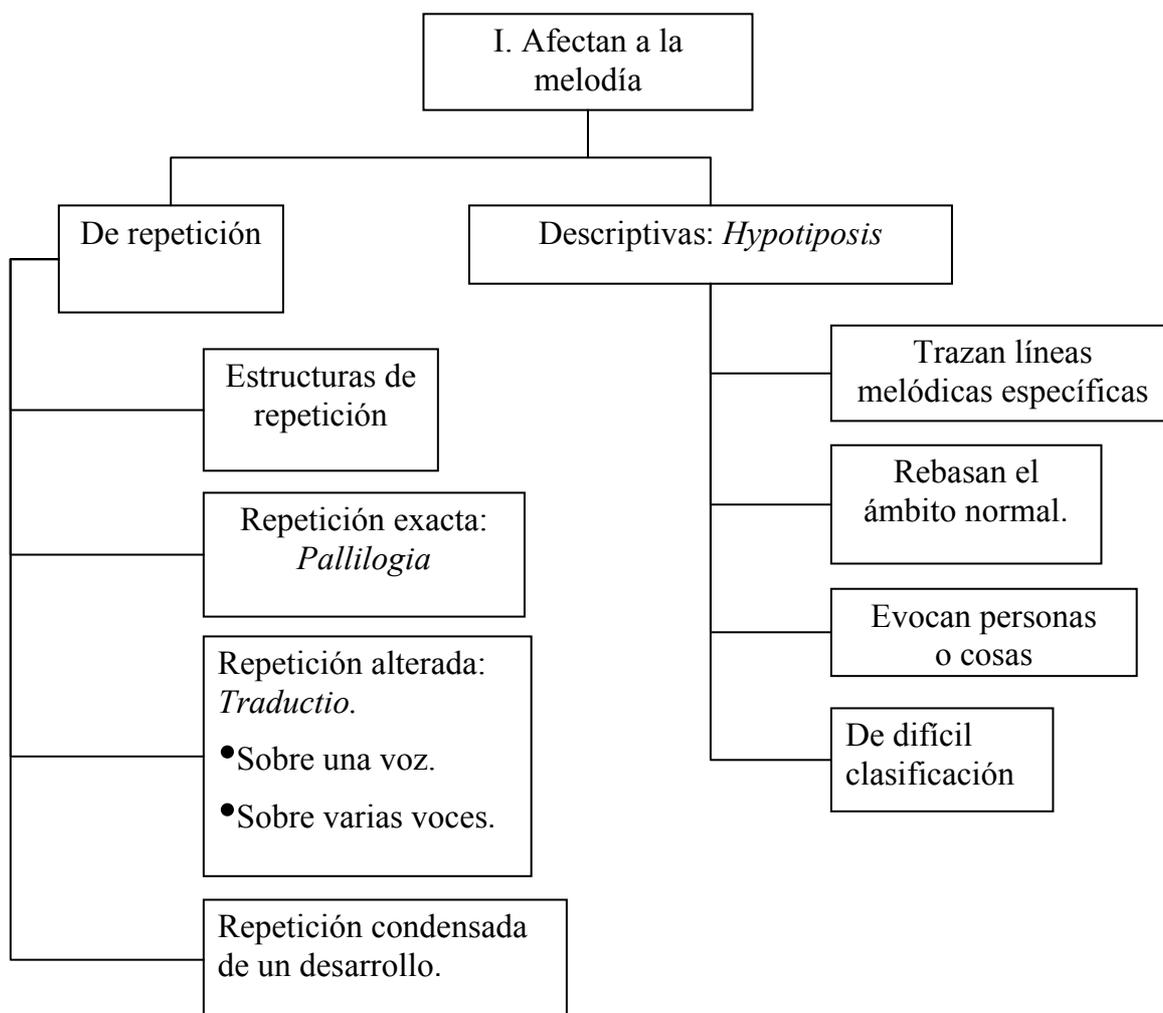
Las figuras retóricas musicales incluyen una gran cantidad de fenómenos de índole musical, como repeticiones, desarrollos, acordes, ornamentos, puentes y secciones de transición, silencios, etc.

²⁶⁹ Joachim Burmeister (*Hypomnematum musicae*, 1599, y sus versiones posteriores, *Musica autoschediastiké*, 1601, y *Musica poetica*, 1606); Johannes Lipius (*Synopsis musices*, 1612); Johannes Nucius (*Musices practicae*, 1613); Daldenbach (1664) y Mattheson (*La nueva orquesta*, 1713, *Crítica musical*, 1722-1725 y, sobre todo, *El perfecto maestro de capilla*, 1739).

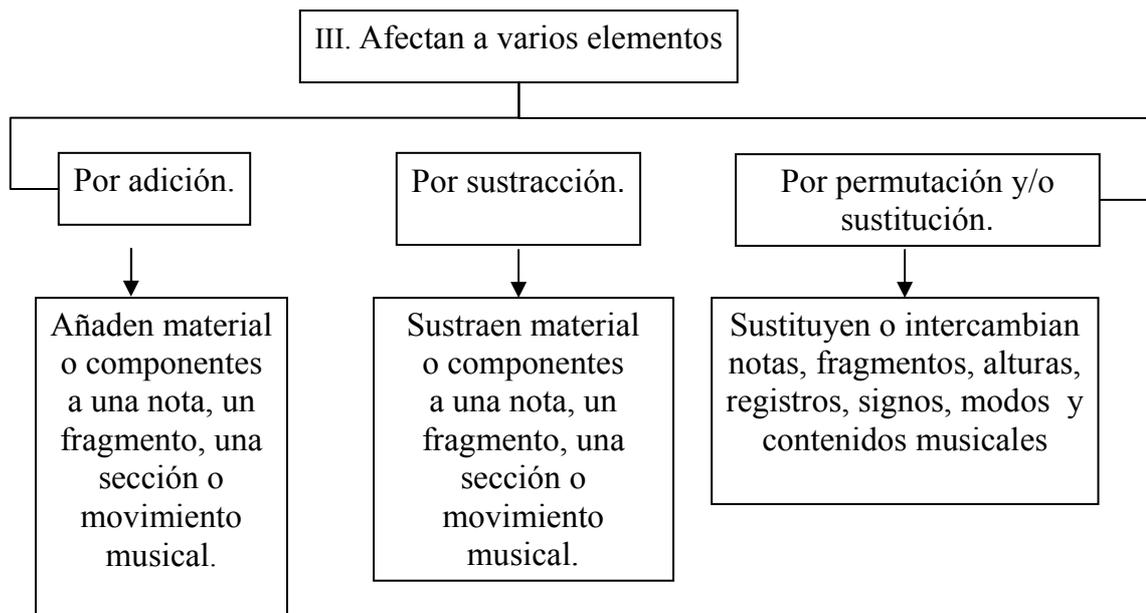
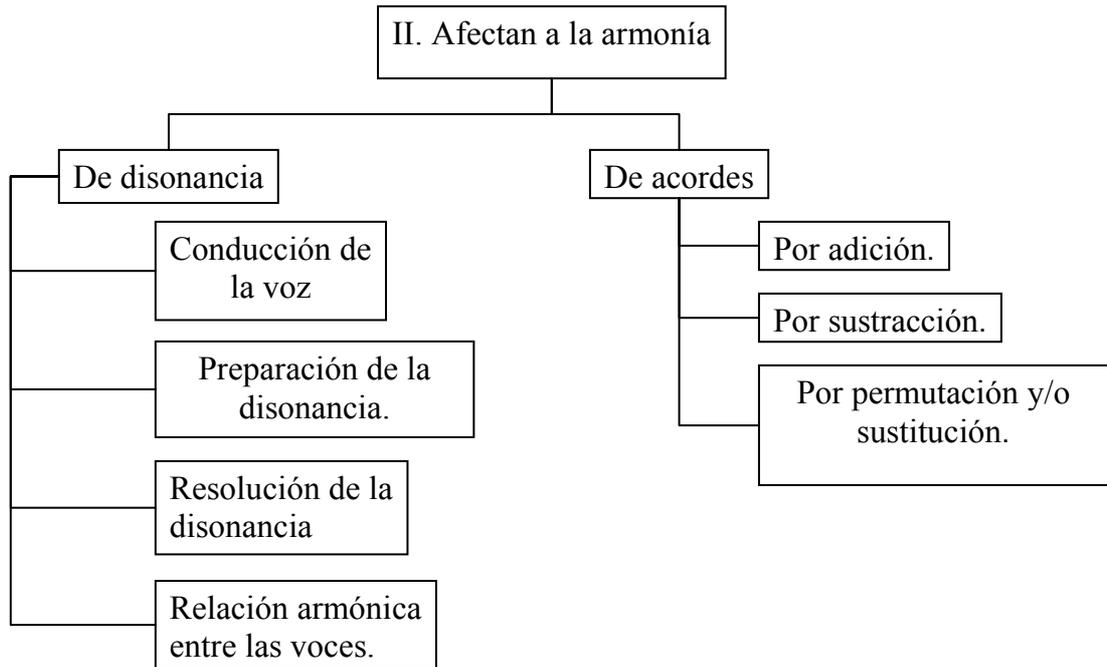
²⁷⁰ Cfr. R. López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, cit, p. 88.

