

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

«He de cantar afectos suspendidos»

El poder de la música en la poesía del Siglo de Oro

Lorena Uribe Bracho

(The City University of New York, USA)

Abstract Listening to music is one of the most subjective of experiences and, as such, it has always posed a challenge for poets who wish to describe it. What words does one use to speak about that which is, in essence, beyond words? Paradoxes such as this one offer a space for individual creativity, but they also offer insight into patterns of thought that are recurrent within a specific poetical tradition: motifs, associations, figures of speech that reappear in the work of poets of the same period. In this case I explore three distinct meanings behind the motif of ‘suspension’, a word that appears often in 16th and 17th century Spanish poetry seeking to represent the effects of music on the listener. In the first case, it suggests a vertical voyage, a raising of the spirit in contemplation; in the second case it implies a sudden pause, a halting of a previous discourse; and in the third case it marks the reaction to a music that arouses the senses and achieves seduction. As an object of study, musical motifs in poetry easily slip away from classifications, constantly shift what they imply, end up meaning the opposite of that which they seemed to mean. And yet a careful reading of the poetical language with which music is ciphered reveals much about the relations that music and poetry hold with philosophical, medical, literary and religious ways of thinking that were current at the time.

Keywords Golden Age Poetry. Early Music. Affect. Rhetoric. Suspension. Poetry about music.

En 1668 el dominico ornitólogo Andrés Ferrer de Valdecebro describió, en su *Gobierno general, moral, y político, hallado en las aves más generosas, y nobles*, el canto de un ruiseñor:

Canta todo lo que enseña la Musica el Ruyseñor con perfeccion, haze con vna voz toda la diferencia de las voces: y leuanta de la diferencia la harmonia tan suaue, y tan sonora, que admira, y suspende juntamente; entra con el tenor buscando el contralto, trina dulcemente hasta alcançar el tiple, y luego se desliza al contrabaxo, ya varía, ya distingue, ya vne, ya se alarga, ya se recoge, ya se empeña, y sin pensar rompe los fueros de la harmonía, ya se cobra, ya se arroja, y todo tan a tiempo, que en lo que parece que falta a seguir el compàs, es su mayor destreza: aun quando gorgea, que llena, que graue, que aguda, que seguida, que dilatada en las consonancias! que segura! (1670, f. 82v)

El pasaje delinea la filigrana del canto del ruiseñor: pinta su ligereza y su ductilidad con palabras tales que crean en la imaginación una escena, una écfrasis musical. *Ut musica poesis*. La escena tiene la particularidad, sin embargo, de que no está descrita directamente; para imaginarse el canto del ruiseñor uno tiene que imaginar primero el universo al que alude el ornitólogo con sus elecciones léxicas: tenor, tiple, contrabajo, diferencias, armonía, tiempo, compás. El canto del ruiseñor se ha igualado, metafóricamente, a la música humana. Lejos del «canto no aprendido» de las aves de Fray Luis, el cantar que elogia Valdecebro incorpora «todo lo que enseña la Música»: se configura como un arte, con un nivel de destreza y de seguridad que equipara el gorjeo del ave a la música artificiosa, pensada, retórica. La misma retórica que funge como el elemento clave detrás de la composición y la interpretación musical en el siglo XVII.

La teoría platónico-aristotélica de los afectos, que había cobrado nueva fuerza desde el Renacimiento, «supone el concepto de que un estado de ánimo, racionalmente definible, puede ser expresado por medio de determinados recursos musicales» (Martín Moreno 2003, p. 322). La exploración retórica musical, basada en los mismos tratados – como los de Cicerón o Quintiliano – con los que se estudiaba retórica para escribir y declamar textos, cobró importancia porque era el punto de referencia para decidir qué recursos musicales provocaban qué efectos en el escucha. Así como en la doctrina retórica de los griegos y latinos la finalidad principal era enseñar al orador a controlar y dirigir las emociones de su auditorio, en la música del Renacimiento y el Barroco había una gran conciencia sobre cómo debían convergir distintos elementos para lograr un efecto en el escucha. En el caso de la descripción de Valdecebro, el efecto que tiene el despliegue habilidoso del ruiseñor sobre el que lo oye es dejarlo a la vez ‘admirado’ y ‘suspendido’.

