



## *Música poética* (colección discográfica), Madrid, Lauda, 2005-2015, 10 discos

1.- No hace mucho tiempo, paseando por la ciudad italiana de San Gimignano topé con un rincón en el que podía leerse una curiosa y certera lápida que atribuye al poeta polaco Jaroslaw Iwaszkiewicz el siguiente dicho: «La poesia non si scrive, la poesia si dice». Tan aguda observación nos retrotrae a un modo de recepción de las obras literarias (y particularmente de las versificadas) ya casi extinguido en la literatura occidental. Los textos en verso nos llegan actualmente impresos o a través de la pantalla de un ordenador, lo cual tiene poco que ver con el modo de recepción que les era propio desde la antigüedad hasta bien avanzado el siglo XVIII. La recepción visual o auditiva presta a la creación poética matices muy relevantes para la apreciación de los textos, y esta relevancia se hace más intensa en el caso de los textos cantados. ¿Podemos estar seguros de que lo que percibimos en una *cansó* trovadoresca, en una cantiga mariana o en un villancico cuatrocentista es lo mismo que lo que percibían quienes oían cantar estas piezas en su tiempo? Es indudable que no: la música presta a estas composiciones unos matices que escapan a la lectura. Afortunadamente, la época medieval — con la invención de la notación musical — permitió conservar lo esencial de la realización sonora de los textos poéticos y, a salvo de matices interpretativos y de otras mediatizaciones de naturaleza cultural, podemos recuperar la melodía y recomponer más cumplidamente el sentido de las composiciones poéticas. La notación musical abre un camino y, aun cuando esto no resuelva todos los problemas, disponemos de fuentes como las *Cantigas de Santa María* y el *Cancionero de Palacio* que legitiman la reconstrucción. Haría falta, sin embargo, que musicólogos y filólogos trabajaran codo con codo para allanar el terreno de los múltiples problemas y las nuevas perspectivas de interpretación que pueden enriquecer tanto la historia literaria como la musical. Esta es la razón por la que nos disponemos a reseñar una colección discográfica en una publicación dedicada a estudios literarios.

Desde la perspectiva del filólogo, que es la de quienes esto escriben, poca o ninguna atención se ha prestado al lado musical de la transmisión literaria, y esto desvirtúa los textos mismos. En otros trabajos nos hemos ocupado de la música épica, para la que hemos planteado la hipótesis de una realización cantilada, y hemos tenido ocasión de mostrar que la cantilación no es un mero ornato para la transmisión de estos textos. La cantilación

no solamente reviste la realización del mensaje verbal, sino que supone una auténtica *lectura*, una interpretación no ya de una obra concreta sino del género épico en su totalidad: la transmisión y la recepción de un cantar de gesta presupone un modo de afirmarse en la vida. No menos podría decirse de un soneto de Garcilaso («En tanto que de rosa y de azucena», por ejemplo) tamizado por el genio musical de Francisco Guerrero.

Pocas dudas caben de lo mucho que puede aportar un mejor conocimiento de la faceta musical para el medievalista, habida cuenta de que la transmisión de la literatura en época medieval está indisolublemente unida a la música o, cuando menos, a la oralidad. Una gran proporción de los textos poéticos creados hasta 1500, y aun después, nació para su realización musical; y la música también nació para esos textos. Texto y música forman un todo inextricable, de modo que no puede desgajarse lo verbal de lo musical sin que se resienta el conjunto.

La invención de la imprenta tuvo como consecuencia que disminuyera considerablemente la literatura cantada, pero no se extinguió. La transmisión impresa de los textos poéticos es, hasta cierto punto, excepcional hasta muy avanzado el siglo XVI; su transmisión oral y también manuscrita son muy comunes tanto en el siglo renacentista como en el barroco. En el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, su sobrina se alarma ante la posibilidad de que su tío se haga poeta y ande «por los bosques y prados cantando y tañendo», y menudean las ocasiones en que los personajes cervantinos —incluido el caballero manchego— cantan sonetos, romances o letrillas. Y si estas menciones son numerosas en la narrativa, en el teatro resultan innumerables.