²⁷¹ La concepción de las figuras como “desvíos” no está exenta de controversia. Todorov, por ejemplo, se pregunta: “¿Toda figura es realmente un desvío?” para acabar respondiéndose, con numerosos ejemplos, que no siempre es así. Vid. Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

Además, en su mayor parte afectan a la melodía y la armonía. La clasificación de las figuras musicales que incluimos en este apartado responde pues, a la distinción de las mismas en tres niveles, según afecten a estos u otros elementos musicales, tal como muestra el esquema²⁷²:



²⁷² Cfr. R. López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, cit. pp. 123-238.



No se trata de realizar acopio de cuantas figuras existan, sino de demostrar la importancia metódica que durante el Barroco tuvo la Retórica musical en todos los procesos de producción de la obra, desde su composición hasta la última operación que nos resta por tratar: *Pronuntiatio* o *actio*.

En el ámbito musical, esta fase comparte con la Retórica de la que parte todos los aspectos destinados a conmover al auditorio –gestos, ademanes, entonación, dicción, modulación, movimientos corporales, etc-, acorde al principio estético barroco por excelencia: mover los afectos.

Pero nuestro mero interés demostrativo –puesto que nuestro análisis deja a un lado los aspectos directamente musicales relacionados con la partitura–, no es óbice para dejar manifiesto algún ejemplo musical que ilustre el funcionamiento de este código retórico:

I. Figuras que afectan a la melodía:

a. De repetición:

i. Estructuras de repetición:

1. Anáfora.

1. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburgo, 1739. En el ejemplo observamos la repetición de un mismo esquema rítmico-melódico formado por semicorcheas (silencio, sol, la, si), de forma insistente. Su objetivo es aportar coherencia y unidad al fragmento.



iii. Repetición alterada: *Transductio*.

1. Sinonimia.

4. Henrich Schütz, “Ich liege und schlafe”, *Kleine geistliche Concerte*, 1636. Se trata de pasajes de ritmo equivalente (pero no melodía), que presentan idéntica función.

The image shows two systems of musical notation in bass clef. The first system contains the lyrics: "Ich fürch-te mich nicht für viel Hun-dert-tau-sen-den, Ich". The second system shows the same lyrics with brackets above the notes labeled "Synonymia", indicating that the rhythmic patterns for "fürch-te mich nicht für viel" and "Hun-dert-tau-sen-den, für viel" are identical, despite the different words.

2. Gradatio.

5. Johann Sebastian Bach, “Wir eilen mit schachen doch emsigen Schritten”, Cantata 78 *Jesu der du meine Seele*. Se trata de un ascenso melódico a través de la repetición de un mismo motivo rítmico.

The image shows three staves of musical notation in treble clef. The top staff has the lyrics "ei" and the word "Gradatio" is written at the end of the line. The middle staff has the lyrics "[ei]". The notation shows a rhythmic motif of eighth notes that ascends in pitch across the staves, illustrating the concept of gradatio.

iv. Repetición condensada:

1. Sinécdoque.

6. Dietrich Buxtehude; *Präludium und Fuge*, a) Bux WV 155; b) Bux WV 143; c) Bux WV 155; d) Bux WV 143. El primer compás de los fragmentos a) y c) presentan la única diferencia de la sustitución en c) del grupo de semicorcheas por una negra. El fragmento b) presenta unos cromatismos en torno al re, que son sustituidos en el d) por cuatro re negras.



b. Descriptivas.

i. Trazan líneas melódicas específicas:

1. Anábasis.

7. Johann Sebastián Bach, Cantata 31 *Der Himmel lacht, die Erde jubiliert*. Expresa elevación o exaltación. Se observa claramente en el ejemplo, el ascenso melódico del pasaje.

Anabasis

So ste - he dem, du goti-er-geh-ne See-le, mit Chri-sto geist-lich auf!

2. Catábasis.

8. Giacomo Carissimi, “Miserunt ergo sortem”, *Jonás*. Es lo opuesto al ejemplo anterior. Expresado a través de melodías descendentes.

Et prae - pa - ra - vit Do - mi - nus ce - tum

gran - dem, ut de - glu - ti - ret Jo - nam,

3. Fuga. Hypotiposis.

9. Henrich Schütz, *La Pasión según San Mateo*. La imitación aquí se realiza en la misma voz.

ANIMA

Fuga

A - mail mon-dan piis-er l'huom sag-gioò fug - ge? fug - ge?

ii. Rebasa el ámbito normal.

1. Exclamatio.

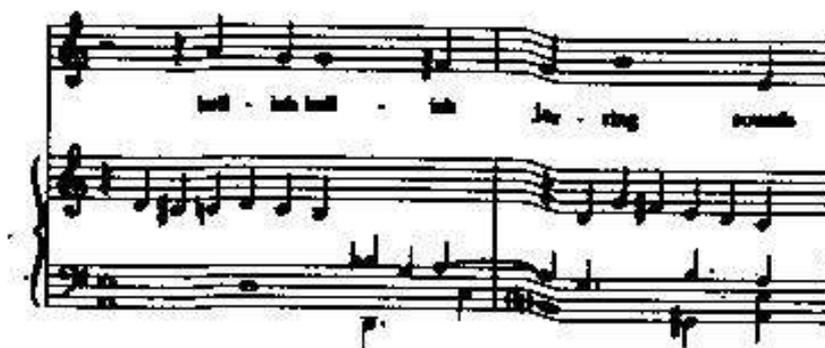
10. Claudio Monteverdi, “il Combatimento di Tacredi et Clorinda”; Madrigali guerrieri et amorosi, 1638. Expresa un movimiento del ánimo o una consideración de la mente. En este ejemplo viene expresada a través del uso de amplios intervallos.



iii. Otras de difícil clasificación.

1. Pathopoiia.

11. John Dowland, “In darkness let mee dwell”; *A Musicall Banquet*, 1610. Se utiliza para expresar afectos a través de la introducción de intervallos ajenos a la tonalidad principal, con significado de dolor, misericordia o llanto.