Detengámonos un momento en esto. ¿Por qué suspendido? ¿Por qué elige Valdecebro la imagen de la suspensión para hablar de uno de los aspectos más importantes del canto ‘humanizado’ del ruiseñor, como lo es el efecto que produce? Quizá porque la imagen de la suspensión aparece una y otra vez en la poesía de la época cuando se quieren mostrar los efectos y los poderes de la música. Es el caso, por ejemplo, del siguiente fragmento de un poema sobre la música de Bartolomé Cairasco de Figueroa:

Las voces acordadas
a todos los oyentes
alegran y regalan;
mas todos no se igualan,
antes son en el gusto diferentes,
que a cada cual suspende
la música conforme a lo que entiende.
(Micó, Siles 2003, p. 233)

Según Cairasco de Figueroa, del gusto personal y – sobre todo – de la capacidad de entendimiento dependerá cómo ‘suspende’ la música al escucha. ¿Pero cuáles son las distintas maneras en que la música puede tener a alguien ‘suspendido’? O, si dejamos por un momento la *musica instrumentalis*, como diría Boecio, y empezamos a hablar de música como imagen poética, ¿cuáles son las distintas acepciones que pueden desprenderse del uso del verbo ‘suspende’?

La primera acepción que da el *Diccionario de Autoridades* para ‘suspende’ es «levantar, colgar, ò detener alguna cosa en alto, ò en el áire». Para entender en qué sentido la música puede ‘levantar’ o ‘detener en alto’ al escucha hace falta volver hacia atrás para ver cuál es el origen – o por lo menos el origen legendario y simbólico – de la música misma. Sirva como pista la siguiente décima, que dedica don Gonzalo de Mendoza al tratadista musical Nicolao Doizi de Velasco, y que es uno de los textos de encomio que aparece en los preliminares de su *Nueuo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfeccion*, de 1640:

A tan alta gerarquia
 Alcançan vuestros desuelos
 Que trasladais de los cielos
 A la tierra la harmonia.
 De su dulce tirania
 Esta suspenso, y atento
 El celestial mouimiento
 Viendo por industria humana
 Su musica soberana
 Reduzida a un instrumento. (p. IV)

La música, si hacemos caso al discurso que está detrás del elogio de Mendoza, viene de los cielos. Por vía de la «industria humana», el movimiento armónico celestial desciende y se encarna en el instrumento de Doizi. Aunque la alabanza sea, evidentemente, hiperbólica, el vínculo entre la música y los cielos viene desde los griegos y latinos, y era lugar común durante el Siglo de Oro español. Platón había establecido una correspondencia entre las relaciones armónicas que operan en ciertos tipos de música y las que operan en la composición natural del alma, mientras que los pitagóricos creían que había una relación proporcional entre los intervalos de la escala musical y las distancias entre una y otra esfera celeste, analogía que permite entender el concepto de ‘la música de las esferas’ (cfr. Callahan 2000, p. 153). De acuerdo con el Neoplatonismo, que tuvo mucha influencia en la poesía española del Renacimiento, la *musica humana*, gracias a la relación entre el microcosmos y el macrocosmos, puede funcionar como vía para conducir el alma del individuo hacia el alma universal, restableciendo así la unidad de la que se gozaba antes de

nacer. Para Marsilio Ficino, por ejemplo, cuando la música humana imita a la música del cielo, «despierta maravillosamente nuestro espíritu y lo eleva hacia la influencia celestial, en tanto que la influencia celestial ejerce su influencia hacia abajo sobre nuestro espíritu» (Strunk 1998, p. 387; traducción del Autor).