La difusión de los textos poéticos en forma de piezas musicales no es infrecuente en los siglos XVI y XVII. Luis de Góngora, Lope de Vega o Calderón escribieron «letras para cantar», y algunas de sus obras, así como las de Garcilaso y otros poetas del siglo XVI, dieron lugar a notables creaciones musicales en la época. Aunque esta música no sea desconocida, es cierto que no ha alcanzado la difusión necesaria para instalarse en los conocimientos comunes de la historia literaria. Culpa de ello, tal vez, es que esas piezas musicales no fueron, salvo poquísimas excepciones, impresas en la época y los manuscritos que las han conservado no han empezado a transcribirse hasta el siglo XX; Miguel Querol, por ejemplo, publicó cuarenta piezas musicales con textos de Góngora (Barcelona, CSIC, 1975) y varios números musicales incluidos en el teatro de Calderón (Barcelona, CSIC, 1981); más recientemente, Mariano Lambea y Lola Josa han publicado el *Libro de tonos humanos (1655-1656)*. La misma o peor suerte ha corrido la música teatral; aunque se anticipa unos veinte años a la eclosión del teatro musical francés, es rara la transcripción del calderoniano, muy distinto de la ópera italiana, que se consolida en la década de 1650. Mucho más tardía resulta la grabación discográfica de esta música, parcial y poco difundida, pues apenas circula fuera del limitado ámbito de los aficionados a la mal llamada «música antigua». Y el montaje del drama musical del seiscientos no pasa de ser una excepción. Todo esto deja en la sombra interesantísimos aspectos de la literatura áurea que merecerían un comentario más detenido que el que aquí se hace.

La difusión de la música profana del barroco español es un hecho reciente. Antes de que empezara este siglo apenas se disponía de registros que no fueran danzas (*bailles* en la terminología de la época): seguidillas, folías, jácaras o canarios en versiones casi siempre instrumentales. Desde hace unos diez años, en cambio, los conciertos y grabaciones

de música profana barroca han alcanzado un cierto auge y lo mismo puede decirse de su ejecución en vivo, que apenas recoge una mínima parte de la conservada: son centenares los tonos, romances y villancicos manuscritos —y, por fortuna, digitalizados y disponibles con facilidad— que se custodian en la Biblioteca Nacional.

2.– Mostrar cómo se cantaba esta música es la finalidad de la colección discográfica MÚSICA POÉTICA, auspiciada por el CSIC y materializada por *La Grande Chapelle*. Pone nombre a esta colección un tratado musical de Sebastián Burmeister del mismo título (1606), en el que se aplican al discurso musical los esquemas de la retórica. Los diez discos publicados hasta el momento se dedican mayoritariamente a textos líricos y músicas del siglo barroco, con incursiones en los siglos XVI y XVIII. Las diez grabaciones que componen esta colección son las siguientes:

1. *El vuelo de Ícaro. Música para el eros barroco* (2005).
2. *El gran Burlador. Música para el mito de Don Juan* (2007).
3. Joan Pau Pujol. *Música para el Corpus* (2008).
4. Francisco J. García Fajer. *Oficio de Difuntos* (2008).
5. Antonio Rodríguez de Hita. *Misa «O gloriosa Virginum»* (2008).
6. Cristóbal Galán. *Canto del alma* (2010).
7. *La fiesta de Pascua en Piazza Navona* (2012)
8. Alonso Lobo. *Misas «Prudentes Virgines» y «Beata Dei Genitrix»* (2013).
9. Francesc Valls. *Misa «Scala Aretina»* (2014).
10. Juan Hidalgo. *Música para el Rey Planeta* (2015).