II. Afectan a la Armonía.

a. De disonancia.

i. Conducción de la voz.

1. Prolepsis.

12. Heinrich Schütz, *O quam pilchra es*. En el ejemplo aparecen señaladas varias figuras. La *prolepsis* se refiere a los aspectos anticipatorios.

The image shows a musical score for Heinrich Schütz's "O quam pilchra es". It consists of three staves: a vocal line at the top, a lute line in the middle, and a basso continuo line at the bottom. The vocal line is annotated with several rhetorical figures: "Anticipatio" (anticipation), "Quasi-transitus" (quasi-transition), "Prolongatio" (prolongation), "Saltus duriusculus" (difficult leap), "Mora" (delay), and "Superjectio" (superjection). The lyrics are "Ca-pil - - - - li tu - i si-cut gre - ges cu - pra(rum)". Below the lute line, there is a section labeled "Versión hipotética sin figuras" (hypothetical version without figures), which shows the same melody but without the rhetorical annotations. The basso continuo line has figured bass notation: 1, 1, 6, b, 1.

ii. Preparación de la disonancia.

1. Heterolepsis.

14. Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna*. Esta figura se expresa de varios modos: bien por ataque directo de una disonancia, bien por resoluciones irregulares o introduciéndose una voz en la tesitura de otra.

The image shows a musical score for Claudio Monteverdi's "Lamento d'Arianna". It consists of two staves: a vocal line at the top and a basso continuo line at the bottom. The lyrics are "Las - cia - te mi mo - ri - re". The score illustrates the figure of heterolepsis, which is the preparation of a dissonance.

iii. Resolución de la disonancia.

1. Catacresis.

15. Johann Sebastián Bach, [recitativo, coro II] *La Pasión según San Mateo*. En música se expresa por medio de resoluciones extraordinarias de una disonancia.

En otros casos también aparece a través de quintas paralelas o con un intervalo de cuarta como fundamento de un acorde.



iv. Relación armónica entre las voces.

1. Consonantia impropia.



III. Que afectan a varios elementos.

a. Por adición.

1. Dubitatio.

16. Sin referencia.



b. Por sustracción.

1. Metalepsis.

17. Luca Marenzio; *Quando vostri begl'occhi un caro velo*. Es una especie de metonimia que consiste en tomar el antecedente por el consecuente o al contrario. En música se traduce por una fuga con dos sujetos, dando más importancia al contramotivo.

c. Por permutación.

1. Antítesis

18. John Dowland; “Mourne, mourne, day is with darknesse fled”; *The Second Booke of Songs*. Las ideas contrapuestas en música se expresan por medio de motivos, tonalidades, ritmos o consonancias enfrentadas.



Con los ejemplos musicales²⁷³ propuestos terminamos esta exposición sobre la ciencia retórica y la estrecha vinculación que con el arte musical mantuvo durante el Barroco, justificando de este modo su aparición y tratamiento en esta investigación, tanto a nivel teórico, como a nivel práctico, en lo que será nuestra práctica analítica sobre las comedias de Calderón.

²⁷³ Todos los ejemplos musicales incluidos proceden de la compilación realizada por Rubén López Cano. (Cfr. R. López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, cit, pp. 209-238). Como ayuda para la comprensión de las figuras retórico-musicales, vid., J. V. González Valle, “Música y Retórica: una nueva trayectoria de la ‘Ars Musica’ y la ‘Musica Practica’ a comienzos del Barroco”, cit., pp. 811-841.

5.3. La Poética.

Tal como la entendemos hoy, el término “poética” designa distintas realidades, dependiendo del ámbito que la defina. Así se refiere, en primer lugar a toda la teoría interna de la literatura. Además describe el estilo propio de un autor, su elección personal entre todas las posibilidades. Y por último también reseña los códigos normativos construidos por una escuela literaria, cuyo cumplimiento se hace obligatorio entre los miembros que la integran.

Pero la razón de la inclusión de un apartado dedicado a la Poética, responde más a nuestro interés por la obra homónima de Aristóteles (330 a. J.C.), que supone desde su hallazgo en el Renacimiento, “una nueva e importante meditación sobre los problemas de la imitación, de los temas y de los modelos (géneros) de las obras literarias, de las “reglas” de la *elocutio*, etc.”²⁷⁴

En este sentido también debemos señalar la obra de autor desconocido *De lo sublime* o el *Ars Poética* de Horacio (14 a. J.C.). Otras poéticas fundamentales, cuya recopilación sería interminable, son *La poética* de Vida (1527) y el *Art Poétique* de Boileau (1674)²⁷⁵. En España poéticas famosas son los *Comentarios* de Herrera, el *Mercurius trimegistus* de Ximénez Patón y por supuesto, el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope.

²⁷⁴ Angelo Marchesse y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000⁷, p. 325.

²⁷⁵ Además, otros muchos autores dedicaron parte de sus esfuerzos a dirimir estas cuestiones, cuyo acopio sería demasiado prolijo. Baste citar algunos, como Corneille (*Discurso sobre las unidades*, 1660), Voltarie (*Discurso sobre la tragedia*, 1730), Luzán (*Poética*, 1737), Diderot, (*De la poesía dramática*, 1758), Rousseau (*Carta a D’Alambert sobre los espectáculos*, 1758), Lessing (*Dramaturgia de Hamburgo*, 1767-69), Goethe (*Tratado sobre la poesía épica y la poesía dramática*, 1797), Schlegel (*Curso de literatura dramática*, 1814), etc.

La Poética aristotélica sigue siendo pues, referencia indiscutible a la hora de tratar diferentes cuestiones de teoría literaria, principalmente la de los géneros, pero su vigencia no nos impide señalar también su distancia respecto a las modernas teorías y terminologías.

Así, existen numerosos conceptos que pareciendo sinónimos de los actuales, difieren en sus sentidos, o al menos no coinciden plenamente, tal como muestra el siguiente esquema:

Aristóteles

- Espectáculo: puro envoltorio de la obra
- Fábula como *mythos*
- Caracteres (*Ethos*)
- Melopeya o Canto como elemento dramático fundamental.
- Diálogo como suma de la elocución (*lexis*) y pensamiento (*dianoia*)

Teoría actual

- Espectáculo: la obra con todos sus componentes en la representación.
- Historia o argumento.
- Personajes.
- Canto no obligatorio.
- Diálogo dramático: componente textual del drama, junto al cotexto.

Como se sabe, casi con certeza, la Poética sería una obra incompleta, continuada por el análisis de la comedia y de la poesía yámbica. Pero sólo se conserva la primera parte, dedicada principalmente a la tragedia.

El principio básico de la obra aristotélica es la identificación entre la poesía (*poiesis*) y la imitación (*mimesis*):

“En general, la épica y la tragedia, igualmente que la comedia y la ditirámica, y por la mayor parte de la música de instrumentos (4), todas vienen a ser imitaciones”²⁷⁶.

²⁷⁶ Cfr. Aristóteles, *Poética*, I, 1, Madrid, Espasa-Calpe, 1970⁴, p. 25.

No en vano, el origen de la poesía se debe a dos causas principales:

“Porque lo primero, el imitar es connatural al hombre desde niño, y en esto se diferencia de los demás animales [...] Lo segundo, todos se complacen con las imitaciones, de lo cual es indicio lo que pasa en los retratos”²⁷⁷.

El siguiente paso en la descripción aristotélica es la diferenciación de las artes imitativas. Esta se hace en virtud a tres criterios fundamentales: medios con que se imita –ritmo, lenguaje y armonía-, objetos imitados –mejores que los reales, peores o semejantes-, y el modo en que se imita –narrando o representando.