Esta idea de que la armonía auditiva – «haciendo suspensión de toda una alma | el que sólo era objeto de un sentido», como diría Sor Juana (2009, p. 440) – puede conducir a un viaje vertical figura muchas veces en los poemas renacentistas y barrocos que hablan de música. En la famosísima oda «A Francisco de Salinas» de Fray Luis de León, por ejemplo, al «son divino» de la música gobernada por la «sabia mano» del organista, el alma recobra la memoria perdida de su origen,

Traspasa el ayre todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.
(1998, p. 98)

De manera similar, en el soneto de Luis Martín de la Plaza que concursó en un certamen literario en honor de la beatificación de Santa Teresa en 1614, el éxtasis místico que «Suspendía [...] la acción humana en inmortal reposo» le sobreviene a la santa porque «Jesús le arrebatava» y «los sentidos la embestia | de luz oscura gloriosamente | y de armonía dulcemente muda» (Martín de la Plaza 1995, p. 158). Dentro de la paradoja que pretende evocar lo inefable, la armonía musical conduce a la contemplación de lo más alto. Como señala el tratadista musical español Martín de Tapia en su *Vergel de musica spiritual speculatiua y activa*, «lo mismo siente el ínclito Fray Luys de Granada quando dize que la música [...] bien proporcionada no es otra cosa sino un correo que despachamos de la tierra al cielo para pedir socorro» (1570, f. 30v).

Según el *Diccionario de Autoridades*, ‘suspender’ «vale tambien detener, ò parar por algun tiempo, ò hacer pausa», y así como el verbo tiene varias acepciones, la imagen poética de la ‘suspensión’ como efecto de la música tiene varias posibilidades. En los versos anteriores hemos visto cómo se eleva el espíritu de una persona; ahora veremos cómo la poesía imagina que la música afecta al cielo y lo hace detener su curso, como se advierte que sucederá en el siguiente terceto de una epístola de Baltasar del Alcázar:

Y al son de esta armonía, el presuroso
Cielo suspenderá su movimiento;
el viento y mar adquirirán reposo.
(2012, p. 96)

La música tiene el poder de frenar, de detener el movimiento presuroso, de calmar. Lo mismo afecta a los cielos, a las hojas de los árboles, a los ríos y a las aves, si le hacemos caso a Martín de Tapia, que cuenta en su tratado cómo «en cierta casa en Salamanca avía una garçeta, y yendo de industria a cantar allí (por ver lo que no creya) salía a mirar y a oyrnos y en dexando de cantar el concierto del villancico, se yva, y si tornávamos a la música, volvía a estar suspensa» (1570, f. 14v).

El poder de la música incide incluso sobre lo más salvaje: las fieras que suspende Orfeo, los mares y los vientos que suspende Arión, como en los siguientes dos pasajes, de Juan de Arguijo y de Pedro Soto de Rojas, respectivamente:

Mientras lleuado de un delfín piadoso
corta Arión el mar, suspende el viento,
i las aguas enfrena el blando acento
de la cítara y canto artificioso.
(1972, pp. 228-229)

sonarà tu zampona dulcemente,
suaue tu zampona
con quien las duras sierpes su ponçonã,
los vientos su braueza,
y las fieras suspenden su aspereza.
(1950, p. 172)

Ambas historias son, evidentemente, tópicas, y los ejemplos innumerables. Sin embargo, el hecho mismo de que lo sean funciona como un reto, más que como una limitante. Los poetas, sobre todo en el Barroco, se ven ante la necesidad de aguzar el ingenio para crear escenas que a la vez cumplan con los lineamientos de una historia preestablecida y sean innovadoras en sus imágenes poéticas. En el *Orfeo* de Juan de Jáuregui, por ejemplo, las Bacantes, que tocan furiosamente cítaras, tímpanos, albugues y pífaros, toman sus «músicos instrumentos» como armas y se los lanzan a Orfeo buscando perforarle el pecho; salvo que la música que está tocando Orfeo es tan poderosa que suspende el «vuelo arrojadizo» de los instrumentos y los hace caer inofensivamente a sus pies (1973, pp. 60-61). La versión de Jáuregui recuerda algunos de los episodios que se narraban en los tratados musicales desde hacía siglos: Boecio, por ejemplo, cuenta cómo un joven enfurecido desenvaina su espada para atacar a un huésped que había criticado a su padre, pero justo a tiempo Empédocles altera el modo en el que estaba cantando y logra detener el enojo del joven (Strunk 1998, pp. 139-140).

Hay varios poemas en los que la música suspende, no una acción, sino un estado de ánimo. El antecedente más famoso es la historia bíblica en la que

David aplaca la melancolía de Saúl tocando un instrumento de cuerdas; un referente tan conocido que figura incluso en poemas burlescos, como el siguiente pasaje de Juan de Salinas, en el que el yo lírico dice pasar «rascando infinitas noches | la panza de mi laúd, | por suspenderme el tormento, | como David a Saúl» (1987, p. 105).