Todos los discos, cuidadosamente editados por Lauda, contienen su correspondiente carpeta que incluye los textos, certeros estudios a cargo de acreditados especialistas sobre los músicos y obras que componen la colección y algunas láminas ilustrativas escogidas con muy buen gusto.

La realización musical de la colección corre a cargo de *La Grande Chapelle*, una agrupación de referencia en el ámbito de la música antigua, con una andadura de más de veinte años y una dilatada trayectoria discográfica, en la que al margen de los discos que aquí se reseñan destaca el *Requiem para Cervantes* (2005), montado sobre la «Missa pro defunctis» de Mateo Romero (1575-1647), completada con piezas de canto llano, interpretadas por *Schola Antiqua*, y de dos coetáneos de este compositor (Pedro Ruimonte y Sebastián López de Velasco). Ángel Recasens, fundador y director de la agrupación en su primera etapa, inició el proyecto MÚSICA POÉTICA con los dos primeros discos de la colección; a su muerte (2007) tomó el relevo su hijo Albert Recasens para darle continuidad hasta el presente. De esta manera, el doctor Recasens se ha constituido en auténtica columna vertebral de un proyecto en el que es de justicia mencionar las aportaciones musicológicas de Mariano Lambea y la de Lola Josa en el terreno filológico.

Nuestro comentario va a centrarse en los discos que muestran una relación directa con la actividad literaria, de modo que dejaremos al margen los cuatro discos dedicados a música litúrgica (los números 4, 5, 8 y 9), aun cuando en ellos la relación entre texto y música no deja de ofrecer interesantes matices. Es de destacar la colaboración de *Schola*

*Antiqua*, el conjunto más prestigioso en la ejecución del canto gregoriano, en el *Oficio de difuntos* de Fajer y en la misa de Rodríguez de Hita.

Dos de los discos, *Música para el Corpus* de Joan Pau Pujol y *La fiesta de Pascua en Piazza Navona*, se centran en celebraciones que tienen que ver con géneros teatrales vigentes en la época, cuya realización se contextualiza en este tipo de actos. *La fiesta de Pascua en Piazza Navona* es un doble disco que reconstruye la celebración del Domingo de Resurrección por la cofradía española de la iglesia romana de San Giacomo degli Spagnoli hacia la década de 1580; se vertebra sobre diversos himnos y motetes de Tomás Luis de Victoria (1548-1611), que en algún momento de su estancia romana ingresó en la cofradía. Por su parte, el disco de Pujol (1570-1626), primorosamente ejecutado, cuenta también con la colaboración de *Schola Antiqua* y reconstruye una procesión del Corpus a principios del siglo XVII; se incluye en él un impresionante «Pange lingua» en el que alternan estrofas polifónicas de Juan Navarro (c. 1530-1580), estrofas en canto llano y otras para órgano compuestas por Sebastián Aguilera de Heredia (c. 1565-1627). Alternan en el texto de Tomás de Aquino el tono jubiloso de los instrumentos, la serenidad de lo contemplativo en el canto llano (ejecutado por *Schola Antiqua*) y el impulso ascendente de la polifonía (a cargo de *La Grande Chapelle*), en la que la voz superior sigue con vehemencia el canto llano mientras que el resto de las voces marcan el contrapunto.