A partir de estas premisas se establece la distinción genérica. Aristóteles distingue:

a. La comedia.

“La comedia es, como se dijo, retrato de los peores, sí; más no según todos los aspectos del vicio, sino solo por alguna tacha vergonzosa que sea risible; por cuanto lo risible es cierto defecto y mengua sin pesar ni daño ajeno, como a primera ojeada es risible una cosa fea y disforme sin darnos pena”²⁷⁸.

b. Épica.

“Ha ido a un paso con la tragedia, hasta en lo de ser una imitación razonada de sujetos ilustres; y apártase de ella en tener meros versos y en ser narrativa, como también por la extensión; la tragedia procura, sobre todo, reducir su acción al espacio de sol a sol, o no exceder mucho; mas la épica es ilimitada cuanto al tiempo”²⁷⁹.

²⁷⁷ Ibid., *Poética*, II, 1, p. 31.

²⁷⁸ Ibid., *Poética*, II, 4, p. 34.

²⁷⁹ Ibid., *Poética*, II, 5, pp. 34-35.

c. Tragedia.

“Es, pues, la tragedia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones”²⁸⁰.

Seis son los elementos básicos que conforman la tragedia²⁸¹, con cuya explicación detallada conforma Aristóteles el resto de su obra; los dos primeros corresponden a los medios, el tercero al modo y los tres últimos al objeto que se imita.

a. Dicción (*lexis*): “la composición misma de los versos”²⁸².

b. Melopeya: la composición de la melodía del canto.

c. Espectáculo (*opsis*): todo lo relacionado con la apariencia, que envuelve a la representación: vestimenta, máscaras, escenografía, etc.

d. Carácter (*ethos*): “En cuanto a las costumbres, el carácter (17) es el que declara cuál sea la intención del que habla en las cosas en que no se trasluce, qué quiere o no quiere”²⁸³.

e. Dictamen (pensamiento): “el saber decir lo que hay y cuadra al asunto; lo cual en materia de pláticas es propio de la política y retórica”²⁸⁴.

f. Fábula (*mitos*): Es principal elemento “lo supremo y casi el alma de la tragedia”²⁸⁵. Aristóteles la sitúa en la cumbre de este género definiéndola como la

²⁸⁰ Ibid. *Poética*, capítulo III, 1, p. 39.

²⁸¹ Tal como explica el género trágico aristotélico Gacía Barrientos. (Cfr. *Cómo se comenta una obra de teatro*, cit. p. 251).

²⁸² Cfr. Aristóteles, *Poética*, capítulo III, 1, p. 39.

²⁸³ Ibid. *Poética*, capítulo III, 4, p. 42.

²⁸⁴ Ibid. *Poética*, capítulo III, 4, pp. 41-42.

²⁸⁵ Ibid. *Poética*, capítulo III, 4, p. 41.

ordenación de los sucesos. Sin embargo detalla, que no tiene como fin imitar las costumbres (caracteres) sino, a través de estas, las acciones.

En nuestro siglo se ha recuperado el concepto de poética como teoría de la literatura, gracias, en parte a la investigación de nuevas tendencias críticas, como el Formalismo ruso, el *New Criticism* o la Semiología. Aunque también podemos encontrar una concepción distinta del término de manos de Dámaso Alonso y Amado Alonso que proponen constituir la estilística en “ciencia de la literatura, centrándose en el texto, en la actitud creadora y en la emoción o placer estético que experimenta el lector.”²⁸⁶

Aunque como hemos podido comprobar, la más célebre de las poéticas, la de Aristóteles, está basada principalmente en el teatro, con la definición de la tragedia, de las causas y las consecuencias de la catarsis, y de las otras prescripciones que hemos analizado, debemos concluir con la idea de una poética que desborda ampliamente el ámbito teatral y también se interesa por otros géneros.

Sin embargo ha sido en el ámbito teatral donde más se ha desarrollado. A pesar de ello, sus presupuestos metodológicos nos parecen hoy obsoletos y anacrónicos. “Habrá que esperar hasta el romanticismo y el individualismo burgués para que la poética se interrogue sobre otras formas y examine el vínculo entre la obra y su autor”²⁸⁷. Y es a partir del siglo XX, cuando la poética se hace menos normativa y más descriptiva, y examina la obra teatral teniendo en cuenta sus particulares sistemas artísticos

²⁸⁶ Cfr. A. Marchesse, J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, cit., Barcelona, p. 326.

²⁸⁷ Cfr. P. Pavis, *Diccionario de teatro*, cit., p. 346.

autónomos, y la considera como un fenómeno, ya no textual, sino destinado a la representación.

Capítulo 6.- EL PROCESO DE SEMIOSIS EN MÚSICA: TENDENCIAS CRÍTICAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

El amplio desarrollo de la ciencia semiótica en la segunda mitad del siglo XX lleva aparejado el uso de los métodos semiológicos sobre las más diversas facetas culturales, entre las que se encuentra la Música, como hemos expuesto anteriormente, evidenciando que el binomio música-literatura ofrece un vasto campo para la investigación en el ámbito de esta disciplina analítica.

La consideración de la música y la literatura como artes independientes –aunque con una necesaria y aconsejable relación más o menos estrecha según las tendencias estéticas de cada momento– ha sido la norma, prácticamente hasta el ejercicio de la Semiótica. Por ejemplo, los teóricos y artistas decimonónicos ansiaban conseguir la expresión pura y sublime de la Música y, a la vez, acercarse a la Literatura, pero desde la consideración de estas manifestaciones como hechos aislados puestos en obligada relación²⁸⁸. Sin embargo, en la actualidad y desde los distintos análisis que se vienen desarrollando en el marco de la Literatura Comparada y la Semiótica, se vierten novedosas variaciones a este antiguo planteamiento a partir del estudio de diversos problemas suscitados por la relación entre artes dispares.

²⁸⁸ Así lo ilustra Lawrence Kramer (“Música y Poesía. Introducción”, en AA.VV., *Música y Literatura*, Madrid, Arco/Libros, 2002, pp. 19-62). También lo encontramos en un ilustrado local, José Musso Valiente, que me permite introducir aquí por la onerosa revalorización de que ha sido objeto en estos últimos años, tanto a nivel institucional, en la ciudad de Lorca, como a nivel universitario, con varias publicaciones y con la realización de un Congreso Internacional sobre su figura en el seno de la Universidad de Murcia (Vid. José Luis Molina Martínez y M^a Belén Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro de Lema (1818-1854) en el Diario de José Musso Valiente. (La ópera en Madrid en el bienio 1836-1837)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003).

Surgen nuevas perspectivas, como la de Kramer, que analiza la posible convergencia de poema y composición musical en un mismo ritmo estructural²⁸⁹; o Nicolas Ruwet, quien defiende la compatibilidad de los sistemas musical y literario haciendo frente a otros analistas con opiniones adversas²⁹⁰.

Todas estas consideraciones no llevan sino a la opinión de que la música teatral es algo único e independiente de los sistemas literario y musical que interactúan en su formación, como consecuencia última de esta relación.

A continuación exponemos algunas de las significativas vías de desarrollo en este sentido, abanderadas por sus principales autores.

²⁸⁹ Lawrence Kramer, “Música y Poesía. Introducción” en S. Alonso (comp.), *Música y Literatura*, Madrid, Arco/Libros, 2002, pp. 19-62.

²⁹⁰ Nicolás Ruwet, “Función de la palabra en la música vocal” en S. Alonso (comp.), *Música y Literatura*, Madrid, Arco/Libros, 2002 pp. 63-92.