Sin embargo no hay que olvidar que lo que hace la música en la poesía del Siglo de Oro es suspender, no curar. La música detiene momentáneamente un discurso – en muchos casos un discurso de sufrimiento, de dolor –, pero una vez que termina la música y regresa el silencio, el discurso inicial seguirá su camino. La gran tristeza de Fray Luis en la oda a Salinas es que no puede ‘durar en el reposo’ «sin ser restituido | jamás a aqueste baxo y vil sentido» (1998, p. 99). Lo mismo que le sucede, por ejemplo, a Arguijo, en un poema en que su vihuela tiene el poder de «suspender mi dolor, mi pena fiera», aunque a cambio de un precio:

pero cuéstanme caro alivios tales
cuando el discurso, un rato suspendido
con el grato sonido,
cobra para afligirme fuerça nueva,
con que después mis lágrimas renueva
(1972, p. 335)

Así como la ‘aposiopesis’ – la figura retórica del silencio¹ – abre un espacio para la reflexión que puede conducir a que se reafirme el discurso inicial, la suspensión del dolor por vía de la música puede repercutir en un dolor que, tras un pequeño descanso, se instala con más fuerza.

Cuando un poema renacentista o barroco menciona el dolor, el lector avisado podrá sospechar, sin peligro de incurrir en interpretaciones descabelladas, que el responsable de los daños es el Amor. Probablemente el amor de una dama bella, voluntaria o involuntariamente seductora, que ejerce el poder de sus encantos sobre el desprotegido yo lírico. ¿Y cuál es una de las formas más efectivas en las que la mujer-ficción-poética del Siglo de Oro puede hacer despliegue de sus talentos y atractivos? Tocar música. Como explica el conde de Villamediana en un soneto que escribe «A una dama que cantaba», «la peregrina voz y el claro accento» provocan

Efetos varios, porque el mismo canto
deja en la suspensión con que enagena
cuerdo el enloquecer, la razón loca.
Y por nuevo milagro o nuevo encanto

1 En música, la aposiopesis se puede definir como «silencio con propósito» en todas las voces (Vega 2003, p. 445).

quando la voz más dulcemente suena,
con ecos de dolor el alma toca.
(1990, p. 90)

De nuevo aparece la palabra «suspensión» cuando se habla de efectos, pero ahora los efectos son más tormentosos que antes: ya no es la música que calma a una fiera; es la música que despierta los sentidos del oyente, que lo enajena, que lo hace oscilar entre el enloquecimiento y una nueva forma de cordura. Antes la música era una pausa durante la cual el dolor se iba; ahora la dulzura misma del sonido es ambivalente, y toca al alma con ecos de dolor. Se trata de una tercera acepción de verbo 'suspender', que según el DRAE también significa «Embelesar [...], arrebatarse, cautivar los sentidos».

El erotismo suspende los sentidos, como nos ha enseñado San Juan de la Cruz en el poema de la noche oscura.² Y por vía de los sentidos se puede suspender el alma. «Cuando Preciosa el panderete toca» - dice Cervantes en la *Gitanilla* -

y hierde el dulce son los aires vanos,
perlas son que derrama con las manos;
flores son que despide de la boca.
Suspensa el alma, y la cordura loca,
queda a los dulces actos sobrehumanos,
que, de limpios, de honestos y de sanos,
su fama al cielo levantando toca. (1981, p. 249)

Como en los poemas que hemos visto al principio, lo que se suspende es el alma; salvo que aquí la suspensión no se debe a la afinidad armónica con los cielos, sino a los atractivos que salen a relucir cuando Preciosa canta y baila, atractivos que hierden los sentidos tanto como su «dulce son» hierde los aires. El resultado no es la contemplación mística de Fray Luis o de Santa Teresa... pero al mismo tiempo sí es una contemplación mística. Dentro de un contexto en que la música femenina claramente despierta pasiones humanas, Cervantes se toma el cuidado de aclarar que los actos de Preciosa son limpios, honestos y sanos; que su fama se eleva tanto que toca el cielo.