Enteramente dedicados al canto de piezas literarias están los demás discos. Los dos primeros, dirigidos por Ángel Recasens, son auténticas antologías temáticas, en las que se recurre con frecuencia al procedimiento del *contrafactum*. Ambos discos se centran en la música profana de la primera mitad del siglo XVII. *El vuelo de Ícaro* recoge composiciones amorosas de autores de renombre en el primer cuarto del siglo XVII, como Góngora, Lope de Vega y el Conde de Villamediana, junto a textos anónimos o de autores menos conocidos (Juan de la Carrera); en lo que a la música respecta, aunque algunas piezas son de compositor anónimo, encontramos los nombres más destacados del momento, coetáneos de los poetas: Mateo Romero, el portugués Manuel Machado (1590-1646), Manuel Correa (1600-1653), Bernardo Murillo o Sebastián Durón. El dedicado al mito de don Juan (*El gran Burlador*) cuenta con textos de Tirso de Molina, como es inevitable, Calderón, el dramaturgo Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) y versos de autor anónimo; por el lado musical, junto a algunas composiciones anónimas, encontramos nombres de lo más granado en la música de la segunda mitad del siglo XVII: Juan Hidalgo (1614-1685), Cristóbal Galán (c. 1625-1684), Manuel Egüés (1657-1729) y nuevamente Bernardo Murillo. La selección de los textos de Tirso sigue de cerca los mojones más importantes de la peripecia de un desafiante don Juan Tenorio, completada por los de los demás autores, con los que se trata de ahondar en su visión de las relaciones humanas. La grabación concluye con un «Dies irae» de Galán que hace presente el momento de la muerte del protagonista y la perspectiva de la rendición con el más allá. Descontado el interés del disco en su conjunto, es de justicia destacar dos deliciosas composiciones de Juan Hidalgo: «Dulce rui señor» (con texto anónimo), y «Quedito, pasito» (con texto de Calderón).

No hay, en cambio, *contrafacta* en los dos discos centrados en las figuras de Cristóbal Galán y de Juan Hidalgo, que nos trasladan al panorama musical de la segunda mitad del siglo barroco. El doble disco de Cristóbal Galán (*Canto del alma*) recupera piezas olvidadas que se graban aquí por vez primera; uno de los discos contiene ocho composiciones

en latín (salmos, motetes y responsorios) y una pieza para órgano de Juan del Vado (c. 1625-1691) y, por otra parte, trece piezas en romance, todas de asunto religioso, textos anónimos en su mayoría, aunque hay un par de ellos de Juan Bautista Diamante (1625-1687) y otro de Agustín de Salazar y Torres, dos dramaturgos coetáneos de Galán. El disco de Juan Hidalgo (*Música para el Rey Planeta*) contiene textos de Calderón, Juan Vélez de Guevara (1611-1675), Melchor Fernández de León y Agustín de Salazar y Torres, además de los consabidos anónimos; como el de Galán, parte de las piezas de este disco están destinadas a festividades religiosas y otra parte recoge obras de asunto amoroso, a las que se añaden tres dúos interpretados con instrumentos de cuerda; la mayor parte de las composiciones de Hidalgo que incluye el disco son también recuperaciones.

Las piezas de asunto religioso llevan por título el primer verso del texto, al que se añade el género y el momento en que se ejecutaba («tono para la Navidad», «villancico al Santísimo Sacramento»), la mayor parte festividades religiosas. Esto, sin embargo, resulta un tanto engañoso, pues rara vez aparecen estas ocasiones directamente mencionadas en los textos; lo habitual es que el texto desenvuelva un asunto amoroso por procedimientos metafóricos y contextualizado en la ocasión del canto halle el cariz religioso. Despojadas de ese contexto, estas piezas pueden pasar por composiciones amatorias, pues la música no difiere entre las piezas «humanas» y «divinas». Así, por ejemplo, «Mariposa, ¡no corras al fuego!», tonada al Santísimo Sacramento de Cristóbal Galán, desarrolla una exhortación para que la mariposa huya del fuego físico y se refugie en el pecho del sujeto que habla en el texto, donde hallará «más dulce llama».

Las composiciones incluidas en estos discos responden, en su mayoría, a los géneros del villancico y el tono, a los que se añaden algunas muestras de música teatral. Tonos y villancicos se diferencian en que los primeros están compuestos sobre todo para una sola voz, mientras que los segundos están pensados para el coro; aun así, no faltan los tonos que requieren varias voces. Los villancicos se estructuran en un estribillo coral y la tradicional alternancia de coplas y vuelta; las coplas son cantadas casi siempre por un solista y la vuelta, nuevamente por el coro. Los tonos, en cambio, carecen de vuelta, aunque no de unos versos de introducción que pueden repetirse al final, como el estribillo del villancico. Es usual que el metro de los versos sea diferente en el estribillo y en las coplas.