6.1 Recepción y significado en Música. Michel Imberty.

En el marco de la Psicología de la Percepción y sobre la labor previa de Robert Francès, desarrolla Imberty sus investigaciones, encaminadas, principalmente, al análisis de las posibilidades de verbalización de los sujetos receptores de una obra musical sobre la base de los contenidos inmanentes de tal obra.

En *Signification and meaning* recoge los resultados obtenidos del estudio que lleva a cabo de las respuestas verbales de un grupo de estudiantes encuestados, a partir de la audición de dieciséis fragmentos de obras de Debussy²⁹¹.

Al inicio de estas investigaciones, presenta las hipótesis que constituyen los principales ejes de su teoría:

- a. Las asociaciones entre elementos musicales y las respuestas verbales que de ellos se derivan son, en principio, posibles.
- b. Las respuestas verbales describen la doble vertiente del fenómeno musical, esto es, tanto la forma musical como el contenido que de ella se desprende, teniendo presente siempre que se parte de la percepción de los sujetos.
- c. Las respuestas verbales sobre el contenido de una obra musical no son más que la clasificación de las propiedades expresivas musicales. A partir de ellas es posible un análisis de los procesos psicológicos en virtud de los cuales se crean las distintas asociaciones expresivas.

La pregunta en la que Imberty centra su análisis es: ¿puede la música significar más allá de ella misma?²⁹² Consciente de la ambigüedad significativa del código musical, el

²⁹¹ Michel Imberty, *Signification and Meaning in Music (On Debussy's Préludes pour le piano)*, Montréal, Université de Montréal, 1976.

autor señala la posibilidad de racionalizar los contenidos musicales, sólo en niveles muy generales.

Las objeciones del semiólogo francés se apoyan en la diferente naturaleza de la relación significante-significado en el lenguaje verbal y en el lenguaje musical. Mientras que en el primero esta relación es arbitraria -no motivada-, en el segundo forma y contenido se encuentran estrechamente vinculados, tanto que no hay lugar para el intercambio de significantes y, por ello, cualquier traducción es imposible.

En el lenguaje musical, el significado -dice Imberty- “is immanent to the form, [...] the musical signifier bears the mark of the signified: there is, for the listener, a sort of analogy between the form and the meaning”²⁹³

Sin embargo, en el lenguaje verbal hallamos una faceta en la que tampoco existe la posibilidad de separar significante y significado: la poesía. En ella cualquier variación en la forma trae consigo una destrucción del contenido sémico del poema, de igual manera que la inclusión de elementos propios del lenguaje verbal distorsiona el significado puro de la música. Por tanto, concluye Imberty, es excesivo identificar los significados musicales con los significados verbales. La forma musical aparece como el significante de un significado musical, al que podemos referirnos sólo metafóricamente.

Ahora bien, esto no impide valorar en su justa medida la información que aportan las respuestas verbales de los sujetos receptores de la audición. Son la base de las que Imberty denomina representaciones semánticas de un estilo.

²⁹² “Is music the signifier of a signified other than itself, and which could be translated?” Cfr., M. Imberty, *Signification and Meaning in Music*, cit. p. 36.

²⁹³ Cfr. M. Imberty, *Signification and Meaning in Music*, cit, p. 37.

Dichas representaciones semánticas aparecen definidas como “a set of verbal images suggested to the subjects by the musical work, and organized in a system of signifying relations, correlated with certain stylistic characteristics”²⁹⁴

La importancia del receptor es tan evidente que, para este autor la forma musical no designa si no hay sujetos que le asignen un significado. Estas atribuciones significativas por parte del oyente se fundamentan en las impresiones subjetivas sentidas a partir de la audición, es decir, cuando el sujeto atribuye la cualidad de tristeza a cierto fragmento musical quiere decir que dicho fragmento le ha hecho tener esa experiencia, que lo ha vivido así y por ello dota a la música de ese sema.

El estudio de las representaciones semánticas de un estilo incluye todos los aspectos que intervienen en el proceso que nos ocupa.

En primer lugar se parte de un conjunto de imágenes que deben especificarse en el nivel imaginativo al que pertenecen. A continuación, se establecen correlaciones entre esas imágenes y algunas características estilísticas. Por último, se procede al desciframiento de los posibles significados que nos conducirían a una interpretación, siempre simbólica, de un estilo concreto.

Sobre esta base, totalmente aceptada, de la imposibilidad de una traducción verbal del significado musical -inmanente a la forma misma-, la teoría de Michel Imberty pretende mostrar cómo los intentos de verbalización de esos significados aportan un acercamiento válido aunque no completo al significado musical puro.

²⁹⁴ Ibid. p. 57.

El método de Imberty constituye una aproximación al estudio de la imaginación creativa en música. Profundiza sobre la relación mensaje-receptor, esto es, obra oyente, y pretende dar validez al contenido latente de las respuestas verbales que presentan una doble vertiente:

a. por una parte, los procesos asociativos que sostienen la producción de las citadas respuestas;

b. por otra, y estrechamente relacionada con ellos, la estructura semántica de las respuestas, es decir, la estructura del contenido producido por esos procesos asociativos.

A su vez, se reconoce que el origen de estas estructuras es precisamente la propia forma musical, por lo que, por tanto, no se pueden adscribir las asociaciones de los sujetos a ellos mismos, sino al estilo que las motiva.

La conclusión a que nos lleva el análisis del semiólogo francés no puede ser más concreta: las respuestas verbales de los sujetos sobre una audición nos aportan una estimable información sobre el autor y el estilo de la obra musical y sobre el significado que tal obra posee.

El camino semiótico de la recepción musical está abierto.

6.2 La "crisis" como elemento significativo. Leonard B. Meyer y Umberto Eco

La razón de la unidad expositiva que realizamos de las aportaciones de Meyer y Eco se halla en los análisis de este último. En el capítulo "Necesidad y posibilidad en las estructuras musicales", Umberto Eco realiza una revisión y matización de las teorías de Meyer y, a su vez, amplía sus puntos de vista con la inclusión de las aportaciones de otros autores preocupados por el significado musical. Por tanto, consideramos oportuna la exposición conjunta de ambos estudios²⁹⁵.

En 1956, Leonard B. Meyer publica *Emotion and meaning in music*²⁹⁶. Los dos grandes centros de sus investigaciones son el significado musical por una parte y su comunicación por otra.

La naturaleza que atribuye a los significados en música es triple: emocional, estética e intelectual. Concibe el significado y la comunicación como un corpus inseparable del contexto sociocultural en el que aparece un fenómeno musical concreto. Sin una correcta comprensión de postulados estéticos y culturales de una época determinada, el análisis de una pieza musical engendrada en su seno se hace tarea prácticamente imposible.

Por otra parte, Meyer se muestra consciente de que la comprensión de la naturaleza del significado musical y su comunicación es esencial para un adecuado análisis del estilo y,

²⁹⁵ Cfr. Umberto Eco, *La definición del Arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1972², p. 165.

²⁹⁶ Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago, 1956. Existe edición española, (prólogo de José Luis Turina), *Emoción y significado en la música*, Madrid, Alianza, 2001. Vid., también, de este mismo autor: *Explaining Music*, Berkeley, University of California Press, 1973.

de ahí, para el estudio de la Historia de la Música y de las investigaciones de la Musicología.

Desde la aceptación de estas premisas, el tratado semiótico musical de Meyer prosigue con el estudio de los significados emocionales e intelectuales, sus interrelaciones y el origen que los motiva. Describe también las condiciones sociales y psicológicas en los que surge el significado.