Quizá la necesidad de aclarar esto se deba a la ambivalencia que había en torno a los efectos de la música. La música femenina, así como podía conducir - en el caso de una mujer 'pura' con intenciones 'puras' - a lo más alto, también podía tener el efecto contrario: pecar de exceso de sensualidad, atar a la carne, ser 'canto de sirenas' (cfr. Austern 1989).

2 «El ayre del almena | quando yo sus cavellos esparcía | con su mano serena | en mi cuello hería | y todos mis sentidos suspendía» (1983, p. 262).

Monteverdi, citando a Boecio, advierte que la música puede ennoblecer o puede corromper el carácter (Strunk 1998, p. 666). Acaso de ahí derive lo multiforme de su poder, y sus posibilidades para la modulación retórica. La retórica que opera cuando un compositor barroco decide representar el canto de un pájaro dentro de una sonata, o convertir la suspensión en aposiopesis, cargándola de sentido. La retórica, de nuevo, que está en el trasfondo cuando el gorjeo de un ruiseñor se imagina como humano y por lo tanto se imagina como expresivo, o la que está presente cuando, en un poema, la voz de Calderón de la Barca pide a la «bellísima Amarili» que lo escuche porque ha «de cantar afectos suspendidos» (Micó, Siles 2003, p. 593). La retórica que se vale del tópico de la ‘suspensión’, que, como se ha visto, ofrece amplias posibilidades para que la poesía muestre cómo imagina la música; o cómo toma la música como punto de partida para construir sus propios universos evocadores y dejar, finalmente, suspenso al lector.

Bibliografía

- Alcázar, Baltasar del (2012). *Poesía*. Edición de Valentín Núñez Rivera. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Arguijo, Juan de (1972). *Obra poética*. Edición de Stanko B. Vranich. Madrid: Castalia.
- Austern, Linda Phyllis (1989). «‘Sing Again Syren’: The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature». *Renaissance Quarterly*, 42 (3), pp. 420-448.
- Callahan, Christopher (2000). «Music in Medieval Medical Practice: Speculations and Certainties». *College Music Symposium*, 40, pp. 151-164.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1981). *Poesías completas*, vol. 2. Edición de Vicente Gaos. Madrid: Castalia.
- Cruz, San Juan de la (1983). *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra.
- Cruz, Sor Juana Inés de la (2009). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 1, *Lírica personal*. Edición de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- Doizi de Velasco, Nicolao (1640). *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfeccion, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantissimo*. Nápoles: Egidio Longo.
- Jáuregui y Aguilar, Juan de (1973). *Obras*. Edición de Inmaculada Ferrer de Alba. Madrid: Espasa-Calpe.
- León, Fray Luis de (1998). *Poesías completas*. Edición de Cristóbal Cuevas. Madrid: Castalia.
- Martín de la Plaza, Luis (1995). *Poesías completas*. Edición de Jesús M. Morata Pérez. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.

- Martín Moreno, Antonio (2003). «Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro». *Edad de Oro*, 22, pp. 321-360.
- Micó, José María; Jaime Siles (eds.) (2003). *Paraíso cerrado: Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Salinas, Juan de (1987). *Poesías humanas*. Edición de Henry Bonneville. Madrid: Castalia.
- Soto de Rojas, Pedro (1950). *Obras*. Edición de Antonio Gallego Morell. Madrid: CSIC.
- Strunk, Oliver (ed.) (1998). *Source Readings in Music History*, vol. 3, *The Renaissance*; vol. 4, *The Baroque Era*. Edición revisada de Leo Treitler. New York; London: Norton.
- Tapia, Martín de (1570). *Vergel de musica spiritual speculatiua y activa. del qual, muchas, diuersas y suaues flores se pueden coger*. Villa del Burgo de Osma: Diego Fernández de Córdoba.
- Valdecebro, Andrés Ferrer de [1668] (1670). *Gobierno general, moral, y político, hallado en las aves más generosas, y nobles: sacado de sus naturales virtudes y propiedades*. Madrid: Melchor Alegre.
- Vega, María José (2003). «Música retórica y música poética en el Renacimiento tardío». *Edad de Oro*, 22, pp. 425-450.
- Villamediana, Juan De Tassis, Conde de (1990). *Poesía impresa completa*. Edición de José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra.