Los estribillos abren estas piezas con un apóstrofe que supone una erupción de la intensidad emotiva que se desarrolla en toda la composición. Ofrecen brillantes melodías polifónicas en el caso de los villancicos, y a veces también en el de los tonos, con voces bien diferenciadas que dialogan entre ellas y matizan la emotividad. Las coplas, para voz sola, más analíticas, van desgranando el porqué de esa vehemencia. Su melodía resulta mucho menos caracterizada y se ajusta a poco más que un recitativo levemente acompañado por un bajo continuo; se cantan sin repeticiones, a razón de una sílaba por nota y —frente a los estribillos— dominan, en esta parte de la partitura, las líneas planas, con ascensos y descensos muy graduales.

La entidad musical de estas piezas se funda sobre el contraste entre coplas y estribillo, extremo muy bien subrayado por *La Grande Chapelle*. Lo cual es muy de agradecer, pues en la ejecución de esta música no pocas veces la simplicidad melódica de las coplas las relega a poco más que un intermedio, un tiempo de espera hasta la vuelta del estribillo. Ángel y Albert Recasens superan con solvencia estas habituales quiebras en la unidad de

las composiciones con una sonoridad peculiar que se aproxima a una razonable reconstrucción de la sonoridad del seiscientos.

3.— La simplicidad melódica de las coplas en los tonos y los villancicos barrocos españoles no es una excepción. Participa de cerca, aunque de manera particular, de una tendencia general en la época: acercar la música al lenguaje, incluso como hecho sonoro, para hacer de las emociones su centro de gravedad. Esta era la aspiración del italiano Claudio Monteverdi (1567-1643), secundada por otros músicos de la Italia barroca. Pujol, Mateo Romero, Galán, Hidalgo y otros muchos representan la vertiente española de este empeño. La proliferación de recitativos y melodías poco caracterizadas es un rasgo común a españoles e italianos. Esta búsqueda y dignificación de las emociones más humanas había dado lugar al nacimiento del madrigal en el siglo XVI y llegó a poner en pie la ópera en Italia y una peculiar música teatral en España, muy poco conocida en la actualidad a pesar de que Juan Hidalgo se cuenta entre los pioneros de este género. Aunque es común considerar los tonos barrocos como una secuela degenerada del madrigal renacentista, en realidad responde a una intención que está en la línea de las innovaciones más audaces del momento.

Sin embargo, la ejecución de esta música presenta algunos problemas, felizmente resueltos en esta colección. La difusión de la música profana del barroco español ha llegado tarde al auge que la música antigua conoce desde hace treinta o cuarenta años; hasta hace ocho o diez años su difusión —grabada y en vivo— era excepcional. Cronológica y culturalmente esta música **barroca instalada** entre dos sonoridades bien caracterizadas: la de la polifonía del siglo XVI y la del *belcantismo* propio de la ópera del siglo XVIII; su **reciente** auge ha derivado en algunos problemas de identidad: cuando se escucha no se sabe muy bien a qué suena. El cuarto centenario de Juan Hidalgo (2014) ha dado ocasión para que sus obras estuvieran presentes en unos pocos conciertos, e incluso para que algún ciclo de música barroca se centrara vagamente en su música; y ahí se ha podido comprobar que no pocas agrupaciones cantaban sus tonos con apariencia de zarzuela decimonónica o de arias de Händel. No sabemos —y nunca lo sabremos con completa seguridad— cómo sonaba y cómo se escuchaba esta música en su propio momento histórico; las partituras, como los textos teatrales, contienen el mensaje fundamental de las piezas, pero los detalles son otra cosa; y los detalles ofrecen amplios márgenes interpretativos que pueden hacer de la misma pieza una cosa y casi su contraria, como puede comprobarse con montajes teatrales de Tirso de Molina o Calderón, pongamos por caso. Desconocemos cómo era esa sonoridad en tanto que hecho puramente físico, pero, más allá de lo puramente acústico, la música y también la sonoridad son hechos culturales, y algunos testimonios ofrecen pistas para aproximarse a la *performance* barroca.