Meyer inicia su análisis con una retrospectiva en la que expone las opiniones más extendidas sobre la naturaleza de la experiencia musical.

El punto de partida, común a todas las tendencias, es el convencimiento de la existencia de significados en música y de su comunicación, de algún modo, a los oyentes. Por tanto, el eje central de todos los estudios radica en determinar qué constituye el significado musical y por qué procesos es comunicado.

Las opiniones sobre esta cuestión pueden dividirse en dos grandes grupos:

a. Absolutistas: el significado musical yace en la obra misma y en la percepción de las relaciones establecidas en su contexto;

b. Referencialistas: defienden que, además de estos significados abstractos, la música también comunica otros significados que, de algún modo, se refieren al mundo extra-musical de los conceptos, acciones y estados emocionales.

Ambas concepciones no se oponen sino que, más bien, se complementan. Así, desde la Edad Media, se constata que la música transporta un significado referencial. Por ejemplo, podríamos citar los simbolismos musicales que indican acciones o emoción, y los múltiples ejemplos de descriptivismo que encontramos en obras de todas las épocas.

Ahora bien, tanto absolutistas como referencialistas deben responder a una misma pregunta: ¿de qué modo una sucesión abstracta –no referencial- de tonos se llena de significado?

Por otra parte, cabe citar una segunda división entre los teóricos, no equivalente a la de los referencialistas frente a los absolutistas:

a. Formalistas: el significado musical se encuentra en la percepción y la comprensión de las relaciones musicales establecidas en la obra de arte. Hablamos de un significado puramente intelectual.

b. Expresionistas: las relaciones musicales son, a su vez, susceptibles de provocar sentimientos y emociones en el oyente. Si estos significados emocionales existen en el contexto musical sin referencia alguna al mundo extra-musical, estamos ante un expresionismo absolutista; por el contrario, si la expresión emocional depende de la comprensión del contenido referencial de la música, se trata de un expresionismo referencialista.

Meyer concluye la exposición del contexto teórico que precede su trabajo con una crítica a la psicología musical que, en su opinión recoge tres errores²⁹⁷:

- a. Hedonismo: confusión de la experiencia estética con el complacimento sensual.
- b. Atomismo: intento de explicar y entender la música como una sucesión de sonidos discretos y separables y sonidos complejos.
- c. Universalismo: creencia de que las respuestas obtenidas por experimentos son universales.

²⁹⁷ Cfr., L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, cit. p. 5.

En general, reconoce el mayor interés de la teoría musical por la gramática y la sintaxis musicales que por su significado o las respuestas emocionales a que da lugar.

Sin embargo, como también señala Eco, el eje central de la teoría de Meyer es el estudio sobre las estructuras y, al mismo tiempo, sobre los modelos de reacción. Para este análisis se apoya en la Psicología de la Forma (*Gestaltheorie*), en virtud de la cual el proceso de pensamiento se compone de dos situaciones: la primera (S_1), que está incompleta, presenta una ambigüedad que va resolviéndose en la segunda (S_2) que aparece como la solución de S_1 .

Esto mismo ocurre, según Meyer, con la música: aparece ante el oyente un estímulo incompleto, ambiguo, y produce una tendencia a obtener satisfacción. Es el origen de una crisis que fuerza la existencia de un punto en el que resolver esa divergencia inicial. El movimiento afectivo -la emoción- se presenta por el hecho de la búsqueda de la resolución de un estímulo inconcluso inicial. El significado musical surge por este discurrir de inhibiciones y reacciones emotivas es consecuencia de la conclusión del círculo:

“estímulo- crisis- tendencia que se origina –satisfacción que se produce- restablecimiento de un orden”

Ahora bien, la *Gestaltheorie* nos lleva a buscar la “buena forma”, la naturalidad, pero ésta, en música, viene a ser el equivalente de la monotonía. Consciente Meyer de estas limitaciones, reconoce que las tendencias y expectativas de cada oyente no se completan con esta “naturalidad”, sino que la organización óptima de un estímulo anterior (S_1) inconcluso depende de todo un universo de factores contextuales -cultura, educación, etc.- que varían a lo largo de la historia.

Así, cada civilización musical elabora estas respuestas óptimas y hacia ellas dirige la audición. Hay, por tanto, unos modelos de reacción propios de cada tradición cultural. Además, el punto de vista sobre el signo y su significado, y la consideración que acabamos de reflejar sobre el ámbito histórico-social en que se desarrolla cada fenómeno musical, le lleva a considerar la idea de que “la música viene a representar el significado por excelencia, un significado cambiante en cada contexto que hace al signo indefinible. La música es para él un significado sin un significante estricto”²⁹⁸.

Pero toda la teoría de Meyer, como indica Eco, tiene razón de ser siempre que vaya referida a la música clásica tradicional, pues es en este ámbito donde la crisis se resuelve en el reposo²⁹⁹.

Sin embargo, en parte de la música contemporánea -por ejemplo, Webern- la crisis es válida por ella misma y no por una solución anhelada. La música clásica se basa en la polaridad tonal. Cuando ésta entra en crisis con la modulación, se busca el reposo en otra polaridad tonal. Sigue un proceso de tensión-distensión que hace de la repetición su esquema básico. Algunos autores identificaron este esquema con una privación de libertad, una subordinación a un orden superior establecido.

Esto nos da una idea de las razones de las causas de la revolución de la música contemporánea y del por qué de su ruptura con la tonalidad.

La estética musical del siglo XX aboga por principios compositivos totalmente revolucionarios, donde prima la multipolaridad. La crisis se resuelve con una nueva crisis,

²⁹⁸ Cfr., Silvia Alonso, *Música Literatura y Semiosis*, cit., p. 39.

²⁹⁹ Cfr., U. Eco, *La definición del Arte*, cit. p. 173.

dejando al oyente ante un mundo sonoro sin referencias prefijadas. El discurso musical es, ahora, multidireccional, abierto, libre³⁰⁰.

Ya en *Obra abierta* utiliza Umberto Eco el concepto de “constelación” para explicar el fenómeno que nos ocupa, que queda definido como un campo de posibilidades y no como la totalidad de las posibilidades³⁰¹. El sistema tonal se dirige a una única posibilidad. Por el contrario, en una composición serial, el fin es una constelación de sonidos que pueden relacionarse de distintos modos, rompiendo el orden establecido de la tonalidad rudimentaria.

En la estética de la apertura que rige nuestro siglo, se produce un movimiento pendular entre el orden y el desorden, ante la cual, Eco concluye: “Por esta oscilación el aumento de significado supone pérdida de información y viceversa”³⁰².

Y hasta tal punto lo que el compositor ofrece son constelaciones, que hay obras que se proponen al intérprete de tal manera que debe elegir su propia ejecución recomponiéndola según el azar le indique. La obra abierta se convierte claramente en obra en movimiento.

Pero, para concluir, cabría preguntarse si “la crisis por la crisis” no se convierte también en un mínimo motivo de redundancia. Eco se lo cuestiona así: “hasta qué punto la elección de parámetros compositivos (nos referimos a la elección de series o

³⁰⁰ Para acceder a un profundo conocimiento de la estética musical del siglo XX es indispensable recurrir a dos obras de Enrico Fubini fundamentales en este campo: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2000¹⁰ y *Música y Lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza, 1994. En este último, también trata las cuestiones del significado en música desde diversas perspectivas teóricas, como el Formalismo.

³⁰¹ U. Eco, *Obra abierta* (1962), Barcelona, Planeta-Agostini, 1984.