Una de las indicaciones más fiables la hallamos en una novela picaresca: *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel. Espinel, poeta y también músico, hace decir a Marcos, su *alter ego*, en una conversación sobre los efectos de la música:

... que la letra tenga conceptos excelentes y muy agudos, con el lenguaje de la misma casta; lo segundo, que la música sea tan hija de los mismos conceptos que los vaya desentrañando; lo tercero es que quien lo canta tenga espíritu y disposición, aire y gallardía para ejecutarlo; lo cuarto, que el que lo oye tenga el ánimo y gusto dispuesto para aquella materia. Que desta manera hará la música milagros.

Hablando de música, Espinel ofrece aquí, jerarquizados, los puntos cardinales de la comunicación, concretados de acuerdo con los criterios de su tiempo: la excelencia del texto, la adecuación de la música al mensaje verbal, las cualidades del ejecutante y la actitud del oyente.

Espinel podría pasar perfectamente por discípulo monteverdiano (no lo fue) por cuanto hace del texto el centro de gravedad de la composición musical y por su propuesta de que la música se amolde al sentido de las palabras. En realidad, esto último es cosa que se repite desde los más remotos tratados musicales y cada época ha entendido de manera distinta la adecuación entre música y texto. A nuestro modo de ver, la mayor parte de los músicos andan errados cuando pretenden ilustrar musicalmente el «significado» de las palabras. Si se examinan con cuidado los textos cantados —y aquí nos referimos específicamente a los textos poéticos de los siglos XVI y XVII— se podrá observar que, con muy pocas excepciones, estos adquieren la forma de un acto de decir: alguien (un YO) dice a un destinatario (un TÚ o un VOSOTROS) ciertas cosas en las que se hace patente el estado emocional del que habla. Los textos hablan pocas veces de las emociones, pero se habla siempre desde ellas; la emoción no se encierra en las palabras, sino en el acto de decirse las a otro. La música codifica el impulso del que habla más que las palabras que profiere. Ciertamente hay en esta música madrigalismos (en realidad gestos onomatopéyicos) y otras convenciones (subidas y bajadas de la línea melódica) que tratan de imitar significados verbales, pero su alcance es muy limitado. Son los recovecos de la *modalidad verbal* los que explora la música del quinientos y del seiscientos; la del quinientos, hipertrofiándola mediante la melodía y/o la armonía y desentendiéndose de la vertiente sonora del uso del lenguaje, a la que presta su atención la del seiscientos. Por mucho que difieran sus realizaciones, Francisco Guerrero y Juan Hidalgo están movidos por un mismo fin: dar forma musical al estado del sujeto que se expresa en el texto.

¿Cómo se cantaba esta música? Muy interesante resulta a este respecto el testimonio de Espinel sobre la ejecución del canto en el siglo XVII. El autor destaca dos tipos de cualidades en el cantante: a) «espíritu y disposición» hacia letra y música, y b) «aire y gallardía para ejecutarlo». «Espíritu y disposición» pueden entenderse como la actitud del cantante ante el mensaje que va a transmitir, su identificación con el sujeto que canta (que no es el compositor, ni el poeta ni el ejecutante, sino el sujeto que postula la literalidad del texto), con su posición ética ante lo que dice, y también con los códigos subyacentes a ese *ethos*, es decir, la cultura, la concepción del mundo desde la que se expresa ese sujeto. El canto revela en unos minutos toda una visión del mundo, una posición cultural soterrada bajo las palabras del texto.

Con «aire y gallardía» Espinel se refiere al modo de transmitir esa actitud mediante el todo que forman texto y música, a una vehemente tensión cargada de matices en la declamación del texto. De ahí se sigue que las coplas del tono o del villancico hayan de ser apenas un recitativo casi dramatizado (no en vano, bastantes piezas de las recogidas en estos discos proceden de obras teatrales), una traza de ese acto del sujeto (el acto expresivo) que trata de poner orden en el mundo, especialmente en su propio mundo personal y así lo evidencia una pieza como «Ay amor, ay ausencia», de Hidalgo. Esa radicalidad dramática indignaba a Ignacio de Camargo en su diatriba contra lo que él consideraba excesos de actores y cantantes (*Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo*,

Salamanca, 1689); a esa radicalidad alude José Antonio Maravall cuando reconoce la «extremosidad» como una de las características esenciales del período barroco (*La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975, págs. 421 y ss.) En una música tan apegada a la realidad sonora del lenguaje, el objeto es poner de relieve la autenticidad del sujeto, de ese sujeto construido en la pieza, al que el cantante tiene que ponerle la carne necesaria para transmitir lo que dice.

Captar esto o no es lo que diferencia una buena ejecución de una ejecución mediocre; basta para comprobarlo una ojeada a diferentes interpretaciones de la música monteverdiana: los músicos pueden desgranar, una tras otra, las mismas sucesiones de notas y, sin embargo, parece que el resultado corresponde a piezas completamente distintas y no a versiones distintas de la misma pieza. Por eso resulta tan radicalmente decisiva la dramática simplicidad melódica de las coplas en tonos y villancicos o incluso los recitativos: desentraña en pocos segundos una manera de estar en el mundo. Espíritu, disposición, aire y gallardía, como pedía Espinel, iluminan estas piezas en la *performance* de *La Grande Chapelle*.

4. Los poemas cantados y, en general, la música barroca, no son otra cosa que la correspondiente vertiente de la cultura de la época. El nacimiento de nuevos géneros musicales y la transformación de los heredados corren paralelos a las innovaciones y transformaciones que se producen en la literatura o en la pintura. La ópera y el teatro se configuran como resultado de una misma búsqueda: la del papel que corresponde al individuo en su medio social y moral. El contraste entre la simplicidad de las coplas y la mayor complejidad de los estribillos se corresponde con maneras como el tenebrismo pictórico o el conceptismo literario, del que están preñadas las letras incluidas en esta colección:

El que lo es todo siempre hace a todos  
parte en cualquier parte  
(Cristóbal Galán, «Oigan a dos sentidos»)

Voz de mi silencio  
(Juan Hidalgo, «Rompa el aire en suspiros»)

Es en mí amor un desvelo  
tan finamente cortés...  
Y en ti el aborrecimiento  
es una hermosa altivez...  
(Juan Hidalgo-Agustín de Salazar, «Anarda divina»)

La poesía cantada en el siglo barroco contrasta llamativamente con la del siglo renacentista en muchos aspectos. Uno de los más notorios —tiempo habrá de ocuparse de otros— es el que se refiere a los textos seleccionados por los músicos para componer sus obras. Ya se ha señalado cómo todos tienen en común el reproducir un acto comunicativo; sin embargo, los poemas cantados en el siglo XVI prefieren los más reconocidos, entre los que están los escritos en metro italiano por Garcilaso de la Vega, Juan Boscán o Jorge de Montemayor, por ejemplo, mientras que en el primer tercio del siglo siguiente apenas se pone música a unos pocos y después de 1640 son contados los poemas endecasílabos con música, bien representados en esta colección. Los músicos prefieren el verso corto y aunque siguen apareciendo nombres ilustres entre los autores de los textos, sus poemas

mayores no atraen la atención de los compositores. Los sonetos de Quevedo o de Góngora ceden el puesto a sus piezas menores, tal vez porque a estas alturas el verso endecasílabo ha ido aminorando su disposición cuasi dialogada (que tenía en el siglo XVI) y se ha especializado en la meditación y la descripción: sus «conceptos excelentes y muy agudos», al decir de Espinel, han perdido carga dramática y dan menos juego para la declamación. La hondura del poema meditativo distancia al sujeto del mundo; el dramatismo de ese incipiente diálogo, con frecuencia frustrado, lo sumerge en la batalla del vivir.