³⁰² U. Eco, *La definición del Arte*, cit. p. 142.

constelaciones, la técnica de los grupos, etc.) no sirve de hecho para introducir en la obra una base mínima de redundancia y por tanto de orden”³⁰³.

El concepto de redundancia pertenece a la teoría de la información y se define como una serie de repeticiones que no aportan significado al mensaje pero aseguran su transmisión. La teoría de la información se viene usando para solucionar algunos problemas estéticos y el de la música contemporánea es uno de ellos.

Desde el punto de vista cuantitativo, no es tan importante lo que se dice cuanto lo que se podría decir y por tanto un mensaje está más cargado de información si sigue al mínimo las leyes de la redundancia. Por ello, no es de extrañar que se identifique la información en términos de ambigüedad: cuanto más ordenado y esperado sea un mensaje menos información aportará.

Partiendo de estas premisas de la teoría de la información, Meyer y Eco introducen en sus obras las consecuencias que se deducen de ellas. Meyer (1956) identifica al compositor como un elemento introductor de incertidumbre. La composición se convierte en un proceso en el que se rompe el sistema de redundancias de un estilo concreto, pero el autor establece unos límites distinguiendo entre incertidumbres deseables e indeseables.

Eco (1972) define como característica del lenguaje estético una riqueza de información que tiene su origen en la separación de este lenguaje de las leyes de redundancia gramatical, sintáctica y semántica. A su vez, señala la teoría de la información como un instrumento válido para aclarar el camino de apertura de la estética contemporánea.

³⁰³ Ibid., p. 183.

6. 3. La Música: problema semiológico. Jean-Jacques Nattiez.

Jean-Jacques Nattiez se configura, en la actualidad, como uno de los principales estudiosos de la Música desde la óptica de la ciencia semiótica.

Gran parte de su producción está dedicada a cuestiones epistemológicas sobre esta disciplina, pero son muy numerosos los aspectos que analiza. Es, por ejemplo, el responsable de la difusión de las teorías de Jean Molino, destacando su tripartición semiológica que Nattiez hace suya, a través de la revisión y concreción pertinentes³⁰⁴.

Si partimos de una aseveración producida sin la intención de transmitir significado –un absurdo–, podemos comprobar que el receptor tiene la posibilidad de asignarle distintos sentidos, puesto que la decodificación de un mensaje no tiene por qué depender del productor. Cada oyente dota de sentido a una forma particular, y cada interpretación varía en virtud del sujeto que la realice.

Por otra parte, el mensaje es, en sí mismo, analizable, como una construcción material, esté o no producida con intención significativa.

Estos principios sirven de base a Molino para establecer las tres dimensiones que reconoce en el proceso simbólico por el que se le asigna el significado³⁰⁵:

a. Dimensión poiética.

A pesar de que la forma simbólica esté concebida sin sentido, se le puede dotar de él en virtud de un proceso de creación que es susceptible de análisis o reconstrucción.

³⁰⁴ Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton (New Jersey, Princeton University Press, 1990.

³⁰⁵ Jean Molino, “Fait musical et sémiologie de la musique”, en *Musique en Jeu*, 17, 1975, pp. 37-62.

La determinación de las condiciones que hacen posible la creación de obras por parte de los artistas sería objeto de la Poética.

Molino restringe este campo a las siguientes operaciones:

- i. El estudio de las técnicas y reglas de construcción de una forma dada, como clasificador de los recursos usados por el poeta en una manifestación determinada.
- ii. El estudio de las estrategias de producción que sirven de base para la creación de un modelo.
- iii. El estudio de las pretensiones del autor que, a menudo, esconden una intención comunicativa.
- iv. El análisis y reconstrucción del sentido expresivo que, normalmente, se encuentra inmanente a la obra.

b. Dimensión estética.

Los receptores asignan significados a la forma simbólica recibida, esto es, el significado nace también en el proceso de la percepción, pero siempre se construye a partir de la forma dada.

c. Dimensión material de la forma simbólica.

El mensaje está envuelto en una señal accesible para los sentidos. Tanto el proceso poético como el estético están determinados por este nivel al que Molino llama “neutro”. Por otra parte, tampoco puede ser definido sin el análisis de los elementos de los niveles anteriores, y supone una neutralización de las dimensiones poética y estética.

Por consiguiente, podemos deducir que:

- i. Desde el punto de vista de la Poiética, la forma simbólica podría formar parte del significado intencional del autor.
- ii. Desde la dimensión estética, el lector construye un sentido que trasciende el del autor.
- iii. Existe, además, una materialidad, es decir, un objeto analizable, que no aporta un significado inmediato, pero sin el cual los significados no podrían existir.

De la teoría descrita, deduce Nattiez una concreta definición de Semiología: “Semiology is not the science of communication. However we conceive of it, it is the study of the specificity of the functioning of symbolic forms, and the phenomenon of 'referring' to which they give rise”³⁰⁶.

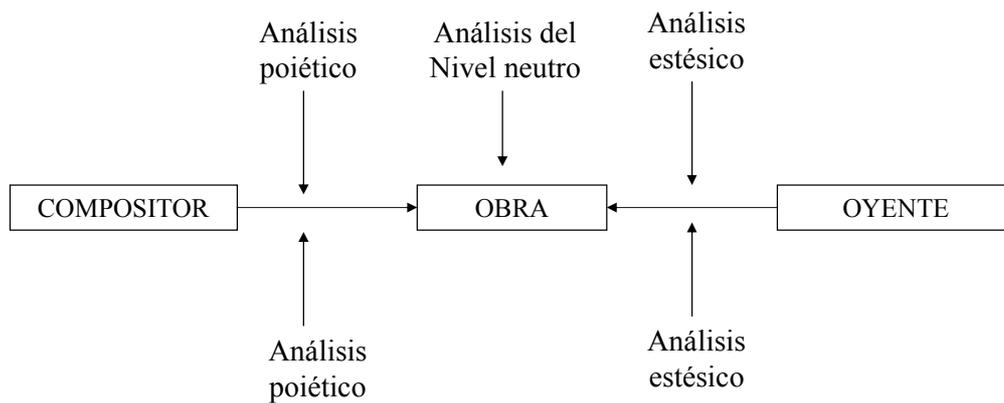
La división tripartita de la Semiología que hace Molino, trae consigo un programa semiológico ajustado a las tres dimensiones descritas, dando lugar a un proceso poiético, a un proceso estético y a un material real de la obra.

El análisis semiótico, por tanto, se corresponderá también a la estructuración expuesta y recoge tres niveles de estudio:

- i. análisis poiético.
- ii. análisis estético.
- iii. análisis de la configuración inmanente de la obra.

El esquema general de la disciplina semiótica, por tanto, incluye los siguientes factores:

³⁰⁶ Cfr. Jean-Jaques Nattiez, *Music and Discourse*, cit. p. 15



Fuente: Silvia Alonso,
Música, Literatura y Semiosis,
 Madrid, Biblioteca Nueva, 2001

A pesar de la similitud con el esquema general de la comunicación, Nattiez presenta la posibilidad comunicativa como “una consecuencia posible de los procesos de simbolización, pero una consecuencia improbable y utópica que fundamenta muchos estudios de corte estructural que él tacha de teleológicos”³⁰⁷.

Nattiez, como hemos referido al comienzo de esta exposición, dedica también gran parte de su estudio al análisis y descripción de la Semiótica musical. El punto de partida de sus argumentaciones radica en ofrecer una completa visión del concepto mismo de Música: “If Musical Semiology has an object, then that object is music. But do we really know what music is?”³⁰⁸. Pero dar respuesta a esta cuestión conlleva necesariamente preguntarse si es posible una definición de Música válida independientemente del contexto cultural al que nos refiramos. Quizá, aplicar las categorías musicales occidentales a la música oriental provocaría no pocos problemas. Por tanto, es evidente que esta definición varía de acuerdo con el momento y con el contexto cultural.

³⁰⁷ Cfr., Silvia Alonso, *Música Literatura y Semiosis*, cit., p 13.

³⁰⁸ Cfr., Jean-Jaques Nattiez, *Music and Discourse*, cit., p. 41.

Sin entrar en estas cuestiones, Nattiez se muestra consciente de que el número de variables que podrían entrar en la definición de lo musical no tiene límite, incluso centrándonos en el mundo occidental.

Podemos encontrar numerosos ejemplos que se oponen directamente a lo que en general se entiende por “hecho musical”.

Ocurre a veces, que en manifestaciones de nuestra cultura se aísla un elemento perteneciente al hecho total musical e incluso se le sitúa en un plano privilegiado respecto a los demás. Es el caso de algunos grupos que interpretan mímicamente los movimientos que realizan los músicos al tocar sus instrumentos, pero, evidentemente, no se produce sonido alguno. El hecho aislado, en este caso, es la actividad física relacionada con el hecho musical, pero podemos cuestionarnos si esto es música o no.

En realidad, no existe una única concepción de la Música. Más bien, se trata de un amplio espectro de concepciones que abarcan tanto las aceptadas socialmente como las que posee cada individuo.

También es verdad que no toda manifestación de algún rasgo perteneciente al total musical se concibe como Música.

Podemos cuestionar si se trata de verdadera música cuando nos encontramos ante una obra como 4'33" de John Cage, en la que no se produce ningún sonido y que, según su autor, es el que produce la audiencia lo que configura la propia obra.

El sonido parece ser una condición mínima del hecho musical, pero no es la única, pues, de modo contrario, estaríamos obligados a concebir como musical, por ejemplo, unas palabras grabadas. Otras variables deben ser introducidas.

Nattiez describe también una serie de fenómenos no sonoros que están aceptados y considerados positivamente por los propios músicos³⁰⁹:

- i. Del lado poiético, introduce la idea de algunos pianistas de que el hecho de deslizar los dedos hacia el fondo del teclado después de haber ejecutado un acorde, dota a este de mayor profundidad.
- ii. Del lado estésico, señala los movimientos físicos que, según algunos intérpretes, modifican el sonido del piano y que son visibles a la audiencia.

A la luz de estos ejemplos, Nattiez concluye que una sensación kinésica o visual puede intervenir en los receptores y en su particular visión de la música:

“Separating the musical from the visual and the kinesthetic is indeed difficult”³¹⁰.

Por consiguiente, la música grabada priva a los oyentes de estas aportaciones no sonoras, dirigiendo al receptor hacia una única dirección: la del sonido puro.

Como hemos podido observar, Jean-Jacques Nattiez plantea una serie de cuestiones que afectan directamente a la Música y que normalmente pasan desapercibidas en el momento concreto de establecer una definición completa del hecho musical que, como ha puesto de manifiesto, se configura más complejo de lo que en principio se pudiera pensar³¹¹.

³⁰⁹ Cfr. Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse*, cit. p. 44.

³¹⁰ Ibid, p. 44.

³¹¹ Vid. también, Jean-Jacques Nattiez, “Relato literario y relato musical”, en AA.VV., *Música y Literatura*, Madrid, Arco/Libros, 2002, artículo en el que el autor se plantea la problemática de la capacidad narrativa de la música y la posible existencia de un relato musical paralelo al literario, en lo que supone un paso adelante en la concepción de la música como lenguaje, no ya con capacidad significativa, sino con capacidad de producción de fenómenos procedentes de los géneros discursivos, en este caso, narrativos. La conclusión descansa en la consideración de la analogía entre la fuga y el relato, no en cuanto a historias contadas, sino en relación a los “cambios de espacio emocionales”.

6.4 La heterogeneidad de la significación musical. Gino Stefani.

En el marco de la semiótica italiana, cabe destacar la figura de Gino Stefani como principal analista de la música desde la óptica de la ciencia semiológica.

Si partimos de la premisa de que el significado musical se presenta como un conjunto extremadamente heterogéneo, Stefani centra su estudio en los modos de significación de la Música, es decir, en la manera en que ésta significa.

En realidad, la Música abarca un número elevado de manifestaciones que van desde los comportamientos más espontáneos y cotidianos a los sistemas e instrumentos específicamente musicales.

Para atender a esta excesiva diversidad, el semiótico italiano considera necesaria la elaboración de “una teoría della significazione di tipo pluralistico”³¹², como por ejemplo, de la expresión del cuerpo, del mundo del espectáculo, incluso de la naturaleza.

El estudio de la competencia musical es uno de los ejes fundamentales de la teoría de Stefani. Definida como “la capacità di produrre senso con la musica, e infine la significazione musicale”³¹³, se articula, en el modelo que el autor propone, en torno a diversos niveles (estilos, obras, códigos específicos, etc.).

³¹² Cfr., Gino Stefani, *Il segno della musica. Saggi di semiotica musicale*, Palermo, Sellerio editore, 1987, p. 9. Vid, además, de este autor, *Introduzione alla Semiotica della musica*, Sellerio, Pallermo, 1976; *La competenza musicale*, Bologna, CLUEB, 1982; *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milán, Ricordi, 1998.

³¹³ Ibid., p.10.

Sin embargo, Stefani reconoce que cada uno de estos niveles posee un funcionamiento significativo con un estatuto semiótico propio. Se trata, por tanto, de encontrar una explicación adecuada del modo en que la Música significa en cada uno de estos estadios.

Pero, la primera condición de la competencia, en sentido general, es la de ser compartida por toda una comunidad. Por consiguiente, constituye el medio apropiado para el estudio de la producción de sentido por parte de un público determinado, de las aportaciones de los artistas, de la función de las instituciones, etc. Incluso esta circunstancia permite que se pueda analizar por qué ciertas prácticas que para algunos son música para otros no lo sean.

En relación a la competencia musical, la principal aportación de Gino Stefani radica en el establecimiento de su *Modello di Competenza Musicale generale* estructurado en los siguientes niveles:

a. Código general.

Esquemas perceptivos y lógicos, comportamientos antropológicos, convenciones de base, con los que pueden interpretarse las distintas experiencias sonoras.

b. Práctica social.

Instituciones culturales que llevan a cabo modos de producción determinados, que se encuentran también en la Música (concierto, crítica, etc.).

c. Técnica musical.

Teoría, métodos, procedimientos específicos y exclusivos de la práctica musical.

d. Estilo.

Época, género, autor, esto es, modos particulares de realización.

e. Obra.

Elemento único, singular.

Recorriendo todos los niveles de la competencia, Stefani construye una teoría de la significación de algunas de las principales categorías musicales, por ejemplo, del tempo.

Otros análisis de Gino Stefani se refieren a elementos musicales vistos desde bases teóricas de otros autores. Así, desde los estructuralismos de Lévi-Strauss y Foucault, aborda la cuestión del inicio de las obras y, desde el modelo semántico de Eco y la Paralingüística, estudia apartados como la entonación recitativa arcaica. Profundiza también en cuestiones como los intervalos, el análisis musical o la melodía, que son analizados desde una óptica novedosa que se enmarca en la Ciencia Semiológica.

La labor de Gino Stefani abre nuevas vías de investigación en el campo semiótico musical. Su modelo de competencia musical general ofrece un sistema de análisis de elementos musicales concretos que posibilita dar una respuesta a la cuestión que él mismo se propone: explicar de qué modo significa la Música.