A medida que el siglo avanza, por otra parte, los textos incrementan su carga retórica y pierden autenticidad. Y entonces, al mismo tiempo que la poesía, entra en crisis la música. En 1726 escribía Feijoo:

Todo el cuidado se pone en hinchar el verso con hipérboles irracionales y voces pomposas, con que sale una poesía hidrópica confirmada que da asco y lástima verla. La propiedad y naturalidad, calidades esenciales sin las cuales ni la poesía ni la prosa jamás pueden ser buenas, parece que andan fugitivas de nuestras composiciones. No se acierta con aquel resplandor nativo que hace brillar el concepto, antes los mejores pensamientos se desfiguran con locuciones afectadas. («La música en los templos», *Teatro crítico universal*, I, Madrid, 1726, pág. 294)

Hacia 1700, la música, como la poesía, deja de tener como norte la búsqueda de la autenticidad y tiene que convertirse en otra cosa, lo cual no quiere decir que la música posterior a esta fecha no pueda ser auténtica. El individuo moderno va desdibujándose ante el avance del ciudadano incipientemente posmoderno. El Barroco de las actitudes cede el paso al Barroco de las formas, pero es ya algo distinto. Después de Monteverdi y el barroco seiscentista, la música no podía ser ya la misma cosa que hasta entonces había sido. No se trata de cambios más o menos técnicos, de utilizar unos instrumentos o unos géneros u otros: se trata de un cambio conceptual. O la música se plegaba enteramente a la sonoridad del lenguaje o se reinventaba como sonido autosuficiente. Y esto último fue lo que sucedió.

5. Ese paso gradual puede seguirse en los diez volúmenes de esta colección, lo que hace de ellos no solamente un producto digno de ser escuchado por sí mismo, sino la crónica musical de una época cultural que tocaba a su fin. Se trata de una música que puede sonar un tanto extraña e incluso dura para los gustos y criterios actuales, pero consecuente —y mucho— con el espíritu del tiempo que la propició. Depurada de las indefiniciones interpretativas que se le han adherido con el auge reciente del barroco musical hispano, de la mano de Albert Recasens cobra una realización convincente, razonablemente cercana a su posible sonoridad originaria y, sobre todo, con una identidad propia y una dignidad considerable, lo que hace esperar nuevas aportaciones de calidad que pongan de una vez por todas el barroco musical español en el mapa, con su propia entidad y sin complejos.

La colección sigue abierta y sería deseable que, en el futuro, se abriera a nuevos géneros y épocas; sería oportuno dedicar algún disco a los escasos, pero interesantísimos, vestigios del madrigal español del siglo XVI; y no lo sería menos alguna grabación íntegramente dedicada a los comienzos de la música dramática del XVII, como las comedias de Calderón con música de Juan Hidalgo; baste para dar idea de su interés el hecho de que la asocia-

ción dramático-musical entre Calderón e Hidalgo a mediados del siglo XVII se anticipa en unos veinte años a la paralela asociación entre Molière y Lully en Francia y, en el terreno de la música dramática, constituye la alternativa más temprana a la ópera italiana. Los responsables del empeño saben bien que el coste material e intelectual de esta tarea es tan elevado como la necesidad de llenar este hueco de la historia cultural de España y, desde luego, mucho más alto que la repercusión que ha alcanzado su labor, pionera y benemérita donde las haya.

Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona  
Clara del Brío Carretero